



HAL
open science

**Du Douanier Rousseau à Gaston Chaissac : la
reconnaissance de l'art naïf en France et aux Etats-Unis
(1886-1948)**

Marion Alluchon

► **To cite this version:**

Marion Alluchon. Du Douanier Rousseau à Gaston Chaissac : la reconnaissance de l'art naïf en France et aux Etats-Unis (1886-1948). Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2016. Français. NNT : 2016PA01H039 . tel-01798065

HAL Id: tel-01798065

<https://theses.hal.science/tel-01798065>

Submitted on 23 May 2018

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.

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON – SORBONNE
École doctorale 441 Histoire de l'art, laboratoire HiCSA

THESE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON – SORBONNE

Discipline : HISTOIRE DE L'ART

présentée et soutenue publiquement le 5 novembre 2016 par

Marion ALLUCHON

**Du Douanier Rousseau à Gaston Chaissac :
la reconnaissance de l'art naïf
en France et aux Etats-Unis (1886-1948)**

sous la direction de Monsieur le Professeur Philippe DAGEN

VOLUME I TEXTE

Membres du jury :

Laurence Campa, professeur à l'Université de Paris 10 Nanterre
Emmanuel Pernoud, professeur à l'Université de Paris 1 Panthéon –
Sorbonne

Arnauld Pierre, professeur à l'Université de Paris IV-Sorbonne

SOMMAIRE.

REMERCIEMENTS.....	9
NOTE AU LECTEUR.	11
INTRODUCTION.....	12
CHAPITRE I – L’émergence de l’art naïf : Henri Rousseau, « novateur en peinture » ou primitif ? (1886-1910).....	26
A. Un isolé.	26
1. La légende du Douanier.	26
a. D’hier à aujourd’hui : retour sur la fortune critique d’Henri Rousseau.	26
b. La sortie du silence : Henri Rousseau au Musée des Horreurs - les critiques négatives.....	37
c. Un artiste naïf : les critiques ambivalentes et positives.	40
2. Naïveté et primitivismes avant 1885.....	43
a. Naïveté et sincérité : Charles Baudelaire et Jean-Baptiste Camille Corot.	44
b. Les Primitifs du XIX ^e siècle.....	46
c. Nabis et « pieux retardataires ».	49
3. Henri Rousseau et les symbolistes.	53
a. La Guerre et L’Ymagier.....	53
b. Un « novateur en peinture », Louis Roy.	66
B. Le temps de la reconnaissance : Henri Rousseau et les avant-gardes fauves et cubistes.	71
1. Henri Rousseau et Guillaume Apollinaire : le houleux mariage des douanes et des arts plastiques.	75
2. Henri Rousseau, Pablo Picasso et les voies du cubisme.	79
a. La rencontre et l’admiration.	79
b. Une influence picturale.	82
3. L’ami Delaunay, Henri Rousseau entre art populaire et modernité.	89
a. La rencontre.....	89
b. Une influence picturale.	91
4. Rousseau et le Blaue Reiter.....	97

a.	Le temps de la découverte.	97
b.	L'exposition du Blaue Reiter.	102
c.	L'Almanach du Blaue Reiter.	105
d.	Henri Rousseau, père du grand réalisme.	107
C.	Le triomphe.	113
1.	De l'art sain, Guillaume Apollinaire.	115
2.	De l'art saint, Wilhelm Uhde.	120
a.	Un homme du peuple.	120
b.	Un honorable vieillard, généreux et passionné.	122
c.	Un Primitif.	125
d.	Henri Rousseau et l'histoire de l'art.	126
3.	Le génie populaire du peuple français, Robert Delaunay.	130
4.	Un fauve parmi les fauves, André Salmon.	133
	CHAPITRE II – La consécration d'Henri Rousseau (1920-1927).	135
A.	La consécration d'Henri Rousseau.	135
1.	Henri Rousseau au panthéon des meilleurs artistes français.	135
2.	Des publications.	136
3.	Marché de l'art.	137
B.	Henri Rousseau, maître du retour à l'ordre.	140
1.	La pensée du retour à l'ordre.	140
a.	Les peintres de la nouvelle tradition française.	148
b.	Jean-Baptiste Camille Corot.	148
c.	Les Primitifs français.	151
d.	L'art du paysage.	152
2.	Un peintre de tradition française.	156
a.	Henri Rousseau dit le Douanier, André Salmon, 1927.	156
b.	Picasso et la tradition française, Wilhelm Uhde, 1928.	157
3.	Le promoteur d'un naturalisme à retrouver.	160
a.	Henri Rousseau, « naturaliste ».	160
b.	Henri Rousseau et les peintres de la nouvelle tradition française.	163
C.	Nouvelles lectures sur Henri Rousseau.	169
1.	La redécouverte de La Bohémienne endormie (1897).	171

2.	La vente John Quinn à Paris. Jean Cocteau ou du surnaturel dans l'art.	176
3.	Henri Rousseau et le mysticisme magique, Adolphe Basler.....	186
4.	Henri Rousseau, homme du peuple et sentiment poétique, Christian Zervos.....	198
a.	Christian Zervos et Cahiers d'art.....	198
b.	Une position singulière.....	200
c.	Un « homme du peuple ».	201
d.	Une peinture populaire.	203
e.	Le sentiment poétique.	205
f.	Henri Rousseau et les artistes modernes.	207
5.	Le « Miracle de Rousseau ».	214
a.	« Cet homme agit comme un miracle d'un retour archaïque. », Carl Einstein. .	214
b.	« Le seul peintre religieux de notre temps », Waldemar George.....	216
CHAPITRE III – Le triomphe de l'art naïf (1920-1937).....		219
A. La vogue de la peinture naïve.....		221
1.	Des expositions.	221
2.	Des publications.	226
3.	Des collectionneurs.	227
B. Des peintures charmantes ou idiotes ?		227
1.	La position ambiguë d'André Lhote.	227
2.	L'art est toujours populaire, Henry Bing.	234
3.	De l'art populaire : une troisième voie, Waldemar George.	237
a.	Folklore et arts populaires.	238
b.	Le premier Congrès international des arts populaires, 1928.....	242
c.	« Lettre ouverte à Florent Fels », Waldemar George.....	245
C. Délimitation du corpus.....		250
1.	Henri Rousseau irréductible ?	250
2.	Henri Rousseau, père de l'art naïf.	253
3.	Cas limites, cas particuliers et affinités électives.	255
a.	André Bauchant.....	256
b.	René Rimbert, Marcel Gromaire et Max Jacob.....	257
c.	Séraphine Louis.....	262
d.	Maurice Utrillo.....	265
4.	« Peinture instinctive » et « peinture féminine ».....	273

D. L’art naïf ou le triomphe du populaire.	279
1. L’expression du peuple.	279
a. La parole aux petites gens.	280
b. Le peuple au centre du débat.	282
c. La valorisation de l’artisan.	283
2. Le peuple à l’ouvrage.	285
a. Le « labeur ingénu ».	286
b. Le métier pictural.	288
E. La leçon des naïfs : relecture de l’histoire de l’art moderne à travers les naïfs. 289	289
1. La revanche de l’instinct et du cœur, Wilhelm Uhde.	289
2. Un antidote contre l’intellectualisme de l’art moderne, Adolphe Basler.	292
3. René Huyghe et la peinture d’instinct.	294
4. Les Maîtres Populaires de la Réalité, 1937.	303
a. Le projet.	304
b. « Les Maîtres Populaires de la Réalité », Maximilien Gauthier.	309
F. Les naïfs et les surréalistes : un mystérieux silence.....	313
CHAPITRE IV – Du folk art au self-taught : la reconnaissance de l’art naïf aux Etats-	
Unis (1911-1942).	320
A. La reconnaissance d’Henri Rousseau aux Etats-Unis.	323
1. Les premiers passeurs : Max Weber et Alfred Stieglitz.	324
2. L’Armory Show, 1913.	325
3. Le Dr. Barnes.	327
a. Barnes collectionneur.	327
b. Le primitivisme et l’art moderne vu par Albert C. Barnes.	336
B. L’émergence du folk art aux Etats-Unis, une entreprise nationale.....	339
1. L’émergence des Beaux-arts aux Etats-Unis.	339
2. Le folk art et la nation.	343
3. « American Folk Art. The Art of the Common Man in America, 1750-1900 », Edgar Holger Cahill.	344
a. Edgar Holger Cahill.	344
b. « American Folk Art. The Art of the Common Man in America, 1750-1900 ».	346
c. La définition du folk art.	347

d.	L'art premier des Etats-Unis.	350
e.	Une vision du folk art moderne et européenne.....	353
f.	Un art typiquement américain.	356
g.	La réception critique de l'exposition.....	358
C.	La position d'Alfred H. Barr Jr. : entre primitivisme et modernisme.....	363
1.	Alfred H. Barr Jr.....	363
2.	L'art moderne en trois expositions.....	365
3.	« Masters of Popular Painting », 1938.	369
a.	Le projet.	369
b.	La position d'Alfred H. Barr Jr.	372
c.	La réception critique de l'exposition.....	375
4.	L'avenir des « primitifs modernes » au Museum of Modern Art, New York.....	378
5.	Les primitifs de l'inconscient, Robert Goldwater, 1938.	380
6.	« Henri Rousseau », Daniel Catton Rich, 1942.....	381
a.	La méthode Catton Rich.....	385
b.	Réduire, simplifier, objectifier : lectures et interprétations d'une œuvre folk qui, inconsciemment, tend vers l'abstraction.	389
D.	« They Taught Themselves » : Sidney Janis ou l'autodidaxie comme nouvelle forme d'automatisme psychique pur.....	396
1.	Sidney Janis collectionneur.	396
2.	« The Contemporary Unknown American Painters », 1939.	399
3.	« They Taught Themselves: American Primitive Painters of the 20th Century », 1942.....	401
a.	Des primitifs ?	401
b.	Des autodidactes.....	403
c.	Des surréalistes.....	405
E.	Le surréalisme aux Etats-Unis : nouveau monde, nouveau mythe ? La redécouverte de l'art naïf à travers la notion d'art autodidacte et son annexion à l'art magique.	407
1.	Le pouvoir magnétique de la jungle.	407
2.	L'arrivée à New York.	412
3.	Des Champs magnétiques, de Paris à Fort-de-France, de New York à Haïti puis retour à Paris.....	417

EPILOGUE – Le retour en France : l’art naïf, peinture de la liberté ? (1940-1948). ...	421
A. L’art naïf sous l’occupation et à la libération.....	421
1. L’art naïf sous l’occupation.....	421
2. Henri Rousseau, peintre de la liberté.	424
B. L’art naïf selon Anatole Jakovsky.	426
1. Anatole Jakovsky.	426
2. Définition de l’art naïf.....	428
C. L’art naïf à l’épreuve de l’art brut.	433
1. Des liens entre Anatole Jakovsky et Jean Dubuffet.	433
2. Le « cas Chaissac ».	434
3. Art brut versus art naïf ?.....	437
CONCLUSION.....	441
BIBLIOGRAPHIE.....	446
INDEX.....	483

REMERCIEMENTS.

Parce qu'une thèse de doctorat ne se fait jamais seul, tous nos remerciements vont en premier lieu à Philippe Dagen pour sa direction enthousiaste, ses recommandations et conseils éclairés, sa disponibilité et sa réactivité dans les moments de crise ainsi que la confiance et les encouragements qu'il nous a toujours témoignés.

Nous remercions également Laurence Campa, Emmanuel Pernoud et Arnauld Pierre d'avoir accepté de prendre en considération ce travail et de nous faire l'honneur de leurs critiques et commentaires avisés. Qu'ils soient assurés de notre plus vive reconnaissance pour le temps qu'ils y auront consacré.

Notre gratitude va également à tous ceux qui nous ont aidé dans nos recherches en nous donnant accès aux fonds d'archives dont ils avaient la charge, à Barbara Beucar et Amanda McKnight des archives de The Barnes Foundation, Antoinette Le Falher du Musée du Vieux-Château de Laval, Donald Prochera de The Paul Rosenberg Archives et Hélène Vincent du Musée de Grenoble. Que Dominique Bermann Martin, légataire des archives André Lhote, et Lee Kogan, professeur émérite, membre senior et ancienne conservatrice au Folk art Museum de New York soient sincèrement remerciées pour les entretiens qu'elles nous ont accordés. Nous tenons également à remercier Beatrice Avanzi, Claire Bernardi, Guy Cogeval, et Scarlett Reliquet du Musée d'Orsay, Paris pour nous avoir intégré au programme du colloque « Inventer le Douanier Rousseau » des 11 et 12 mai 2016. Je souhaiterais témoigner de ma reconnaissance aux membres du CrAB (Collectif de réflexions autour de l'Art Brut) et en particulier à Baptiste Brun avec qui les échanges ont toujours été passionnants et d'une grande aide quant à l'appréhension de ce sujet. Mes pensées vont également à Charlotte Foucher-Zarmanian et Claire Le Thomas pour leurs précieux conseils et le fait de nous avoir permis de consulter leurs thèses de doctorat avant qu'elles ne soient publiées. Nous remercions enfin Vanessa Noizet de nous avoir très gentiment permis de consulter ses mémoires de Master et Maxime Morel, avec qui les discussions de méthodologiques et bibliographiques ont toujours été très appréciés et discuter des problèmes inhérents à l'étude historiographique.

Nous remercions chaleureusement Camille Bédel, Emilie Berdugo, Claire Lebossé, Maxime Morel, Agnès Noël et Camille Paulhan pour leurs attentives relectures.

Notre plus profonde gratitude va enfin à tous ceux qui, de près ou de loin, ont accompagné ce travail par leur soutien moral et leurs encouragements sans faille dont en premier lieu mes parents, Franck et Colette, pour leur implication généreuse et infatigable dans ce projet, mais aussi Pierre, Frédérique, Krystyna, les collègues suédois et les amis bien sûr, avec une attention particulière pour Maylis, Camille B., Emilie, Camille P., Agnès, Stéphane, Quentin, et Léo.

NOTE AU LECTEUR.

Nous nous sommes permis de répéter, contre les normes en vigueur concernant les références bibliographiques, la date de parution de certains ouvrages et articles lorsque cela nous paraissait faciliter la compréhension du texte, leur première mention étant parfois bien éloignée de leur nouvelle évocation.

Sauf mention contraire, toutes les traductions de l'anglais au français sont de notre main.

Nous avons choisi de conserver la différenciation nom-prénom pour Waldemar George qui, selon les publications et parce qu'il s'agit d'un pseudonyme, signe indifféremment *Waldemar George* ou *Waldemar-George*. En conséquence, nous inversons, suivant les normes bibliographiques en vigueur, le nom et prénom (« George, Waldemar ») dans les notes de bas de page comme dans la bibliographie.

INTRODUCTION.

« Nous persistons à croire, malgré l'opinion répandue, qu'une toile de Corot, exposée dans la cohue d'un de nos Salons en vogue, risquerait de n'être pas aperçue. Il faut, pour être exaltée par l'opinion, qu'une toile se prête aux développements littéraires. Sans le soutien de la littérature, une œuvre plastique n'aurait pas souvent d'état civil.¹ »

Jacques-Emile Blanche, 1931

« La naïveté est-elle un art ? » s'interrogeait le critique d'art français Jacques Guenne, en 1931, à l'occasion d'une exposition de peintures dites « romantiques et naïves » présentée Galerie Colette Weill à Paris². Tentant de distinguer le peintre Henri Rousseau (1844-1910) des « peintres du dimanche » tels Camille Bombois, Emile Boyer ou Jean Eve qui y étaient exposés, il poursuivait :

« Toutes sortes de confusion ont vidé de sens ce mot : *naïveté*. Sans doute l'état d'âme d'un Henri Rousseau, peignant *Yadwigha*, nue sur un canapé rouge, parmi l'effusion luxuriante de la forêt vierge, est-il comparable à l'innocence de l'enfant. Mais comment ne pas reconnaître qu'après vingt-cinq années de métier, ce peintre, servi par une sûreté de goût unique, avait laissé les lois de la peinture suppléer aux intuitions miraculeuses de son génie, pour faire de tel *Paysage exotique* de 1910 ou de la *Carriole de M. Juniet* deux des pages les mieux orchestrées de la peinture universelle ? Seuls des esprits sans culture peuvent aujourd'hui classer Henri Rousseau parmi les peintres du dimanche, parmi ceux dont l'œuvre dépend de la faveur du hasard.³ »

Vingt et un ans après la mort du Douanier, il était temps, en effet, de redéfinir le sens de cette *naïveté* à laquelle le peintre et sa peinture, parce qu'ils ne respectaient pas les lois picturales enseignées par l'Académie des Beaux-arts, avaient si souvent été associés. Trois ans après la première exposition collective consacrée à ceux qui, autodidactes et d'extraction populaire comme lui, jouissaient alors d'un extraordinaire succès, il était urgent de réévaluer s'ils pouvaient lui être affiliés.

¹ Blanche, Jacques-Emile, *Les arts plastiques-La Troisième République, de 1870 à nos jours*, Paris, Les éditions de France, 1931, p. 317

² Guenne, Jacques, « La naïveté est-elle un art ? », *L'Art vivant*, avril 1931, p. 140, voir annexe n°19

³ *Ibid.*

Synonyme d'*innocence*, d'*ingénuité* et de *sincérité* mais aussi d'*ignorance*, d'*inculture*, de *niaiserie* et d'*idiotie*, la naïveté évoquée à leur égard pour les louer ou les critiquer méritait quelque mise au point. Si ces toiles reflétaient un manque de connaissance au sens académique du terme, étaient-elles pour autant dépourvues de toute culture, de tout savoir ou de tout savoir-faire acquis non grâce à l'enseignement d'un maître mais grâce à l'expérience du métier ? Leur apparence « innocence », semblable à celle de « l'enfant », induisait-elle nécessairement qu'elles fussent le fruit d'un fragile « hasard », des œuvres réalisées sans intention, en parfaite inconscience de ce qu'on fait ? Leurs maladresses, leurs gaucheries sur le plan technique illustraient-elles l'impossibilité, pour leurs auteurs, de faire autrement ou une indifférence volontaire quant à ces lois picturales que même certains artistes parmi les plus doctes jugeaient surannées ? Employée pour qualifier tantôt la peinture tantôt la personnalité du peintre, la naïveté pouvait-elle enfin constituer un critère valide pour déterminer la qualité d'une œuvre ? Prisée dans le domaine des Beaux-arts depuis plusieurs décennies, pouvait-elle surtout consacrer n'importe quelle production manifestant une certaine gaucherie et, sans échelle de valeur, parrainer auprès de chefs-d'œuvre inattendus les amusettes d'analphabètes issus du tout-venant ? Malheureusement, le critique, tout en émettant de sérieuses réserves quant aux suiveurs de Rousseau, n'apportait aucune réponse et à l'instar de la plupart de ses contemporains, ne délivrait pas de meilleure définition de cette « naïveté ».

Bien que leurs œuvres réapparaissent dans quelques expositions actuelles et quelque accrochage de musée⁴, les représentants de l'art naïf ont été, pour la plupart, largement oubliés. Leurs tableaux figurent dans de nombreuses collections publiques, mais qui se souvient aujourd'hui d'André Bauchant, Camille Bombois, Jean Eve, René Rimbert ou Louis Vivin ?

⁴ Outre les expositions des musées d'art naïf tel le Musée du Vieux-Château à Laval ou le Musée international d'art naïf-Anatole Jakovsky de Nice, et du Musée Maillol-Fondation Dina Vierny de Paris, aussi spécialisé, comme la galerie commerciale correspondante, dans l'art naïf, quelques expositions collectives et d'envergure ont récemment inclus des œuvres d'art naïf au sein de leur présentation. Ainsi par exemple et parmi tant d'autres, de l'exposition de Laurence Bertrand Dorléac, « L'Art en guerre. France 1938-1947. De Picasso à Dubuffet » (présentée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris du 12 octobre 2012 au 17 février 2013) et qui avait inclus *La Guerre* (1894, **ILL.10**) d'Henri Rousseau ou de « Chefs-d'œuvre ? », exposition inaugurale du Centre Pompidou-Metz organisée par Laurent Le Bon (présentée au Centre Pompidou, Metz du 12 mai 2010 au 12 septembre 2011) et qui, entre autres chefs-d'œuvre d'art moderne provenant des collections du Musée national d'art moderne, avait réservé un espace pour les naïfs André Bauchant, Camille Bombois, Séraphine Louis et Louis Vivin. Parmi les accrochages de musée, notons que le Musée de Grenoble, possédant une belle collection d'art naïf grâce à l'intérêt de son premier directeur Andry-Farcy, leur consacrait au moins une salle lorsque nous l'avons visité à l'été 2011. De même, le LAM-Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Lille métropole à Villeneuve-d'Ascq, grâce à la collection Roger Dutilleul, possède plusieurs œuvres d'artistes naïfs qu'il n'hésite pas, depuis sa réouverture en septembre 2010, à consacrer au même titre que leurs contemporains savants. Enfin, plus récemment, le Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, Paris a intégré, sur l'initiative de son nouveau directeur Bernard Blistène, une salle dédiée aux « primitifs modernes » dans le nouvel accrochage de ses collections permanentes (accrochage présenté du 27 mai 2015 au 22 mai 2017).

Qui, si Séraphine Louis n'avait pas été récemment ressuscitée dans un film, interprétée par la célèbre actrice française Yolande Moreau⁵, sait aujourd'hui que durant l'entre-deux-guerres cette ménagère originaire de Senlis jouissait d'une incroyable renommée ? D'après Frances Morris, co-commissaire de l'exposition « Henri Rousseau, Jungles à Paris » en 2005, même Rousseau aurait tendance à disparaître des histoires de l'art actuelles⁶, et ce bien que tous les dix ans une exposition d'envergure lui soit consacrée⁷. Pourtant, l'autodidacte après avoir été durement moqué toute sa vie, avait fini dès 1920 par entrer au panthéon des meilleurs artistes français. Accueilli au Musée du Louvre en 1926 avec la *Charmeuse de serpents* (1907, ILL.28) grâce au legs de Jacques Doucet, son œuvre n'eut de cesse durant l'entre-deux-guerres d'être célébrée et comparée, dans la lignée des peintres français les plus appréciés alors, à celles de Jean-Baptiste Camille Corot, Auguste Renoir, Paul Cézanne et Jean Fouquet. Ce fut également grâce à l'éclat de sa reconnaissance que dès 1920, de nombreux peintres, anonymes ou contemporains, autodidactes et d'extraction populaire comme lui, furent à leur tour consacrés. Exposés ensemble pour la première fois en 1928, ils connurent jusqu'aux années 1950 au moins un succès à faire pâlir de jalousie plus d'un artiste « savant ». Or, si cette nouvelle « école » fit l'objet de chapitres entiers dans les histoires de l'art françaises jusqu'en 1957⁸, c'est à peine si, dans les ouvrages actuels, son existence est mentionnée.

⁵ *Séraphine*, film réalisé par Martin Provost, France, Diaphana Films, 2008, 125 min

⁶ Morris, Frances, « Jungles à Paris » dans *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris*, catalogue de l'exposition éponyme à la Tate Modern, Londres (du 3 novembre 2005 au 5 février 2006), aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris (du 15 mars au 19 juin 2006) et à la National Gallery of Art, Washington (du 16 juillet au 15 octobre 2006), exposition organisée par la Réunion des Musées nationaux et le Musée d'Orsay, Paris, la Tate Modern, Londres en association avec la National Gallery of Art, Washington sous le commissariat général de Christopher Green et Frances Morris, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2005, p. 29

⁷ Cf. « Le Douanier Rousseau », exposition organisée sous le commissariat de Michel Hoog, Carolyn Lanchner et William Rubin et présentée aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris (du 14 septembre 1984 au 7 janvier 1985) puis au Museum of Modern Art, New York (du 5 février au 4 juin 1985) ; « Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris », exposition organisée par la Réunion des Musées nationaux et le Musée d'Orsay, Paris, la Tate Modern, Londres en association avec la National Gallery of Art, Washington sous le commissariat général de Christopher Green et Frances Morris et présentée à la Tate Modern, Londres (du 3 novembre 2005 au 5 février 2006), aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris (du 15 mars au 19 juin 2006) et à la National Gallery of Art, Washington (du 16 juillet au 15 octobre 2006) ; « Henri Rousseau », exposition organisée par la Fondation Beyeler de Bâle, sous le commissariat de Philippe Büttner assisté de Christopher Green et présentée à la Fondation Beyeler de Bâle du 7 février au 9 mai 2010 ; « Henri Rousseau, il candore arcaico », exposition organisée sous le co-commissariat général de Gabriella Belli du Palais des Doges et Guy Cogeval du Musée d'Orsay et présentée, sous ce titre au Palais des Doges, Venise (du 6 mars au 5 juillet 2015) puis, sous le titre « Le Douanier Rousseau, l'innocence archaïque », au Musée d'Orsay, Paris (du 22 mars au 17 juillet 2016) avant de finir son périple à la Národní Galerie de Prague (du 16 septembre 2016 au 15 janvier 2017)

⁸ Présenté sous le titre « La promotion de la peinture naïve », l'art naïf constitue même le premier chapitre du second et dernier tome de l'histoire de l'art écrite par l'historien d'art Bernard Dorival et publié en 1957, cf. Dorival, Bernard, *Les peintres du XX^e siècle. Tome 2 : Du cubisme à l'abstraction 1914-1957*, Paris, Pierre Tisné, 1957, pp. 7-20

La disparition de l'art naïf dans les histoires de l'art est d'autant plus étrange que l'art brut, son « frère-ennemi », fait ces dernières décennies l'objet d'un important regain d'intérêt. Comme le rappelait Baptiste Brun dans l'introduction de sa thèse de doctorat, l'art brut, muséifié, commercialisé, exposé, est devenu « une coqueluche de l'actualité artistique ». Sujet de recherches à l'Université, c'est aujourd'hui plus qu'une « marotte d'apprenti-chercheur », un objet qui, près de soixante-dix ans après son invention par Jean Dubuffet, « fascine⁹ » autant l'amateur d'art que l'érudit le plus averti. L'ayant précédé de quelques décennies, pourquoi l'art naïf ne bénéficie-t-il plus aujourd'hui du même succès ? Il est vrai que dès 1945, Dubuffet n'avait pas hésité à le discréditer, assimilant les « Rousseau, Beauchant [sic] et Bombois¹⁰ » à l'art culturel qu'il entreprenait de vilipender. Est-il possible que l'opinion de l'artiste ait pu seule avoir raison de sa postérité ?

Primitivismes.

La recherche en histoire de l'art ces dernières années, redessinant les contours de ce que les historiens nomment *primitivisme*, a préparé le terrain de sa redécouverte. Procédant à des analyses plus approfondies de l'influence qu'avaient pu avoir ces arts dits « primitifs » dans l'avènement de l'art moderne, ces études ont ouvert un vaste champ de recherches qui ne saurait être encore tout à fait exploré. Avec le recul, le post-colonialisme et l'évolution des mentalités, il fut désormais possible de réviser non seulement les raisons pour lesquelles tel artiste occidental, au tournant du XX^e siècle, s'était intéressé à tel art primitif mais aussi d'en définir les conséquences sur la reconnaissance de productions encore largement mésestimées. Dans la lignée de ce qu'un Robert Goldwater, premier directeur du premier musée au monde consacré aux arts premiers, avait initié en 1938 avec son ouvrage *Primitivism in Modern Art*¹¹, plusieurs historiens de l'art se sont plus récemment consacrés à l'examen de ce qu'il convient de désigner, comme le soulignait Philippe Dagen, au pluriel plutôt qu'au singulier : les primitivismes¹². Sans prétendre à l'exhaustivité, certaines thèses, déterminantes à différents égards, valent ici d'être rappelées.

⁹ Brun, Baptiste, *De l'homme du commun à l'Art Brut : « mise au pire » du primitivisme dans l'œuvre de Jean Dubuffet*, 523 p., thèse de doctorat soutenue en Histoire de l'art à l'Université de Paris X, Nanterre, 2013, pp. 9-11

¹⁰ Dubuffet, Jean, « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture », 1945 reproduit in Dubuffet, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, Tome 1, Paris, NRF/Gallimard, 1967, pp. 31-53

¹¹ Goldwater, Robert J., *Primitivism in Modern Painting*, New York, London, Harper & Brothers Publishers, 1938 ; traduit de l'anglais par Denise Paulme, *Le primitivisme dans l'art moderne* [1938 – 1966 pour l'édition augmentée], Paris, Presses Universitaires de France, 1988

¹² Dagen, Philippe, *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2010, p. 13

Après l'ouvrage pionnier de Robert Goldwater en 1938, ce furent en France les travaux de Jean Laude qui, portant plus précisément sur l'influence de l'art nègre dans la peinture française fauve et cubiste, ressuscitèrent dans les années 1960 ce centre d'intérêt¹³. L'entreprise se poursuivit ensuite aux Etats-Unis lorsqu'en 1984-1985, William Rubin, assisté de Kirk Varnedoe, présenta l'exposition « Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern » au Museum of Modern Art de New York¹⁴. Rassemblant une importante quantité de chefs d'œuvres modernes et les confrontant dans l'accrochage même à nombre d'œuvres d'art africaines et océaniques, Rubin et ses associés souhaitaient démontrer par la preuve tangible l'influence que ces arts « tribaux », pour suivre la terminologie élue, avaient eue sur les maîtres occidentaux de l'art moderne. Or, bien que les analyses du catalogue, sérieuses et approfondies, offrissent nombre d'informations et de nouveaux éclairages sur le sujet¹⁵, l'exposition, ne se concentrant que sur ce type d'art, tendait à réduire le primitivisme à ce seul art primitif. En affirmant dès l'introduction du catalogue que par *primitivisme* il entendait « l'intérêt marqué par les artistes modernes pour l'art et la culture des sociétés tribales, tel qu'il se révèle dans leurs œuvres et dans leurs propos¹⁶ », Rubin n'incitait-il pas ses lecteurs à n'entendre le *primitif* que sous cette seule acception ? En outre et comme plusieurs spécialistes le regrettèrent, l'exposition, montrant des pièces d'art tribal choisies pour leur caractère spectaculaire, reconduisait l'idée d'une supériorité hégémonique de l'Occident sur ces civilisations et, dans son accrochage au moins, ranimait les présupposés primitivistes qu'elle annonçait vouloir confronter avec distance et objectivité¹⁷. Elle permit néanmoins de susciter un débat sur ces épineuses questions et, avec la parution des très riches analyses de Sally Price¹⁸ et de Marianna Torgovnik¹⁹ parues quelques années plus tard, engendra des études plus

¹³ Laude, Jean, *La peinture française et « l'art nègre » (1905-1914). Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, Paris, Klincksieck, 1968

¹⁴ L'exposition fut présentée au Museum of Modern Art, New York du 19 septembre 1984 au 15 janvier 1985.

¹⁵ *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Museum of Modern Art, New York (du 19 septembre 1984 au 15 janvier 1985) et organisée sous le commissariat général de William Rubin assisté de Kirk Varnedoe, New York, Museum of Modern Art, 1984 ; édition française réalisée sous la dir. de Jean-Louis Paudrat, *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal* [1987], Paris, Flammarion, 1991

¹⁶ Rubin, William, « Le primitivisme moderne. Introduction », article traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, in *Ibid.*, p. 1

¹⁷ Pour un bref aperçu de ces débats, voir notamment <https://fireplacechats.wordpress.com/2015/07/31/critiques-of-momas-1984-primitivism-in-20th-century-art-affinity-of-the-tribal-and-the-modern/>, lien consulté pour la dernière fois le 3 août 2016.

¹⁸ Price, Sally, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, The University Chicago Press, 1989 ; traduit de l'américain par Geneviève Lebaut et Marie-Anne Sichère, *Arts primitifs : regards civilisés*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, 2012

¹⁹ Torgovnick, Marianna, *Gone Primitive, Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1990

qu'intéressantes sur la part de mythe et de fantasme avec laquelle l'Occident considérait ces civilisations « primitives » présentes comme passées.

Dix ans plus tard, ce fut en poursuivant là où Rubin et Varnedoe s'étaient arrêtés²⁰, sur la question des limites chronologiques du primitivisme et du post-colonialisme²¹, que Colin Rhodes introduisait son propre ouvrage sur le primitivisme et l'art moderne. A la manière de Goldwater, posant comme principe premier le fait que le primitivisme se constitue avant tout en critique de sa propre société²², l'auteur australien tentait une classification des différents types de primitivismes soit par types de primitifs soit suivant les formes qu'il prenait. S'inspirant de la classification exposée par Goldwater et qui distinguait quatre catégories dans le primitivisme (romantique, émotionnel, intellectuel et formel²³), Rhodes en distinguait à son tour trois formes. Après avoir étudié l'iconographie du « sauvage²⁴ », témoin de la force d'attraction de ce nouvel exotisme chez les Européens au tournant du XX^e siècle (chapitre « L'exotisme sauvage »), il différenciait un primitivisme de nature formelle (chapitre « Primitivisme stylistique ») d'un primitivisme d'essence plus conceptuelle (chapitre « En quête du primordial »). Sans pour autant s'étendre sur le sujet, il complétait son analyse, comme

²⁰ Intitulé « Explorations contemporaines », le dernier chapitre du catalogue d'exposition propose de voir des manifestations du primitivisme jusque dans l'art américain des années 1970 et notamment dans le mouvement du Land Art, cf. Varnedoe, Kirk, « Explorations contemporaines » in *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, op. cit., pp. 661-689

²¹ Cf. « Epilogue : Le primitivisme et le dilemme du post-colonialisme », Rhodes, Colin, *Primitivism and Modern Art*, 1994, Londres, Thames & Hudson ; traduit de l'anglais par Mona de Pracontal, *Le Primitivisme et l'art moderne*, Paris, Thames & Hudson, 1997, pp. 195-203

²² « Le mot "primitif" se rapporte en général à quelqu'un ou quelque chose de moins complexe ou moins avancé que la personne ou la chose à laquelle on le compare. Traditionnellement, le primitif est défini en termes négatifs, comme manquant d'éléments tels que l'organisation, le raffinement ou l'accomplissement technologique. En termes culturels, cela signifie une déficience en qualités qui constituent historiquement pour l'Occident les indicateurs de la civilisation. Le fait que l'état primitif soit comparatif a une importance énorme pour la compréhension du concept, mais non moins importante est la prise de conscience qu'il ne s'agit pas d'un simple fait naturel. Il s'agit d'une *théorie* qui permet de décrire des différences en termes qualitatifs. Tandis que le point de vue occidental conventionnel s'imposait au tournant du siècle comme supérieur au regard primitif, le primitiviste mettait la validité de cette présomption en doute et se servait de ces mêmes idées pour contester ou subvertir sa propre culture, dans son ensemble ou dans certains de ses aspects. », Rhodes, C., *Le Primitivisme et l'art moderne*, op. cit., p. 13. Notons que cette interprétation, loin d'être fausse, avait aussi été rappelée par Kirk Varnedoe en 1984. L'historien d'art américain écrivait ainsi : « Chaque civilisation invente le "primitif" dont elle a besoin, non pas seulement comme une simple antithèse à la sophistication de sa culture, mais aussi pour y voir une image partielle de ce qu'elle est, afin de répondre à ses propres doutes ou de critiquer ses idéaux. », Varnedoe, Kirk, « Gauguin », article traduit de l'anglais par Antoine Jaccottet, in *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, op. cit., p. 181

²³ Robert Goldwater distinguait ainsi le « primitivisme émotionnel » des membres de Die Brücke et de Der Blaue Reiter du « primitivisme intellectuel » plutôt adopté par les cubistes. En conclusion, il différenciait également quatre sortes d'approches primitivistes : romantique, affective, intellectuelle et formelle, cf. Goldwater, R. J., *Le primitivisme dans l'art moderne*, op. cit., p. 231

²⁴ Entendre ici « l'indigène provenant le plus souvent des pays colonisés par l'Occident ».

Goldwater avec son chapitre dédié aux « Primitifs modernes²⁵ », avec un chapitre consacré aux « Primitifs de l'intérieur » qui mêlait aux figures du paysan, des femmes, de l'enfant et du fou les pièces d'artisanat et d'art populaire auxquelles les avant-gardes modernes s'étaient aussi intéressées²⁶.

Publiant en 1998 son étude sur *Le primitivisme dans les voies de l'art français*, c'est en en proposant une définition plus souple et plus large telle « l'attitude qui consiste à proposer pour modèles ou références des œuvres choisies dans des cultures jugées archaïques²⁷ » que Philippe Dagen démontra à son tour leur ampleur, leur variété et leur complexité. Contrairement à ce qu'avait suggéré Rubin, il révélait à quel point les artistes européens au tournant du XX^e siècle étaient loin de ne s'être intéressés qu'à un seul type d'art primitif. Tandis que leur approche du primitif s'appuyait, selon les époques, sur différentes doctrines et théories, un même artiste avait pu, au cours de sa carrière, se tourner vers différents types d'arts primitifs et y puiser une grande variété de formes d'inspiration. A travers une suite de chapitres se succédant comme autant de tableaux sur le sujet, de l'impact des premières représentations de l'homme préhistorique à l'archaïsme synthétisé de Derain, l'historien d'art fut le premier à accorder autant d'importance à la place des arts primitifs non-tribaux dans cette tendance primitiviste. Avec son chapitre sur les « Pieux retardataires », il fut notamment le premier à développer l'ampleur de l'influence qu'avait eue sur les Nabis l'art des Primitifs pré-renaisants²⁸.

Quelques années plus tard, Ernst Gombrich offrait également à ses lecteurs sa vision du « primitif ». Elargissant la définition du primitivisme à tout intérêt porté par les artistes pour des formes et cultures manifestant un certain archaïsme, *La Préférence pour le primitif*²⁹ témoignait non de l'étendue des types primitifs au sein d'une même période mais de la permanence du goût pour l'archaïque primitif à toutes les époques. De l'Antiquité grecque à la découverte, au début du XX^e siècle, de l'art tribal, en passant par l'examen d'objets aussi insolites que les images « absurdes » de Rodolphe Töpffer (vers 1850), l'ouvrage proposait différents exemples de cette préférence permanente pour des œuvres anciennes et peu

²⁵ Goldwater, R. J., « Chapitre VI-Le primitivisme du subconscient », *Le primitivisme dans l'art moderne, op. cit.*, pp. 163-173

²⁶ Rhodes, C., « Chapitre 2 : Les primitifs de l'intérieur », *Le Primitivisme et l'art moderne, op. cit.*, pp. 23-67

²⁷ Dagen, Ph., *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français, op. cit.*, p. 13

²⁸ Chapitre « Les pieux retardataires », *Ibid.*, pp. 185-220

²⁹ Gombrich, Ernst H., *La Préférence pour le primitif. Episodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident* [2002], traduit de l'anglais par Dominique Lablanche, Paris, Phaidon, 2004

élaborées, mais considérées comme supérieures sur le plan esthétique et moral à leurs homologues contemporaines mais « décadentes ».

Enfin, tandis que l'art brut, l'art des médiums et l'art des fous intriguaient de plus en plus les spécialistes de l'art qui y consacèrent, ces dernières années, nombre d'articles, ouvrages, expositions, séminaires et recherches universitaires³⁰, Emmanuel Pernoud fut le premier à s'intéresser de près à la reconnaissance de l'art enfantin concomitante aux autres primitivismes chez les avant-gardes du début du XX^e siècle. Paru en 2003, son ouvrage sur *L'invention du dessin d'enfant, en France, à l'aube des avant-gardes*, analysant autant l'évolution des théories pédagogiques et des discours scientifiques que les œuvres et discours des artistes, demeure encore aujourd'hui l'une des rares études sur le sujet³¹.

Malgré l'ampleur de ces recherches et le fait qu'il y soit régulièrement mentionné, l'art naïf n'a jamais fait l'objet d'un intérêt égal à celui de ses pairs. Il n'en existe aujourd'hui aucune histoire critique un tant soit peu conséquente. L'objectif premier de notre thèse vise donc à pallier cette omission dans l'histoire de l'art et dans celle du primitivisme. En étudiant la reconnaissance de l'art naïf, de son émergence à travers les premières expositions du peintre Henri Rousseau en 1886, jusqu'à sa consécration à travers l'ouverture de la salle des « Primitifs modernes » au Musée d'art moderne en 1948, nous cherchons à saisir les raisons d'un tel décalage.

³⁰ L'art des fous n'a pas encore fait à notre connaissance l'objet d'un ouvrage scientifique ou d'une thèse de doctorat malgré de nombreuses études parues de ci de là sous diverses formes (catalogues d'exposition, actes de colloque, articles ou actes de séminaires). Concernant l'art brut, plusieurs thèses sont parues et à paraître sur le sujet. Parmi celles qui nous ont le plus intéressées, notons la thèse de doctorat publiée en 2010 par Céline Delavaux qui, en comparant le discours sur l'art brut depuis quarante ans à la manière dont Jean Dubuffet, inventeur de la formule et de la notion, l'avait défini, a bien mis en exergue les déplacements sémantiques auquel ce champ d'étude si populaire et attractif avait donné lieu ces dernières décennies, au risque de dénaturer parfois la définition qu'en avait donné son créateur, cf. Delavaux, Céline, *L'Art brut, un fantasme de peintre, Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paris, Palette..., 2010. Notons également la thèse de Baptiste Brun qui, soutenue en 2013, procédait à une étude inédite de l'émergence de l'art brut chez Dubuffet et démontrait notamment, suivant la méthode employée et le contexte historico-culturel, le type de primitivisme, ou plutôt sa mise au pire pour suivre le titre de la thèse même, à l'œuvre chez l'artiste, cf. Brun, B., *De l'homme du commun à l'Art Brut : « mise au pire » du primitivisme dans l'œuvre de Jean Dubuffet, op. cit.*. Ces deux docteurs ont par ailleurs mené pendant plusieurs années les séminaires du CrAB (Centre de recherches autour de l'Art Brut) auquel nous avons été invitées à participer à l'hiver 2013. Comme autre séminaire intéressant sur le sujet, ceux que Barbara Safarova, co-fondatrice de l'association abcd-art brut, Montreuil, organisait chaque mois au Collège International de Philosophie, Paris, méritent d'être mentionnés. Ces derniers ont donné lieu à quelques publications dont *Séminaire sur l'art brut 2010-2011, Actes I*, sous la dir. de Barbara Safarova, Montreuil, abcd-art brut, 2012

³¹ Pernoud, Emmanuel, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003

Art naïf.

L'art naïf est un objet qui ne se laisse pas aisément saisir. Intrinsèquement lié à celui qui en fait la promotion, sa définition et son corpus n'ont cessé d'évoluer au gré de ses locuteurs. L'appréhension d'Henri Rousseau comme père de cette nouvelle école et son affiliation conséquente aux nombreux peintres reconnus après sa mort ne fut pas du goût de tous ses admirateurs, une ambivalence que l'on retrouve encore aujourd'hui, Rousseau étant considéré tantôt comme le père de l'art naïf tantôt pour lui seul.

Catégorie construite par un tiers à partir de productions préexistantes mais isolées, l'art naïf n'est ni un mouvement artistique ni un collectif d'artistes, encore moins une « école ». Reposant essentiellement sur la volonté fédératrice d'un tiers qui, appartenant le plus souvent au versant cultivé et savant de la discipline³² en assure la légitimité, l'art naïf dépend intégralement de ce « regard-pilote³³ » pour exister. C'est aussi à travers les discours employés par ce même « regardeur » qu'il est défini. Création de l'art savant en ce sens, c'est à travers son exégèse, savante, élément fondamental de sa reconnaissance, que nous choisissons ici de l'étudier.

Contrairement à ses pairs, l'artiste naïf, en ce qu'il ne se réfère pas d'emblée à un groupe sociologique précis, est aussi un primitif plus difficile à cerner que les autres. Contemporain, occidental, inséré dans la société et y participant activement, socialement et professionnellement parlant, adulte ayant peu, voire pas de fragilités mentales ou psychiques, la nature de son altérité correspond à un éloignement qui n'est ni historique ni géographique³⁴. Elle ne correspond pas non plus à la différenciation d'âge et, sous-entendu, de maturité qui sépare l'adulte de l'enfant et ne touche pas à la question de la santé mentale qui sépare le « fou » du sain d'esprit. Comme pour le *brut* de l'art brut, le *naïf* de l'art naïf est bien trop vague pour désigner ce qui le rend si particulier. La naïveté fut un attribut du *primitif* bien avant l'émergence du dit art naïf. Est-ce parce que, d'extraction sociale populaire, il n'a pas suivi de

³² En l'occurrence ici toute personnalité active du monde de l'art telles artiste, critique d'art, conservateur de musée, historien d'art, marchand d'art, collectionneur, galeriste, etc.

³³ L'expression « regard-pilote » est de Baptiste Brun, un mot-outil bien pratique qu'il utilisait, quant à lui, pour définir l'attitude de Jean Dubuffet et autres amateurs vis-à-vis de l'art brut. Nous lui empruntons cette formule.

³⁴ Nous faisons ici référence à Robert Goldwater qui dans son ouvrage considérait justement que le grand changement survenu au tournant du XX^e siècle avait consisté pour les artistes à ne plus chercher le primitif dans un éloignement historique mais dans un éloignement géographique. Cf. : « En remplaçant la distance temporelle par l'éloignement géographique, et en présument un manque de changement chez les peuples "attardés", il était possible d'identifier ce qui était encore conservé chez eux avec ce qui avait été perdu ailleurs au cours d'une évolution plus rapide. », Goldwater, R. J., *Le primitivisme dans l'art moderne, op cit.*, p. 65

formation artistique que l'artiste naïf se distingue à ce point de ses semblables ? Mais que dire alors, si l'autodidaxie est un critère majeur, de Paul Gauguin par exemple qui n'a jamais suivi de formation artistique non plus et qui est pourtant considéré, sans ambages, comme un peintre savant ? La complexité d'une telle définition est d'autant plus grande que, comme nous le verrons, la définition de l'art naïf par ses exégètes se passe volontiers de critères esthétiques précis. C'est bien encore une fois ce qui distingue ces catégories primitives d'un mouvement artistique établi par ses auteurs mêmes. Contrairement à n'importe quel mouvement artistique, ce n'est pas la récurrence de tel motif, l'emploi de tel outil, méthode ou palette, la recherche de tel effet pictural ou l'application de telle théorie qui les fédère. Rassemblés certes pour la « gaucherie » de leurs peintures qui ne respectent pas, ou mal, les lois picturales enseignées par l'Académie – mais quel bien vague critère de distinction –, les naïfs sont pourvus d'une qualité extrinsèque à leur qualité de peintre et c'est elle qui fonde leur rapprochement. Si le primitif se définit par son appartenance à une catégorie sociologique spécifique, à quelle catégorie sociologique appartiennent les artistes dits « naïfs » ?

Approche.

La complexité inhérente à ce type de catégorie artistique se répercute naturellement lorsqu'on en entreprend l'étude. Nous ne cachons pas nous être à plusieurs reprises interrogées sur la valeur de nos propres critères de sélection. Qu'entendions-nous par *art naïf* et quels peintres se devaient d'y être intégrés ou exclus ? En limitant notre corpus à tel ou tel artiste, ne procédions-nous pas, à notre tour, à la construction d'un nouveau corpus qui n'aurait pas plus de justification que celui élaboré par les historiens d'art que nous nous attachions justement à déconstruire ? De même, comment, avec le dessein de « disséquer » la notion d'art naïf en en révélant tous les présupposés primitivistes, pouvions-nous éviter l'écueil d'enfermer à notre tour ces artistes dans une catégorie par trop exclusive d'autant plus lorsque cela avait avant tout eu pour conséquence leur dépréciation ? En choisissant d'utiliser la formule *art naïf* pour les désigner, ne reconduisons-nous pas, en partie au moins, le processus de catégorisation qui avait pendant longtemps empêché la possibilité pour quiconque de les voir autrement ?

Inventer une nouvelle terminologie n'aurait cependant fait qu'accroître la confusion quant à la désignation de cet objet que nous ne cherchions pas à définir mais seulement à étudier à travers sa réception critique. User de la terminologie *art naïf* pour le désigner facilitait d'autant plus notre entreprise que cette appellation ne fut agréée que tardivement, en comparaison de la reconnaissance de ses objets. Illustrant la souplesse et la fragilité d'une telle catégorie, l'art naïf

a connu diverses appellations avant que sa dénomination actuelle ne soit entérinée, avec les publications d'Anatole Jakovsky, à partir des années 1950. La constitution de notre « corpus » d'artistes naïfs répond à la même approche. Consistant en l'étude quasi-exclusive de son exégèse, les artistes naïfs dont il est question dans ce travail correspondent à ceux qui furent publiquement reconnus et encensés durant la période et la géographie choisies. La porosité de ces corpus historiques, manifeste notamment quant à l'appréhension d'Henri Rousseau comme père de l'art naïf, est analysée au sein du troisième chapitre. Afin d'éviter toute confusion, il est évident que lorsque nous énonçons les termes et appellations *art naïf*, *art nègre*, *sauvage*, *primitif*, *art des enfants*, *art enfantin*, *art des fous*, *art brut*, *art primitif*, *art populaire*, *art tribal*, etc., nous renvoyons à leur acception par les historiens et critiques d'art que nous étudions, notre objectif étant justement de révéler les présupposés culturels qui les sous-tendent afin de les remettre en question. Il ne s'agit pas pour nous de définir l'art naïf autrement que comme un objet culturel, soit à travers son exégèse, sa définition étant avant tout dans cette thèse la somme des définitions qui l'ont constitué.

Avec le souci d'écrire l'histoire de la reconnaissance de l'art naïf, l'approche chronologique nous est vite apparue comme une évidence. Le choix d'une période relativement longue – notre thèse couvre une soixantaine d'années –, au risque de ne pas assez approfondir certaines périodes³⁵, s'est aussi rapidement imposé. Avant d'en venir à l'étude plus précise de l'art naïf à certaines dates-clé, encore fallait-il pouvoir les repérer et les replacer dans une perspective plus large qui aurait compris la reconnaissance de l'art naïf, de son émergence en 1886 à son institutionnalisation en 1948. Mieux qu'une approche thématique qui aurait de toute façon été trop complexe à réaliser sur une si longue période, le choix d'une approche chronologique étendue sur un temps relativement long correspondait également à l'envie d'étudier l'évolution d'une notion, à travers différentes personnalités et divers discours réagissant à un contexte historico-culturel en perpétuelle évolution. Nous souhaitons en démontrer ainsi la souplesse et la richesse et, si tant est que l'art naïf est un miroir de l'art savant, d'en tirer des conclusions qui puissent à la fois éclairer sa fortune critique, et celle de l'art savant.

³⁵ Nous regrettons ainsi de ne pas avoir eu le temps de développer plus abondamment nos recherches quant à la Seconde guerre mondiale en France. Contrairement à la première, au cours de laquelle aucune nouveauté, à notre connaissance, ne se présentait quant à la réception de l'art naïf alors peu d'actualité, les quelques informations que nous avons récoltées concernant la reconnaissance de l'art naïf durant la Seconde guerre mondiale, l'instauration du régime de Vichy et l'occupation allemande semblent indiquer qu'il y aurait eu là de riches enseignements à tirer. D'autre part, nous regrettons également de ne pas avoir eu le temps de développer davantage les années d'après-guerre dont nous présentons néanmoins les principales orientations dans l'Epilogue.

Le choix d'une approche comparative, auquel répond le chapitre consacré à la reconnaissance de l'art naïf aux Etats-Unis, correspond également à la volonté de réaliser la meilleure mise en perspective possible du sujet. Evidemment, bien d'autres pays auraient pu convenir : l'Italie, comme la dernière exposition sur Henri Rousseau a commencé de le démontrer³⁶, l'ancienne Tchécoslovaquie, qui fut très tôt sensible à l'art naïf et notamment à l'art naïf français, ou l'Allemagne qui, grâce au Blaue Reiter et aux passeurs comme le marchand d'art Wilhelm Uhde, fut rapidement informée et conquise par l'œuvre du Douanier. Mais outre l'obstacle de la langue qui se serait inévitablement posé s'il nous avait fallu choisir les deux derniers pays, les Etats-Unis nous sont rapidement apparus comme un terrain de recherches tout aussi fertile que ses pairs européens. En effet, cette jeune nation, pour de nombreuses raisons socio-culturelles, avait jusqu'au début du XX^e siècle encore une appréhension des Beaux-arts tout à fait différente de celle de la vieille Europe. Les distinctions de valeur entre Beaux-arts et art mineur y étaient très dissemblables, le rapport qu'elle entretenait avec son histoire et son passé artistique aussi. Lorsque la nation américaine reconnut à son tour ses « naïfs », la manière dont elle les appréhenda et dont elle les intégra à son histoire fut en conséquence très différente de leur reconnaissance, en France, au même moment. En outre, de nombreuses personnalités artistiques françaises passèrent quelques années en exil aux Etats-Unis durant la Seconde guerre mondiale. Ce séjour, forcé pour certains, leur permit néanmoins de mettre en perspective la vision française qu'ils avaient toujours connue et ainsi, de réviser le jugement qu'ils avaient jusqu'ici porté sur l'art naïf. La valeur de ces échanges culturels, influençant la manière française de considérer l'art naïf, justifiait d'autant plus ce voyage transatlantique.

Plan.

Divisée en quatre chapitres et un épilogue, notre thèse évolue au rythme des différentes étapes de cette reconnaissance. Le premier chapitre se concentre sur le temps de son émergence et étudie en particulier la reconnaissance d'Henri Rousseau, des premières critiques à la publication de la première monographie qui lui fut consacrée (« L'émergence de l'art naïf : Henri Rousseau, « novateur en peinture » ou primitif ? (1886-1912) »). Ce chapitre couvre ainsi

³⁶ « Henri Rousseau, il candore arcaico », exposition organisée sous le co-commissariat général de Gabriella Belli du Palais des Doges et Guy Cogeval du Musée d'Orsay et présentée, sous ce titre au Palais des Doges, Venise (du 6 mars au 5 juillet 2015) puis, sous le titre « Le Douanier Rousseau, l'innocence archaïque », au Musée d'Orsay, Paris (du 22 mars au 17 juillet 2016) avant de finir son périple à la Národní Galerie de Prague (du 16 septembre 2016 au 15 janvier 2017)

sa « sortie du silence » et son appréciation progressive par les avant-gardes françaises et allemandes au tournant du XX^e siècle. Il nous offre l'occasion de rappeler la nature des primitivismes les plus fréquents à cette époque et le sens de *naïveté* lorsque ce terme est appliqué aux Beaux-arts avant et au moment des premières expositions du Douanier. Il nous offre encore la possibilité de faire le point sur les dernières études qui lui ont été consacrées. Dédié aux années 1920, le deuxième chapitre traite de la consécration d'Henri Rousseau, désormais reconnu par l'ensemble de la critique d'art comme l'un des meilleurs peintres français (« La consécration d'Henri Rousseau (1920-1927) »). En écho à la pensée du retour à l'ordre qui, bien que l'on puisse en trouver des prémices dès 1909, ne se développe véritablement qu'à partir de la fin de la Première guerre mondiale, nous montrons qu'elle est intimement liée à la promotion d'un art classique essentiellement « français ». Divisé en deux grandes parties, ce chapitre se consacre aussi à l'étude des nouvelles monographies publiées sur Rousseau suite à la redécouverte de *La Bohémienne endormie* (1897) au milieu de cette décennie. Cette fois-ci, c'est davantage en regard des théories ethnologiques contemporaines que nous étudions ces nouvelles interprétations et la réorientation sensible de son œuvre vers le concept de *mentalité primitive*, animiste, populaire et magique. Le troisième chapitre commence en 1928, avec la première exposition collective consacrée aux nouveaux peintres dits « naïfs » et, examinant les modalités de leur reconnaissance jusqu'en 1937, se concentre davantage sur le triomphe de l'art naïf (« Le triomphe de l'art naïf (1920-1937) »). Nous y analysons notamment les débats qui eurent lieu sur la qualité, le statut et la nature de ces œuvres ainsi que sur l'intronisation de Rousseau comme père de l'art naïf et cherchons à déterminer quelle put être, pour ses exégètes, la « leçon » de l'art naïf. Se terminant sur le surprenant silence des surréalistes à son sujet et sur le départ d'André Breton en Martinique puis à New York, la fin de ce chapitre nous permet naturellement de passer aux Etats-Unis où, de nouveau, la reconnaissance de l'art naïf et de son équivalent américain y est étudiée, de 1911 à 1942 (« Du *folk art* au *self-taught* : la reconnaissance de l'art naïf aux Etats-Unis (1911-1942) »). Suite à l'examen de la reconnaissance d'Henri Rousseau à travers ses premiers passeurs et le collectionneur américain Albert C. Barnes, la reconnaissance de l'art naïf y est développée en trois temps, quatre expositions et cinq personnalités. Nous montrons comment, de la vision très nationaliste du *folk art* diffusée notamment par Edgar Holger Cahill en 1932, l'appréhension de l'art naïf/*folk art* se meut, sous l'impulsion d'Alfred H. Barr Jr., en paragon transnational de l'art moderne. Au centre de cette histoire, l'accueil en 1938 au Museum of Modern Art de New York de l'exposition française « Maîtres Populaires de la Réalité » est une bonne illustration de la différence de regard entre la France et les Etats-Unis. Dans cette même partie, et après y avoir

intégré la vision tout aussi moderne de Robert Goldwater, l'étude de la monographie sur Henri Rousseau publiée en 1942 par Daniel Catton Rich à l'occasion de sa rétrospective américaine fournit un autre exemple probant de ces écarts d'appréhension. Enfin, la lecture toute particulière de Sidney Janis, associant leur autodidaxie constitutive à la notion d'automatisme psychique pur, crée des ponts insoupçonnés entre art naïf et surréalisme. Ce chapitre se clôt sur l'influence de l'appréhension américaine d'André Breton, en exil à New York de 1941 à 1945. Le dernier chapitre de ce travail se consacre à la réception de l'art naïf en France, de nouveau, entre 1940 et 1948 (« Epilogue – Le retour en France : l'art naïf, peinture de la liberté ? (1940-1948) »). En en présentant les nouveaux exégètes tels Anatole Jakovsky et les nouveaux cas-limites tel Gaston Chaissac, cet épilogue mène à l'invention de l'art brut par Jean Dubuffet, presque concomitante à l'institutionnalisation de l'art naïf en 1948, et tente de résoudre la question souvent énoncée de leur incompatibilité.

Tenant à la fois de ressusciter une histoire avec ses dates, ses chiffres et ses faits, et d'en révéler les différentes portées, l'écriture navigue entre des paragraphes très informatifs et des analyses plus approfondies. Privilégiant les sources textuelles sur les sources visuelles, l'historiographie peut avoir le désavantage d'engendrer un ensemble un peu sec, surtout à l'amateur d'art visuel. Lorsque la citation prévaut sur l'image, le tout en devient nécessairement moins coloré. Nous avons réalisé quelques analyses d'œuvres quand cela était possible et avons, quand l'occasion se présentait, cédé à la séduisante tentation de nous adonner à quelques modestes analyses littéraires. Nous espérons vivement être parvenues à donner à ce texte les qualités nécessaires à une lecture agréable.

CHAPITRE I – L'émergence de l'art naïf : Henri Rousseau, « novateur en peinture » ou primitif ? (1886-1910).

A. Un isolé.

1. La légende du Douanier.

a. D'hier à aujourd'hui : retour sur la fortune critique d'Henri Rousseau.

Bien qu'il tende aujourd'hui à disparaître des manuels et ouvrages d'histoire de l'art, le peintre Henri Rousseau (1844-1910) fut loin d'avoir de tout temps figuré au nombre des oubliés. En effet, la somme des publications françaises parues à son sujet entre 1886, date de sa première exposition au Salon des Indépendants et 2016, bien qu'irrégulières, dépasse de loin les quelques parutions parcellaires dédiées à n'importe quel peintre mineur. Si avant sa mort en 1910, Rousseau fit très vite l'objet de mentions dans les comptes rendus du Salon des Indépendants et du Salon d'Automne³⁷ publiés dans la presse généraliste³⁸, ainsi que de quelques articles parus dans la presse spécialisée³⁹, c'est surtout après que les publications à son égard se multiplient⁴⁰. Malgré l'interruption due à la guerre 1914-1918, les quatre décennies qui suivent son décès, scellent son triomphe. Outre sa mention dans nombre d'articles et d'histoires de l'art attestant d'une part qu'il n'est plus besoin de le présenter d'autre part, qu'il est désormais entré au panthéon des meilleurs artistes français, Rousseau fait également l'objet de nombreux articles conséquents et monographies richement illustrées. Dès 1911, date à laquelle le Salon des Indépendants organise une rétrospective de ses œuvres, les hommages dévolus au peintre affluent et sont signés par les artistes et poètes les plus avant-gardistes du moment. Célébré dans *La jeune peinture française* d'André Salmon en 1912⁴¹, Apollinaire,

³⁷ Hormis 1899 et 1900, Henri Rousseau participa au Salon des Indépendants chaque année de 1886 à 1910, cf. Uhde, Wilhelm, *Henri Rousseau*, Paris, Figuière, 1911, pp. 59-65. Créé en 1903, le Salon d'Automne présenta également des œuvres d'Henri Rousseau en 1905, 1906 et 1907, cf. *Ibid.*, p. 66.

³⁸ Dora Vallier, s'appuyant peut-être sur la liste précédemment dressée par Robert Delaunay et actuellement conservée dans le Fonds Robert Delaunay du Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky, Paris, en a fait un inventaire assez exhaustif, cf. Vallier, Dora, *Henri Rousseau*, Paris, Flammarion, 1961. Nous en reprenons une partie en dans l'annexe n°1.

³⁹ Roy, Louis, « Un Isolé. Henri Rousseau », *Mercur de France*, n°3, mars 1895 ; Apollinaire, Guillaume, « Le Salon d'Automne : Rousseau le Douanier », *Je dis tout*, 26 octobre 1907 ; Soffici, Ardengo, « Henri Rousseau », *Mercur de France*, 1908 ; Alexandre, Arsène, « Henri Rousseau », *Comoedia*, 3 avril 1909 ; Alexandre, Arsène, « La vie et l'œuvre d'Henri Rousseau, peintre et ancien employé de l'Octroi », *Comoedia*, 19 mars 1910

⁴⁰ Voir les graphiques des parutions françaises sur Henri Rousseau reproduits dans l'annexe 36.

⁴¹ Salmon, André, *La jeune peinture française*, Paris, Société des Trente, 1912

après lui avoir rendu hommage dans plusieurs de ses chroniques « Les Arts à Paris⁴² », lui consacre, en 1914, un numéro entier des *Soirées de Paris*. Il comprend, outre un texte de sa main et de nombreuses reproductions de textes et de lettres de Rousseau lui-même, un texte de Maurice Raynal et un texte de Roch Grey⁴³. Après-guerre, tandis que la majeure partie des critiques d'art ne cessent de mentionner Rousseau avec les noms des grands peintres français, c'est au tour de Robert Delaunay⁴⁴, de Philippe Soupault⁴⁵ puis d'André Lhote⁴⁶ de prendre la plume pour défendre, chacun à sa manière, les qualités de son œuvre. En 1926, la redécouverte de *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL. 16**), peinture majeure actuellement conservée et exposée au Museum of Modern Art de New York, encourage encore de nouveaux auteurs à s'exprimer sur le peintre. Au texte de Jean Cocteau publié dans le catalogue de vente de la collection John Quinn⁴⁷, s'ajoutent ceux d'Adolphe Basler et de Christian Zervos. Chacun d'eux, après avoir non seulement rédigé un long article sur le peintre, s'emploie également à en publier une nouvelle monographie⁴⁸. Avec celles de Wilhelm Uhde (1911)⁴⁹, de Roch Grey (1924)⁵⁰ et d'André Salmon (1927)⁵¹, Rousseau, moins de vingt ans après sa mort, a donc déjà fait l'objet de six monographies richement illustrées et publiées chez les meilleurs éditeurs d'art français.

Malgré ce succès, Rousseau, dans les années 1930, occupe moins l'esprit des historiens et critiques d'art. Cependant, si aucune nouvelle étude sur son œuvre ne paraît, le peintre n'est pas pour autant oublié et reste bien présent dans les histoires de l'art. La plupart du temps il est aussi affilié à ceux qu'Anatole Jakovsky rassembla plus tard sous l'appellation toujours en

⁴² Apollinaire, Guillaume, « Salon d'Automne : vernissage d'automne », *L'Intransigeant*, rubrique « Les Arts à Paris », 1^{er} octobre 1910 et Apollinaire, Guillaume, « Les Indépendants. », *L'Intransigeant*, rubrique « Les Arts à Paris », 20 avril 1911, voir annexe n°5

⁴³ *Henri Rousseau*, numéro spécial sous la dir. de Guillaume Apollinaire, *Les Soirées de Paris*, 15 janvier 1914

⁴⁴ Delaunay, Robert, « Henri Rousseau le Douanier », *L'Amour de l'art*, novembre 1920, voir annexe n°7

⁴⁵ Soupault, Philippe, « Le Douanier Rousseau », *Les Feuilles Libres*, août-septembre 1922 ; Soupault, Philippe, « La Légende de Henri Rousseau », *L'Amour de l'art*, août 1926, voir annexe n°11

⁴⁶ Lhote, André, « Exposition Henri Rousseau (Galerie Paul Rosenberg) », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, 1^{er} novembre 1923

⁴⁷ Cocteau, Jean, « Préface » au *Catalogue de vente des œuvres de la collection John Quinn*, Paris, Hôtel Drouot, jeudi 28 octobre 1926 (avec exposition mercredi 27 octobre), n. p., voir annexe n°39

⁴⁸ Après avoir publié « Le "Douanier" Henri Rousseau » dans *L'Art vivant*, octobre 1926, Adolphe Basler est l'auteur de *Henri Rousseau : sa vie-sa œuvre*, monographie publiée aux éditions Librairie de France, Paris, en 1927, ouvrage qui reparait, augmenté d'illustrations en 1930, aux mêmes éditions. Après avoir publié « Henri Rousseau et le sentiment poétique » dans *Cahiers d'art*, septembre 1926, Christian Zervos publie sa monographie qui, intitulée *Henri Rousseau*, est aussi éditée par *Cahiers d'art*, devenue maison d'édition (n° du 31 août 1927).

⁴⁹ Uhde, W., *Henri Rousseau*, *op. cit.*

⁵⁰ Grey, Roch, *Henri Rousseau*, Rome, Valori Plastici, 1924

⁵¹ Salmon, André, *Henri Rousseau dit le Douanier*, Paris, éd. Crès & C^{ie}, coll. « Peintres et sculpteurs », 1927

vogue d'*art naïf*⁵². Cette baisse de publication concernant les monographies n'entraîne donc pas sa mise au placard. Après la Seconde guerre mondiale, Rousseau suscite de nouveau l'intérêt. Quelques années après la grande rétrospective que lui consacre le Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1944, concomitante à la parution de la monographie de Pierre Courthion⁵³, une nouvelle génération d'historiens de l'art s'intéresse au peintre. A la transformation de l'article de Soupault en monographie aux éditions Albert Skira en 1949⁵⁴, s'ajoutent, entre 1949 et 1961, pas moins de huit nouvelles monographies signées par presque autant de nouveaux auteurs⁵⁵. Parmi ceux-ci, Dora Vallier, cette dernière à travers plusieurs ouvrages successifs publiés sur une vingtaine d'années, et Henry Certigny sont les premiers à entreprendre un véritable travail de recherches, retrouvant aussi bien les premières coupures de presse qui furent consacrées à Rousseau que la somme de ses tableaux, éparpillés dans de nombreuses collections publiques comme privées. Tandis qu'ils font tous deux paraître un premier catalogue raisonné de son œuvre, en 1961, Dora Vallier affine ce travail au cours des années suivantes et en publie notamment un nouveau catalogue, en 1970⁵⁶.

Depuis 1980 cependant, seul Yann Le Pichon, en France, semble s'être intéressé de près à l'œuvre d'Henri Rousseau au point d'en faire paraître des monographies conséquentes. Sur les pas de Dora Vallier, il publie un premier ouvrage en 1981, qui témoigne de la somme des recherches et des connaissances de l'auteur sur le peintre⁵⁷. Yann Le Pichon est aussi son légataire universel. Cet ouvrage est reparu, modifié et augmenté, sous le titre *Le monde du Douanier Rousseau. Ses sources d'inspiration, ses influences sur l'art moderne* en 2010⁵⁸. La publication d'un nouveau catalogue raisonné de son œuvre serait actuellement en cours.

⁵² Si l'adjectif *naïf* était régulièrement utilisé pour qualifier des peintres autodidactes d'origine populaire considérés comme les suiveurs d'Henri Rousseau, la formule *art naïf*, privilégiée par Anatole Jakovsky dès 1949 à travers les nombreux ouvrages qu'il publie à ce sujet, est depuis les années 1960 devenue la formule consacrée. Cf. aussi Pierre, José, « Art naïf » in *Encyclopedia Universalis*, volume 13, cinquième publication [1968], 1974, pp. 544-547

⁵³ Courthion, Pierre, *Henri Rousseau le Douanier*, Genève, Albert Skira, 1944

⁵⁴ Soupault, Philippe, *Henri Rousseau le Douanier*, Genève, Albert Skira, coll. « Les trésors de la peinture française », 1949

⁵⁵ Gauthier, Maximilien, *Henri Rousseau*, Paris, éd. Les Gémeaux, 1949 ; Gauthier, Maximilien, *Rousseau*, Paris, Flammarion, 1956 ; Lo Duca, *Henri Rousseau dit le douanier*, Paris, éd. Du Chêne, 1951 ; Garçon, Maurice, *Le Douanier Rousseau, accusé naïf*, Paris, Quatre Chemins-Editart, 1953 ; Perruchot, Henri, *Le douanier Rousseau*, Paris, Editions universitaires, coll. « Témoins du XX^e siècle », 1957 ; Vallier, Dora, *Henri Rousseau*, Paris, Flammarion, 1961 ; Vallier, Dora, *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, Paris, Flammarion, 1970 (cet ouvrage est réédité, en plus petit format, en 1979 dans la collection « Les maîtres de la peinture moderne » des éditions Flammarion, Paris) ; Certigny, Henry, *La vérité sur le Douanier Rousseau*, Paris, Plon, 1961 ; Bouret, Jean, *Henri Rousseau*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1961.

⁵⁶ Vallier, D., *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau, op. cit.*, 1982

⁵⁷ Le Pichon, Yann, *Le monde du Douanier Rousseau*, Paris, Robert Laffont, 1981

⁵⁸ Le Pichon, Yann, *Le monde du Douanier Rousseau. Ses sources d'inspiration, ses influences sur l'art moderne*, aux éditions du CNRS, Paris, 2010

Si ce n'est donc pas à travers les monographies que Rousseau fut le plus célèbre ces trente-cinq dernières années, quelques grandes expositions ont néanmoins assuré sa reconnaissance. Donnant à chaque fois lieu à la publication de catalogues contenant de sérieux articles à son sujet, elles témoignent d'une volonté internationale de renouveler l'appréhension de son œuvre. C'est en 1984 l'exposition « Le Douanier Rousseau » organisée sous le commissariat de Michel Hoog, Carolyn Lanchner et William Rubin et présentée aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris (du 14 septembre 1984 au 7 janvier 1985) puis au Museum of Modern Art, New York (du 5 février au 4 juin 1985) qui inaugure cette série de réinterprétations de l'œuvre de Rousseau. Suit dix ans plus tard l'exposition « Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris », organisée sous le commissariat général de Christopher Green et Frances Morris et présentée à la Tate Modern, Londres (du 3 novembre 2005 au 5 février 2006), aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris (du 15 mars au 19 juin 2006) et à la National Gallery of Art, Washington (du 16 juillet au 15 octobre 2006). Institution privée, la Fondation Beyeler de Bâle, au moment de la restauration d'un tableau de Rousseau qui leur appartient, présentait également, sous le commissariat de Philippe Büttner assisté de Christopher Green, l'exposition « Henri Rousseau », du 7 février au 9 mai 2010. Enfin, organisée sous le co-commissariat général de Gabriella Belli du Palais des Doges et Guy Cogeval du Musée d'Orsay, la dernière exposition consacrée à Henri Rousseau fut d'abord présentée, sous le titre de « Henri Rousseau, il candore arcaico », au Palais des Doges, Venise (du 6 mars au 5 juillet 2015) puis, sous le titre « Le Douanier Rousseau, l'innocence archaïque », au Musée d'Orsay, Paris (du 22 mars au 17 juillet 2016) avant de finir son périple à la Národní Galerie de Prague (du 16 septembre 2016 au 15 janvier 2017). Toutes donnèrent lieu à la publication de catalogues dont nous examinons la portée un peu plus loin.

Malgré l'abondance des textes publiés à son sujet et si Rousseau fut très vite et pendant longtemps considéré comme l'un des meilleurs peintres français, force est de constater qu'il devint aussi, très vite, l'objet d'une légende. Or, bien qu'elle ait contribué, dans les premiers temps, aux entreprises de légitimation nécessaires à sa reconnaissance, cette mythification a longtemps fait obstacle à toute nouvelle mise en perspective de son œuvre. A la décharge de ses exégètes, il est vrai que Rousseau était le candidat idéal à la construction d'une légende. Comme le remarquait très justement Dora Vallier, dans sa monographie de 1969, Rousseau était, même pour ses contemporains, un personnage très mystérieux :

« Aucun de ses contemporains n'a pu le connaître en entier. La part du peintre échappe aux petites gens de Plaisance qui ont partagé son existence sans trop se soucier de lui et la part de l'homme se dérobe aux yeux des intellectuels qui nous ont laissé leurs témoignages. De chaque côté la réalité de Rousseau reste floue. Faute de biographie, il aura sa légende.⁵⁹ »

Peu bavard sur ses origines, ses états d'âme ou ses motivations – à moins que ses témoins aient volontairement censuré ses propos –, Rousseau n'a pas transmis grand-chose de son vivant sur ses sources d'inspiration, sur ce qui l'animait et le poussait à peindre, sur ce qu'il l'amenait à élire tel ou tel sujet. Si nous avons aujourd'hui une biographie factuelle assez complète le concernant, nous ignorons presque totalement ce qu'il pensait de sa peinture, de l'art de ses contemporains ou de l'art en général. En avait-il une quelconque opinion ? Car contrairement à ce qu'avancait Philippe Soupault en 1926, Rousseau n'a pas « beaucoup écrit, noté et commenté⁶⁰ ». S'il est l'auteur de trois pièces de théâtre⁶¹ ainsi que de quelques chansons, aucun texte un tant soit peu théorique sur sa pratique ou sur l'art en général ne nous est parvenu. Enfin, aussi riche en éléments biographiques soit-elle, sa correspondance ne témoigne d'aucune réflexion sur la peinture ou sur l'art de son temps et il faut bien reconnaître que les quelques vers qu'il écrivit au sujet de certaines de ses toiles tiennent plus d'une description littérale du motif que de commentaires sur ses recherches picturales. Si on compare en tout cas la production littéraire de Rousseau à celle de certains de ses contemporains, le corpus de textes qu'a laissé le peintre n'est en rien suffisant pour faire de lui un auteur qu'on qualifierait de prolix. Soupault est d'ailleurs, à notre connaissance, le seul exégète à avoir postulé pareil constat. Venant d'un homme de lettres, l'assertion paraît d'autant plus étrange : participerait-elle – consciemment ? – à la construction de la légende du Douanier Rousseau suivant le titre même de l'article ? En associant Rousseau à l'image d'un artiste « ayant beaucoup écrit », Soupault entreprenait-il de le désassocier de la figure du benêt, de l'imbécile, du « pauvre gabelou » aux origines populaires dont les critiques d'art l'avaient souvent affublé, pour l'associer à une image d'artiste plus intellectuel et de ce fait, plus acceptable parmi l'élite intellectuelle et artistique à laquelle lui-même appartenait ?

⁵⁹ Vallier, D., *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, op. cit., p. 7

⁶⁰ Soupault, Ph., « La Légende de Henri Rousseau », art. cité, voir annexe n°11

⁶¹ *Visite à l'exposition de 1889, La Vengeance d'une orpheline russe et L'Etudiant en goguette*. Seules les deux premières pièces ont été éditées, grâce au concours de Tristan Tzara en 1947. Parues à Genève chez l'éditeur Pierre Cailler en 1947, elles comportent tous deux une préface de Tristan Tzara. Comme indiqué sur le site Internet officiel www.andrebretton.fr, André Breton possédait un exemplaire des deux ouvrages (<http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100192881>, lien consulté pour la dernière fois le 02 juillet 2014). Un exemplaire d'*Une visite à l'Exposition de 1889* est actuellement conservé à la Bibliothèque nationale de France, Paris.

En outre, Rousseau, laissant volontairement planer le doute sur tel ou tel élément de sa biographie, n'eut pas non plus de réticence à participer lui-même à la construction de sa légende. Par exemple, il est avéré qu'il laissa courir pendant de nombreuses années la rumeur selon laquelle il aurait mené campagne au Mexique et que par conséquent, ses peintures de jungle seraient davantage issues de ses souvenirs personnels que de ses observations au Jardin des Plantes, en plein cœur de Paris. Ce n'est que peu de temps avant sa mort, dans un entretien avec Arsène Alexandre publié dans *Comoedia*, que le peintre rétablit la vérité⁶². Néanmoins – est-ce parce que l'entretien ne fut retrouvé que tardivement ou parce que les exégètes préféraient la première version de l'histoire ? –, la légende de cette campagne militaire au Mexique demeure tenace et bien présente dans les biographies jusqu'en 1944 au moins⁶³. Que penser également de ses allusions au fait d'être guidé par des voix mystérieuses⁶⁴ ? Et était-il de fait véritablement effrayé par les images qu'il peignait⁶⁵ ? Y croyait-il vraiment ou n'était-ce qu'une supercherie voire une manière pour lui de légitimer son statut d'artiste peintre, en se référant au médiumnisme comme tant d'autres artistes de son temps⁶⁶ ? Si l'homme offrait tant de prise à

⁶² Alexandre, A., « La vie et l'œuvre d'Henri Rousseau, Peintre et ancien employé de l'Octroi », art. cité, voir annexe n°6

⁶³ C'est Apollinaire qui aurait le premier affirmé, par écrit, que Rousseau avait participé à une campagne militaire au Mexique ce qui lui aurait par la suite inspiré ses scènes de jungle : « C'est qu'en effet Rousseau avait été à l'Amérique, ayant servi pendant la guerre du Mexique. Quand on l'interrogeait sur cette époque de sa vie, il ne paraissait se souvenir que des fruits qu'il avait vus là-bas et que les soldats n'avaient pas le droit de manger. Mais ses yeux gardaient d'autres souvenirs : les forêts tropicales, les singes et les fleurs bizarres... », Apollinaire, G., « Le Douanier », art. cité, 1914, p. 8. Il est difficile de savoir le rôle que joua Rousseau dans la fabrication et la diffusion de cette légende. Comme le rappelle, entre autres, la chronologie établie par Yann Le Pichon dans le catalogue de la dernière exposition qui lui fut consacrée, Rousseau aurait été fasciné une nuit de 1867 par les récits de ses camarades de régiment qui y avaient été envoyés pour soutenir l'empereur Maximilien sous Napoléon III (cf. Le Pichon, Yann, « Biographie d'Henri Rousseau », *Le Douanier Rousseau. L'innocence archaïque*, catalogue de l'exposition éponyme organisée sous le co-commissariat de Gabriella Belli et Guy Cogeval et présentée au Musée d'Orsay, Paris (du 22 mars au 17 juillet 2016), Paris, Hazan/Musée d'Orsay, 2016, p. 245). Mais tandis qu'Apollinaire rapporte qu'il parlait du Mexique comme s'il y avait été, d'autres témoignent du contraire. Paru en 1909, l'article d'Arsène Alexandre, rapportant une conversation avec le peintre, écrit pourtant qu'il avait obtenu, « sans peine », « l'aveu qu'il n'avait point voyagé plus loin que les serres du Jardin des Plantes [...] », Alexandre, A., « La vie et l'œuvre d'Henri Rousseau. Peintre ancien employé de l'Octroi », art. cité

⁶⁴ D'après son premier biographe, l'historien et marchand d'art allemand Wilhelm Uhde, Rousseau croyait que lorsqu'il peignait sa main était guidée par sa défunte épouse, cf. : « [...] Puis ils le voient promener de nouveau le pinceau sur la toile et son visage a une expression étrange : "Tu n'as pas vu comme ma main a bougé ?" demandait-il. "C'est tout naturel, Rousseau, puisque tu peignais". "Non, répond-il, c'est ma pauvre femme qui était ici et qui conduisait ma main. Tu ne l'as ni vue ni entendue ? Du courage, Rousseau, me disait-elle, tu mèneras cela à bonne fin." », Uhde, W., *Henri Rousseau, op. cit.*, pp. 32-33

⁶⁵ « On dit que Rousseau, en peignant ces tableaux [représentant des jungles], était si bouleversé par la puissance de ses propres visions que, saisi d'angoisse et oppressé, il lui fallait ouvrir la fenêtre pour reprendre haleine. », *Ibid.*, p. 43

⁶⁶ Sur la thèse de l'alibi médiumnique ou spirite, voir notamment les recherches de Pascal Rousseau cf. Rousseau, Pascal, « La magie des images. Hallucination et rêverie magnétique dans l'œuvre d'Henri Rousseau » in *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris, op. cit.*, pp. 193-203 ou encore au sujet de l'artiste médium suédoise Hilma af Klint cf. Rousseau, Pascal, « Hilma af Klint, une peinture inspirée » in *Hilma af Klint, une Modernité*

la légende, son œuvre, antiacadémique par excellence et inclassable tant elle se différenciait de toute production contemporaine, ne pouvait que renforcer le mystère. L'histoire de sa reconnaissance par les artistes d'avant-garde tels Félix Vallotton, Paul Gauguin, Louis Roy, Paul Signac puis Pablo Picasso et Robert Delaunay, alors même que Rousseau ne jurait que par les peintres plus officiels et classiques qu'étaient Jean-Léon Gérôme, William Bouguereau et Félix Clément, ajouta, par le paradoxe, une couche de mystère supplémentaire. Enfin, et comme Apollinaire le soulignait en exergue de son premier hommage au Douanier juste après sa mort, le violent rejet qu'il suscita de la part des critiques et du public de son vivant lui assura une place de choix dans la famille des artistes maudits. « Peu d'artistes ont été plus moqués durant leur vie que le Douanier », écrivait le poète avant de lui rendre justice⁶⁷. Or, s'il est vrai que Rousseau eut à subir de nombreuses et cruelles railleries, Rousseau ne reçut pas, de son vivant, que de mauvaises critiques. Comme Dora Vallier fut l'une des rares à l'avoir relevé, il fit aussi, dès 1887, l'objet de critiques neutres et positives⁶⁸.

Toujours est-il que si conformer Rousseau dans une certaine image d'artiste dut sans aucun doute aider les entreprises de légitimation de son œuvre nécessaires de son vivant et peu après sa mort, ce type de discours était-il toujours aussi nécessaire après la vague de reconnaissance des années 1920 ? Est-il toujours aussi nécessaire aujourd'hui alors que, même si Rousseau est de moins en moins présent dans les ouvrages généraux d'histoire de l'art, son œuvre fait néanmoins l'objet de grandes rétrospectives dans des lieux aussi prestigieux que le Museum of Modern Art de New York, la Tate Modern de Londres, le Palais des Doges de Venise, les Galeries nationales du Grand Palais et le Musée d'Orsay de Paris, et que plusieurs de ses toiles ornent, de manière permanente, les murs des plus grands musées d'art moderne internationaux ? A quelques exceptions près, il n'y a guère que les quatre dernières grandes expositions qui lui furent consacrées qui osèrent enfin se dégager de l'emprise de cette légende. Comme le notait Tristan Tzara, rare exégète à s'en être extrait avant l'heure, il faut que ses œuvres soient examinées « en dehors de leur légende » et que « quelqu'un écrive l'histoire de sa vie basée sur des faits qui doivent toujours être présentés⁶⁹ ». En effet, pour reprendre les derniers grands spécialistes français de Rousseau, si les catalogues raisonnés et biographies de

Révélee, catalogue de l'exposition éponyme présentée à l'Institut suédois, Paris (du 11 avril au 27 juillet 2008), sous le commissariat d'Angela Lampe et de Jean de Loisy, Paris, Centre culturel suédois, 2008, pp. 11-16

⁶⁷ Apollinaire, G., « Les Indépendants », art. cité, p. 207, voir annexe n°5

⁶⁸ Vallier, D., *Henri Rousseau*, *op. cit.*, p. 35

⁶⁹ Tzara, Tristan, « Henri Rousseau: The Role of Time and Space in His Work » in *Henri Rousseau*, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la Sidney Janis Gallery, New York, Sidney Janis Gallery, 1951, n.p., voir annexe n°29

Dora Vallier, Henry Certigny et Yann Le Pichon sont des mines d'or en ce qui concerne les recherches biographiques et le catalogage des œuvres, leurs interprétations demeurent parfois proches d'extrapolations pour le moins subjectives et farfelues. Loin de l'objectivité attendue de tout historien d'art, leurs études témoignent parfois plus d'une adhésion sentimentale au personnage que d'une analyse objective de son œuvre prenant en compte par exemple, comme l'illustrent les récents articles publiés dans les catalogues des dernières expositions qui lui furent consacrées, le contexte historique et artistique dans lequel Rousseau prit place. Voulant prouver au lecteur la parfaite sincérité de son travail, Yann Le Pichon avoue lui-même s'être souvent identifié au personnage : « Quant à moi qui ai fait ces pèlerinages aux sources, je ne saurais évidemment prétendre, même si je me suis souvent identifié à lui, avoir aimé qui et ce qu'il a préféré, enduré tout ce qu'il a souffert et vécu sa propre vie !⁷⁰ ». En effet, plutôt que de chercher à ouvrir l'œuvre de Rousseau à de nouvelles interprétations, à l'enrichir avec de nouvelles données ou à la lire sous de nouveaux angles, ces auteurs s'attachent souvent plus à la personnalité du peintre qu'à sa production. Ils présentent surtout le peintre avec un ton sentimental qui semble lui-même se complaire dans une certaine forme d'apitoiement, au risque de passer pour de la condescendance. Se targuant de vouloir rendre justice à un artiste non reconnu *a priori* de son vivant, ils reconduisent ainsi une image de l'artiste qui, forgée dès 1911 par Wilhelm Uhde, repose sur l'assimilation de Rousseau à un saint innocent, image à laquelle ils ajoutent, en exaltant le motif de l'incompréhension générale et suivant la figure romanesque de l'artiste maudit⁷¹, la figure du martyr. Ce faisant, ils continuent d'enfermer Rousseau dans un statut de victime et non dans son identité de peintre.

Pourtant, et comme l'ont montré les auteurs des catalogues des dernières grandes expositions lui ayant été consacrées, son œuvre offre prise à de multiples interprétations et à de surprenantes mises en perspective. Organisée sous le commissariat concerté du français Michel Hoog et des américains Carolyn Lanchner et William Rubin, l'exposition « Le Douanier

⁷⁰ Le Pichon, Y., *Le monde du Douanier Rousseau. Ses sources d'inspiration, ses influences sur l'art moderne*, *op. cit.*, p. 24

⁷¹ Transparaissant dans de nombreux textes consacrés à Rousseau, l'assimilation de Rousseau à la figure de l'artiste maudit fut également le sujet de l'ouvrage *Le Gentil Douanier et un artiste maudit*, écrit par Jérôme et Jean Tharaud et publié aux éditions des Cahiers Libres, Paris en 1929. Entremêlant les biographies de Henri Rousseau et de Paul Gauguin, ce texte se terminait ainsi : « C'est un malheureux envoûté par sa passion de l'art. Il lui sacrifie tout, femme, enfants et lui-même, mais avec l'illusion tenace que le succès est là tout proche et qu'il va refaire un foyer, qu'il va ressaisir le bonheur ! Devant cette misère et cette foi, ces violences et cette tendresse qui n'apparaît que par éclairs, on songe à Beaudelaire [*sic*], aux poètes maudits. C'est, sans le génie de l'expression, le même accent de l'âme que dans *Les Fleurs du Mal*. C'est aussi le même destin : la vocation qui s'abat sur un être, avec le glaive et le feu, comme un ange infernal. », Tharaud, Jean et Jérôme, *Le Gentil Douanier et un artiste maudit*, Paris, Cahiers Libres, 1929, pp. 46-47

Rousseau » exposait avec brio et force d'analyses la manière dont la peinture de Rousseau avait influencé nombre d'artistes de la première moitié du XX^e siècle, de Pablo Picasso à Yves Tanguy et Victor Brauner en passant par Giorgio De Chirico, Fernand Léger, Carlo Carrà, Alberto Savinio, Max Beckmann, Max Ernst ou Joan Miró⁷². Complétant cette perspective, en 2005-2006, l'exposition intitulée « Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris » prenait quant à elle le parti de réinscrire son œuvre dans le contexte général de l'époque. Ne se concentrant que sur les scènes de jungle, les cinq essais des auteurs français et britanniques du catalogue prouvaient, chacun à partir d'un point de vue différent, à quel point celui-ci, loin d'avoir été un marginal ou un complet isolé, fut bel et bien un homme de son temps, un moderne au sens premier du terme. Retrouvant de potentielles sources d'inspiration visuelle dans les revues colonialistes⁷³ et scientifiques⁷⁴ de l'époque, réinterprétant les sujets de ses tableaux en regard de cette actualité, les auteurs démontraient la richesse d'une œuvre qui, loin d'avoir miraculeusement émergé d'un esprit ermite vivant en vase clos, correspondait avec les grands thèmes de son temps et s'en emparait, sans les copier, avec une vision résolument personnelle. Enfin, tandis que les articles des co-commissaires Christopher Green et Philippe Büttner, dans le catalogue de l'exposition qui s'est déroulée en 2010 à la Fondation Beyeler en Suisse, poursuivaient l'entreprise de « Jungles à Paris » et tentaient, par de nouvelles mises en contexte, d'enrichir la compréhension de ses œuvres⁷⁵, la récente exposition « Henri Rousseau, l'innocence archaïque », coproduite par le Palais des Doges à Venise et le Musée d'Orsay à Paris démontrait de nouveau le rôle que l'autodidacte avait joué dans l'avènement de l'art moderne. A travers un accrochage inédit, au sein duquel ses tableaux étaient à la fois mêlées aux toiles des Primitifs italiens, de peintres du *folk art* américain et des artistes d'avant-garde qui l'avaient apprécié, tel Félix Vallotton, Fernand Léger, Pablo Picasso, Victor Brauner, etc., l'exposition révélait

⁷² Dans le catalogue de l'exposition voir notamment l'article de Carolyn Lanchner et de William Rubin intitulé, dans la version française du catalogue, « Henri Rousseau et le modernisme », traduit de l'anglais par Jacques Chavy in *Le Douanier Rousseau*, catalogue de l'exposition éponyme présentée aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris (du 14 septembre 1984 au 7 janvier 1985), au Museum of Modern Art, New York (du 5 février au 4 juin 1985), sous le commissariat de Michel Hoog, Carolyn Lanchner et de William Rubin, Paris, Réunion des musées nationaux, 1984, pp. 48-100

⁷³ Sur ce thème, voir en particulier l'article de Green, Christopher, « Souvenirs du Jardin des Plantes : rendre l'exotique étrange à nouveau » in *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris, op. cit.*, pp. 31-49 et celui de Gille, Vincent, « Illusion des sources, source de l'illusion. Le Douanier Rousseau dans les images de son temps », *Ibid.*, pp. 61-65

⁷⁴ Sur ce point, voir l'article de Pascal Rousseau sur les revues et les recherches scientifiques en général consacrées à l'étude de l'hypnose, cf. Rousseau, P., « La magie des images. Hallucination et rêverie magnétique dans l'œuvre d'Henri Rousseau », art. cité

⁷⁵ Cf. Green, Christopher, « The Exotic and the Banal : The Other Side of the Douanier's Charm », pp. 15-31 et Büttner, Philippe, « Across the Park and into the Trees : The Visual Context of Henri Rousseau's Landscapes and Figure Paintings », pp. 33-41 in *Henri Rousseau*, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la Fondation Beyeler, Bâle (du 7 février au 9 mai 2010), sous le commissariat de Philippe Büttner assisté de Christopher Green, Bâle, Hatje Cantz, 2010

également l'ampleur de sa reconnaissance auprès de l'avant-garde italienne et notamment auprès de peintres comme Carlo Carrà, Antonio Donghi et Tullio Garbari⁷⁶.

Au cours de cette première partie, il ne s'agira pas pour nous d'écrire une nouvelle biographie d'Henri Rousseau. Sur ce point, nous estimons en effet que le dévouement manifesté par ses biographes tend à prouver que ceux-ci ont bien mené leurs recherches et qu'ils ont trouvé ce qu'il y avait à trouver. Il ne s'agira pas non plus pour nous de produire de nouvelles études sur son œuvre prolifique. Espérons que d'autres pourront, à la suite des auteurs des catalogues de ces dernières expositions, poursuivre ce travail passionnant. En revanche, nous souhaiterions réexaminer l'ensemble des premiers textes consacrés à Rousseau, des premières critiques parues dès 1886 à la première monographie en 1911, afin de montrer comment le peintre, de son vivant déjà, fut tantôt considéré comme un peintre moderne, novateur en peinture, tantôt considéré comme un primitif. Nous tenterons notamment de faire dialoguer ces textes avec les définitions de l'art, de l'artiste et du primitif spécifiques de cette période car c'est en faisant dialoguer, pensons-nous, ces différents portraits d'artiste que les critiques d'art, consciemment ou inconsciemment, en ont dressé le portrait. Ceci nous apparaît d'autant plus justifié que, comme l'ont bien analysé Jean-Paul Bouillon et Constance Naubert-Riser, la critique d'art dans les années 1880-1890 se voit chargée d'un rôle nouveau et de plus amples responsabilités et devient, plus que de simples rapporteurs de Salon, le lieu de prises de position constantes sur l'art du temps⁷⁷.

Pour ce faire, et bien que notre formation soit celle de l'histoire de l'art et non de la sociologie et de l'anthropologie, nous prenons la liberté de nous inspirer de l'essai d'anthropologie de l'admiration de Nathalie Heinich sur Vincent van Gogh⁷⁸, auquel nous empruntons la terminologie. Afin d'étudier l'évolution du discours sur van Gogh, la sociologue avait en effet établi une grille d'analyse qui, assez simple et très pratique, permettait de classer les discours selon leur objet, le degré d'opinion et la forme du jugement. Concernant l'objet du

⁷⁶ Outre les deux catalogues parus sur le sujet, l'exposition donna aussi lieu à un colloque international les 11 et 12 mai 2016 dont les interventions sont consultables en ligne, https://www.youtube.com/playlist?list=PLwUa6C-N-kpYSpgjyzG4m5ju_V4In7oq1, lien consulté pour la dernière fois le 27 juin 2016.

⁷⁷ Sur ce point voir notamment Naubert-Riser, Constance, « La critique des années 1890. Impasse méthodologique ou renouvellement des modèles théoriques ? » in *La critique d'art en France 1850-1900*, actes du colloque organisé au CIEREC, Clermont-Ferrand, les 25, 26 et 27 mai 1987, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Saint-Etienne, CIEREC/Saint-Etienne Université, 1989, pp. 193-204 et Bouillon, Jean-Paul, « Introduction » in *La promenade du critique influent, Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, sous la dir. de Jean-Paul Bouillon, Paris, Hazan, 2010, pp. 196-200

⁷⁸ Heinich, Nathalie, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Critique », 1991

discours, elle distinguait ainsi trois catégories : le peint (ou le motif), la peinture (le tableau) et le peintre (l'auteur). Le degré d'opinion s'étagait également sur trois niveaux : le silence, la neutralité et le jugement. Et la forme du jugement comprenait aussi trois entrées : le positif, le négatif et l'ambivalent⁷⁹. S'inspirer de *La gloire de Van Gogh* pour réaliser cette étude offre également un autre intérêt : celui de pouvoir comparer l'analyse des discours sur van Gogh à ceux sur Rousseau. En effet, si leurs peintures n'ont *a priori* que peu de choses en commun, que les deux hommes ne semblent pas s'être connus et que la fortune de Rousseau n'a rien de comparable avec celle de van Gogh aujourd'hui, de nombreux parallèles peuvent pourtant être dressés entre les deux hommes, auxquels nous ajouterions volontiers Gauguin. Auteurs d'une œuvre qui fut longtemps incomprise et violemment décriée, les trois peintres, contemporains même s'ils ne sont pas de la même génération, furent très vite associés. En effet, durant les deux décennies qui succèdent la mort de Rousseau, les critiques d'art les citent très souvent ensemble, indiquant qu'ils les considèrent de la même valeur. Sans pour autant faire l'objet d'une comparaison approfondie, ils sont tous trois, avec Cézanne, considérés comme les peintres de la modernité. Ainsi par exemple d'Apollinaire qui, en 1913, commence son « Salon des Indépendants » par noter que « L'art du XIX^e siècle n'est qu'une longue révolte contre la routine académique : Cézanne, Van Gogh, le Douanier Rousseau » ou de Florent Fels qui n'hésite pas à comparer le « miracle Utrillo » au « Miracle Cézanne, miracle Rousseau », mettant ainsi sur un pied d'égalité le maître d'Aix et le Douanier⁸⁰. En 1927, François Fosca présente Gauguin, Cézanne et van Gogh comme les peintres qui ont « ramené les artistes français, par un chemin de traverse, aux grandes traditions de la peinture » avant d'ajouter au trio les noms de « Seurat et Rousseau le douanier, cet autre Poussin, pour qui Tahiti remplaça Rome [...]»⁸¹. Enfin, ayant tous trois été très moqués de leur vivant, ils sont également les parangons du génie incompris, de l'artiste maudit, comme le souligne en 1929 l'ouvrage de Jérôme et Jean Tharaud, *Le Gentil Douanier et un Artiste Maudit*⁸² et qui ne traite, cette fois, que de Rousseau et de Gauguin.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 20

⁸⁰ Fels, Florent, « Maurice Utrillo », *L'Amour de l'art*, septembre 1923, p. 693

⁸¹ Fosca, François, « L'entrée de Gauguin au Louvre », *L'Amour de l'art*, février 1927, p. 90

⁸² Tharaud, J. et J., *Le Gentil Douanier et un Artiste Maudit*, *op. cit.*

b. La sortie du silence : Henri Rousseau au Musée des Horreurs - les critiques négatives.

Comme le faisait remarquer Vallier, si Rousseau était né ne serait-ce que vingt-cinq ans plus tôt, il y a fort à parier qu'il serait demeuré inconnu⁸³. Fils d'un ferblantier de Laval, rien ne destinait Rousseau à une carrière artistique. Peu motivé par les études, assistant d'un clerc de notaire puis employé à l'Octroi de Paris, il ne se mit vraisemblablement à peindre qu'à l'âge de 42 ans⁸⁴. N'ayant jamais suivi de cours de peinture ou de dessin, il est également fort probable que, malgré ses visites aux Salons de peinture et au Musée du Louvre (à partir de 1884, grâce à une carte de copiste), il n'avait que très peu de connaissances en histoire de l'art. S'il citait Gérôme et Bouguereau à l'envie, presque aucun commentaire de sa part sur l'art d'autres peintres, contemporains ou passés, ne nous est parvenu, prêtant à penser que son savoir et sa compréhension en ce domaine demeuraient faibles. En outre, hormis son voisin, le peintre Félix Clément, et Jean-Léon Gérôme qui lui auraient prodigué quelque conseil, Rousseau ne disposait d'aucun réseau, amical, commercial ou autre, dans le monde de l'art. Pas d'amis peintre ou d'amateurs d'art avec qui débattre, discuter, à qui se comparer : lorsqu'il commence à exposer ses toiles au Salon des Indépendants en 1886, Rousseau fait bien figure, pour reprendre le titre d'un de ces tableaux, d'un parfait « isolé ». Comme nombre d'exégètes l'ont par la suite mis en exergue, sans l'ouverture du Salon des Indépendants « sans jury et sans médaille » au sein duquel il exposa chaque année, pendant vingt-quatre ans, un total de 133 tableaux et de nombreux dessins⁸⁵, où aurait-il eu l'occasion de les montrer ? Mais encore faut-il, parmi tant de concurrents, parvenir à se faire remarquer. En effet, la concurrence est immense⁸⁶. Or, sortant vite du silence qui constitue pour Heinich le premier degré de reconnaissance, Rousseau fait l'objet de mention dans les compte-rendus du Salon dès sa deuxième exposition, en 1887⁸⁷.

Point n'est besoin ici de gloser de nouveau sur les nombreuses critiques négatives et souvent cruelles, dont Rousseau fit l'objet et que Vallier a bien répertoriées en 1961⁸⁸.

⁸³ « [...] s'il avait vécu vingt-cinq ans plus tôt, c'est-à-dire, si au lieu de mourir en 1910, il était mort en 1884, avant la fondation du Salon des Indépendants, nous n'aurions rien su de lui – et cela parce qu'il n'aurait jamais exposé, la vie artistique, centrée sur le Salon des Artistes Français, l'excluant d'avance. », Vallier, D., *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, *op. cit.*, p. 5

⁸⁴ Le Pichon, Y., *Le monde du Douanier Rousseau. Ses sources d'inspiration, ses influences sur l'art moderne*, *op. cit.* Toutes les indications biographiques sont extraites de cet ouvrage.

⁸⁵ Décompte extrait du tableau des expositions de Rousseau réalisé par Wilhelm Uhde et reproduit in Uhde, W., *Henri Rousseau*, *op. cit.*

⁸⁶ Angrand, Pierre, *Naissance des artistes indépendants 1884*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1965, p. 24

⁸⁷ Vallier, D., *Henri Rousseau*, *op. cit.*, p. 35

⁸⁸ Nous en répertorions à notre tour quelques-unes en annexe, voir annexe n°1

Confortant son portrait d'artiste maudit, le motif de l'incompréhension et du rejet sans appel de son œuvre de son vivant, est rapidement devenu un leitmotiv de son exégèse. Notons seulement à propos de ces critiques que, se concentrant surtout sur le peint et la peinture, elles s'attachent à relever sa mauvaise maîtrise des lois de la peinture du point de vue technique et académique. « En voilà un qui se moque de toutes les écoles, de toutes les conventions, même les plus élémentaires, de la forme, de la couleur, de la composition, de la perspective [...] »⁸⁹, écrit le journaliste de l'*Eclair* en 1896 à propos d'une toile aujourd'hui disparue et qui s'intitulait *Un Philosophe*. « Un moment d'hilarité est toujours bon à passer : ne vous en privez pas en regardant *Le Départ* de M. Rousseau. C'est noir sur blanc, c'est cru ; c'est un défi à la nature.⁹⁰ », écrit celui de *L'Exposition universelle* en 1888. Non-respect des lois de la perspective, rapports de proportion erronés : la peinture de Rousseau défie surtout la peinture telle qu'elle est entendue et enseignée, depuis des siècles, par l'Académie qui, prônant une certaine virtuosité technique, la pense avant tout comme un moyen de reproduire la nature avec un certain degré de fidélité.

Notons également que Rousseau est loin d'être le seul, à cette époque, à subir les sarcasmes d'une critique devenue, suivant l'ampleur du rôle qui lui est désormais tenu de jouer, particulièrement vive voire virulente⁹¹. Et si, en 1906, l'autodidacte rejoint le « Musée des Horreurs » du dramaturge Georges Courteline⁹², c'est aussi sous le nom de la « Chambre des

⁸⁹ Article cité in *Ibid.*, p. 63

⁹⁰ Article cité in Vallier, D., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 38

⁹¹ Tandis que journaux et revues, grâce à la loi sur la liberté de la presse (1881), se multiplient, le désengagement de l'Etat dans l'organisation du Salon annuel et le développement du marché de l'art contribuent à l'ouverture d'une scène artistique concurrentielle qui offre au critique d'art des responsabilités de plus en plus importantes. De rapporteur de l'unique Salon officiel, le critique d'art devient un véritable « acteur » du monde de l'art, ayant la possibilité, à travers l'étendue des manifestations qui lui est offerte, de prendre position pour telles ou telles manifestations, pour tels ou tels groupes d'artistes. Suivant Jean-Paul Bouillon, il devient ainsi un « partenaire indispensable de l'artiste comme du marchand. » (cf. Bouillon, J.-P., « Introduction. Années 1880 » in *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900, op. cit.*, p. 195). Ces nouvelles libertés prirent surtout leur essor durant la dernière décennie du XIX^e siècle et jouèrent un grand rôle dans la reconnaissance de l'avant-garde. Comme l'écrit Constance Naubert-Riser, dans les années 1890, la « course à la célébrité » se joue autant pour les artistes que pour les critiques : « "L'avant-garde" est désormais le lieu stratégique auquel artistes et critiques veulent accéder, car c'est là que se jouent les réputations. » (cf. Naubert-Riser, C., « Introduction. Années 1890 » in *Ibid.*, p. 311). Comme l'a développé Heinich, c'est bien ce qui se joue en tout cas lorsque le poète symboliste et critique Gabriel-Albert Aurier (1865-1892) publie son article sur Vincent van Gogh (Aurier, Gabriel-Albert, « Les Isolés – Vincent van Gogh », *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1890), soit le premier et unique article consacré au peintre de son vivant. Intitulé « Des Isolés : Vincent van Gogh », Aurier se sert de la singularité de van Gogh pour affirmer sa propre singularité, cf. Heinich, N., *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration, op. cit.*, p. 22.

⁹² C'est en 1906 que Courteline aurait en effet acquis du peintre directement deux toiles, le *Portrait de Pierre Loti* (1890-1891, ILL.3) et *La Liberté invitant les artistes à prendre part à la 22^e exposition des artistes indépendants* (1905-1906, ILL.25). Dramaturge connu de la scène parisienne, Georges Courteline avait en effet entrepris de collectionner des peintures d'auteurs anonymes dont le principal point commun était le manque d'adresse et de technique picturale. Le numéro 39 (15 août-1^{er} septembre 1900) de la revue *Cocorico*, consacrée au théâtre, fut

Horreurs » que le critique d'art Charles Merki, en 1893, présente au lecteur du *Mercure de France* la salle organisée par Le Barc au Salon des Indépendants et qui rassemble des œuvres de Courbet, Manet, van Gogh, Gauguin, Signac et Vallotton. Tandis que Gauguin y est accusé de s'adonner à une peinture « d'une sauvagerie que nul phénomène de vision n'excuse », et que sa *Lutte de Jacob avec l'ange* (1888, ILL.110), par l'excessivité de ses « déformations », est l'illustration parfaite du « maboulisme » du peintre⁹³, van Gogh est un :

« [...] homme [qui] s'est battu avec ses toiles. Il les a lapidées avec des boulettes de glaise. Il a pris le mortier d'un pot, l'a flanqué devant lui en goûtant la joie de taper sur un mécréant. De pleines truellées de jaune, de rouge, de brun, de vert, d'orange, de bleu, ayant épanoui le feu d'artifice d'un panier d'œufs précipités d'un cinquième étage, il a porté son affaire sous la pompe en y traçant, les yeux clos, quelques lignes avec le doigt imbibé d'encre. Il paraît que cela représente quelque chose ; c'est pur hasard, sans doute, et, comme l'exprime un potin, on ne sait trop "si la diligence est une paire de souliers, ou les souliers de la diligence"⁹⁴ ».

Pour Merki, cette « Chambre des Horreurs » c'est donc, tout bonnement, :

« [...] l'amour du laid, de l'ignoble, hérités du macaronique Samuel Johnson ; c'est le maboulisme à sa dernière période, la besogne d'une confrérie de déments, lâchés tout d'un coup dans l'officine d'un fabricant de couleurs.⁹⁵ »

Or, bien que cet article ne soit pas représentatif des opinions de la revue tel que cela est bien précisé en note de bas de page dès la première page de l'article⁹⁶ – outre le fait que ce

dédié au « Musée Courteline » et contient plusieurs reproductions de ces tableaux, accompagnées de textes de Courteline lui-même. D'après l'édito d'Edouard Norès, c'est avec une « fibre attendrie », un « fraternel amour » que Courteline collectionnait ces « ridicules humains » et non, comme la légende l'a retenu, dans le seul but de s'en moquer. Le collectionneur procédait d'ailleurs à une sélection attentive des tableaux qui n'étaient « non pas de mauvaise peinture au sens précis du mot, il n'y aurait qu'à se baisser pour en prendre – mais des productions bizarres nées de l'application de naïfs convaincus, exerçant dans la peinture, d'un effort soutenu, stérile et admirable, les qualités négatives des fausses mais sincères vocations ». Lors de la vente du Musée Courteline à Paris en 1927, le collectionneur nia d'ailleurs l'appellation négative de « Musée des Horreurs » pour lui préférer celle de « Musée du Labeur Ingénu », cf. *Exposition du cabinet de M. Georges Courteline*, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la galerie Bernheim Jeune du 21 novembre au 2 décembre 1927, Paris, MM. Bernheim-Jeune, 1927, n.p. Nous reproduisons en annexe quelques pages du numéro de *Cocorico*, voir annexe n°3

⁹³ « Ce que l'on peut dire aujourd'hui de sa *Lutte de Jacob avec l'ange*, c'est que si Jacob et l'ange sont déformés dans les cervelles des Bretonnes, les Bretonnes ont été pareillement déformées dans la cervelle du peintre, car elles sont aussi méchamment venues que le reste. », Merki, Charles, « Apologie pour la peinture », *Mercure de France*, juin 1893, pp. 148-149

⁹⁴ *Ibid.*, p. 148

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 147-148

⁹⁶ « La liberté de tout dire constituant notre unique raison d'être, et d'ailleurs tous nos articles étant signés, nous considérons comme superfétatoire de dénier pour le recueil la responsabilité de ce qui s'y imprime. Toutefois, aujourd'hui que des tendances assez nettes peuvent s'inférer de l'ensemble de la publication, et alors que,

même numéro reproduit de nombreuses lettres de van Gogh, c'est dans cette même revue que le critique Georges-Albert Aurier avait non seulement fait paraître le premier article sur van Gogh⁹⁷ mais aussi fondé sa définition du symbolisme en peinture à partir de la description de *La lutte de Jacob avec l'ange* (ILL.110) de Gauguin⁹⁸ –, ce « règlement de compte⁹⁹ » est courant chez les critiques de l'époque qui ne jure que par la peinture académique. Témoignant de la virulence des prises de position par cette critique d'art, ce qui est critique dans la bouche de certains vis-à-vis de l'antiacadémisme des toiles de Rousseau, pourrait tout aussi bien, pour le défenseur de van Gogh et de Gauguin, passer pour un éloge. Et c'est peut-être justement pour cette raison que Rousseau déchaîne les commentaires. En critiquant le manque de maîtrise technique chez Rousseau et les effets antinaturalistes que cela engendre, les critiques expriment aussi leur aversion pour toute une classe de peintres qui, au même moment, se détachent volontairement des canons académiques et des représentations naturalistes et exposent, sans vergogne, leurs tableaux au Salon des Indépendants.

Mais comme il se trouva des critiques d'art pour défendre la peinture de Gauguin, de van Gogh, et des symbolistes en général dès leur première exposition en 1889 au Café Volpini, il se trouva également des critiques pour reconnaître, dès ses premières expositions, des qualités à l'autodidacte. Moins étudiées, c'est davantage ces critiques, ambivalentes et positives, qui suscitent notre intérêt.

c. Un artiste naïf : les critiques ambivalentes et positives.

Dès 1887 en effet, quelques journalistes osent proférer un jugement qui, s'il n'est ni très argumenté ni résolument laudateur, reste néanmoins un jugement ambivalent voire positif. Ainsi en est-il du critique de *Le Mot d'ordre* qui, au sujet d'*Un pauvre diable*, apporte ses encouragements à Rousseau en précisant que, « non impressionniste », le peintre est surtout un « sincère » qui « nous rappelle un peu les primitifs ». « Sujet bien naïf ! » précise-t-il encore, « Un vieillard à moitié vêtu d'une peau de bête, près de sa hutte, dans un bois dénudé, en pleine neige. Titre : Un pauvre diable ! On le serait à moins. Mais je le répète, il y a de l'effort, de la

précisément, nous donnons une série de lettres de Vincent van Gogh, nous déroutierions sans doute par trop nos lecteurs si nous ne déclarions que M. Charles Merki exprime ici des opinions toutes personnelles. », note de la rédaction, *Ibid.*, p. 139

⁹⁷ Aurier, G.-A., « Les isolés – Vincent van Gogh », art. cité, pp. 24-29

⁹⁸ Aurier, Georges-Albert, « Le symbolisme en peinture – Paul Gauguin », *Mercur de France*, mars 1891, pp. 155-165

⁹⁹ Heinich, N., *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, op. cit., p. 52

sincérité et un je ne sais quoi de sympathique.¹⁰⁰ » Cette « peinture assez sèche et dure, mais bien curieuse » reçoit également les faveurs de Marcel Fouquier du *XIX^{ème} siècle* qui y voit à son tour, « par sa naïveté même », « le souvenir des primitifs italiens » : « Dans cette forêt, écrit-il, mettez un lion apprivoisé aux pieds du vieillard grelottant et ce sera avec sa belle barbe blanche, un hermite [*sic*], un saint habitué à faire des miracles, comme ceux que peignaient les élèves de Giotto, un Simone Memmi ou un Taddeo Gaddi.¹⁰¹ » L'année suivante, tandis que Degas, ironique, se demande si Rousseau ne serait pas « le peintre de l'avenir¹⁰² », c'est grâce à ses qualités de dessinateur que le critique de *Le cri du peuple* avoue « témoigner son entière admiration et sa parfaite sympathie pour les œuvres naïves et consciencieuses de [...] M. H. Rousseau.¹⁰³ ». En mars 1891, Félix Vallotton, reporter du Salon des Indépendants pour *Le journal suisse*, n'est quant à lui pas loin de considérer *Surpris !* (1891, **ILL.4**) comme un chef-d'œuvre :

« Il écrase tout. Son tigre surprenant une proie est à voir ; c'est l'alpha et l'oméga de la peinture, et si déconcertant que les convictions les plus enracinées s'arrêtent et hésitent devant tant de suffisance et tant d'*enfantine naïveté*. Tout le monde ne rit pas, du reste, et certains qui en auraient envie s'arrêtent bientôt ; il est toujours beau de voir une croyance, quelle qu'elle soit, si impitoyablement exprimée¹⁰⁴. »

Enfin, en 1897, Thadée Natanson de *La Revue Blanche*, bien que moins enthousiaste, prend malgré tout le temps de mentionner le peintre et, encore une fois, c'est pour sa naïveté que son œuvre est appréciée : « Il faudrait parler surtout de M. Henri Rousseau, dont la naïveté acharnée parvient comme à un style et dont la simplicité ingénue, entêtée, a la gloire de faire songer, sans rapport aucun que la bonne volonté, à des œuvres primitives.¹⁰⁵ »

Tandis que les critiques négatives ne se concentraient que sur la peinture (le style, le tableau), s'attachant à souligner les maladresses techniques dont ses tableaux, en regard des canons académiques, faisaient preuve, les critiques ambivalentes et positives se fondent non

¹⁰⁰ Anonyme, *Le Mot d'ordre* cité in Vallier, D., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 35

¹⁰¹ Fouquier, Marcel, *XIX^{ème} siècle*, cité in *Ibid.*

¹⁰² « Pourquoi n'est-ce pas celui-là qui sera le peintre de l'avenir ? », Edgar Degas cité par Ambroise Vollard repris in Vollard, Ambroise, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel, 2007 [1937], p. 220 et in Lanchner, Carolyn et Rubin, William, « Henri Rousseau et le modernisme » in *Le Douanier Rousseau, op. cit.*, p. 49

¹⁰³ Anonyme, *Le cri du peuple* cité in Vallier, D., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 38

¹⁰⁴ Vallotton, Félix, *Le journal suisse*, 25 mars 1891 cité in *Le Douanier Rousseau, Jungles à Paris*, album de l'exposition éponyme, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2006, p. 8

¹⁰⁵ Natanson, Thadée, *La Revue Blanche*, 1897, cité in Cahn, Isabelle, *Le Douanier Rousseau, naïf ou moderne ?*, Garches, A propos, 2006, p. 58, voir annexe n°1

seulement sur la peinture mais aussi sur le peint (le sujet, le motif). C'est à travers son style, qualifié de *naïf*, sa « simplicité acharnée », comme le note Natanson, qu'en dépit de ses maladresses, il est reconnu à Rousseau un certain talent. Or cette naïveté déteint presque toujours sur le peintre : ainsi Rousseau est-il « sincère » pour l'un, « de bonne volonté » pour l'autre, comme si la naïveté de ses peintures pouvait se porter garante de certains traits de sa personnalité.

« Sujet bien naïf », « œuvres naïves », « enfantine naïveté », « par sa naïveté même » : si ces critiques ne mettent pas forcément l'accent sur les mêmes aspects de son œuvre – les uns en louent le caractère consciencieux et volontaire, d'autres insistent davantage sur sa simplicité et son ingénuité – tous s'accordent à dire, dans leur brièveté même, que si l'art de l'autodidacte a quelque intérêt, celui-ci réside bien dans sa naïveté. Associée aux notions d'effort et de persévérance, d'attention et de sérieux, cette naïveté égale aussi la sincérité du peintre et fonde le caractère sympathique de ses œuvres. Elle est parfois aussi jugée trop extrême, s'approchant trop dangereusement d'une ingénuité qui toucherait au ridicule. C'est le cas de l'exclamation « Sujet bien naïf ! », proférée par le journaliste de *Le Mot d'ordre* ou de Thadée Natanson dont la critique, plus sceptique, rejoindrait presque le jugement négatif du critique de *La Nation* en 1892 : « Ce bon Rousseau dont la naïveté fait tordre les plus tristes.¹⁰⁶ »

Le second point sur lequel les critiques semblent également s'accorder est l'analogie presque constante de l'art de Rousseau à l'art des Primitifs soit, aux peintres de la pré-Renaissance. Or c'est souvent à travers le prisme de cette analogie que l'évocation de la naïveté prend corps. Si l'objet de ces références n'est pas explicité, c'est bien certainement à ces peintres que pensent le critique de *Le Mot d'ordre* et Thadée Natanson quand ils font mention des « œuvres primitives » ou des « primitifs », à ceux-là même qui, relégués dans l'ombre pendant de nombreux siècles, font l'objet d'une réhabilitation sans précédent au même moment.

Tantôt considérée comme sa faiblesse, tantôt comme sa force, que faut-il entendre par *naïveté* et qu'est-ce que l'affiliation de Rousseau aux peintres de la pré-Renaissance nous apprend ?

¹⁰⁶Anonyme, *La Nation*, cité in Vallier, D., *Henri Rousseau, op.cit.*, p. 48

2. Naïveté et primitivismes avant 1885.

S'ils semblent prévaloir aujourd'hui, les sens négatifs de *naïveté* signifiant *ignorance*, *ridicule*, *inculture* et *niaiserie* n'ont pas toujours eu cours¹⁰⁷. Aux siècles précédents, le terme *naïveté*, bien qu'il fût déjà utilisé pour désigner « une parole déplacée », comptait davantage de sens positifs. Au XVIII^e siècle, d'Alembert et Diderot dans l'*Encyclopédie* proposaient par exemple de bien faire la différence entre *une* naïveté et *la* naïveté car, si *une* naïveté signifiait une forme de langage imprudent et irréfléchi, pouvant faire du tort à soi-même, *la* naïveté équivalait à une qualité suprême de l'art, du génie et du discours : « La *naïveté* est le langage du beau génie, & de la simplicité pleine de lumières ; elle fait les charmes du discours, & est le chef-d'œuvre de l'art dans ceux à qui elle n'est pas naturelle.¹⁰⁸ ».

Dans le domaine des Beaux-arts, ce n'était pas la première fois avec Henri Rousseau que la *naïveté* était employée comme gage de qualité. Comme le remarquait Amal Asfour¹⁰⁹, *naïveté* est un terme qui fut régulièrement usité dans le champ des arts plastiques dès le début du XIX^e siècle, énoncé aussi bien par les artistes qui « cherchaient à dépeindre honnêtement ce qu'ils voyaient dans la nature » que, dans une grande variété de sens, par les critiques, cherchant à décrire leurs œuvres. Associé à la pensée que l'artiste se devait avant tout de donner une traduction personnelle plutôt que fidèle de la nature, l'artiste naïf, dans les années 1840 et pour la plupart des critiques, était « celui qui [était] honnête vis-à-vis de son propre tempérament¹¹⁰ ». C'était celui qui, au-delà de la maîtrise virtuose de l'art de peindre, mettait un point d'honneur à exprimer, en peinture, ses propres sentiments. C'était celui qui, suivant la définition primaire de *naïveté*, cherchait à traduire sur la toile la nature tel qu'il la percevait et la ressentait individuellement plutôt que de la reproduire, en surface, avec toutes les techniques qu'il avait acquises mais sans aucune passion ni aucun engagement, artificiellement.

¹⁰⁷ Voir notamment la définition de *naïveté* dans le *Grand Larousse Universel*, Tome 10, Paris, Larousse [1984], 1995, p. 7259

¹⁰⁸ D'Alembert et Diderot, Denis, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Tome 11 [1765], fac-similé de la première édition 1751-1780, Stuttgart – Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1988, p. 10

¹⁰⁹ Asfour, Amal, *Champfleury. Meaning in the Popular Arts in Nineteenth-Century France*, Francfort sur Main, Peter Lang, 2001, p. 70

¹¹⁰ *Ibid.*

a. **Naïveté et sincérité : Charles Baudelaire et Jean-Baptiste Camille Corot.**

Que la *naïveté*, entendue dans son premier sens de *naturel*, devînt un terme en vogue dans le monde de l'art à l'époque du romantisme n'a rien d'étonnant. En tant que synonyme de *sincérité*, elle correspondait à la promotion du « tempérament » chez l'artiste, soit à la valorisation en peinture de l'expression personnelle de l'artiste sur toute maîtrise du métier. Synonyme d'*intérieurité* et de *spontanéité*, elle désignait en outre l'expression du sentiment, l'artiste romantique étant non seulement celui qui devait s'exprimer avec sincérité et subjectivité mais aussi celui qui devait exprimer, tout simplement, un ou des sentiments. Défini par Baudelaire, le romantisme « n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir¹¹¹ ». Il ne « consiste pas dans une exécution parfaite » et préfère aux « perfection[s] du métier¹¹² » la traduction sincère du sentiment. En cela, Delacroix, « passionnément amoureux de la passion » et qui n'eût, d'après Baudelaire, de cesse de « chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible¹¹³ », figurait parmi les meilleurs artistes de son temps. Comparant ses œuvres à « de grands poèmes **naïvement** conçus¹¹⁴ », la *naïveté* chez lui ne consistait pas en « la science du métier combinée avec le *gnôti séauton*, mais [en] la science modeste laissant le beau rôle au tempérament ». Pour Baudelaire, Delacroix était donc « comme tous les grands maîtres, un mélange admirable de science – c'est-à-dire un peintre complet –, et de naïveté, c'est-à-dire un homme complet.¹¹⁵ ». Ne désignant pas seulement l'attitude du peintre vis-à-vis de la peinture, la naïveté selon Baudelaire renvoyait également aux qualités humaines du peintre, à sa personnalité en tant qu'individu et non, seulement, en tant qu'artiste.

Aussi en était-il ainsi, pour le poète, et même plus que pour Delacroix, de Jean-Baptiste Camille Corot, artiste sur lequel nous aurons grandement l'occasion de revenir au deuxième chapitre. Associée à son originalité et sa sincérité, la naïveté de Corot correspondait également, pour le critique, à son amour de la nature qui reflétait avant toute chose ses profondes « qualités d'âme et de fond » :

¹¹¹ Baudelaire, Charles, « Salon de 1846. Qu'est-ce que le romantisme ? » repris in Baudelaire, Charles, *Ecrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, Paris, Le livre de poche, 1999, p. 144

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Baudelaire, C., « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix », *L'Opinion nationale*, 2 septembre et 14 et 22 novembre 1863, repris in *Ibid.*, p. 474

¹¹⁴ Baudelaire, C., « Salon de 1846. Eugène Delacroix. » repris in *Ibid.*, p. 158. Nous soulignons.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 163

« [...] En effet, ce sont la naïveté et l'originalité qui constituent le mérite de M. Corot. Evidemment cet artiste aime sincèrement la nature, et sait la regarder avec autant d'intelligence que d'amour. Les qualités par lesquelles il brille sont tellement fortes, parce qu'elles sont des qualités d'âme et de fond, que l'influence de M. Corot est actuellement visible dans presque toutes les œuvres des jeunes paysagistes [...]»¹¹⁶ ».

Peintre de figures et de paysages dans la veine naturaliste, Corot lui-même ne reniait pas cette naïveté qui, déterminant l'attitude qu'il devait adopter face à la nature, revenait à oublier tout savoir et toute culture afin de retrouver ce regard émerveillé d'enfant alors tant prisé¹¹⁷. Définissant une manière d'être, en tant que peintre comme en tant qu'homme, plutôt qu'un style ou une esthétique picturale spécifique, la naïveté de Corot pour Baudelaire se traduisait aussi dans sa peinture. Car, s'il avait reconnu une certaine maladresse, parfois, à Delacroix¹¹⁸, l'exaltation de la naïveté chez Corot compensait les accusations de maladresse et de gaucherie que les critiques contemporains lui imputaient régulièrement :

« Or, à propos de cette prétendue gaucherie de M. Corot, il nous semble qu'il y a ici un petit préjugé à relever. Tous les demi-savants, après avoir consciencieusement admiré un tableau de Corot, et lui avoir loyalement payé leur tribut d'éloges, trouvent que cela pêche par l'exécution, et s'accordent en ceci, que définitivement M. Corot ne sait pas peindre. Braves gens ! qui ignorent d'abord qu'une œuvre de génie ou si l'on veut une œuvre d'âme où tout est bien vu, bien observé, bien compris, bien imaginé, est toujours très bien exécutée, quand elle l'est suffisamment. Ensuite, qu'il y a une grande différence entre un morceau *fait* et un morceau *fini*, qu'en général ce qui est *fait* n'est pas *fini*, et qu'une chose très *finie* peut n'être pas *faite* du tout, que la valeur d'une touche spirituelle, importante et bien placée est énorme... etc. etc.... d'où il suit que M. Corot peint comme les grands maîtres.¹¹⁹ »

La naïveté de Corot, entendue qu'elle corresponde également à la traduction de son amour pour la nature, venait donc excuser toutes les maladresses ou les gaucheries dont sa

¹¹⁶ Baudelaire, Charles, « Salon de 1845. Paysages. Corot » repris in *Ibid.*, p. 99

¹¹⁷ Cf. « Il faut interpréter la nature avec naïveté et selon votre sentiment personnel, vous détachant de ce que vous connaissez des maîtres anciens ou des contemporains. », Corot cité in Pernoud, Emmanuel, « Corot, le modèle enfant, l'impression d'enfance », numéro spécial « Arts de l'enfance, enfances de l'art », *Gradhiva*, sous la dir. de Daniel Fabre, Paris, Musée du Quai Branly, n°9, 2009, p. 39. « Le génie, c'est l'enfance retrouvée », écrit-il en 1863 Baudelaire, Charles, « Le Peintre de la vie moderne », *Le Figaro*, 26 et 29 novembre et 3 décembre 1863, repris in Baudelaire, C., *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 512. Sur les rapports entre Corot, la naïveté, l'enfance et l'enfant, voir l'article d'Emmanuel Pernoud précité.

¹¹⁸ « Delacroix est quelquefois maladroit, mais essentiellement créateur », Baudelaire, C., « Salon de 1846. Eugène Delacroix. », art. cité, p. 157

¹¹⁹ Baudelaire, C., « Salon de 1845. Paysages. Corot », art. cité, p. 100

peinture, techniquement, faisait preuve. Est-ce à dire que la maladresse selon Baudelaire, et tel que Maurice Denis le développe quarante ans plus tard dans son article « De la gaucherie des Primitifs¹²⁰ » (1904), était déjà comprise comme un « gage de sincérité », un gage d'authenticité ? Pas encore, mais l'idée se profile.

b. Les Primitifs du XIX^e siècle.

La naïveté, c'est aussi l'apanage de ces peintres de la pré-Renaissance qui, relégués dans l'ombre de leurs successeurs pendant des siècles, firent l'objet d'une incroyable réhabilitation au XIX^e siècle. Participant de la redécouverte générale du Moyen-Age, cette reconnaissance se traduisit autant par de nouvelles recherches historiques que par l'essor de collections nationales et privées¹²¹ et, en conséquence, leur introduction sur le marché de l'art caractérisée par l'apparition de nombreux faux¹²². A cet égard, l'opinion que Stendhal proféra en 1818 à l'égard de ceux qui reçurent bientôt l'appellation de *Primitifs*¹²³, n'est pas représentative du changement de regard que nombre d'historiens commençaient à porter à partir de cette date sur ces peintres longtemps dédaignés. Elle reconduit néanmoins une opinion qui fut largement partagée pendant des siècles. Bien que le romancier et grand amateur d'art italien, en reprenant

¹²⁰ « [...] Mais au fond d'eux-mêmes [les Primitifs] ils gardent le dépit de ces maladresses, de ces inexpériences, dans le rendu de la nature, qui pour nous est précisément un gage de sincérité, le signe certain d'un don très rare, le "sens des objets". » Denis, Maurice, « De la gaucherie des Primitifs », *Les Arts de la Vie*, juillet 1904, repris in Denis, Maurice, *Théories 1890-1910*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912, p. 168

¹²¹ Parmi les premiers collectionneurs privés d'œuvres de la pré-renaissance en France, on trouve par exemple les artistes François-Xavier Fabre (1766-1837), François-Marius Granet (1775-1847) et Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). En 1811, Dominique-Vivant Denon (1747-1825), directeur du Musée impérial, est aussi mandaté par Napoléon pour aller chercher en Italie des Primitifs, absents jusqu'alors des musées français, cf. Volle, Nathalie et Dury, Coentint, « Pour une histoire des collections publiques françaises de Primitifs italiens : apports du Répertoire des tableaux italiens en France (XIII^e-XIX^e siècles) à l'histoire du goût » in *Primitifs italiens, le vrai, le faux, la fortune critique*, catalogue d'exposition éponyme présentée au Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, Ajaccio (du 29 juin au 1^{er} octobre 2012), sous le commissariat d'Esther Moench, Milan, Silvana Editoriale, 2012, p. 25. Les musées français se virent de nouveau enrichis de centaines d'œuvres de Primitifs italiens suite à l'acquisition, par Napoléon III en 1861, des tableaux du marquis romain Giampietro Campana, cf. *Ibid.*, pp. 25-30

¹²² *Ibid.*

¹²³ D'après Isabelle Dubois, la substantivation de *primitif*, qui ne fut d'abord utilisé que comme adjectif pour désigner les œuvres de la pré-renaissance, date du milieu du XIX^e siècle : « Jusqu'au début du XIX^e siècle, *primitif* ne signifia rien d'autre qu'"ancien, proche de la source". Ainsi parlait-on de la "primitive église" dans le *Dictionnaire* de Furetière (1690). Appliqué aux Beaux-Arts, le terme fut d'abord employé comme adjectif : dès 1814, le catalogue de l'exposition organisée par Denon pour présenter les œuvres conquises par Napoléon s'intitule : *Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie et de l'Allemagne*. En 1843, on rééditera sous le titre *Peintres primitifs*, l'ouvrage publié par Artaud de Montor en 1808 sous le nom de *Considérations sur l'état de la peinture en Italie*. Au milieu du XIX^e siècle, l'adjectif est substantivé. Delacroix note dans son *Journal* en 1850 qu'"il y avait des Primitifs très remarquables au musée d'Anvers". », cf. Dubois, Isabelle, *La fortune critique des Primitifs allemands en France, 1800-1914*, 489 p., thèse de doctorat soutenue en Histoire de l'art à l'Université Marc Bloch, Strasbourg, 2001, p. 6. Pour des raisons pratiques, nous choisissons de conserver l'appellation *Primitif* avec une majuscule pour désigner les peintres de la pré-renaissance.

une formule consacrée¹²⁴, n'hésitât pas à écrire que « Si Cimabue est le Michel-Ange de cette époque, Giotto en est le Raphaël¹²⁵ », il demeurerait très sceptique vis-à-vis des deux peintres. Pour lui, même si les œuvres de Giotto dépassaient en qualité celles de Cimabue, qu'« on ne peut guère louer [...] qu'en indiquant les défauts qu'il n'a pas¹²⁶ », et qu'on pouvait en admirer les innombrables progrès, leurs déficiences techniques étaient encore trop importantes pour qu'il fût justifié de s'y arrêter. Qualifiées de *laid*es et de *barbares*, leurs œuvres n'étaient intéressantes qu'en ce qu'elles représentaient une étape vers la peinture plus aboutie de Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël¹²⁷.

L'abbé Luigi Lanzi (1732-1810) et Alexis-François Artaud de Montor (1772-1849) n'étaient pas de cet avis¹²⁸. Cessant de considérer la peinture du Moyen-Age comme les fruits d'une époque sombre et barbare, leurs ouvrages s'attachaient plutôt à en relever les qualités et, en écrivant pour la première fois l'histoire, en redécouvrant les pièces maîtresses de cette période dite « d'enfance de l'art¹²⁹ », cherchaient à contextualiser l'émergence de la période renaissante. Comme l'écrivait Artaud de Montor dès le début du siècle :

« On parle à nos jeunes artistes de Raphaël, comme du peintre qui a le plus honoré le seizième siècle. On rend à ce grand génie toute la justice qu'il mérite ; mais pourquoi ne pas leur apprendre et leur démontrer que, quatre siècles avant Raphaël, il y avoit déjà de la grace [*sic*] dans les compositions ; que dans plusieurs parties, le dessin offroit de la

¹²⁴ Reprise par Alexis-François Artaud de Montor dans ses *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, Paris, Schoell, 1811 [2^e édition ; 1808], la formule aurait été établie par Luigi Lanzi, dans le tome 1 de *Storia pittorica dell'Italia*, 1792, p. 18

¹²⁵ Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Tome Premier, Paris, P. Didot, L'Ainé, Imprimeur du Roi, 1818, p. 30

¹²⁶ *Ibid.*, p. 26

¹²⁷ « Pour être juste envers cet homme rare, il faut regarder ses prédécesseurs. Ses défauts sautent aux yeux ; son dessin est sec ; il a soin de cacher toujours sous de longues draperies les extrémités de ses figures, et il a raison, car il s'en tire fort mal. Au total, ses tableaux ont l'air barbare. Il n'est pas un de nos peintres qui ne se sente une immense supériorité sur le pauvre Giotto. Mais ne pourroit-il pas leur dire : "Sans moi, qui suis si peu, vous seriez moins encore." Boursaut. [...] Je conçois bien que l'on n'ait pas de plaisir à voir les œuvres de Giotto. Si l'on dit : Que cela est laid ! on peut avoir raison ; mais si l'on ajoute : Quel peintre pitoyable ! on manque de lumières. », *Ibid.*, p. 34-35

¹²⁸ Pionnier dans la redécouverte des Primitifs, l'abbé Luigi Lanzi est l'auteur de *Storia pittorica dell'Italia* (1792). Tandis que de nombreux passages de cet ouvrage furent intégralement repris par Stendhal, sa traduction intégrale en français date de 1824, cf. Dury, Coirentin, « Le goût des Primitifs italiens en France » in *Primitifs italiens, le vrai, le faux, la fortune critique, op. cit.*, p. 69

¹²⁹ « Dans toutes les galeries des souverains de l'Europe, nous admirons une riche collection de tableaux des plus grands maîtres italiens ; mais en général parmi ces tableaux, les plus anciens ne remontent qu'à la fin du 15^e siècle. Il est impossible de trouver dans ces ouvrages l'enfance de l'art dont nous n'avons aucune idée ; et en parcourant ces galeries, on se demande s'il n'a pas existé précédemment des auteurs qui soient dignes aussi d'une place honorable dans nos musées. J'ai donc conçu le projet de faire en Italie les recherches convenables pour parvenir à connoître les maîtres qui ont précédé Raphaël, Péruugin, Antonio Veneziano, Giotto et Cimabué [*sic*], et pour rassembler des tableaux des premiers temps. », Artaud de Montor, A-F., *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël, op. cit.*, pp. 1-2

correction et de la pureté, et qu'enfin, avant lui, Orcagna, Starnina, Dello, Frà-Lipi, Pesellino Peselli, avoient peint, sous le nom de *caissons*, d'énormes tableaux sur bois, où l'on voit les arabesques que, suivant plusieurs auteurs, Raphaël n'auroit vues nulle part ; où l'on trouve une grande fraîcheur de coloris, une assurance de pinceau, qui n'est accompagné d'aucun repentir ; des draperies raisonnées, des morceaux d'architecture éclairés du jour convenable, et même assez d'érudition pour prouver que ces maîtres ont connu les vêtements respectifs des nations, les usages, les animaux et les plantes du climat où la scène se passe ?

Raphaël n'est pas tombé tout à coup du ciel pour illustrer le siècle de Jules II et de Léon X.
[...] ¹³⁰ »

C'est aussi à partir des années 1830 et notamment à travers les recherches d'Alexis-François Rio (1797-1874), que l'étude des peintures de la pré-renaissance, dont les sujets sont essentiellement religieux, s'engagea davantage dans une lecture chrétienne de l'histoire de l'art et prit de plus en plus part aux réflexions contemporaines sur le renouvellement de la peinture religieuse. Diffusée en Allemagne par la confrérie des Nazaréens au début du siècle puis au Royaume-Uni, par celle des Préraphaélites (fondée en 1848), la théorie selon laquelle le seul art chrétien qui vaille était nécessairement celui qui avait précédé Raphaël se propagea en France. Engendrant une « diabolisation ¹³¹ » de plus en plus forte de la période renaissante, ce postulat s'appuyait sur l'idée selon laquelle l'avènement du protestantisme, lié à l'essor économique des métropoles allemandes, marquait le début d'une période de décadence. De ce fait, l'art de la Renaissance, même celui de l'Italie catholique, était de plus en plus considéré comme l'illustration d'une société corrompue et dévoyée, davantage attirée par les richesses, le vice et la luxure que par l'exaltation humble et sincère de la création divine ¹³². Cette vision de l'histoire reproduisait le modèle biblique. Tandis que la Renaissance était considérée comme l'âge de la corruption, peuplé d'âmes déchues, la pré-Renaissance prenait des airs d'Eden, de Paradis perdu ¹³³. A l'étalage écœurant des richesses des prélats dans les portraits que les peintres de la Renaissance avaient fait de leurs mécènes, aux beautés perverses et insidieuses des Madones de Botticelli ou de Léonard de Vinci ¹³⁴, on préférait les compositions plus simples

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 38-40

¹³¹ Cf. Camporeale, Elisa, « Peinture et littérature : les Primitifs italiens et la prose française entre XIX^e et XX^e siècles » in *Primitifs italiens, le vrai, le faux, la fortune critique*, *op. cit.*, p. 50

¹³² *Ibid.*, pp. 45-56

¹³³ A ce sujet voir Philippe Dagen à propos de Paul Gauguin et Maurice Denis in Dagen, Ph., *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, *op. cit.*, pp. 201-203

¹³⁴ Camporeale, E., « Peinture et littérature : les Primitifs italiens et la prose française entre XIX^e et XX^e siècles », art. cité, pp. 50-55

des Primitifs qui, par leur simplicité même et en l'absence de tout artifice, de tout effet de trompe-l'œil, reflétaient la pureté humble et vertueuse de leur foi. Parmi ceux-ci, le peintre-moine Fra Angelico, dont la première monographie en français parut en 1857¹³⁵, faisait office de modèle. Son entrée dans les ordres dominicains à l'âge de 21 ans et sa retraite au couvent de Fiesole suffisaient aux historiens à le portraiturer en homme saint, en humble reclus, en génie autodidacte comme si ses œuvres avaient uniquement été issues de la relation pure et directe qu'il entretenait avec Dieu¹³⁶. Exaltant davantage leur présumée sincérité, l'autodidaxie ou pour être plus exact, le mythe du génie spontané était fréquemment énoncé à l'endroit des Primitifs¹³⁷. De même, l'anonymat de nombre de ces peintres, dû au fait qu'ils avaient davantage l'habitude de travailler en collectivité au sein de monastères, confréries et autres ateliers, était régulièrement mis en exergue par les exégètes du XIX^e siècle qui y voyaient une énième preuve de leur sincérité et de leur humilité¹³⁸.

Ce ne fut cependant que dans les dernières décennies du siècle, à travers ce que Francis Haskell considère comme la « seconde redécouverte des Primitifs italiens¹³⁹ », que cette « diabolisation » de la Renaissance au profit d'une revalorisation de l'art des Primitifs prit véritablement forme. On la retrouve régulièrement chez les auteurs décadents tels Joris-Karl Huysmans, Remy de Gourmont ou Anatole France. On la retrouve surtout, en peinture, au sein des Nabis qui, à partir de 1888, se rassemblent autour du peintre et théoricien très catholique Maurice Denis.

c. Nabis et « pieux retardataires ».

Philippe Dagen a bien montré comment, à cette époque, cette nouvelle génération de peintres français réhabiliterent à leur tour l'art du Moyen-Age et en appliquèrent, avec plus ou

¹³⁵ Cartier, Etienne, *Vie de Fra Angelico de Fiesole de l'Ordre des Frères Prêcheurs*, Paris, Librairie de Mme Ve Poussièlgue-Rusand, 1857

¹³⁶ Sans prétendre remettre en cause la foi et l'engagement religieux de Fra Angelico, des études plus récentes ont montré que loin d'avoir été un ermite reclus au fin fond de son monastère, le peintre avait beaucoup voyagé à l'invitation de diverses confréries italiennes et avait en quelque sorte fait, comme on le dirait aujourd'hui, carrière.

¹³⁷ A ce sujet, voir en particulier les interprétations françaises des œuvres d'Albert Dürer par Ephrussi, Charles, *Albert Dürer et ses dessins*, 1882 et d'Holbein par Mantz, Paul, *Sur Holbein*, 1879, Paris, Quantin, étudiées par Isabelle Dubois in Dubois, I., *La fortune critique des Primitifs allemands en France, 1800-1914, op. cit.*, pp. 264-267. Pour une étude plus générale de ces questions, nous recommandons également la lecture du chapitre « Packaging the Primitifs » in Emery, Elizabeth et Morowitz, Laura, *Consuming the Past, The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, Burlington, Ashgate, 2003, pp. 37-60

¹³⁸ *Ibid.*, p. 38

¹³⁹ Cf. Camporeale, E., « Peinture et littérature : les Primitifs italiens et la prose française entre XIX^e et XX^e siècles », art cité, p. 50

moins de distance et de créativité, les procédés picturaux au sein de leur propre peinture¹⁴⁰. Qualifiés par l'historien d'art de « pieux retardataires », ces peintres, qu'ils se nomment Maurice Denis, Emile Bernard, Charles Filiger, Paul Ranson ou Paul Sérusier, cherchaient, en puisant dans des cultures jugées archaïques¹⁴¹, à renouveler la peinture et en particulier, l'art chrétien. Pour ce faire, ils s'inspiraient de différents genres. Si leurs regards se tournaient naturellement vers l'art des Primitifs qu'Emile Bernard n'hésitait pas d'ailleurs à surnommer l'« art naïf¹⁴² », ils appréciaient également l'esthétique des estampes japonaises, des enluminures et peintures romanes françaises peu connues encore, voire aussi des images populaires anciennes comme contemporaines que Champfleury avait remises à l'honneur en 1869¹⁴³. Comme Maurice Denis l'exprimait dès l'âge de 16 ans : « La peinture est un art essentiellement religieux et chrétien. Si ce caractère s'est perdu dans notre siècle impie, il faut le retrouver. Et le moyen, c'est de remettre en honneur l'esthétique de Fra Angelico, qui seule est vraiment catholique ; qui seule répond aux aspirations des âmes pieuses, mystiques, aimant Dieu¹⁴⁴. »

Entre Pont-Aven et Paris – la Bretagne était alors considérée comme l'une des régions les plus catholiques de France –, les Nabis ainsi que Vincent van Gogh et Paul Gauguin inventèrent une peinture antiacadémique se caractérisant par de larges aplats de couleurs vives et primaires, un trait schématique et simplifié utilisé pour cerner des figures grossièrement dessinées voire parfois seulement esquissées. Qualifiées d'abord de *synthétistes* par Emile

¹⁴⁰ Dagen, Ph., *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, op. cit., pp. 185-220

¹⁴¹ Suivant la définition du primitivisme énoncée par l'auteur : « Si "primitivisme" désigne l'attitude qui consiste à proposer pour modèles ou références des œuvres choisies dans des cultures jugées archaïques, reste à déterminer quelles sont ces cultures. », *Ibid.*, p. 13

¹⁴² Cf. Bernard, Emile, « De l'art naïf et de l'art savant », *Mercur de France*, avril 1895, pp. 86-91

¹⁴³ Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, E. Dentu, 1869

¹⁴⁴ Denis, Maurice, *Journal*, 5 janvier 1886 repris in Denis, Maurice, *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann Editeurs, « Coll. Savoir : sur l'art », 1993, p. 3

Bernard puis de *symbolistes* avec Maurice Denis¹⁴⁵ et le critique d'art Georges-Albert Aurier¹⁴⁶, ces compositions antinaturalistes ne craignaient ni les rapports de proportion erronés ni les distorsions de perspective. Elles devaient à travers une simplification stylistique générale ressusciter, en peinture, une certaine forme d'archaïsme considérée, suivant les termes même du primitivisme, comme douée d'une plus grande et plus pure sincérité. Comme l'écrivait Denis quelques années plus tard :

« Les critiques nous reprochaient à cette époque de vouloir rebalbutier. En effet, nous retournions à l'enfance, nous faisons la bête, et c'était alors sans doute ce qu'il y avait de plus intelligent à faire. Notre art était un art de sauvages, de primitifs. Le mouvement de 1890 procédait à la fois d'un état d'extrême décadence et d'une fermentation de renouveau. C'était le moment où le nageur qui plonge touche le fond solide, et remonte.¹⁴⁷ »

Au cours des années suivantes, tandis que Gauguin transféra ses scènes chrétiennes dans les décors exotiques de la Polynésie et que Denis revint à un style plus classique privilégiant à l'élémentarisme de sa *Lutte de Jacob avec l'ange* (1892-1893, **ILL.103**) le retour à un naturalisme pastel¹⁴⁸, ce fut davantage l'esthétique plus sèche et plus raide des Primitifs les plus anciens que Sérusier, Ranson et Filiger tentaient d'adopter¹⁴⁹. Le hiératisme de *Le Prophète inspiré*, dit aussi *Autoportrait en costume de druide* de Paul Sérusier (1906, **ILL.141**) fait par exemple preuve d'un archaïsme plus proche des figures de Cimabue que de celles, postérieures, de Giotto ou de Fra Angelico préférées par Denis. Avec sa toge marron, sa cape noire et sa

¹⁴⁵ Dans ses « Notes sur la peinture religieuse » publiées en 1896, le peintre distingue ainsi deux sortes de peinture religieuse. La première, qualifiée de *sentimentale*, est celle qui « restitue la beauté des attitudes de prières, des têtes inclinées pour l'extase, des agenouillements ; la pureté, la naïveté des fillettes voilées, le neuf heures du matin de la première communion. » « C'est, poursuit Denis, la manifestation féminine du catholicisme, l'art de façonner des scènes avec le souvenir de pieuses émotions, d'en revêtir les Saints, les Esprits ; de figurer Dieu à l'image de nos tristesses, de nos mélancolies, de nos désirs. » Tandis que celle-ci privilégie le sujet, la seconde se concentre davantage sur le potentiel expressif de la peinture elle-même : « L'autre s'inspire moins de la vie et, pour réaliser l'absolu, reprend l'intime secret de la nature, le nombre. Des rapports mathématiques entre lignes et couleurs surgit une surnaturelle Beauté que déforme à peine un peu de souffrance humaine transparue là comme pour ajouter un discret accent de vie et de prière à l'expression de l'harmonie divine. C'est le prestige de l'accord parfait, la magnificence de l'immuable. Au lieu d'évoquer nos émotions anciennes devant le sujet représenté, c'est l'œuvre elle-même qui veut nous émouvoir. A l'invincible beauté spirituelle correspond la perfection du décor ; des rapports admirables signifient la vérité d'en haut ; des proportions expriment des concepts ; il y a équivalence entre l'harmonie des formes et la logique du Dogme. » Qualifiée de *symboliste*, c'est plutôt celle-ci que Denis préconise de suivre. Cf. Denis, Maurice, « Notes sur la peinture religieuse », *L'Art et la Vie*, n° 54, octobre 1896 repris in *Ibid.*, p. 35

¹⁴⁶ Cf. Aurier, G.-A., « Le symbolisme en peinture – Paul Gauguin », art. cité

¹⁴⁷ Denis, Maurice, « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », *L'Occident*, mai 1909, repris in Denis, M., *Théories 1890-1910*, op. cit., p. 255

¹⁴⁸ Voir par exemple les peintures murales qu'il réalise à partir de 1899 pour la chapelle du Collège Sainte-Croix du Vésinet (**ILL.104**) ou son Annonciation réalisée en 1913 et actuellement conservée au Musée des Beaux-arts de Tourcoing (**ILL.105**).

¹⁴⁹ Dagen, Ph., *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, op. cit., p. 198

longue barbe blanche, cette représentation très rustique, quasi-préhistorique, du prophète ne rappelle-t-elle pas la description du tableau *Un pauvre diable* que Rousseau avait exposé au Salon des Indépendants en 1887 et dont les critiques avaient justement relevé la naïveté primitive¹⁵⁰ ?

Que Rousseau, à travers les premières critiques ambivalentes et positives qui lui furent consacrées, fût ainsi comparé aux Primitifs italiens n'a rien d'une gageure. Au contraire, si sa naïveté faisait écho à ses maladroites picturales, du point de vue académique, celles-ci prouvaient néanmoins, comme chez les Primitifs, sa sincérité. Parues dans la presse généraliste, les analogies entre Rousseau et Primitifs italiens, associant les deux types de peinture à la sincérité de l'artiste, montrent à quel point l'art des pré-renaissants était alors reconnu et apprécié, une réhabilitation qui se vit, en France, confortée de nouveau en 1904 avec la grande exposition que le musée du Louvre consacra aux Primitifs français¹⁵¹. Malheureusement, trop brèves, ces critiques ne permettent pas de déterminer avec exactitude ce qui, dans la peinture de Rousseau, inspirait aux journalistes de telles analogies. La naïveté s'appliquait-elle à l'iconographie de ses sujets comme l'évoque la formule « sujet bien naïf » et/ou au caractère maladroit du point de vue académique de son esthétique ? Était-ce le peintre ou la peinture ? Ou bien était-ce aussi le peintre qui, parce qu'il était peu bavard et qu'il provenait manifestement d'un autre univers que celui de ses pairs académiciens, suscitait des analogies avec des artistes d'un temps lointain, édénique mais arriéré ?

Les peintres de la génération de 1890 ne se sont pas beaucoup exprimés sur la peinture de Rousseau non plus. Si la légende rapporte que Gauguin appréciait beaucoup ses noirs¹⁵²,

¹⁵⁰ « Sujet bien naïf ! Un vieillard à moitié vêtu d'une peau de bête, près de sa hutte, dans un bois dénudé, en pleine neige. Titre : Un pauvre diable ! On le serait à moins. Mais je le répète, il y a de l'effort, de la sincérité et un je ne sais quoi de sympathique. », Anonyme, *Le Mot d'ordre* cité in Vallier, D., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 35 et « Dans cette forêt, mettez un lion apprivoisé aux pieds du vieillard grelottant et ce sera avec sa belle barbe blanche, un hermite [*sic*], un saint habitué à faire des miracles, comme ceux que peignaient les élèves de Giotto, un Simone Memmi ou un Taddeo Gaddi. », Fouquier, Marcel, *XIX^{ème} siècle*, cité in *Ibid.* Ce tableau a disparu après son exposition. C'est davantage dans des œuvres comme *Les Promeneuses au bois* et *Les Quatre Bretonnes* que Philippe Dagen voit une parenté stylistique entre Paul Sérusier et Henri Rousseau, cf. Dagen, Ph., *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français, op. cit.*, p. 212

¹⁵¹ Organisée par Henri Bouchot, l'exposition se déroula au Pavillon Marsan, Musée du Louvre, Paris du 12 avril au 14 juillet 1904. Sur cette exposition voir, outre le catalogue paru au même moment, *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée du Louvre, Paris (du 27 février au 17 mai 2004), sous le commissariat de Dominique Thiébaud, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004

¹⁵² Comme le rapporte la biographie d'Henri Rousseau établie par Yann Le Pichon : « Paul Gauguin se serait posté [en 1890] devant ses toiles dont il aurait affirmé : "Il n'y a que sa peinture qui tienne ici, ses noirs sont admirables" ! », Cf. Le Pichon, Yann, « Biographie d'Henri Rousseau » in *Le Douanier Rousseau. L'innocence archaïque, op. cit.*, p. 247

Denis n'évoqua le peintre qu'en 1905 lorsque, louant la candeur et le caractère enfantin des œuvres d'Ingres, qui avait su « conserver toujours cette "bienheureuse naïveté" », il écrivait : « si M. Ingres avait vécu davantage, il aurait "fait du Rousseau".¹⁵³ » Si la comparaison est très élogieuse, tant Denis appréciait Ingres et le considérait comme l'un des grands maîtres du XIX^e siècle¹⁵⁴, le théoricien ne prenait pas la peine de développer cette affiliation. A notre connaissance, ni Emile Bernard ni Paul Sérusier ni Charles Filiger ne brisèrent ce silence.

C'est pourtant à un peintre symboliste quelque peu oublié aujourd'hui que Rousseau dut son premier article. En mars 1895, c'est en effet Louis Roy, proche de Gauguin et d'Emile Bernard, qui, impressionné par le tableau *La Guerre* (1894, **ILL.10**) que Rousseau avait exposé au Salon des Indépendants l'année précédente, osa prendre la plume pour défendre le peintre alors tant décrié. Deux mois plus tôt, la composition de *La Guerre* avait également été publiée sous forme de lithographie dans *L'Ymagier* de Remy de Gourmont et d'Alfred Jarry (**ILL.11**). Toile étonnante dans la production de l'autodidacte tant celui-ci ne manifestait pas d'engouement particulier pour les sujets allégoriques, elle semble ainsi avoir été l'unique et bref point de contact entre Rousseau et les symbolistes. Or, si Louis Roy ainsi que les littéraires de Gourmont et Jarry manifestent un engouement particulier pour l'image populaire et l'art des Primitifs, comment considérèrent-ils la peinture de Rousseau ? Rousseau était-il vu comme un primitif ou comme un peintre à part entière, symboliste de surcroît comme toute cette nouvelle génération d'artistes ?

3. Henri Rousseau et les symbolistes.

a. *La Guerre* et *L'Ymagier*.

C'est en 1894 que Remy de Gourmont et Alfred Jarry fondent *L'Ymagier*, revue qui connut huit fascicules trimestriels, parus d'octobre 1894 à juillet 1896. Publiée en in-folios de manière à ce que les gravures ne soient pas pliées¹⁵⁵, *L'Ymagier*, comme son nom l'indique, donnait la part belle à l'image ou plutôt, comme l'a souligné Emmanuel Pernoud, à l'*ymage*, entendue comme catégorie générique spécifique et qui, populaire avant tout, s'était déployée du Moyen-Age à 1850¹⁵⁶. A cette époque, Remy de Gourmont (1858-1915), l'un des fondateurs

¹⁵³ Denis, Maurice, « De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories », *L'Ermitage*, 15 novembre 1905 repris in Denis, M., *Théories 1890-1910, op. cit.*, p. 198

¹⁵⁴ « M. Ingres aura été le grand professeur du siècle », Denis, Maurice, « Les Elèves d'Ingres », *L'Occident*, juillet-août septembre 1912, repris in *Ibid.*, p. 86

¹⁵⁵ Pernoud, Emmanuel, « De l'image à l'ymage. Les revues d'Alfred Jarry et Rémy de Gourmont », *Revue de l'art*, 1997, n°115, p. 59

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 60

du *Mercure de France* en 1889, venait de publier *Le Latin mystique* (1892), essai sur la poésie religieuse de la latinité tardive et du Moyen-Age, préfacé par Joris-Karl Huysmans. Proche des symbolistes, il partageait avec eux ce goût indéfectible pour la littérature médiévale mais aussi, tel qu'il l'écrivait dans un avant-projet pour *L'Ymagier* publié dans *Mercure de France* en 1892, pour les images qui ornent les livres et albums médiévaux restés à l'ombre « des merveilleux manuscrits » :

« [les] album[s] de voyage d'un de ces artisans qu'il faut bien appeler sublimes, d'un de ces naïfs et glorieux Imagiers, tailleur de pierres ou colorieur [*sic*] de fresques, enlumineur de parchemin ou orfèvre, ciseleur ès-métaux ou peintre de verrières, sculpteur de chêne et d'érable ou tisserand de trames de haute-lice, qui, bien que, déjà, hélas ! vivant en pleine Renaissance, avait pourtant conservé dans son cœur la foi tenace du Moyen-Age, l'ardent spiritualisme de l'art gothique, la haine du matérialisme et du classique pastichisme de la nouvelle école !¹⁵⁷ ».

De Gourmont s'intéressait également à la peinture des Nabis : *Le Latin Mystique* est par exemple orné d'une miniature de Charles Filiger.

De son côté Alfred Jarry (1873-1907) de quinze ans son cadet, était alors un jeune auteur et dramaturge qui fréquentait assidûment les galeries d'art et, avec de Gourmont, les littéraires Mardis de Rachilde. Ce serait là d'ailleurs qu'ils se seraient connus, probablement au début de l'année 1894¹⁵⁸. Intéressé par toute forme d'art populaire, qu'il s'agisse de la littérature, du théâtre ou de la marionnette, Jarry fréquentait également les Nabis dont il appréciait la peinture et en particulier celle de Charles Filiger qu'il avait repérée à l'exposition chez Le Barc de Boutteville à l'hiver 1893. Ayant rencontré le peintre pour la première fois à Concarneau pendant l'été 1894 lors d'une visite à Gauguin¹⁵⁹, il ne tarissait pas d'éloges à son sujet et lui consacra dès le mois de septembre de la même année un long article dans lequel il affirmait que, comparé à l'art de Duccio ou de Cimabue dont Filiger se réclamait avec humilité, le sien, par « la candeur de ses têtes chastes et d'un giottisme expiatoire », les surpassait, « définitivement »¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Gourmont, Remy de, « Le Livret de l'Imagier, Frontispice », *Mercure de France*, février 1892, pp. 168-169

¹⁵⁸ Bordillon, Henri, « Gourmont et Jarry », *Quinzaine littéraire*, n°374, 1^{er}-15 juillet 1982, pp. 250

¹⁵⁹ Béhar, Henri, *Les cultures de Jarry*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, pp. 229-230. Henri Bordillon précise que Jarry se serait déplacé en Bretagne en juin 1894 pour se rendre d'abord au chevet de son oncle mourant et qu'il aurait alors profité de l'occasion pour rendre visite à Gauguin, cf. Bordillon, Henri, *Gestes et opinions d'Alfred Jarry écrivain*, Laval, éditions Siloe, 1986, p. 44

¹⁶⁰ Jarry, Alfred, « Filiger », *Mercure de France*, septembre 1894, p. 76

Donnant la part belle à l'image en mêlant, sans considération chronologique, des reproductions d'œuvres d'artistes médiévaux, des reproductions d'anciens bois des XV^e et XVI^e siècles, des pages de vieux livres, des miniatures, des reproductions d'images d'Epinal traditionnelles et autres images populaires, le projet de *L'Ymagier* imaginé par de Gourmont et Jarry poursuivait à bien des égards le projet avorté de Champfleury concernant *L'Imagerie Nouvelle*¹⁶¹. Réagissant à la réorientation de la nouvelle fabrique d'Epinal vers une imprimerie de masse, il s'agissait de redonner ses lettres de noblesse à l'image populaire traditionnelle telle que les ateliers de Troyes continuaient de la produire¹⁶². Dès le premier numéro de *L'Ymagier*, de Gourmont établissait clairement son programme :

« A côté et au-dessous de la littérature imprimée court le fleuve oral, contes, légendes, chansons populaires. Il y a aussi l'imagerie populaire, aujourd'hui synthétisée dans la fabrique d'Epinal, hier florissant en trente villes, mais surtout à Troyes. Cette imagerie, feuilles volantes ou pages de livrets, est connue d'archéologues et de quelques amateurs : elle est, primordialement, notre sujet même, et tout le reste, dans *L'Ymagier* ne viendra que par surcroît, ornement, source, objet d'étude ou de comparaison.¹⁶³ »

Pour cela, et parallèlement à la publication de nombre de légendes, contes et chansons populaires accompagnés de nombreux textes explicatifs de de Gourmont et de Jarry, *L'Ymagier* se proposait d'aborder ces images suivant des thématiques iconographiques. Dès le premier numéro, de Gourmont proposait de développer les thèmes de la Passion et de la Vierge à l'enfant, séries auxquelles s'ajoutèrent, au fil des numéros, celles sur les Saints, les Monstres, les Cavaliers, les Dieux, etc. Toutes les images n'étaient cependant pas bornées à ces dossiers iconographiques et nombre d'entre elles surgissaient aussi entre les rubriques et diverses reproductions de chansons et de légendes, sans rapport avec les thématiques étudiées, engendrant des analogies inattendues. D'autre part, comme l'a relevé Pernoud¹⁶⁴, à l'inverse de Champfleury, de Gourmont et Jarry se gardaient bien de présenter l'image populaire comme un témoignage des mœurs populaires ou le reflet d'une quelconque « mentalité populaire¹⁶⁵ ».

¹⁶¹ Premier collectionneur et défenseur de l'imagerie populaire, le chantre du réalisme avait en effet imaginé en 1870 créer une revue qui, intitulée *L'Imagerie Nouvelle*, se serait consacrée à l'imagerie populaire et aurait tenté d'en relancer la production. A cause de l'entrée en guerre de la France et après la publication d'un numéro spécimen, la revue ne vit jamais le jour.

¹⁶² Blandez, François, Jacquemin, André et Mistler, Jean, *Epinal et l'imagerie populaire*, Hachette, Bibliothèque des Guides Bleus, 1961, p. 192

¹⁶³ Gourmont, Remy de, « L'Ymagier », *L'Ymagier*, n°1, octobre 1894, pp. 6-7

¹⁶⁴ Cf. Pernoud, E., « De l'image à l'ymage. Les revues d'Alfred Jarry et Rémy de Gourmont », art. cité, p. 60

¹⁶⁵ Précurseur en ce domaine, c'est davantage avec un regard d'anthropologue que d'historien d'art que Champfleury considérait l'imagerie populaire. Comme il l'écrivait dans la préface de son ouvrage pionnier sur *L'Histoire de l'imagerie populaire*, l'étude de ces images valait surtout pour leur qualité documentaire : « De

Considérée comme une œuvre d'art à part entière, l'image populaire n'était pas valorisée pour ses attributs anthropologiques mais bien pour ses qualités esthétiques. Par conséquent, si l'intérêt de de Gourmont et de Jarry pour l'image médiévale et populaire rejoignait les préoccupations primitivistes ambiantes, il ne reposait pas pour autant sur un primitivisme anthropologique hiérarchisant qui, fondé sur la distinction entre art savant et art populaire, art du peuple et art de l'élite, concevait le peuple comme une entité anthropologique à part entière et à jamais tributaire d'une mentalité infantine et arriérée. Se gardant bien de tout propos en ce sens, les fondateurs de *L'Ymagier* affichaient également la direction purement esthétique de leur revue à travers leur sélection d'images qui, loin de s'en tenir aux seules images populaires ou images d'Epinal, mêlait indifféremment celles-ci à des reproductions de peintures médiévales de grands maîtres de la pré-Renaissance. En outre, la revue se dédiait à la création d'images nouvelles qui, bien que réalisées dans l'esprit de l'*ymage*, n'en étaient pas moins de véritables œuvres d'artistes contemporains. Dès le premier numéro en effet, et parmi « 40 images et vignettes anciennes d'après les originaux d'Albert Dürer, de Christophe Sichen, des Imagiers troyens, etc. ainsi que des grandes images d'Epinal in-folio¹⁶⁶ », *L'Ymagier* présentait trois images d'auteurs contemporains : une *Vierge à l'enfant* de Charles Filiger, une *Tête de Martyr* de Remy de Gourmont et une *Sainte Hélène*, dessin original tiré en bleu d'Emile Bernard. Si de Gourmont et Jarry, le dernier sous le pseudonyme d'Alain Jans, continuèrent d'y publier leurs propres gravures sur bois, les numéros suivants comprenaient non seulement des œuvres d'Emile Bernard et de Charles Filiger mais aussi des estampes et dessins de Paul

l'imagerie découlent encore divers enseignements historiques ; et si on ne juge pas digne de faire entrer, même au dernier rang, l'image dans l'histoire de l'art, elle tiendra sa place au premier dans l'histoire des mœurs. », Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, op. cit., préface, p. XIII. En effet, l'imagerie populaire, qu'il s'agisse des illustrations de légendes populaires comme celle du Juif Errant ou du Bonhomme Misère ou des peintures apposées par des céramistes de province sur la faïence (Champfleury est également l'auteur d'une *Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution*, Paris, E. Dentu, 1867), reflétait la mentalité du peuple. « Gravée pour le peuple » (cf. Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, op. cit., préface, p. XIII), cette imagerie « parlait au peuple » (« L'image populaire gravée pour le peuple parlait au peuple. », *Ibid.*, p. XXII) et, comme la caricature moderne était « le cri des citoyens » (« La caricature est avec le journal le cri des citoyens. Ce que ceux-ci ne peuvent exprimer est traduit par des hommes dont la mission consiste à mettre en lumière les sentiments intimes du peuple. », Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, E. Dentu, 1865, préface p. VII), elles traduisaient « les sentiments intimes du peuple ». Suivant une vision primitiviste du peuple largement répandue à l'époque (on la retrouve chez Jules Michelet dans son ouvrage *Le peuple* paru en 1846), cette « mentalité populaire » était égale à celle des enfants, essentiellement simple et naïve, en tout point charmante. Cf : « C'est que le bégayement des enfants est le même en tous pays, que, malgré son arrêt de développement, il offre cependant le charme de l'innocence, et que ce qui fait le charme des imagiers modernes vient de ce qu'ils sont restés enfants, c'est-à-dire qu'ils ont échappé aux progrès de l'art des villes. », Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, op. cit., préface, p. XXXV. Sur le regard anthropologique de Champfleury, voir en particulier Renonciat, Annie, « Champfleury et l'imagerie populaire : du "Musée du pauvre" au musée scolaire » in *Champfleury écrivain chercheur*, sous la dir. de Gilles Bonnet, Paris, Honoré Champion Editeur, 2006, pp. 223-240

¹⁶⁶ Sommaire de *L'Ymagier*, n°1, octobre 1894.

Gauguin, de Louis Roy, du britannique Eric Forbes Robertson (1865-1935), d'Armand Seguin (1869-1903), de Georges d'Espagnat (1870-1950), etc.

C'est dans cet esprit que la reproduction de *La Guerre* d'Henri Rousseau sous forme de lithographie parut dans le deuxième numéro de *L'Ymagier* en janvier 1895. Reproduite à taille réelle, et également disponible à la vente en in-folio oblong, japon fr. rouge pour le prix de 3 francs, la lithographie figurait, comme toutes les images, au sommaire de la revue dans la catégorie « Images » qui rassemblait les œuvres des artistes contemporains. Elle y était présentée de la manière suivante : « Henri Rousseau – *La Guerre*, lithographie originale à la plume ».

Comme tous les exégètes de Jarry et de Rousseau s'accordent à le dire, c'est très probablement Jarry qui eut l'idée d'intégrer *La Guerre* (ILL.10) à *L'Ymagier*. D'après Henri Béhar, Jarry et Rousseau se connaissaient de leur ville natale, Laval, où, écart de génération oblige, Rousseau aurait été le condisciple du père de Jarry, leurs deux familles restant en contact pour les grandes occasions au moins¹⁶⁷. Tandis que Dora Vallier date, sans préciser ses sources, leurs retrouvailles à Paris en 1893¹⁶⁸, une lettre de Rousseau à Jarry datée du 26 juin 1894 et faisant mention de la prise en charge par Rousseau du déménagement de Jarry¹⁶⁹, prouve au moins qu'en juin 1894, les deux comparses étaient déjà assez proches pour se rendre quelques services. Ce ne fut pas, d'ailleurs, la dernière fois que Jarry eut recours à l'hospitalité de Rousseau puisque celui-ci l'hébergea dans son appartement du 14 avenue du Maine d'août à novembre 1897¹⁷⁰. La lettre du 26 juin 1894 fait également état de l'avancement du portrait, disparu depuis, de Jarry par Rousseau et que Rousseau exposa au Salon des Indépendants en 1895. En juin 1894, quelques mois avant la parution du premier numéro de *L'Ymagier*, Jarry et Rousseau se connaissaient donc déjà bien et, outre le fait de se rendre de menus services, Jarry avait aussi accepté de poser plusieurs fois pour le peintre afin que celui-ci en réalise le portrait¹⁷¹. Jarry aurait-il eu pour autant connaissance de *La Guerre* (ILL.10) avant que le

¹⁶⁷ « Tous deux originaires de Laval, leurs familles se rendaient de menus services comme de témoigner aux actes officiels, et le père d'Alfred fut le condisciple de Rousseau. », Béhar, H., *Les cultures de Jarry*, op. cit., p. 231

¹⁶⁸ Chronologie in Vallier, D., *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, op. cit.

¹⁶⁹ Voir Bordillon, H., *Gestes et opinions d'Alfred Jarry écrivain*, op. cit., p. 44

¹⁷⁰ Information largement corroborée par de nombreux exégètes de Jarry et de Rousseau et notamment par Béhar, H., *Les cultures de Jarry*, op. cit., p. 232

¹⁷¹ « Celui-ci [Rousseau] fit son portrait, où était représenté aussi un perroquet et ce fameux caméléon qui fut quelque temps le compagnon d'Alfred Jarry. Ce portrait fut brûlé en partie, il n'en restait en 1906, où je le vis, que la tête très expressive. », Apollinaire, Guillaume, « Le Douanier » in *Henri Rousseau*, sous la dir. de Guillaume Apollinaire, *Les Soirées de Paris*, numéro spécial, 15 janvier 1914, p. 7

tableau ne soit exposé, fini, au Salon des Indépendants en mai 1894 ? On l'ignore. Dans tous les cas, il ne tarda pas à manifester son enthousiasme pour la toile. Outre le fait de la mentionner, entre autres tableaux, dans la rubrique des « Minutes d'art » dont il était responsable pour *L'Art littéraire*¹⁷², l'écrivain eut l'occasion de développer sa critique quelques semaines plus tard :

« [...] De H. Rousseau, surtout la Guerre (Elle passe pour effrayante...) De ses comme péroniers [*sic*] le cheval tend dans le prolongement effaré du cou sa tête de danseuses, les feuilles noires peuplent les nuages mauves et les décombres courent comme des pommes de pin, parmi les cadavres aux bords translucides d'axolotls, étiquetés de corbeaux au bec clair. Du même, Panneau décoratif, portrait d'homme tel qu'un Memling, et portrait d'enfant. – De cette peinture minutieuse et plus géométrique, l'Aérostat dirigeable de Boisset. [...]»¹⁷³ »

Malgré l'engouement certain que Jarry manifesta pour *La Guerre*, la nature de leur relation et notamment, de l'opinion de Jarry sur Rousseau, a fait couler beaucoup d'encre. D'Apollinaire¹⁷⁴ et d'André Salmon¹⁷⁵ à Dora Vallier¹⁷⁶, en passant par le jugement sans appel de Charles Chassé¹⁷⁷, Jarry a souvent été présenté comme celui qui, malgré des liens d'amitié, se serait joué de Rousseau, l'aurait mystifié et, tout en participant à sa reconnaissance, n'aurait en réalité rien compris à sa peinture. A en croire ces critiques, il n'aurait vu en lui qu'un bouffon, l'incarnation d'Ubu, une farce à même d'intégrer son entreprise de sapement et de dé-

¹⁷² « – de curieux H. Rousseau : la Guerre sur l'horizontalité hérissée de son cheval effrayé, par-dessus les cadavres translucides d'axolotls [...] », Jarry, Alfred, « Indépendants » dans la rubrique « Minutes d'art », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n°5-6, mai-juin 1894, pp. 89-91, reproduit in Jarry, Alfred, *Œuvres complètes*, sous la dir. d'Henri Béhar, Tome 1, édition établie, présentée et annotée par Henri Béhar, Paul Edwards, Isabelle Krzykowski et Julien Schuh, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 441

¹⁷³ Jarry, Alfred, « Beaux-arts : Les Indépendants », *Essais d'art libre*, juin-juillet 1894, pp. 124-25, reproduit in *Ibid.*, p. 456

¹⁷⁴ « Le Douanier avait été découvert par Alfred Jarry, dont il avait beaucoup connu le père. Mais pour dire le vrai, je crois que la simplicité du bonhomme avait tout d'abord beaucoup plus séduit Jarry que les qualités du peintre. Plus tard cependant, l'auteur d'Ubu Roi devint très sensible à l'art de son ami qu'il appelait le mirifique Rousseau. [...] », Apollinaire, G., « Le Douanier », art. cité p. 7

¹⁷⁵ « Alfred Jarry s'est assez sérieusement trompé sur le peintre qu'il aimait mais croyait, lui aussi, un personnage bouffon. Je vais peiner plusieurs hommes sensibles. C'est qu'il me faut ajouter que Charles-Louis Philippe se fût plus gravement abusé quant au pauvre, s'il l'eût seulement connu. Henri Rousseau est un pauvre à quoi l'ami de Bubu, pourtant de Montparnasse, n'eût absolument rien compris. », Salmon, A., *Henri Rousseau dit le Douanier*, *op. cit.*, p. 10

¹⁷⁶ « Au Salon des Indépendants, Rousseau est entré dans le monde de l'art ; mais à l'intérieur de ce monde il est l'anomalie, une curiosité. Or, aux yeux du jeune Jarry, rien n'a plus de prix que la chose curieuse. Tout ce qui est étrange, bizarre, incongru, choquant est pour lui le ressort de l'expression artistique. [...] Ni Jarry, ni Rémy de Gourmont n'ont regardé sa peinture pour ce qu'elle est, ni l'un ni l'autre n'ont vu en lui le peintre exceptionnellement doué. », Vallier, D., *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, *op. cit.*, p. 6

¹⁷⁷ Chassé, Charles, « D'Ubu-Roi au Douanier Rousseau », *La Grande Revue*, avril 1923, article republié dans la même revue sous le titre « Les Défenseurs des fausses gloires : les Amis du Douanier Rousseau » en mai 1924 et enfin, repris dans « L'ascension du Douanier Rousseau », in Chassé, Charles, *D'Ubu Roi au Douanier Rousseau*, Paris, éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1947, p. 143

légitimation de la culture savante à travers la culture populaire et l'emploi, surtout, d'un humour potache et burlesque. Il faut reconnaître que l'attitude de Jarry vis-à-vis du portrait que Rousseau fit de lui en 1895 est des plus ambiguës. Disparu depuis, ce portrait avait été intitulé au Salon des Indépendants *Le Portrait de Mme A. J.*, tant Jarry y avait été représenté avec des cheveux exagérément longs. Quelques années plus tard, « ne distinguant plus Ubu de lui-même », écrit Vallier, Jarry « prit le portrait pour cible, le creva à coups de pistolet, détruisant ainsi la toile "pour le plaisir tout littéraire de découper son image, la rouler, afin de la loger dans un tiroir pour un visiteur de marque, pour épater le monde" (A. Salmon, *op. cit.*)¹⁷⁸ ».

Jarry ne s'étant que très peu exprimé sur Rousseau, il est en effet difficile de savoir ce que l'inventeur d'*Ubu Roi* pensait véritablement du peintre. S'il témoigna dans *La Revue Blanche* de son hospitalité¹⁷⁹, accordait-il autant de valeur à sa peinture ? D'après Béhar, cela ne fait aucun doute tant « la peinture du Douanier représent[ait] la solution picturale que Jarry cherch[ait] au cours de ses tâtonnements juvéniles », à savoir, et tel qu'il est possible de le constater dans ses premières poésies et ses premiers drames, cette quête d'une « représentation équivalente de l'espace-temps en prenant en charge une certaine vision populaire¹⁸⁰ ». Pour l'historien d'art, tandis que les « solutions techniques » trouvées par Rousseau pour résoudre le « problème de la simultanéité d'action et de la successivité des faits » sont également exploitées dans les trois pièces de théâtre qu'il écrivit (*L'Étudiant en goguette*, *La Vengeance d'une orpheline russe* et *Une visite à l'exposition de 1889*), on les retrouve encore dans le cycle ubuesque de Jarry¹⁸¹. Béhar relève également, comme autre point commun entre les deux artistes, la « bonté morale et la simplicité de trait » qui caractérisent les pièces de Rousseau, qualités que « Jarry n'a[urait] cessé d'identifier dans son théâtre mirlitonesque¹⁸² ». Faisant peut-être référence à l'autodidacte, Jarry a également écrit que le décor de théâtre parfait serait réalisé « par celui qui ne sait pas peindre¹⁸³ ». Enfin, puisqu'il était lui-même un grand adepte de poésie populaire, comment aurait-il pu rester insensible aux vers que Rousseau inventait et

¹⁷⁸ Vallier, D., *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, *op. cit.*, p. 97 ; Vallier cite ici André Salmon cf. Salmon, André, *Souvenirs sans fin, L'Air de la Butte*, Paris, Les éditions de la nouvelle France, 1945 réédité aux éditions NRF/Gallimard, Paris, en 1961.

¹⁷⁹ Hébergé d'août à novembre 1897 dans l'appartement du 14 avenue du Maine (cf. Béhar, H., *Les cultures de Jarry*, *op. cit.*, p. 232), Jarry évoque aussi dans *La Revue Blanche* « un hôte, moins délicat que lui, qui, non content d'avoir été vêtu, logé et nourri par Rousseau pendant deux mois, se cramponne à son sauveur en l'accusant de l'avoir séquestré. », montrant que Rousseau n'hésitait pas à accueillir chez lui des amis dans le besoin, cité in Béhar, H., *Les cultures de Jarry*, *op. cit.*, p. 233

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 231

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 233

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 231

plaçait, tel les légendes utilisées dans l'imagerie populaire, en regard de ses tableaux¹⁸⁴ ? S'il ne la recopia pas entièrement, Jarry ne manqua pas d'ailleurs de citer la légende de *La Guerre* (ILL.10) dans les deux critiques qu'il en publia. D'après Vallier, il est également très probable que l'auteur des vers accompagnant le portrait d'Alfred Jarry en fut Jarry lui-même, et non Rousseau¹⁸⁵. Le tableau avec sa légende aurait ainsi été le fruit d'une étroite collaboration entre les deux comparses au sein de laquelle Jarry se serait vraisemblablement plu à jouer un rôle actif en acceptant de suivre la manie peu commune, populaire et fascinante de Rousseau de mêler image et poésie.

Jarry offrit aussi à Rousseau un rôle de choix dans les *Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien*, qui, rédigé entre 1898 et 1900, ne parut dans sa version complète qu'en 1911. C'est en effet « M. Henri Rousseau, artiste peintre décorateur, dit le Douanier, mentionné et médaillé » qui est placé à la direction de la « machine à peindre », « monstre mécanique » qui, « éjaculant » de la couleur en tous sens, maquille « du calme uniforme du chaos » les toiles des « chefs de rayon¹⁸⁶ ». Plus qu'une simple farce, Rousseau devait plus probablement représenter aux yeux du dramaturge le spécimen parfait de ce sagement culturel qu'il cherchait à instaurer.

Comment se passèrent les termes de la commande ? Malheureusement, aucune correspondance entre Jarry et Rousseau ou Jarry et de Gourmont ou de Gourmont et Rousseau ne nous est parvenue à ce sujet. A quel moment Jarry pensa-t-il à réaliser une lithographie de *La Guerre* et à quel point fut-il également impliqué dans la réalisation du tableau ?

Contrairement à ce qu'avancé Vallier dans sa monographie de 1961 et dans le très érudit catalogue raisonné des œuvres de Rousseau publié en 1969, en 1970 et réédité en version

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 232-233. Il est à noter ici que Tzara, rapprochant la narrativité des tableaux de Rousseau au théâtre, interprétait ces vers comme un élément supplémentaire pour élaborer et aider la lecture narrative du tableau : « De là vient le besoin de la part de Rousseau d'animer ses tableaux de vers et de phrases destinés à la fois à compléter la compréhension de l'image et à donner vie à ces personnages de pièces de théâtre qui à certaines périodes de sa vie l'ont, comme nous le savons, beaucoup préoccupées. », Tzara, T., « Henri Rousseau: The Role of Time and Space in his Work », art. cité, voir annexe n°29.

¹⁸⁵ Vallier, D., *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, op. cit., p. 96

¹⁸⁶ « Et ayant braqué au centre des quadrilatères déshonorés par des couleurs irrégulières la lance bienfaisante de la machine à peindre, il commit à la direction du monstre mécanique M. Henri Rousseau, artiste peintre décorateur, dit le Douanier, mentionné et médaillé, qui pendant soixante-trois jours, avec beaucoup de soin, maquilla du calme uniforme du chaos la diversité impuissante des grimaces du Magasin national. », Jarry, Alfred, *Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien, roman néo-scientifique*, Livre V, 1898-1900 reproduit in Jarry, A., *Œuvres complètes*, tome 3, op. cit., pp. 166-167

corrigée en 1982, il semble peu probable que la lithographie (ILL.11), « malgré la date postérieure de sa publication », ait pu « préc[éder] le tableau » et qu'elle puisse ainsi « nous éclairer[r] sur sa genèse.¹⁸⁷ » Il faut reconnaître avec l'historienne d'art que *La Guerre* (ILL.10) est un tableau assez unique dans la production de Rousseau, mais c'est moins par son format (1 m 14 x 1 m 95) que par la nature même du sujet qu'il détonne. En effet, Vallier se trompe lorsqu'elle présente *La Guerre* comme « l'œuvre la plus ambitieuse qu'il ait peinte jusque-là, où il s'attaque pour la première fois à une grande surface – expérience, du reste, qu'il ne répétera que dix ans plus tard, en 1905, avec *Le lion ayant faim* (ILL.24) et par la suite, une ou deux fois encore, les toutes dernières années de sa vie.¹⁸⁸ » En 1894, s'il ne fait pas de ce grand format horizontal une habitude et que la grande majorité de ses œuvres sont plutôt de format raisin, Rousseau a déjà peint plusieurs toiles de cette taille : en 1891, *Surpris !* (ILL.4) mesure ainsi 1 m 29 sur 1 m 61 et en 1892, *Le Centenaire de l'Indépendance* (1892, ILL.7), toile à laquelle Vallier fait pourtant référence, mesure 1 m 12 sur 1 m 56. De même, Rousseau n'attend pas 1905 pour se lancer de nouveau dans des compositions de « grande surface » : peinte en 1897, *La Bohémienne endormie* (ILL.16) mesure 1 m 29 sur 2 m et *Eclaireurs attaqués par un tigre* (ILL.22) de 1904, 1 m 30 sur 1 m 62. Après 1905, on compte également au moins quatre toiles entrant dans cette catégorie (*Le lion ayant faim...*, 1905, 2 m x 3 m ; *Une noce à la campagne*, 1905, 1 m 63 x 1 m 14, ILL.23 ; *Paysage exotique*, 1910, 1 m 30 x 1 m 62 et *Le Rêve*, 1910, 2 m 04 x 2 m 99, ILL.42¹⁸⁹). En revanche, ce qui caractérise *La Guerre* et qui la rend, d'après nous, absolument unique dans la production du peintre réside plutôt dans le fait qu'il s'agisse d'une allégorie et qu'il s'agisse ainsi de l'unique allégorie que Rousseau ait jamais peinte. Faut-il la considérer, comme le suggère Vallier, comme le résultat d'une commande de la part de *L'Ymagier* ou en tous cas, comme ayant été inspirée par Jarry¹⁹⁰ ? Ceci n'est pas impossible d'autant que, comme l'a souligné l'historienne d'art, la parenté entre *La Guerre*, peinture comme lithographie, et *La Bataille des Pyramides* de François Georquin (1830, ILL.111), gravure publiée dans le deuxième numéro de *L'Ymagier* aussi, est, en ce qui concerne la représentation du groupe de gisants, patente. Evidemment, et comme Rousseau s'est probablement inspiré d'une illustration anonyme du feuilleton « Le Tzar », parue d'abord dans

¹⁸⁷ Vallier, D., *Henri Rousseau, op. cit.*, pp. 52-54. La présente citation est extraite de Vallier, D., *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, 1982, *op. cit.*, p. 96. A noter à ce sujet que Lanchner et Rubin pensent également, attribuant sans conteste la lithographie à Rousseau, que « cette lithographie a presque certainement précédé le tableau », cf. Lanchner, C. et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, p. 79

¹⁸⁸ Vallier, D., *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau, op. cit.*, p. 96

¹⁸⁹ Nous nous appuyons sur le catalogue raisonné des œuvres de Rousseau établi par Dora Vallier, *Ibid.*

¹⁹⁰ Dora Vallier note en effet que le caractère fantastique de la toile, jurant tout à fait avec le caractère très réaliste de l'œuvre de Rousseau à cette période, serait dû à l'influence de Jarry sur Rousseau, cf. *Ibid.*, p. 96

L'Égalité du 6 octobre 1889 puis dans *Le Courrier Français* du 27 octobre 1889 (ILL.11)¹⁹¹ et représentant elle aussi un cheval sur toute la largeur du dessin passant au galop devant un groupe de gisants, le peintre aurait très bien pu avoir eu l'idée, seul, de s'inspirer de *La Bataille des Pyramides* de GeorGIN, estampe éditée et imprimée par Pellerin & C^{ie} d'Epinal en 1892¹⁹². Mais il faut avouer, avec Vallier, que leur publication dans le même numéro de *L'Ymagier* tend à indiquer qu'il ne s'agit pas là d'une coïncidence. Qui de Rousseau ou de Jarry et de de Gourmont eut d'abord l'idée de s'intéresser à cette image d'Epinal ? Est-ce parce que Rousseau s'en était inspiré pour réaliser son tableau que celle-ci fut reproduite dans *L'Ymagier* en regard de sa propre lithographie ou est-ce parce que Jarry et de Gourmont, ou Jarry seul, planifiaient de l'intégrer à *L'Ymagier* et que Jarry en aurait fait part à Rousseau que le peintre eut l'idée de s'en inspirer pour son propre tableau ? Le mystère demeure.

Il y a cependant très peu de chance pour que la lithographie ait précédé la peinture. En effet, comme cela a été repéré par quelques exégètes dont Henri Béhar¹⁹³ et même si cela reste encore aujourd'hui très peu connu, la lithographie n'a certainement pas été réalisée par Rousseau mais plutôt par Louis Roy, peintre symboliste mineur proche de Gauguin, de Sérusier et de de Gourmont. Cette assertion est notamment corroborée par la signature qui, ne ressemblant en rien à la signature habituelle de Rousseau, présente deux lettres majuscules, un *R* ou un *P*, et un *y* minuscule, mais aussi un *o*, contenu dans la majuscule et qui, suivant la boucle réalisée dans la descente du *R*, pourrait aussi se voir précédé ou fusionné dans une sorte de *L* majuscule. Or, mis à part le *R* et le *o*, qui n'ont par ailleurs aucune raison d'être autant mis en exergue, aucune de ces lettres ne correspond au patronyme du peintre (ILL.11). Pourtant très pointilleuse sur le fait que l'œuvre soit signée ou non, Vallier n'en dit mot. Ces lettres pourraient tout à fait convenir au nom de Louis Roy, peintre symboliste et contributeur au *Mercur de France* et à *L'Ymagier*, et qui se trouve également être l'auteur d'un article sur *La Guerre* de Rousseau paru dans *Mercur de France* en mars 1895, soit deux mois après la parution de la lithographie dans *L'Ymagier*.

¹⁹¹ La ressemblance a été relevée par M.-T de Forges dans « Art de France », 1964, p. 361, repris in *Ibid.*, p. 96

¹⁹² Conservée à la Bibliothèque nationale de France, Paris, sous la référence « Imagerie d'Epinal / FOLL-I 59 (12) / B – 865 », cette image d'Epinal est également consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6938783v>, lien consulté pour la dernière fois le 3 septembre 2014.

¹⁹³ Cf. « Jarry et Gourmont font alors appel à Louis Roy, l'un des membres du Groupe de Pont Aven, chargé des tirages des bois gravés de Gauguin durant son premier séjour tahitien et de surcroît critique d'art au *Mercur*, pour en tirer une gravure destinée à *L'Ymagier*. », Béhar, H., *Les cultures de Jarry*, op. cit., p. 232

En outre, bien qu'elles ne soient pas flagrantes, les différences entre les deux œuvres sont néanmoins assez significatives pour prouver d'une part que lithographie et peinture ne sont pas de la même main, d'autre part que la lithographie n'a en aucun cas pu précéder la peinture (ILL. 12). Certains changements ne nous sont d'aucune aide. Ainsi en est-il de la place occupée par l'arbre de droite au premier plan dans la peinture, au troisième dans la lithographie (ce qui le situe symétriquement bien en face de l'arbre de gauche), du dessin de la fillette représentant la Guerre dont la robe est effilochée dans la peinture, marquée de traits symbolisant des plis dans la lithographie, des nuages qui, dans la lithographie, ne se manifestent qu'à travers des ensembles de traits situés à des endroits différents de ceux de la composition peinte, ou encore du dessin qui, de manière générale, est beaucoup plus épuré et simplifié dans la lithographie que dans la peinture. En revanche, la lithographie respecte davantage les lois académiques des proportions et de la perspective. Tandis que dans la peinture, la fillette au corps trapu est proportionnellement trop grande par rapport au cheval puisque sa jambe droite, repliée vers l'arrière, en atteint quasiment la croupe, dans la lithographie, elle est beaucoup plus frêle et sa jambe est loin d'atteindre la croupe de l'animal. D'autre part, la composition dans la peinture résulte d'un resserrage plus important que dans la version lithographiée, qu'il s'agisse d'un resserrage latéral ou en profondeur. Dans la version peinte, le cheval et la fillette, au prix d'une distorsion de la perspective, semblent en effet survoler les corps des gisants tandis que dans la lithographie, ils semblent galoper au-delà des gisants, étant de ce fait beaucoup plus proches de l'illustration parue dans le feuilleton « Le Tzar ». Sans parler de perspective ni de profondeur, Vallier avait remarqué ces différences de composition :

« Alors que dans la lithographie il concentre les formes en les dirigeant vers le cheval, dans le tableau il opte pour un schéma qui fait penser à *Un Centenaire de l'Indépendance* (1892, 112 x 156,5 cm, coll. particulière, Japon). Avec les deux grands arbres sur les côtés, il établit une diagonale optique que l'épée brandie souligne, mais en même temps, avec la frontalité du cheval, il ramène sa composition à un point de fuite central (C'est là une particularité de sa peinture qui apparaît dès le début [...])¹⁹⁴. »

Dans l'esprit de l'historienne, Rousseau avait donc d'abord usé, dans la lithographie, d'une certaine mise en perspective réaliste avant de retrouver, pour la peinture, sa manière personnelle de réduire, de contracter la profondeur sur elle-même, typique, comme elle le reconnaît, du reste de ses œuvres. Etant donné que cet effet d'aplatissement du motif à la surface

¹⁹⁴ Vallier, D., *Tout l'œuvre peint d'Henri Rousseau, op. cit.*, p. 96

de la toile est justement ce qui le rapproche des modernes, il est aisé de comprendre pourquoi Vallier tient à ce que la lithographie ait précédé la peinture. Si Rousseau, auteur dans son esprit de la lithographie et de la peinture, a bel et bien resserré la composition sciemment et que l'effet d'aplatissement a été voulu, cela corroborerait l'hypothèse selon laquelle Rousseau était un peintre conscient de sa modernité stylistique. Cependant, si on s'en tient au fait que Rousseau n'avait pas conscience de sa modernité, lui qui ne jurait que par Bouguereau, Gérôme et Clément, et que ces effets d'aplatissement, visibles dans toutes ses œuvres, étaient dus à sa non-maîtrise des lois de la perspective, l'hypothèse selon laquelle il aurait d'abord réalisé la lithographie, n'a aucun sens. En effet, comment Rousseau aurait-il eu une meilleure maîtrise de ces lois pour la lithographie et aurait-il choisi à dessein de les abandonner pour la peinture ? D'autre part, Vallier ne parle pas de l'autre différence majeure entre les deux versions : le dessin de la tête de cheval. En effet, la tête du cheval dans la lithographie a beau être esquissée, elle ressemble néanmoins à une tête de cheval alors que dans la peinture, elle est absolument irréaliste et se fond dans un cou exagérément étiré qui, sous une crinière ébouriffée, ne laisse deviner du faciès de l'animal qu'un œil, la forme d'un naseau et une langue légèrement pendante. Tant épris de réalisme, si Rousseau avait su dessiner ou peindre une tête de cheval pour la lithographie, motif difficile on le sait et qu'il réussit mieux, par ailleurs, pour *La Carriole du Père Juniet* (1908, **ILL.35**), aurait-il volontairement décidé de ne pas user de ses connaissances pour la peinture ? Ainsi, bien qu'aucun échange entre Jarry et de Gourmont ou Jarry, de Gourmont et Louis Roy ne nous soit parvenu concernant la production de la lithographie, et bien que Louis Roy ne soit pas mentionné dans le sommaire du numéro de *L'Ymagier* comme auteur de la lithographie (ne sont indiqués que le nom de Rousseau et le fait qu'il s'agit d'une « gravure originale »), il semble presque certain que, contrairement à ce qu'avancait Vallier, la lithographie ne fut pas réalisée par Rousseau lui-même, mais bien par Louis Roy, sur le modèle de la composition peinte, donc après la peinture. En 1894, Gauguin avait également chargé Roy de tirer ses bois gravés destinés à l'illustration de *Noa Noa*. Roy était donc connu pour son savoir-faire dans ce domaine. C'est probablement pour cette raison que de Gourmont et Jarry, au lieu de s'adresser directement à Rousseau ignorant en la matière, auraient préféré passer commande auprès de lui qui, tout en signant, de manière discrète et peu lisible, de son nom, n'aurait pas cherché à revendiquer davantage la paternité de l'œuvre.

Roy entra-t-il en contact avec Rousseau pour la réalisation de la lithographie ? Echangèrent-ils sur la manière de procéder ? Que pensa Rousseau des changements apportés ? Rien ne nous renseigne sur la question. En revanche, si *La Guerre* est clairement identifiable et

que les rédacteurs en chef de *L'Ymagier* en attribuent explicitement la paternité à Rousseau, on peut s'interroger sur la valeur et le sens des changements opérés entre la peinture et la lithographie. Si on convient que la lithographie restitue un semblant de proportion et de perspective dans la composition et de ce fait, annule quelque peu l'effet aplatissant de la peinture, si la lithographie supplante également au motif irréaliste de la tête de cheval un dessin plus académique, à qui faut-il attribuer ces changements et que faut-il en conclure ? Ces changements sont-ils du fait de Roy seul ou ont-ils été commandés par les rédacteurs en chef de *L'Ymagier* ou par Rousseau ? Comment cette prise de liberté par rapport à l'œuvre originale fut-elle perçue non seulement par le peintre mais aussi par Jarry et de Gourmont ? Trouvaient-ils en effet, comme Roy, qu'il fallait rétablir un peu d'académisme dans cette image quelque peu maladroite, dans cette allégorie particulièrement détonante, que la naïveté de Rousseau se devait néanmoins d'être corrigée de ses maladresses les plus évidentes ? Ou furent-ils eux-mêmes étonnés, voire aveugles, à la touche apportée par Roy, sans pour autant prendre le temps de produire une seconde lithographie, plus fidèle à la peinture ? En tout cas, il ne semble pas que ces transformations aient eu raison de l'amitié qu'ils vouaient au peintre symboliste et, à moins que cela ne fit partie du contrat depuis le début, Louis Roy publia, sous son nom cette fois, deux lithographies dans *L'Ymagier*¹⁹⁵. Dans la seule de ces deux estampes qu'il nous ait été possible de voir – le « paysage » d'avril 1895, probablement parce qu'il était réservé pour « l'édition de luxe » de *L'Ymagier*, n'est pas reproduit dans les tomes de la revue conservés à la Bibliothèque nationale de France –, le style de Roy manifeste un certain degré d'archaïsme, mais, comparé aux œuvres de Filiger par exemple, un degré qu'on pourrait tout à fait qualifier de modéré¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Il s'agit, dans le numéro 3 de *L'Ymagier* d'avril 1895 d'une lithographie originale sur zinc représentant un paysage et, dans le numéro 4 (juillet 1895), d'une représentation intitulée *A l'Eglise*, ILL.140

¹⁹⁶ Suivant un cadrage très serré donnant l'impression d'une juxtaposition d'éléments dans un espace confiné et restreint, *A l'Eglise* représente cinq personnages – un prêtre, trois femmes dont deux en habits de moines et une en habit de ville, et un enfant de chœur – au sein d'une église, symbolisée à l'arrière-plan gauche par le haut d'un pilier de voûte. Tandis que les deux personnages de l'arrière-plan, le prêtre et l'une des femmes à la tête couverte, les mains jointes en prière, tous les deux légèrement de profil, regardent le spectateur d'un air sérieux, la femme au centre au premier plan, troisième pôle du triangle, assise, les yeux fermés et la tête légèrement penchée en avant, les mains reposant sur son ventre, semble être en plein recueillement. A ces masses sombres répondent les deux personnages du second plan, en habits clairs, qui, par leur position, établissent une dynamique et un semblant de narration dans cette scène statique : l'enfant de chœur, la bouche ouverte, tourné vers le côté droit de la scène, semble parler ou chanter, tout en indiquant quelque chose de son bras gauche ; la femme en habit de ville et tenant un livre (un missel ?) dans sa main, le visage sévère et bourru, semble quant à elle regarder l'enfant d'un regard curieux ou fâché. Si l'archaïsme de la composition se manifeste par le caractère simplifié du dessin général et par l'important resserrage des figures vers le centre, il se manifeste surtout dans les deux personnages aux habits clairs. L'enfant de chœur au visage fin et gracieusement dessiné évoque en effet les enfants de chœur de Maurice Denis dans *Le mystère catholique*, et notamment dans la première version de cette série, soit l'huile sur carton réalisée en avril 1889, ainsi que ceux des miniatures de Filiger, telle *l'Ange gardien avec une guirlande*, gouache sur papier de 1892. Le visage bourru de la femme, au menton et aux pommettes saillantes, avec son fichu bien serré autour de son visage, évoque quant à lui celui des paysannes bretonnes de Sérusier, comme par exemple *Solitude* ; *La*

Bien que la composition de *La Guerre* de Rousseau en lithographie ait été comme corrigée de ses maladresses les plus évidentes et qu'une certaine perspective y ait été rétablie, diminuant ainsi l'effet archaïsant d'aplatissement des figures à la surface de la toile, elle n'en restitue pas moins la toile avec une certaine fidélité. Présentée dans le sommaire comme l'œuvre d'Henri Rousseau, et plaçant ainsi Rousseau dans la liste des artistes contemporains participant à *L'Ymagier*, il est peu probable, malgré ces changements, que Jarry et de Gourmont se soient joués du peintre et l'aient intégrées à *L'Ymagier* pour s'en moquer. Au contraire, l'intégration de *La Guerre* à *L'Ymagier*, à l'égal des reproductions d'œuvres de Dürer ou des images populaires et à l'égal des estampes de Filiger, Bernard ou Gauguin, témoigne de la reconnaissance de l'œuvre de Rousseau comme œuvre d'art, une œuvre d'art que son esthétique archaïsante rendait résolument moderne.

b. Un « novateur en peinture », Louis Roy.

C'est en tout cas le caractère moderne et novateur de Rousseau, et non sa primitivité, que souligne Louis Roy dans l'article qu'il fait paraître sur *La Guerre* dans *Mercure de France* en mars 1895¹⁹⁷. Avec Arsène Alexandre dont l'article sera publié dans *Comoedia* en mars 1910¹⁹⁸, Roy figure parmi les deux seuls auteurs à avoir consacré un article entier au peintre, et non une simple mention, aussi élogieuse fût-elle, dans un compte-rendu de salon. Malgré sa brièveté – l'article ne fait qu'une page et ne se concentre que sur *La Guerre* –, la rareté d'un tel article mérite qu'on s'y arrête.

L'objectif de Roy y est clair : Rousseau étant régulièrement moqué par le public et les amateurs d'art, il s'agit, à rebours de l'opinion générale, de montrer en quoi le peintre, malgré le caractère étrange de sa peinture, est bel et bien un « novateur en peinture ». Pour ce faire,

Ramasseuse de Fougères (1891) ou, plus patent encore, le dessin de *Sainte Hélène* d'Emile Bernard, paru dans le numéro d'octobre 1894 de *L'Ymagier*. Néanmoins, si la gravure, par l'effet de resserrage des personnages vers le centre et la distorsion de perspective, non réaliste, rendue par le pilier de voûte, rappelle, par cette juxtaposition d'éléments le style archaïsant des miniatures de Filiger, et qu'il y a des effets de maladresses et de simplification volontaires, notamment dans le dessin des mains, les proportions des personnages sont assez respectées et on distingue aisément la manière dont s'étagent les différents plans, fruit d'une mise en perspective plutôt classique. Le dessin général de la gravure de Louis Roy, s'il est simplifié, fait également montre d'une certaine maîtrise académique. En tout cas, il est beaucoup moins aplati et schématisé que dans les estampes de ses contemporains qui exploitent la platitude de l'image, jouant des effets de la gravure sur bois pour réduire les figures à quelques gros traits noirs, comme dans les images médiévales ou les images d'Epinal.

¹⁹⁷ Roy, L., « Un Isolé. Henri Rousseau », art. cité, p. 350, voir annexe n°2

¹⁹⁸ Alexandre, A., « La vie et l'œuvre d'Henri Rousseau, Peintre et ancien employé de l'Octroi », art. cité, voir annexe n°6

Roy a recours à plusieurs processus de légitimation déjà éprouvés par Aurier notamment, lorsqu'il fit paraître son article cinq ans plus tôt, au sein de la même revue, sur Vincent van Gogh avec le titre, comme Roy, d'« Un Isolé »¹⁹⁹. Notons à ce sujet que si l'article de Roy est le premier des deux articles que Rousseau reçut de son vivant, l'article d'Aurier sur van Gogh, en raison de la mort prématurée du peintre, fut également l'unique article que van Gogh reçut de son vivant. Analysé par Heinich, l'article d'Aurier présentait en effet toutes les étapes permettant « l'ouverture d'un espace herméneutique²⁰⁰ », nécessaire à la légitimation de l'œuvre. Mise en énigme de l'œuvre²⁰¹ qui, en retour, établissait la position prophétique du critique²⁰², l'authenticité de l'œuvre était également attestée en trois points. Un, par la démonstration de sa permanence « sans laquelle rien ne garantit qu'un moment d'inspiration ne soit davantage que hasard ou circonstance ponctuelle, à quoi nul don personnel ne permettrait de s'inscrire durablement dans une œuvre homogène qui manifesterait la constance d'une personnalité créatrice²⁰³ ». La permanence s'établit notamment à travers un processus qui, de la particularisation de l'œuvre, à travers son style et la personne de l'artiste, passe à sa généralisation, permettant d'« indexer » le commentaire critique sur la totalité de l'œuvre comprise comme « un ensemble fini de toiles²⁰⁴ » (passage du tableau à l'œuvre, de la signature de l'artiste à sa biographie). Deux, par la démonstration de son universalité, « sans laquelle l'effort artistique, même constant et soutenu par un réel talent, pourrait ne renvoyer qu'aux préoccupations solipsistes de son auteur, coupées de tout intérêt général susceptible de s'inscrire dans l'histoire ou de passer à la postérité²⁰⁵ » (soit passage de l'œuvre à l'histoire de l'art, à travers notamment la référence à une transcendance ou à l'émotion du critique). Trois, démonstration de l'intériorité de l'inspiration créatrice, « sans laquelle l'œuvre la plus impressionnante et la plus cohérente pourrait n'être qu'imitation, pastiche, influence extérieure, superficialité, absence de sincérité²⁰⁶ ».

¹⁹⁹ Aurier, G-A., « Les Isolés – Vincent van Gogh », art. cité, pp. 24-29

²⁰⁰ Heinich, N., *La gloire de Van Gogh, essai d'anthropologie de l'admiration, op. cit.*, p. 43

²⁰¹ « Or, ce travail herméneutique ne se soutient que de l'existence supposée d'une énigme, dont la multiplication des interprétations vise la résolution. [...] il faut qu'une œuvre soit constituée en énigme – une énigme authentique, préexistant à l'entreprise de dévoilement – pour que le travail herméneutique puisse s'opérer : énigme de sa grandeur ou de sa nouveauté, énigme de son auteur, de son sens ou de son origine. [...] S'il y a ouverture de l'espace herméneutique, c'est également au sens où une telle « mise-en-énigme » de l'objet permet à cet espace herméneutique, non plus seulement de s'inaugurer, mais d'élargir sa réception, dans l'espace et dans le temps. », *Ibid.*, pp. 43-44

²⁰² « Encore fallait-il qu'en ce domaine un critique, lui-même prophétique, fût capable de désigner parmi les nombreux peintres « indépendants » ou « isolés » un artiste-prophète, apte à incarner la nouvelle vérité de l'art [...] », *Ibid.*, p. 27

²⁰³ *Ibid.*, p. 45

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 43

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 45

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 46

Si, se concentrant uniquement sur *La Guerre*, Roy ne procède pas à l'analyse de l'œuvre entier de Rousseau et de ce fait, n'atteint pas la démonstration de sa permanence, il procède néanmoins à sa « mise en énigme ». Introduite à la fin du premier paragraphe, et développée dans les deux paragraphes suivants, occupant soit un tiers de l'article, la mise en énigme de l'œuvre consiste à relever et à expliciter l'étrangeté du tableau : « cette manifestation n'a pu paraître étrange que parce qu'elle n'évoquait aucune idée de chose déjà vue²⁰⁷ ». Aurier avait également relevé, à plusieurs reprises, l'étrangeté des œuvres de van Gogh²⁰⁸, se positionnant ainsi implicitement dans le rôle messianique du critique qui, non dérouté par cette étrangeté, s'apprêtait à livrer à ses lecteurs les clés de compréhension. Plus explicite quant à sa stratégie, Roy associe directement l'étrangeté de l'œuvre de Rousseau à son caractère novateur et original : la peinture n'est étrange que parce qu'elle est nouvelle et originale, que parce qu'elle relève du « jamais-vu ». Or s'il ne fait donc pas de l'étrangeté une caractéristique de la peinture de Rousseau, l'effet rhétorique reste le même : confortant Rousseau dans une « figure de déviation²⁰⁹ » et se confortant lui-même dans la position du critique messianique qui, seul parmi la foule moqueuse, est capable de résoudre l'énigme, la relation entre étrangeté et innovation lui permet de déjouer les propos des détracteurs et d'assurer à l'œuvre de Rousseau son caractère absolument original et nouveau. S'en référant au Moyen-Age qui, contrairement au XIX^e siècle, ne craignait pas de croire en des choses étranges ou absurdes²¹⁰, Roy associe ensuite les détracteurs de Rousseau à un public ignare et inculte, qui ne sait pas voir plus loin que le bout de son nez et se braque immédiatement, sans plus chercher à comprendre ce qu'il ne connaît pas, en tout cas ce qu'il ne peut ni identifier ni classer dans son système bien établi et bien ordonné. « Pourquoi l'étrangeté pourrait-elle faire naître la moquerie ? », fait-il mine de s'interroger avant de poursuivre :

« [...] De quel droit se moquerait-on d'une tentative artistique ? Même quand l'essai a été infructueux, et ici ce n'est point le cas, la moquerie n'a point de raison d'être ; c'est l'indice d'un esprit mesquin. En général dans notre société, l'homme a été habitué à classer, à numéroter, à étiqueter, à enfermer toutes choses dans de petites boîtes. Chaque partie de la Création doit forcément entrer dans une case, sinon l'homme dérouté et vexé de ne pouvoir

²⁰⁷ Roy, L., « Un Isolé. Henri Rousseau », art. cité, p. 350, voir annexe n°2

²⁰⁸ Heinich, N., *La gloire de Van Gogh, essai d'anthropologie de l'admiration*, op. cit., p. 35

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ « Malgré le progrès indiscutable de l'espèce humaine, progrès manifeste d'une manière assez évidente par le télégraphe et le téléphone, la bicyclette et les montagnes russes, il est certain que nous sommes moins libéraux que nos pères au Moyen Age ; car ils avaient le respect de la personnalité incomprise lorsqu'ils disaient : *Credo quia absurdum*. », Roy, L., « Un Isolé. Henri Rousseau », art. cité, p. 350, voir annexe n°2

tout comprendre, s'empresse de décréter l'absurdité de ce que son esprit n'a pu pénétrer. En d'autres termes, avec toute la modestie dont l'homme est capable, il ose dire : "Je ne comprends pas, donc c'est idiot."²¹¹ »

Renversant l'opinion générale, il postule que ce n'est plus Rousseau qui est idiot, mais le public et ses détracteurs eux-mêmes, aveugles face à tant d'innovation. Qualifié d'« isolé », Rousseau rejoint ainsi les figures romantiques de l'artiste visionnaire et maudit, dont l'isolement et l'incompréhension sont les garanties, en quelque sorte, de son génie.

Se focalisant sur l'intériorité de l'inspiration créatrice, Roy insiste ensuite sur le caractère absolument personnel de Rousseau : « L'artiste qui a voulu peindre ainsi, dit une fois de plus sa personnalité » ou encore, au quatrième paragraphe : « Il en a été pour M. Rousseau comme pour tous les novateurs. Il procède de lui seul, il a le mérite, rare aujourd'hui, d'être absolument personnel. Il tend vers un art nouveau.²¹² » Son indépendance vis-à-vis de tout autre peintre ou de toute école de peinture confirme donc son authenticité et sa singularité, voire sa sincérité, valeurs qui, nous l'avons vu, correspondent aux valeurs majeures de l'artiste moderne depuis l'époque romantique.

Mais si Roy use ainsi des mêmes stratagèmes qu'Aurier pour la mise en énigme de l'œuvre de Rousseau, la comparaison entre les deux articles et les deux auteurs s'arrête là. En effet, l'article de Roy, trop court et trop elliptique, ne garantit pas davantage l'authenticité de l'œuvre de Rousseau. D'après Heinich, il manque en effet la filiation avec d'autres artistes qui aurait ainsi permis, tout en montrant la singularité de Rousseau, de l'intégrer à une histoire de l'art universelle et d'assurer la permanence de son œuvre. Pourtant, et tel que cela a été repéré depuis, Roy aurait pu, outre le fait de comparer *La Guerre* aux images d'Épinal que nous avons citées, s'en référer aux toiles de guerre de Paolo Uccello ou, si celui-ci était trop éloigné dans le temps, à *La Nuit* de Ferdinand Hodler (1889-1890, **ILL.114**)²¹³ par exemple.

Faisant davantage preuve de détachement que d'implication²¹⁴, Roy ne dit rien non plus de l'homme, ce qui, d'après Heinich toujours, correspond à une phase de reconnaissance de

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

²¹³ Cf. *Le Douanier Rousseau*, 1984, *op. cit.*, p. 129. A cet égard, Hodler lui-même disait : « je considère la *Nuit* comme le grand symbole de la mort », cité par Alexander Dückerr dans le catalogue d'exposition *Hodler*, Paris, Petit Palais, 1984, p. 135 cité in *Ibid.*

²¹⁴ La critériologie selon laquelle le « détachement », qui s'applique pour qualifier un discours qui apprend principalement sur son objet, se distingue de « l'implication », qui s'applique lorsqu'un discours apprend

premier degré²¹⁵. Le détachement de Roy se manifeste également dans la modération avec laquelle il juge *La Guerre*. Bien qu'elle soit qualifiée de « toile la plus remarquable » du Salon, *La Guerre* n'en demeure pas moins « ni résultat complet, ni œuvre parfaite » mais « une courageuse tentative » ou une « tentative très intéressante dans l'ensemble, malgré quelques faiblesses ». Se bornant à une description très littérale du tableau, Roy ne développe pas non plus ses caractéristiques ou qualités picturales et, hormis le fait qu'elle soit « une courageuse tentative dans le vrai sens du symbole », ce qui associerait Rousseau aux symbolistes dont Roy, peintre, faisait lui-même partie, et outre l'éloge de ses « notes noires, par exemple, qui sont de toute beauté²¹⁶ », le critique n'en développe rien de plus. Ne disant mot de l'homme, il demeure attaché au peint plutôt qu'à la peinture, au sujet du tableau et non à la manière particulière dont Rousseau l'a peint.

Développée dans les deux derniers paragraphes, la description de la toile reste assez neutre et n'ouvre pas à de riches interprétations. Seule l'association des gisants de la toile à des « miséreux, des prolétaires²¹⁷ », témoigne d'une interprétation personnelle et rejoint peut-être, par l'évocation du peuple, la conception idéologique selon laquelle le peintre moderne et novateur est nécessairement proche du peuple²¹⁸. Sur ce thème, Roy aurait facilement pu aller plus loin puisque, comme les futurs exégètes vont largement s'en emparer, Rousseau, du fait de ses ascendances populaires, est socialement parlant un « homme du peuple ».

Bien que l'article présente Rousseau en novateur, l'établissement de l'authenticité de l'œuvre qui aurait été assuré par la mise en énigme demeure ainsi superficiel et peu consistant. Suivant un procédé habituel de légitimation qui consiste à imputer à l'œuvre une universalité à travers l'expression des émotions qu'elle procure chez le spectateur²¹⁹, Roy conclut néanmoins son article sur les émotions ressenties face à la peinture qui achève ainsi de légitimer Rousseau au rang des artistes : « Quelle obsession, quel cauchemar ! Quelle pénible impression d'insurmontable tristesse ! Il faudrait être de mauvaise foi pour oser prétendre que l'homme capable de nous suggérer de telles idées n'est pas un artiste.²²⁰ » Seule, à la fin de l'article,

principalement sur son sujet, a été établie par Norbert Elias, « Problems of Involvement and Detachment », 1956, repris in Heinich, N., *La gloire de Van Gogh, essai d'anthropologie de l'admiration, op. cit.*, pp. 23-24

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Roy, L., « Un Isolé. Henri Rousseau », art. cité, p. 350

²¹⁷ « A terre, gisent des monceaux de cadavres de gens quelconques, des gras et des maigres, surtout des maigres, des miséreux, des prolétaires. », *Ibid.*, p. 351

²¹⁸ Heinich, N., *La gloire de Van Gogh, essai d'anthropologie de l'admiration, op. cit.*, p. 26

²¹⁹ *Ibid.*, p. 45

²²⁰ Roy, L., « Un Isolé. Henri Rousseau », art. cité, p. 351

l'invocation de l'émotion comme gage d'universalité de l'œuvre poursuit une entreprise qui, si elle a son importance dans la reconnaissance générale du peintre, ne suffit pas à en assurer la gloire. Néanmoins il est à retenir que le premier article sur Rousseau dresse le portrait non d'un peintre primitiviste, encore moins celui d'un primitif mais bien d'un artiste moderne, d'un « novateur en peinture » dont le style, s'il devait se rapprocher d'une esthétique connue, se rapprocherait indéfectiblement du symbolisme dont Roy se trouve lui-même être l'un des représentants. Malgré cette petite heure de gloire, il faut attendre une décennie encore pour que l'art de Rousseau fasse de nouveau l'objet d'une attention particulière.

B. Le temps de la reconnaissance : Henri Rousseau et les avant-gardes fauves et cubistes.

« On fait la queue devant les tableaux d'Henri Rousseau, on se bouscule pour les voir [...]. Dans certaines chapelles, on ne jurait plus que par lui, et les vœux qu'y formaient les officiants étaient de revenir à son ingénuité. », rapporte le journaliste de *Le Matin d'Auvers* à propos du Salon des Indépendants de 1906²²¹. Si en 1892 Rousseau était déjà considéré par certains comme « une personnalité du Salon des Indépendants²²² », l'exposition de *Le Lion, ayant faim, se jette sur l'antilope* (1898/1905, ILL.24)²²³ au Salon d'Automne de 1905 marque un tournant dans la reconnaissance du peintre alors âgé de 65 ans. Accroché salle II, soit dans l'une des salles centrales du Salon, ce grand tableau de deux mètres sur trois au sujet exotique fut en effet loin de passer inaperçu. Comme le note Thiébaud-Sisson de *Le Temps*, il fut certainement la première œuvre de Rousseau à susciter autant de « respect²²⁴ ». La comparant à un panel d'arts primitifs élargi, nombreux furent les critiques d'art à la mentionner dans leurs compte-rendus et à en louer les qualités. Si pour Louis Vauxcelles de *Gil Blas*, la toile était semblable à une fresque et évoquait toujours les arts du Moyen-Age, « des mozaïstes [*sic*]

²²¹ Fuss-Amoré, Gustave, « Reportage parisien », *Le Matin d'Auvers*, 23 mars 1906 cité in *La donation Sonia et Charles Delaunay dans les collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, éd. du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 2003, p. 48

²²² « M. Rousseau est une personnalité du Salon des Indépendants et nous sommes heureux de constater les réels progrès qu'il a accomplis depuis l'année dernière. », Morrel, Henry, *Le Petit Moniteur*, 1892 cité in Vallier, D., *Henri Rousseau*, 1961, *op. cit.*, p. 48

²²³ Le titre de cette œuvre étant assez long, nous prenons la liberté pour la suite de le réduire à *Le Lion ayant faim*.

²²⁴ « Ancien douanier en retraite, M. Henri Rousseau, auquel les Salons des Indépendants firent fête autrefois pour sa naïveté miraculeuse et sa gaucherie non apprise, a été accueilli avec un pieux respect au Salon d'Automne où la toile reproduite ici occupe une place d'honneur. [...] », François Thiébaud-Sisson, *Le Temps* cité in *Pour ou contre le fauvisme, textes de peintres, d'écrivains et de journalistes réunis et présentés par Philippe Dagen*, Paris, Somogy, 1994, p. 52

byzantins » aux « tapisseries de Bayeux²²⁵ », pour Camille Le Senne de *L'Événement*, c'est davantage à la préhistoire qu'elle lui faisait penser. En 1901, Renoir avait déjà énoncé cette affiliation qualifiant la peinture fantasque de *Mauvaise surprise* (1901, ILL.19) de « scène des temps préhistoriques²²⁶ ». En 1905, pour Le Senne, c'est la représentation de *Le lion ayant faim* qui, avec son lion « sommaire » et son antilope « rudimentaire », se déroule dans un paysage « quasi-préhistorique » situant l'œuvre entre « la terre cuite et la fresque²²⁷ ». Puis, s'éloignant non plus dans le temps mais dans l'espace, pour d'autres, ce n'est pas à l'art européen qu'elle fait songer mais à des arts orientaux, anciens et contemporains. « Vieux thème oriental », « miniature persane agrandie », œuvre d'origine « indienne »²²⁸ ou encore estampes japonaises²²⁹ ... : si la peinture de Rousseau avait surtout suscité jusqu'ici des analogies avec les peintres de la pré-Renaissance, à partir de 1905, le spectre des arts primitifs auxquels les journalistes l'associent s'agrandit.

Mentionnée à de très nombreuses reprises par les journalistes, *Le lion ayant faim* est également la première œuvre de Rousseau à être reproduite dans la presse, sélectionnée par la rédaction de *L'Illustration* pour représenter, avec onze autres « toiles marquantes », l'essentiel du Salon (*L'Illustration*, 4 novembre 1905, ILL.148). Enfin, c'est aussi le premier tableau de Rousseau à être acquis par un marchand d'art dont l'engagement en faveur de la jeune scène artistique, téméraire à l'époque, est resté dans l'histoire : c'est en effet Ambroise Vollard qui achète l'un des « clous » du Salon d'Automne pour la modique somme de 200 francs²³⁰. Si elle

²²⁵ « M. Rousseau a la mentalité rigide des mozaïstes [*sic*] byzantins, des tapisseries de Bayeux ; il est dommage que sa technique ne soit pas égale à sa candeur. Sa fresque n'est pas du tout indifférente. », Vauxcelles, Louis, *Gil Blas* cité in Vallier, D., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 74. Citation à laquelle on peut ajouter celle du journaliste du *Mercur de France* datée du 1^{er} décembre 1905 qui compare la toile à un « agrandissement colorié d'une gravure sur bois, illustration d'une vieille Bible allemande », cité par Nancy Ireson in Ireson, Nancy, « Les peintures de Rousseau » in *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris, op. cit.*, p. 146

²²⁶ Renoir aurait dit à Vollard : « C'est curieux comme ça repousse les gens, quand ils trouvent dans une peinture des qualités de peintre. Un qui doit les horripiler par-dessus tout : le Douanier Rousseau ! Cette scène des temps préhistoriques et, au beau milieu, un chasseur vêtu d'un complet de La Belle Jardinière et portant un fusil... Mais d'abord, est-ce qu'on ne peut pas jouir d'une toile avec seulement des couleurs qui s'accordent ? Est-il besoin qu'on comprenne le sujet ? Et quel joli ton, cette toile de Rousseau ! Vous rappelez-vous, faisant face au chasseur, un nu de femme ? ... Je suis sûr qu'Ingres lui-même n'aurait pas détesté ça ! », cité in Vollard, Ambroise, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Bernard Grasset, 1938, p. 290

²²⁷ « La salle 2 contient un envoi bizarre qui tient le milieu entre le groupe de terre cuite et la fresque : un lion sommaire dévorant une antilope rudimentaire dans un paysage quasi préhistorique. », Le Senne, Camille, *L'Événement*, 17 octobre 1905 cité in Ireson, N., « Les peintures de Rousseau », art. cité, p. 145

²²⁸ Ainsi par exemple du journaliste de *Le Soleil* qui fait valoir que si l'œuvre avait été d'origine persane ou indienne, elle aurait coûté une fortune, *Le Soleil*, 17 octobre 1905, cité in *Ibid.* ou de Thiébault-Sisson de *Le Temps* qui compare la toile à une « miniature persane agrandie » cité in Vallier, D., *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau, op. cit.*, p. 6

²²⁹ Dora Vallier précise ainsi, sans plus donner d'indications, que d'autres « ont parlé de japonisme », *Ibid.*

²³⁰ Cf. Bernier, Georges et Schneider-Maunoury, Monique, *Robert et Sonia Delaunay, Naissance de l'art abstrait*, Paris, JC Lattès, 1995, p. 39

n'était pas présentée avec celles de Matisse, Marquet, Manguin, Camoin, Girieud, Derain et Ramon Pich dans la salle VII – contrairement à ce que nombre d'exégètes ont rapporté²³¹ – la représentation de ce lion sautant sur une antilope dans un paysage de jungle aurait-elle joué un rôle dans l'invention de la fameuse formule de la « cage aux fauves » employée par Vauxcelles et à l'origine du *Fauvisme*²³² ? Outre le fait que ce n'est pas tant le sujet exotique de la toile de Rousseau que son esthétique moyenâgeuse qui avait retenu l'œil de Vauxcelles, c'est peut-être donner trop d'importance à Rousseau dans le scandale artistique qui caractérisa le Salon d'Automne de 1905 et qui, avec ces premières toiles fauves, marque un tournant dans l'histoire de la peinture. En revanche, et comme le nota André Salmon quelques années plus tard²³³, c'est sans aucun doute grâce à l'avènement de cette nouvelle génération d'artistes qu'Henri Rousseau put jouir, dans les quelques années qui lui restaient à vivre, d'une certaine reconnaissance.

Avec le scandale de la « cage aux fauves », le Salon d'Automne de 1905 symbolisa non seulement l'avènement du fauvisme mais aussi, plus généralement, celui d'une nouvelle génération d'artistes. En 1905, les Impressionnistes et les Nabis, longtemps tenus pour des aberrations, ne suscitaient plus le rejet. Au contraire, tandis que les premiers jouissaient d'une très grande reconnaissance, les seconds étaient régulièrement mis à l'honneur dans les grandes manifestations officielles. Le passage d'une génération à l'autre se manifesta également à travers la disparition, ces mêmes années, de plusieurs personnalités ayant joué un rôle déterminant sur la scène artistique française : tandis qu'en 1904, le Salon d'Automne rendit un solennel hommage à Renoir encore vivant, en 1906, c'est Gauguin décédé depuis trois ans qui y fut célébré et l'année suivante, Cézanne, décédé, lui, en 1906. Nouvelle avant-garde, les représentants de la « cage aux fauves » ont eux, en 1905, entre 30 et 35 ans. Né en 1869, Matisse

²³¹ Cette fausse allégation est en effet fréquente : voir par exemple Green, Christopher, *Art in France 1900-1940*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000, p. 236

²³² C'est en tout cas l'hypothèse qu'émettent Carolyn Lanchner et William Rubin : « Comme on l'a souvent suggéré, la proximité de l'un des envois de Rousseau au Salon d'Automne de 1905, l'immense *Lion ayant faim*, avec les tableaux de Matisse, de Derain, de Vlaminck et d'autres, a pu inciter inconsciemment le critique Louis Vauxcelles à utiliser le terme de « fauves », pour définir le nouveau groupe – terme que leur style n'autorisait guère – surtout en 1905. », Lanchner, C. et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, p. 49

²³³ « C'est à Henri Rousseau, le peintre douanier, que la jeunesse donna l'empire. Sa souveraineté débonnaire favorisait singulièrement les ambitions des princes électeurs. Enfin, cette élection avait le caractère d'un bel acte révolutionnaire. L'autodidacte Henri Rousseau défiait ingénument, au nom de tous les Fauves, Luc-Olivier Merson et ses pairs académiques, et, aussi bien, Besnard avec toute la Nationale. D'ailleurs, le douanier méritait qu'on prît garde à lui. Ceux qui établissent solidement sa renommée étaient les moins dupes, mais ce sont eux qui fixèrent son destin ; ils en furent bien payés. Le commerce de Rousseau, prodigieux intuitif, n'était jamais sans bénéfice. Certes, si les Fauves avaient cru à la nécessité de proclamer – sérieux comme des gens de lettres – un Prince des Arts, leurs voix auraient été probablement à cet Odilon Redon. Mais il leur fallait un ancêtre vierge, un oncle d'Amérique nègre-blanc, riche de bijoux innombrables enfermés dans leurs gangues. », Salmon, André, *La jeune peinture française*, Paris, Société des Trente, 1912, pp. 11-13

en est le plus âgé.

Avec les Fauves, l'heure n'est plus à rendre compte du primitif à travers la représentation plus ou moins ethnologique de peuples anciens ou géographiquement éloignés. Aux sujets mythologiques de nature dionysiaque que développent parallèlement Matisse avec *La joie de vivre* (1905-1906) et Derain avec *La Danse* (1906), se joignent des représentations plus locales de la bohème parisienne. Saltimbanques, scènes de cabaret, spectacles de cirque, gitans, mais aussi bistrots, bordels et autres lieux de vie populaires servent autant à dénoncer la misère des classes populaires qu'à célébrer un mode de vie rebelle et anti-bourgeois. Dans la lignée de l'esthétique nabis, mais à l'opposé de l'esthétique sévère, sèche et rigoureuse des Primitifs pré-rennaisants, l'outrance des couleurs dans les toiles fauves de Matisse, Derain, Vlaminck ou van Dongen ainsi que leur touche large et empâtée accentuent le caractère licencieux et *vulgaire* de leurs toiles. La reconnaissance des Primitifs ayant été officialisée par l'importante exposition que leur avait consacré le Musée du Louvre en 1904, il s'agit bientôt, comme Gauguin l'avait entamé en cohabitant avec les sculptures pluriséculaires de la Polynésie, de s'intéresser à un autre type d'art jusqu'ici dénigré. C'est la reconnaissance de l'art nègre, que les artistes chinent chez des brocanteurs ou découvrent au Musée de l'Homme et, parallèlement, de l'art hindou, tous deux rapidement rangés sous l'appellation générale et aujourd'hui contestée d'*art primitif*. Bien entendu, les arts tribaux redécouverts à partir de 1905-1906 ne constituent pas l'unique influence d'ordre antiacadémique et primitive de cette nouvelle génération d'artistes. Comme précédemment, pour Gauguin et les Nabis par exemple, ils se joignent à un panel de productions diverses et variées comprenant toujours les Primitifs, l'imagerie et les arts populaires et, outre des arts d'époques de plus en plus reculées tel l'art préhistorique, des arts de plus en plus marginaux et dépréciés comme l'art des enfants ou l'art des fous.

Or, comme le remarquait le journaliste de *Le Matin d'Auvers*, Rousseau est rapidement considéré comme le héraut de cette nouvelle génération d'artistes. En reproduisant *Le Lion ayant faim* avec d'autres toiles scandaleuses du Salon comme *La Femme au Chapeau* (1905) de Matisse, la rédaction de *L'Illustration* ne mettait-elle pas en lumière cette affiliation ? En 1905, celle-ci n'était pourtant corroborée par aucune relation de fait, Rousseau n'étant en contact direct avec aucun de ces jeunes artistes. C'est néanmoins en tant que héraut de ces nouvelles « déviances » qu'il est, pour la première fois et pour une certaine partie de la critique, affilié à ses contemporains. Ainsi par exemple du journaliste de *La Rénovation esthétique* qui, en avril 1906, écrivait que « le Salon des Indépendants était au mieux caractérisé par les

"roublards" comme M. Matisse et les Naïfs comme M. Rousseau²³⁴ », ou plus tard, en 1910, par le critique de *Gil Blas* qui écrit ainsi :

« Je m'en voudrais.... d'omettre les noms de ceux qui amusèrent le public et lui firent passer devant leurs envois cocasses quelques instants de franche gaieté ; MM. Duchamp, Ribemont-Dessaignes, L'Hote (*sic*), Mlles Vassilief, Laurencin, et leur maître à tous, à Othon Friesz comme à Henri Matisse, le génial Henri Rousseau, ex-douanier, peintre sans la moindre valeur, mais extraordinairement convaincu.²³⁵ »

Bien que Pierre Daix ait affirmé que Matisse porta un grand intérêt à Rousseau dès 1905²³⁶ ou qu'Alfred H. Barr Jr. ait vu dans ses *Oignons roses* (1906) une possible réminiscence des natures mortes de Rousseau²³⁷, Matisse n'aurait pas beaucoup apprécié la comparaison²³⁸. Information rare par rapport à Rousseau, plusieurs exégètes ont également écrit que l'autodidacte éprouvait une profonde antipathie pour le peintre originaire du Nord de la France²³⁹. Ce n'est donc pas tant auprès de Matisse que Rousseau trouva le plus de considération mais plutôt auprès de ceux qui, peintres et poètes, habitaient le quartier populaire de la Butte Montmartre et gravitaient autour du Bateau-Lavoir.

1. Henri Rousseau et Guillaume Apollinaire : le houleux mariage des douanes et des arts plastiques.

Ce serait grâce à Alfred Jarry qu'Apollinaire aurait rencontré Rousseau pour la première fois en 1906²⁴⁰ ou 1907²⁴¹. Tandis que Jarry connaissait Rousseau depuis 1894 au moins, les deux hommes de lettres avaient quant à eux fait connaissance lors de la première soirée

²³⁴ Cité in Lanchner, C. et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, p. 50

²³⁵ Anonyme, *Gil Blas*, 26 mars 1910, cité in *Ibid.*

²³⁶ Lettre de Pierre Daix à William Rubin datée du 15 décembre 1982 et citée in *Ibid.*

²³⁷ Barr, Alfred H. Jr., *Matisse: His Art and His Public*, New York, 1951, p. 77, cité in *Ibid.* ; l'influence d'Henri Rousseau sur la peinture de Matisse, si elle a probablement, inconsciemment, joué un rôle dans son processus de réduction et de simplification, reste secondaire par rapport à celle de Gauguin, de Cézanne et des arts primitifs que Matisse collectionnait déjà.

²³⁸ Lanchner, C. et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, p. 50

²³⁹ Ce fait est notamment rapporté par Roch Grey qui, en 1914, se souvient : « A toutes nos questions sur ce qu'il pensait de toutes sortes de peintres, il répondait d'une voix froide et bien assurée : « Je ne déteste pas, je ne déteste pas... » ; il ne détestait personne, sauf Matisse, qui le mettait en colère, même : « Si c'était au moins rigolo ! Mais c'est triste, mon cher, c'est affreusement laid ! Tenez, j'aime mieux ça », et il regardait la réclame d'un parfum où souriait une jolie figure épanouie et plaisante. », cf. Grey, Roch, « Souvenir de Rousseau » in *Les Soirées de Paris*, *op. cit.*, pp. 67-68

²⁴⁰ Vallier, D., *Henri Rousseau*, *op. cit.*, p. 81

²⁴¹ Certigny, H., *La vérité sur le Douanier Rousseau*, *op. cit.*, p. 263 et pp. 279-281. S'il s'agit bien de 1907, il faudrait donc que les trois hommes se soient rencontrés avant le 1^{er} novembre, date à laquelle Jarry décède. Preuve de leur grande amitié, Apollinaire fait partie de la petite cinquantaine de personnes qui se rend à son enterrement, cf. Décaudin, Michel, « Autour d'un livre prêté. Apollinaire et Jarry », *L'Etoile-Absinthe*, Bassac, Société des Amis d'Alfred Jarry, n°75-76, 1997, p. 12

organisée par la revue *La Plume* en avril 1903 et, à partir de cette date, ne s'étaient rapidement plus quittés. Comme l'indique leur courte correspondance – Jarry décède en 1907 –, ils s'estimaient beaucoup²⁴². Adeptes de l'humour potache et burlesque, partageant le goût de la provocation, du jeu et de la blague, les deux comparses étaient également attirés par les cultures populaires. Comme en témoigne Vlamincq, ce serait même Jarry qui aurait entraîné Apollinaire dans cet « amour du bizarre²⁴³ », comprenant la fréquentation de milieux où « il était de bon ton d'y être ou d'y paraître anormal, étrange », de fumer de l'opium et du haschich, de consommer de l'alcool et de l'éther voire, parfois, d'y être « pédéraste²⁴⁴ ». Apollinaire était également, d'après Vlamincq toujours, très « attiré, troublé par l'étrange ». Bien que cultivé et très érudit, le poète était aussi volontiers superstitieux, croyait en l'avenir dévoilé par les cartes, lisait des romans populaires comme *Nick Carter* ou *Le Vautour de la Sierra* et devant un chromo, osait affirmer que « c'était mieux que Cézanne²⁴⁵ ».

Pourtant, ce n'est probablement pas par Apollinaire que la troupe du Bateau-Lavoir commença à apprécier Rousseau. Car, comme nombre d'exégètes n'ont cessé de le signaler, le poète, avant 1910, n'est pas convaincu par la peinture du gabelou. Les premiers textes qu'il lui consacre en tant que critique d'art en 1907 et 1908 en témoignent. Tandis que dans le premier texte, Apollinaire se sert d'une anecdote de Salon pour se joindre à la majorité des critiques et, « constatant les différences profondes qui existent entre les douanes et les arts plastiques²⁴⁶ », exclure Rousseau du domaine artistique, le second est plus sévère encore. Bien qu'il reconnaisse à l'« autodidacte » des « qualités naturelles indéniables » et une exposition « à la fois touchante et plaisante », Apollinaire est gêné par l'inculture de Rousseau (« le Douanier manque trop de culture générale ») ainsi que par son manque d'orgueil et d'ambition : « Henri Rousseau ne sait ni ce qu'il veut ni où il va. [...] Et l'on est agacé de la tranquillité de Rousseau. Il n'a aucune inquiétude, il est content, mais sans orgueil²⁴⁷ ». Les exégètes de Rousseau ont

²⁴² A ce sujet, voir notamment *Ibid.*, pp. 4-21

²⁴³ Vlamincq, Maurice, *Portraits avant décès*, Paris, Flammarion, 1943, p. 206

²⁴⁴ Vlamincq, Maurice, *Tournant dangereux. Souvenirs de ma vie*, Paris, Stock, 1929, p. 179

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 180

²⁴⁶ Récit authentique ou pure affabulation, l'anecdote à laquelle le texte d'Apollinaire renvoie concerne le fait que Frantz Jourdain, directeur du Salon des Indépendants, aurait recouvert les toiles de Rousseau, accrochées aux cimaises du Salon, d'un linge de manière à les cacher du public. Racontée à travers une chansonnette de la main du poète, Rousseau y est présenté sous les traits d'un pauvre vieillard se plaignant de cette moquerie quelque peu cruelle. D'après le personnage, Jourdain se serait en réalité venger de Rousseau qui lui aurait, en tant que douanier, adressé un procès-verbal parce qu'il transportait plusieurs milliers de cigares. Cf. Apollinaire, Guillaume, « Le Salon d'Automne : Rousseau le Douanier », *Je dis tout*, 26 octobre 1907 repris in Apollinaire, G., *Chroniques d'art 1902-1918*, op. cit., pp. 55-56

²⁴⁷ Apollinaire, Guillaume, « Le Salon des Indépendants », *La Revue des Lettres et des Arts*, 1^{er} mai 1908 repris in *Ibid.*, pp. 68-69

souvent souligné sa placidité, notamment lorsqu'il s'agissait pour lui de faire face aux critiques les plus cruelles. Engagé auprès de cette nouvelle génération de peintres que sont les Fauves et les artistes du Bateau-Lavoir, et œuvrant lui-même à défendre une nouvelle forme de poésie, on peut comprendre qu'Apollinaire ne puisse qu'être agacé par cette apparente tranquillité. L'attitude placide et sereine de Rousseau n'a rien à voir en effet avec celle d'un cheval de bataille, cherchant, envers et contre tous, à imposer une nouvelle forme d'art. Il n'est d'ailleurs pas certain que le peintre lui-même, ne se référant qu'à Bouguereau et à Gérôme, ait compris ce que sa peinture pouvait avoir de révolutionnaire. Mais si son attitude a finalement peu à voir avec les qualités de sa peinture, pour Apollinaire, elle suffit à renvoyer Rousseau, selon la hiérarchie traditionnelle des arts, au rang des artisans : « Rousseau n'aurait dû être qu'un artisan. » Ce n'est finalement qu'à l'exposition de *Le Rêve* (ILL.42) en 1910 que, bien qu'il n'en dise pas grand-chose, le poète change d'opinion. Cette œuvre mystérieuse qui mêle élément de la réalité (« le sofa 1830 », « canapé Louis-Philippe »), motif traditionnel du nu féminin et décor exotique (« végétation tropicale qu'habitent des singes et des oiseaux de paradis [...] tandis qu'un lion et une lionne passent tranquillement, un nègre – personnage de mystère – joue du gaboulet ») le fascine. En quelques phrases, ce n'est pas, comparé aux textes précédents, le peintre qui est en jeu, mais bien le peint : « Je crois que cette année personne n'osera rire... » car, « de ce tableau se dégage de la beauté, c'est incontestable...²⁴⁸ », écrit-il encore dans un ultime éloge avant que Rousseau ne décède, quelques mois plus tard.

Malgré ses réticences des débuts, Apollinaire ne cesse pas pour autant de le fréquenter. C'est lui qui l'aurait présenté à Picasso en 1907 ou 1908. Comme il le rapporte dans le numéro des *Soirées de Paris* qu'il lui consacre en 1914, il fait aussi partie des fidèles des soirées festives que Rousseau organise régulièrement dans son petit appartement de la rue Perrel. Il assiste ainsi aux spectacles qu'y donne le peintre, animés de chansons populaires, de récitations de poèmes, le tout dans une atmosphère chaleureuse et bon enfant. En échange, c'est bien Apollinaire qui, présent lors du banquet qu'organise Picasso pour célébrer Rousseau en novembre 1908, déclame un poème probablement improvisé en son honneur. C'est également lui qui est l'auteur des quelques vers inscrits sur sa pierre tombale. Surtout, Apollinaire accepte de se faire portraiturer par Rousseau, comme Jarry en son temps, et de passer ainsi d'interminables heures de pose dans le petit atelier du peintre. De cette expérience, le poète garde un bon souvenir, n'hésitant pas à détailler, dans les *Soirées de Paris*, la manière de procéder de Rousseau et, bien

²⁴⁸ Apollinaire, Guillaume, « Prenez garde à la peinture ! Le Salon des artistes indépendants 6000 toiles sont exposées », *L'Intransigeant*, rubrique « Les Arts à Paris », 18 mars 1910 repris in *Ibid.*, pp. 96-97

qu'il soit tout à fait possible qu'il y ait une part de moquerie dans le récit détaillé des méthodes très approximatives employées par le peintre, Apollinaire proclame néanmoins toute sa fierté quant au fait d'avoir participé à une telle expérience : « ma face a servi à une expérience unique, que je n'oublierai pas²⁴⁹ ».

S'il ne fut pas convaincu par ses talents de peintre avant 1910, Apollinaire dut quand même éprouver une certaine fascination pour le « bonhomme ». Comment expliquer sinon cette fréquentation continue ? Apollinaire a écrit que ce fut la « simplicité du bonhomme » plutôt que ses « qualités de peintre » qui, chez Rousseau, séduisit d'abord Jarry, une interprétation souvent mal reprise par la critique qui, omettant de poursuivre l'hypothèse d'Apollinaire à cet endroit, s'en servit pour montrer que Jarry n'aurait apprécié *que* la simplicité du bonhomme et jamais ses qualités de peintre²⁵⁰. Ne fut-ce pas aussi, voire davantage, le cas d'Apollinaire lui-même ?

Adeptes de littérature et d'imagerie populaires, vivant lui-même au pied de la butte Montmartre, lieu de bohème, amateur de toutes sortes d'excentricités, Apollinaire devait apprécier avoir dans son entourage un parfait spécimen de cette culture populaire qu'il aimait tant. Bien qu'il attachât une grande importance à se présenter sous les traits d'un homme respectable, Rousseau n'en demeurait pas moins un « homme du peuple ». Jouant du violon, chantant des chansons populaires, écrivant des poèmes, peignant de manière maladroitement, l'ancien employé de l'octroi, toujours en costume et coiffé du traditionnel béret noir des peintres, était tout autant une image d'Épinal de l'artiste peintre que de l'homme du peuple. Or si l'attitude petit-bourgeoise qu'essayait d'adopter Rousseau ne devait pas attirer Apollinaire, le paradoxe entre cette attitude et la réalité des faits ne devait pas manquer de l'intriguer voire, comme Jarry, de le fasciner. Rousseau devait aussi inspirer le poète. Est-ce un hasard si, dans son premier texte, le critique d'art invente, pour se moquer du peintre, une petite comptine de style populaire ? Bien sûr la comptine populaire est une manière de mettre en abyme son propos. Néanmoins, ne serait-elle pas aussi prétexte à s'essayer à ce genre qu'il affectionne tout particulièrement ? Dans les *Soirées de Paris*, Apollinaire prend également un grand plaisir à reproduire toutes les invitations et programmes des soirées organisées par Rousseau ainsi que les quelques vers que ce dernier associait à ses tableaux. Dans son portrait du peintre, il n'omet pas non plus de raconter les anecdotes mettant en lumière la superstition de Rousseau, retrouvant là un autre de ses centres d'intérêt personnel.

²⁴⁹ Apollinaire, G., « Le Douanier », art. cité, p. 21

²⁵⁰ Voir par exemple Vlamincq, M., *Portrait avant décès*, op. cit., p. 209

Malgré le dédain affiché des premières critiques, Apollinaire aurait néanmoins trouvé en Rousseau un moyen de combler son irrépressible attirance pour les expressions parfois idiotes mais anticonformistes de la culture populaire. Comme nous le verrons plus tard, la mort de Rousseau provoqua chez le poète une sorte de prise de conscience qui, lui ouvrant soudain les yeux, lui fit définitivement appréhender Rousseau comme un artiste au sens noble du terme et non plus comme un naïf artisan.

2. Henri Rousseau, Pablo Picasso et les voies du cubisme.

a. La rencontre et l'admiration.

Qu'Apollinaire n'ait pas particulièrement apprécié Rousseau lors de leurs premières rencontres ne l'empêcha pas de l'introduire à Picasso qui en aurait plus probablement fait la connaissance en 1908²⁵¹. Si la date exacte de leur première entrevue n'est pas attestée, il est certain en revanche que Picasso connaissait Rousseau en novembre 1908 puisque c'est suite à l'achat chez le père Soulier de son grand *Portrait de Femme* (1895, ILL.13) pour quelques francs seulement²⁵², que le peintre espagnol organisa dans son atelier le fameux banquet en son honneur. Nombreux sont les exégètes à avoir raconté leur version de ce banquet qui réunit autour de l'autodidacte Pablo Picasso et Fernande Olivier, Marie Laurencin et Guillaume Apollinaire, Georges Braque, André Salmon, Max Jacob, Maurice Raynal, Maurice Commitz ainsi que les collectionneurs Gertrude et Leo Stein et d'autres collectionneurs de Hambourg et de San Francisco²⁵³. Pour résumer quelques faits bien connus, il est établi qu'afin de mettre en valeur sa nouvelle acquisition, Picasso avait décroché toutes ses œuvres des murs de son atelier et dressé une grande table au-dessus de laquelle le *Portrait de Femme* avait été accroché. La salle avait aussi été décorée de lampions et de guirlandes suspendues aux poutres par d'étranges masques, probablement d'origine africaine. Fernande Olivier avait également passé commande chez un traiteur mais, comme elle s'était trompée de date, celui-ci n'arriva que le lendemain midi. Est-ce le service tardif du repas improvisé qui, accentuant les effets de l'alcool, rendit cette soirée particulièrement mémorable ? En tout cas, tous les exégètes s'accordent à dire qu'elle fut des plus arrosées. Rousseau, qui était venu habillé de son éternel costume et armé de

²⁵¹ Lanchner, C. et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, p. 51

²⁵² Cf. Fernande Olivier : « C'est chez ce marchand que Picasso fit plus tard l'acquisition pour cinq francs d'un Rousseau, le Douanier : une figure de femme grande nature, devant une fenêtre ouverte sur un paysage de fortifications. », Olivier, Fernande, *Picasso et ses amis*, préface de Paul Léautaud, édition présentée et commentée par Hélène Klein, Paris, éditions Pygmalion / Gérard Watelet, 2001, p. 84

²⁵³ Raynal, Maurice, « Le "Banquet" Rousseau » in *Les Soirées de Paris, op. cit.*, p. 69

son violon, anima la compagnie en poussant la chansonnette avant de s'endormir sur une chaise, laissant la cire d'une bougie lui couler sur le front. Apollinaire, qui avait malgré tout trouvé le temps et la concentration pour rattraper sa correspondance de deux mois en retard, improvisa quelques vers en l'honneur du peintre. Certains racontent également qu'outre le fait que Marie Laurencin fut passablement ivre, André Salmon, ivre également, finit par se chamailler avec d'autres invités et que la soirée faillit se terminer en pugilat...²⁵⁴ une soirée des moins convenues donc et qui, par son inconvenance même et les diverses comédies auxquelles elle donna lieu, fut considérée par Charles Chassé comme une ultime preuve de la légèreté avec laquelle les avant-gardes considéraient Rousseau²⁵⁵.

Bien qu'il ne se soit que très peu exprimé sur Rousseau, on ne peut douter de l'estime que Picasso lui vouait et qu'il lui voua, par ailleurs, toute sa vie. Un signe de cette estime transparaît d'abord dans les œuvres qu'il en possédait et devant lesquelles il se plaisait, régulièrement, à poser. Outre le *Portrait de Femme* acquis en 1908 ou à l'hiver 1907 et devant lequel il pose pour Brassai en 1932, suggérant que le tableau occupait une place importante et permanente dans son atelier (**ILL.80**) – du moins celui qu'il occupe avec Olga à partir de 1918, au 23 rue de la Boétie à Paris –, Picasso aurait également acquis, de la Galerie Paul Rosenberg après 1938²⁵⁶, les portraits du couple Rousseau, soit le *Portrait de l'artiste* (également appelé *Autoportrait de Rousseau à la lampe*, vers 1902-1903, **ILL.20**) et le *Portrait de sa seconde femme* (1903, **ILL.21**). Suivant le témoignage de Roland Penrose, Picasso appréciait particulièrement l'autoportrait qu'il gardait « toujours près de lui²⁵⁷ ». De même, M.T. Lemoyne de Forges écrit avoir repéré l'autoportrait dans une photographie de Edward Quinn prise à Vallauris, où il était accroché à côté de son pendant et « dans le voisinage immédiat » d'une *Mère et enfant* de Picasso et d'une reproduction d'un portrait féminin de Cranach²⁵⁸. Ajoutons à la liste la toile intitulée *Les représentants des puissances étrangères venant saluer la République en signe de paix* (1907, **ILL.29**), qui apparaît également dans une photographie de Brassai prise dans l'atelier de la rue de la Boétie en 1932 (**ILL.81**) et une *Vue du parc*

²⁵⁴ Cf. notamment Olivier, F., *Picasso et ses amis*, op. cit., pp. 96-99 et Stein, Gertrude, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », traduit de l'anglais par Bernard Faÿ [1934 pour la traduction française], 2011, pp. 112-117

²⁵⁵ Chassé, Ch., *D'Ubu Roi au Douanier Rousseau*, op. cit., pp. 148-150

²⁵⁶ Dora Vallier note quant à elle qu'avant d'appartenir à Picasso, les deux tableaux appartirent aux collections de Robert Delaunay, de Henry Bing et de Louis Neumann de Zurich, cf. Vallier, D., *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, op. cit., p. 102, n° d'inventaire 140 A et 140 B.

²⁵⁷ Roland Penrose, 1961, cité in Lanchner, C. et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, p. 160 qui ne précisent pas plus leur source.

²⁵⁸ M.T. Lemoyne de Forges, 1978, cité in *Ibid.*

Montsouris (datée par Vallier de 1895²⁵⁹) qui apparaît, jouxtant *La nature morte aux oranges* de Matisse (1913, Musée Picasso, Paris²⁶⁰), dans une photographie de Brassai prise en 1943 dans l'atelier du 7 rue des Grands-Augustins que Picasso occupa à partir de 1937 (ILL.83). Tel que l'acquisition continue de tableaux le suggère, l'intérêt de Picasso pour Rousseau dépassa donc, et de loin, le stade d'une curiosité passagère et, comme il le confiait à Florent Fels en 1925, se rapprocha peut-être davantage d'une véritable obsession :

« Rousseau n'est pas un cas. Il représente la perfection d'un certain ordre de pensée. La première œuvre du douanier que j'eus l'occasion d'acquérir, est née en moi avec un pouvoir obsédant. Je passais rue des Martyres. Un marchand de bric-à-brac avait disposé des toiles en tas, le long de sa façade. Une tête dépassait, figure de femme au regard dur, d'une pénétration française, de la décision et de la clarté. La toile était immense. J'en demandai le prix – Cent sous, me dit le marchand, vous pouvez repeindre dessus. C'est l'un des plus véridiques portraits psychologiques français.²⁶¹ »

Comme Apollinaire, Picasso affichait également un intérêt particulier pour les formes diverses et variées de la culture populaire. Vivant lui-même en plein cœur d'un des quartiers les plus populaires de Paris, dont il fréquentait les bistrotts et les lieux de débauche, il avait aussi pour habitude d'amasser dans son atelier toutes sortes d'objets populaires comme de la faïence aux motifs paysans, de vieux cadres décorés ou encore de « frais chromos encadrés de paille²⁶² ». En outre, comme l'a montré Claire Le Thomas, le peintre aimait jouer avec ses

²⁵⁹ Vallier, D., *Tout l'œuvre peint d'Henri Rousseau, op. cit.*, p. 97. A ceci près que Dora Vallier note que la toile, après avoir appartenu aux collections de Wilhelm Uhde et de « A. Villard, Paris », appartient désormais à une collection privée basée à New York et ne fait donc absolument pas mention de Picasso.

²⁶⁰ Picasso aurait acquis le tableau de Matisse suite à un échange avec le marchand de tableau Martin Fabiani en novembre 1942, www.photo-rmn.com, lien consulté pour la dernière fois en février 2015.

²⁶¹ Fels, Florent, *Propos d'artistes*, Paris, Renaissance du Livre, 1925, p. 144

²⁶² Fernande Olivier raconte par exemple que : « Picasso avait un goût qui le portait à acheter, souvent par ironie, les objets les plus ordinaires ; il avait des manies de collectionneur pour toutes sortes de petites choses. Des verreries d'un bleu aveuglant voisinaient avec des tasses aux sujets champêtres. Des flacons des formes les plus diverses s'accommodaient de la promiscuité de simples bouteilles de gros verre, auprès desquelles des blocs lourds de pur cristal taillé semblaient échappés à quelque service princier. Il aimait les vieux morceaux de tapisserie [...]. Des instruments de musique, des boîtes, de vieux cadres décorés. De frais chromos encadrés de paille ornaient les murs de la salle à manger. Ils eussent été à leur aise dans une loge de concierge. Lui-même riait de cela. », Olivier, F., *Picasso et ses amis, op. cit.*, p. 181 cité in Le Thomas, Claire, *Racines populaires d'un art savant. Innovations cubistes et pratiques ordinaires de création (1907-1914)*, 505 p., thèse de doctorat soutenue en Histoire de l'art à l'Université de Paris X, Nanterre, 2008, p. 85. Parmi ces objets, Christopher Green a constaté la présence d'une très importante collection de cartes de visites avec portraits photographiques dont Picasso avait dû faire l'acquisition parfois par boîtes entières, achetées chez les brocanteurs. Repérant de fortes ressemblances entre le hiératisme de ces portraits et celui des toiles de Rousseau, dont le *Portrait de Femme* que Picasso acquit en 1908, l'historien d'art britannique voit dans ces rapprochements une nouvelle preuve de la filiation opérée par Picasso entre des produits de la culture populaire et l'art d'Henri Rousseau, cf. Green, Christopher, « The Great and the Small. Picasso, Henri Rousseau and "The People" », in Green, Christopher, *Picasso, Architecture and Vertigo*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2005, pp. 74-113

tenues vestimentaires pour ressembler tantôt à l'ouvrier tantôt au peintre académique des images d'Epinal²⁶³. Mais si cette prédilection pour les objets de culture populaire était une forme de contestation anarchiste et anti-bourgeoise, elle n'était pas chez Picasso qu'au service d'une revendication politique. Comme ce fut le cas pour l'art nègre ou, un peu plus tard, pour les dessins d'enfant, ces productions lui plaisaient également en ce qu'elles débordaient les canons académiques de l'art et par suite, l'inspiraient, l'encourageant à créer, en retour, une nouvelle forme de peinture. De même, et comme plusieurs historiens de l'art l'ont relevé, Picasso, loin de ne voir en Rousseau qu'un excentrique spécimen de la culture populaire, s'est aussi inspiré de son style si original. Si le « bonhomme » Rousseau avait de quoi séduire le peintre espagnol, c'est aussi par sa peinture qu'il attira son attention.

b. Une influence picturale.

Bien qu'il soit probable que Picasso ait vu des toiles de Rousseau longtemps avant qu'il ne rencontre le peintre ou qu'il ne découvre, par un heureux hasard, son *Portrait de Femme* (ILL.13), nous nous accordons à penser, avec Lanchner et Rubin, que les premières traces de l'influence de Rousseau dans sa peinture ne datent que du printemps 1908²⁶⁴. En effet, comme les deux historiens le supposent, il est possible que sans l'avoir rencontré personnellement, Picasso ait néanmoins eu connaissance de sa peinture « dès 1901, ou 1905 au plus tard²⁶⁵ ». Se fondant sur le fait qu'il ait affirmé n'avoir jamais manqué un seul Salon des Indépendants ou un seul Salon d'Automne avant la Première guerre mondiale – du moins les années où il séjournait à Paris – Lanchner et Rubin rappellent qu'en 1901, Picasso, venu préparer l'exposition que Pere Mañac son marchand espagnol lui organisait Galerie Ambroise Vollard, était arrivé à Paris au mois de mai. D'après Pierre Daix, Picasso serait même arrivé dans la capitale française début mai, ce qui lui aurait permis de visiter le Salon des Indépendants qui fermait ses portes le 21 et dans lequel étaient exposés pas moins de sept tableaux de Rousseau²⁶⁶. Picasso était alors en contact avec Gustave Coquiot qui devait écrire la préface de

²⁶³ Picasso n'était d'ailleurs pas le seul à se vêtir de manière provocante par rapport à la petite bourgeoisie. Tandis que Derain et Vlaminck étaient habillés « à l'américaine », « avec des complets de tweed à larges carreaux, des cravates colorées, des chaussures jaunes à grosses semelles », que Max Jacob « se donnait des allures de cocher londonien et se promenait en caban breton », Braque « portait des complets très simples, d'une coupe spéciale qu'il était seul à arborer, des cravates ficelles aux nœuds lâches comme les paysans normands et des souliers à bout carré. », cf. Le Thomas, C., *Racines populaires d'un art savant. Innovations cubistes et pratiques ordinaires de création (1907-1914)*, op. cit., p. 81

²⁶⁴ Lanchner, C. et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, p. 51

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Cité in *Ibid.*

son catalogue d'exposition et qui, en 1920, manifestera son admiration pour Rousseau²⁶⁷. Coquiot aurait-il entretenu le jeune peintre sur Rousseau ? Rien n'est moins sûr car, contrairement à l'hypothèse émise par Lanchner et Rubin, rien n'indique que Coquiot, avant 1920, fût déjà « un fervent admirateur du Douanier.²⁶⁸ » Il est vrai que dans son texte de 1920, Coquiot n'hésite pas à rappeler qu'avec Odilon Redon, ils furent en 1888 « les premiers à glorifier Rousseau²⁶⁹ ». Cependant, comme nous le verrons au chapitre suivant, le succès du peintre après-guerre encourage de nombreux critiques à revendiquer sa découverte. Coquiot dit-il vrai ou exagère-t-il les faits ? Plus généralement, appréciait-il déjà assez sa peinture en 1901 au point d'en entretenir Picasso ? Nous l'ignorons. Toujours est-il que si Coquiot avait entretenu Picasso sur Rousseau, le peintre espagnol n'en retint rien et sur ce point, nous rejoignons donc l'opinion de Lanchner et de Rubin :

« Si Picasso était à Paris avant cette date, il n'y a guère de doute qu'il ait visité le Salon, d'autant que Gustave Coquiot, qui préparait l'exposition de Picasso chez Vollard et qui devait écrire la préface du catalogue, était non seulement l'un des officiels des Indépendants, mais aussi, nous l'avons vu, un fervent admirateur du Douanier. Il est peu vraisemblable qu'il n'ait pas attiré l'attention de Picasso sur cet artiste français singulier ; mais à l'époque, la peinture de Picasso était telle que l'œuvre de Rousseau ne pouvait guère l'influencer.²⁷⁰ »

De fait, en 1900-1901, la peinture de Picasso, naviguant entre Paris, Barcelone et Madrid, mêle aux influences du Greco les motifs et la touche vibrante de Toulouse-Lautrec, le pointillisme des postimpressionnistes, le linéarisme de l'Art nouveau ou encore la touche broyée et les couleurs primaires et vives de van Gogh, Gauguin et les Nabis. Elle a donc peu à voir avec la touche lisse, nette et précise d'Henri Rousseau. De même, s'il s'inspire pour certaines de ses toiles du dessin plus net et plus aplati des images populaires ou, révélant un certain archaïsme, de l'art des Primitifs, il n'en déroge pas encore, par les effets de palette et de matière, à la restitution d'une certaine profondeur qui, reliant les différents plans entre eux, est loin de l'effet de collage et de juxtaposition en zones indépendantes qui caractérisent la peinture de Rousseau. En 1901, il n'y a guère que le caractère enfantin de sa signature dans *Enfant assis dans un fauteuil* (1901, **ILL.134**), signature ô combien singulière pour l'artiste²⁷¹, qui le

²⁶⁷ Coquiot, Gustave, *Les Indépendants, 1884-1920*, Paris, Librairie Ollendorf, 1920

²⁶⁸ Lanchner, C. et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, p. 52

²⁶⁹ Coquiot, G., *Les Indépendants, 1884-1920, op. cit.*, p. 132

²⁷⁰ Lanchner C. et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, pp. 51-52

²⁷¹ A cette époque, Picasso change plusieurs fois de signature et, abandonnant progressivement le nom de son père, ne signe plus ses toiles à partir de janvier 1901 que par « Picasso », cf. *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings*

rapprocherait de Rousseau. En effet, si le caractère très grave et posé de l'enfant de Picasso, vêtu de ce gros manteau sombre orné de ce qui ressemble à un col d'hermine blanche, évoque les portraits d'enfants de Goya et s'en réfère ainsi explicitement à une peinture académique désuète, la touche dans cette toile, brossée avec régularité, ne rappelle en rien la touche lisse, nette et précise de Rousseau. Bien qu'elle soit tout à fait inédite sous son pinceau, le choix de cette signature enfantine semble donc ne rien devoir à l'autodidacte.

En 1902-1903, Picasso réside principalement à Barcelone et son séjour de quelques mois à Paris, d'octobre à la fin de l'année 1902, ne lui permet pas de voir le Salon des Indépendants. S'installant définitivement à Paris en 1904, il est probable, pour suivre Lanchner et Rubin, que Picasso ait de nouveau eu connaissance de la peinture de Rousseau cette année-là. En tout cas, il est encore plus vraisemblable qu'étant à Paris toute l'année 1905, Picasso ait visité le Salon des Indépendants et le Salon d'Automne, auquel Rousseau participait pour la première fois, et qui, vu le scandale, n'aurait certainement pas manqué d'attirer son attention. D'autre part, et comme le soulignent à juste titre les historiens américains, Picasso, s'il ne l'avait pas vu au Salon d'Automne, eut certainement l'occasion de découvrir *Le lion ayant faim* (1898/1905, ILL.24) dans la « cave » de Vollard, après que celui-ci l'eut acquis en mars 1906²⁷². Ayant fait la rencontre de Guillaume Apollinaire en 1905, il se peut enfin que le poète lui ait parlé de Rousseau après que lui-même l'eut rencontré, en 1906-1907.

D'après Lanchner et Rubin, les traces d'une influence de Rousseau sur la peinture de Picasso ne datent néanmoins que du printemps 1908, lorsque ses paysages et natures mortes dits « de la Rue-des-bois » s'éloignent de l'influence nègre qui avait marqué l'année 1907 et abouti à la première version des *Demoiselles d'Avignon*, réintègrent une palette aux couleurs

and Sculpture, A Comprehensive Illustrated Catalogue 1885-1973 – Turn of the Century 1900-1901, Barcelona, Madrid and Paris, San Francisco, Alan Wolfsy Fine Arts, « The Picasso Project », 2010, p. XIX. Néanmoins, il n'y a guère que dans cette toile, à notre connaissance, que le peintre emploie une écriture enfantine, scolaire du moins.

²⁷² « Etant donné que Picasso n'était pas à Paris aux printemps de 1902, et de 1903, c'est peut-être en 1904 que Picasso a eu une nouvelle occasion de voir des tableaux de Rousseau. Comme nous savons seulement que Picasso est arrivé à Paris au printemps, nous ne pouvons être sûrs qu'il ait visité les Indépendants, car ils ont fermé exceptionnellement tôt, le 24 mars, cette année-là. Cependant nous sommes absolument certains de la situation en 1905. Nous savons que Picasso était à Paris pendant toute la durée des Indépendants et du troisième Salon d'Automne, où Rousseau exposait pour la première fois. Même sans le témoignage de Picasso qui a dit n'avoir jamais manqué un Salon d'Automne, nous pouvons supposer que le scandale entourant cette manifestation des "Fauves" aurait attiré son attention. Et nous savons que le monumental *Lion ayant faim* n'a pas joué un maigre rôle dans l'attention provoquée par la nouvelle peinture. Un peu plus tard, en mars 1906, Vollard acheta *Le Lion* au Douanier, et, à peu près à la même époque, tout l'atelier de Picasso. Comme Picasso était un visiteur assidu de la "cave" de Vollard, il est probable qu'après avoir vu *Le Lion* au Salon, il l'a revu plus d'une fois chez Vollard avant la fin de 1908. », Lanchner, C. et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, p. 52

prononcées et sculptent davantage les objets qu'elles ne les aplatissent. Si, comme celles de Braque au même moment, les toiles de Picasso réévaluent alors l'art de Cézanne – ce que le choix du paysage ou de la nature morte comme sujets ainsi que l'emploi d'une palette composée de multiples nuances de vert, d'ocre, d'orange et de blanc crayeux corroborent –, la simplification des formes et la circonscription très nette de la couleur à ces formes épurées manifestent également l'influence de Rousseau. Après les outrageuses *Demoiselles d'Avignon* que personne dans son entourage ne comprend, Picasso s'inspire des paysages que Braque vient de peindre sur les pas de Cézanne à l'Estaque pour simplifier et parvenir à mieux cerner les formes. Pour cela, le peintre espagnol s'applique à affiner sa technique en représentant des paysages forestiers à la végétation à la fois dense et restreinte en termes d'espèces proposées. Les arbres, simples troncs marrons assez droits, fournis de quelques branches et de larges feuilles de vert tendre et de vert foncé, se mêlent à des plantes indéfinies et colorées des mêmes verts. Bien délimités, les différents végétaux sont nets et emplis souvent d'une couleur unie, brossés en large touche. Leurs formes sont très schématiques, voire tout à fait géométriques. Mais malgré l'individuation forte de ces végétaux, le regard ne cesse de se perdre dans l'amas de végétation au sein duquel il est parfois difficile de retrouver son chemin. Bien sûr la palette plutôt sombre et le cadrage très resserré, invitant le spectateur à plonger au cœur même de la forêt, jouent un rôle déterminant dans cette impression de densité et de confinement. Mais c'est surtout la manière dont Picasso construit ses compositions qui en est la source. Les différents plans, plus qu'ils ne se succèdent, s'étagent et se superposent les uns aux autres, tendant ainsi à ramener tout élément sur un seul et même plan dans une déconstruction progressive de toute perspective linéaire. Plus que Braque au même moment, et même si Picasso puise son inspiration dans les environnements sylvestres du village de la Rue-des-Bois au Nord de Paris, le peintre espagnol tente de se détacher de toute représentation d'après nature. A travers un travail plus conceptuel, il se concentre sur les formes picturales elles-mêmes. Or, il est très probable qu'outre le souvenir de Cézanne, dont il a certainement vu la grande rétrospective au Salon d'Automne l'année précédente, et outre le souvenir récent des toiles de Braque, Picasso se soit également inspiré des toiles de Rousseau dont les scènes de jungle offrent la même impression de densité végétale et de confinement que les siennes. Ce n'est peut-être pas tant, alors, le souvenir d'*Eclaireurs attaqués par un tigre* (ILL.22) exposé au Salon des Indépendants en 1904 et que Picasso, venant de s'installer à Paris, aurait peut-être manqué, que celui de *Le Lion ayant faim* (ILL.24) exposé au Salon d'Automne de 1905, de la *Charmeuse de serpents* (ILL.28) exposée au Salon d'Automne de 1907 ou encore de *Combat de Tigre et de Buffle* (ILL.31) exposé au Salon des Indépendants de 1908 qui l'auraient inspiré.

Pour Lanchner et Rubin, c'est surtout dans *Pain et compotier aux fruits sur une table* (**ILL.137**), commencée à la fin de l'automne 1908 et achevée au début de 1909, que les traces de l'influence de Rousseau sur Picasso sont les plus manifestes. Rappelant que le peintre espagnol est alors très empreint du souvenir de Cézanne, les historiens d'art y relèvent la cohabitation de deux esthétiques différentes :

« L'influence de Cézanne est manifeste dans le point de vue surélevé qui émousse les lignes orthogonales du dessus de la table et tend à les aligner parallèlement au cadre, dans le contour décalé ou discontinu du bord arrière de la table ainsi que dans le *non finito* du côté droit et du bas de la toile. L'influence de Rousseau est essentiellement visible sur le côté gauche du tableau dans les formes simplifiées et les contours épurés et ininterrompus du compotier et des fruits, ainsi que dans leur fini exceptionnellement serré, et dans le motif végétal aux nuances subtiles de vert de la draperie qui rappelle les verts nuancés du *Lion*.²⁷³ »

Suivant l'hypothèse selon laquelle l'esprit de Picasso, en 1908, est particulièrement imprégné non seulement de Cézanne, décédé deux ans plus tôt, mais aussi de Rousseau – ce que l'achat du *Portrait de Femme* (**ILL.13**) et le banquet organisé en son honneur cette même année prouveraient – Lanchner et Rubin voient également dans les études pour *Carnaval au bistrot* (1908-1909, **ILL.138**), antérieures de quelques mois, un hommage à Cézanne et à Rousseau. Picasso s'y serait représenté aux côtés de Fernande Olivier, tous deux étant entourés symboliquement de Rousseau, à leur droite, et de Cézanne, à leur gauche. Rousseau y serait reconnaissable à sa posture quelque peu hiératique et à l'auréole qui cerne sa tête. Picasso se serait donc représenté entouré de ceux qu'il jugeait comme ses deux grands maîtres : Cézanne et Rousseau. Etant donné que ces études sont liées à *Pain et compotier* (**ILL.137**) par le motif de la table, Picasso aurait donc reporté, dans cette dernière toile, l'influence picturale des deux maîtres en leur dédiant chacun, comme dans les études pour *Carnaval au bistrot* (**ILL.138**), un côté de la toile.

Il est vrai que dans *Pain et compotier* (**ILL.137**) les parties gauche et droite de la composition se distinguent par l'emploi de deux touches singulièrement différentes. La partie

²⁷³ *Ibid.*, p. 53. A cet égard, Lanchner et Rubin rappellent que la confrontation entre *Le Lion ayant faim* et *Pain et compotier* telle que l'accrochage de l'exposition *European Master Paintings from Swiss Collections* (présentée au MoMA, New York de décembre 1976 à mars 1977) l'avait mise en exergue, était des plus pertinentes, *Ibid.*, note de bas de page n°54, p. 52

droite, ainsi que tout le pan replié de la table, se caractérise par de nombreux coups de brosse à la texture apparente qui, tantôt verticaux tantôt obliques, démultiplient l'effet vibratoire et engendrent un effet de fondu des motifs et des différents plans entre eux. La partie gauche se caractérise, elle, par une touche beaucoup plus fine, plus lisse et plus uniforme qui, délimitant avec davantage de netteté les motifs représentés, les dissocient clairement de leur environnement proche. Contribuant à renforcer le caractère géométrique des formes, l'emploi de cette touche plus lisse sculpte davantage les motifs et les transforme en zones plus autonomes. Contrairement aux pains appuyés contre le mur à droite qui, malgré des délimitations claires dues à leur couleur ou au trait noir qui les cerne, ont tendance à se confondre avec la table et le mur, la coupe de fruits et le linge blanc de la partie gauche, ainsi que la miche de pain qui trône au milieu de la table, se détachent davantage du fond du tableau. L'emploi de ces deux touches distinctes au sein de la même composition engendre ainsi un double mouvement contradictoire. Tandis que dans la partie droite, suivant une diagonale qui part du bord inférieur gauche de la table pour rejoindre le coin supérieur droit du tableau, l'œil s'enfonce dans la profondeur de la toile, dans la partie gauche, il est au contraire ramené à sa surface, tordant la perspective globale du tableau. Or si la touche de la partie droite rappelle sans conteste celle de Cézanne, celle de la partie gauche, lisse, uniforme et animée par une palette aux couleurs prononcées, n'est pas sans évoquer celle de Rousseau. Car si Rousseau avait aussi coutume, parfois, de broser ses ciels et ses paysages de dernier plan par de multiples petits coups de pinceau (ainsi par exemple du ciel en arrière-plan du *Portrait de Femme* (ILL.13) que Picasso possédait), la touche majeure de ses toiles est justement cette touche lisse, précise et uniforme qui, plutôt que de fondre les motifs entre eux, donne davantage l'impression que ceux-ci sont collés, juxtaposés les uns aux autres, comme égalisés à la surface du tableau. Si la touche de Cézanne est encore présente dans les paysages et natures mortes de Picasso de 1908, dans les toiles qui suivent et au fur-et-à-mesure que les motifs se géométrisent et se schématisent pour ne plus ressembler qu'à un assemblage de petits cubes, elle disparaît. Avant que le motif n'éclate totalement sous la démultiplication des lignes et des angles, comme dans le célèbre *Portrait d'Ambroise Vollard* (1910, ILL.136), des paysages comme *Maisons sur la colline (Horta de Ebro)* (1909, ILL.135) et *Briqueterie à Tortosa (L'Usine)* (1909, ILL.135) ou le *Portrait de Fernande Olivier* (1909, ILL.136) témoignent bien de l'ampleur prise par ces formes géométriques que Picasso avait expérimentées dans la partie gauche de *Pain et compotier* (ILL.137). Par conséquent, si Picasso réévalue l'art de Cézanne et qu'il s'est inspiré du style de Rousseau pour réaliser la partie gauche de *Pain et compotier*, c'est bien le style de Rousseau, davantage que le style cézannien, qui assure le passage au cubisme. Ce qu'il aurait

retenu de sa peinture n'en serait ni le caractère méticuleux ni le caractère figuratif mais la manière dont, par la schématisation et la géométrisation des formes, celle-ci serait parvenue à s'extraire de tout naturalisme pour mettre en exergue les formes picturales en tant que zones de peinture autonomes. Par la juxtaposition des zones picturales, c'est aussi l'invention d'une nouvelle perspective qui, restant à la surface de la toile, ne s'ouvre bientôt plus qu'au gré des croisements hasardeux des lignes éclatées.

Coïncidence amusante, la manière dont Picasso s'empare de l'esthétique de Rousseau en 1908 n'a donc rien à voir avec celle dont, plusieurs décennies plus tard, Manuel Blasco Alarcón (1899-1992), un de ses cousins²⁷⁴, use du style naïf pour représenter le fameux événement du banquet. Propriétaire d'un magasin d'antiquités à Málaga dans les années 1950, célèbre pour ses soirées littéraires et artistiques, Manuel Blasco Alarcón commença à peindre dans le style naïf en 1961. Auteur de deux ouvrages sur Picasso, *Picasso insolito* et *Picasso para niños*, il est également l'auteur d'un tableau intitulé *Hommage à Rousseau* (ILL.76) qui, représentant le banquet de 1908, est tout autant un hommage au Douanier qu'à l'ancien ami de la famille Picasso²⁷⁵. Personnages-figurines aux traits schématiques et stéréotypés, attention aux détails, noms des figurants référencés avec des numéros vignette et reportés sur la toile dans l'encadré d'un morceau de parchemin entouré de volutes stylisées et intégré à l'image elle-même, la simplification à l'œuvre dans la toile de Blasco Alarcón tient davantage à l'adoption de procédés typiques des illustrations pour enfants ou des images populaires qu'à un travail pictural des formes et des couleurs elles-mêmes. Par conséquent, tandis que Picasso s'inspirait de Rousseau afin de se détacher du réel, Blasco Alarcón conserve l'esthétique figurative traditionnelle la plus typique du genre.

En 1937, Picasso se souvient encore du Douanier Rousseau pour réaliser sa célèbre fresque *Guernica* (1937, ILL.139) en réaction à la dictature franquiste en Espagne. Dans cette vaste peinture qui, avec des teintes de gris bleutés, dénonce avec violence les dégâts de la guerre

²⁷⁴ D'après la Fundación Picasso de Málaga, Manuel Blasco Alarcón, né à Málaga en 1899 et décédé à Torremolinos en 1992, était un cousin éloigné de Picasso. Ce furent d'ailleurs ses parents qui furent choisis pour être les parrains de baptême de Pablo Ruiz Picasso. La famille Ruiz Picasso ayant déménagé dans le nord du pays en 1891, il semblerait néanmoins que les deux cousins ne se soient jamais rencontrés avant le 29 septembre 1968, à Mougins. Cf. http://fundacionpicasso.malaga.eu/export/sites/default/cultura/fpicasso/portal/menu/seccion_0008/documentos/L_OS_RUIZ.pdf, lien consulté pour la dernière fois le 3 juillet 2016.

²⁷⁵ Nous remercions Emilie Bouvard, doctorante à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne et conservatrice au Musée national Picasso, Paris d'avoir attiré notre attention sur ce peintre qui, bien qu'il soit cité par Nathalia Brodskaya dans son ouvrage *L'Art naïf*, Parkstone International, 2014, nous avait échappé.

civile espagnole, Picasso s'inspire en effet de la composition de *La Guerre* (1894), manifeste surtout dans la manière avec laquelle il ordonne les cadavres du tout premier plan. Si cette réminiscence tardive témoigne encore de la place importante que le peintre naïf occupait dans l'esprit et la mémoire de l'Espagnol, elle confirme également la nature très picturale de cette influence. Picasso n'aurait pas uniquement été fasciné par l'excentricité populaire du personnage. Il n'aurait pas uniquement apprécié le caractère antiacadémique et provocateur de sa peinture. Il y aurait aussi puisé des solutions picturales pour les nouvelles esthétiques qu'il cherchait à élaborer.

3. L'ami Delaunay, Henri Rousseau entre art populaire et modernité.

a. La rencontre.

C'est à l'écart de la troupe du Bateau-Lavoir que Rousseau rencontra le peintre Robert Delaunay, au Salon des Indépendants de 1906²⁷⁶. Très impressionné par ses œuvres, ce dernier le présenta bientôt à sa mère, Berthe de Rose, qui, l'année suivante, lui commanda la réalisation de la *Charmeuse de serpents* (1907, **ILL.28**), toile dont le sujet devait s'inspirer de ses récits de voyage aux Indes. Comme Rousseau avait l'habitude d'organiser lui-même de petites fêtes, dans son atelier de la rue Perrel, la mère de Robert Delaunay appréciait recevoir l'élite intellectuelle et artistique parisienne chez elle au cours de soirées qui se révélèrent être, pour le monde de l'art, d'importants moments de rencontres. Rousseau y étant souvent invité, ce serait notamment à l'occasion d'une d'entre elles que le marchand d'art allemand Wilhelm Uhde, premier mari de Sonia Delaunay et premier biographe de Rousseau, en fit la connaissance. D'après Lanchner et Rubin, ce serait également au cours de l'une d'elles que le peintre américain Max Weber le rencontra²⁷⁷, événement de taille s'il en est puisque c'est grâce à ce dernier que les toiles de l'artiste français purent être montrées pour la première fois aux États-Unis dès 1910.

Loin de l'avoir considéré avec condescendance, Delaunay semble avoir été d'emblée très proche du Douanier. Comme en témoignent les brouillons de sa monographie, Delaunay se rendait régulièrement dans son atelier non seulement pour assister à ses fêtes mais aussi, lors de ses séances de travail, pour observer sa manière de peindre et échanger avec lui quelques

²⁷⁶ Voir entre autres Bière-Chauvel, Delphine, *Le réseau artistique de Robert Delaunay : échanges, diffusion et création au sein des avant-gardes entre 1901 et 1939*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 163 ou Rousseau, Pascal, « Réalité, peinture pure », *l'œuvre de Robert Delaunay jusqu'en 1914*, thèse de doctorat soutenue en Histoire de l'art à l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, Paris, 1997, Tome 1, p. 163

²⁷⁷ Lanchner, C. et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, p. 76

idées. A la mort de Rousseau, c'est Delaunay, avec Armand Queval, qui s'occupa de sa dépouille et parvint à rassembler l'argent nécessaire pour lui offrir une concession funéraire sur 30 ans²⁷⁸. Comme le montrent ses échanges avec Apollinaire au sujet de prêts d'œuvres, il fut également très actif dans l'organisation de la rétrospective Rousseau au Salon des Indépendants de 1911²⁷⁹. La même année, d'autres correspondances entre le peintre et le poète montrent que Delaunay, parallèlement à Uhde, avait pour projet de faire imprimer une « édition de luxe » sur la vie et l'œuvre de Rousseau²⁸⁰. Cette édition ne vit malheureusement jamais le jour, même si de nombreux brouillons en sont conservés par le Fonds Delaunay du Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky et que de nombreuses correspondances attestent de la persévérance de Delaunay pour mener à bien ce projet. De ce texte ne fut publié qu'un article de quelques pages dans *L'Amour de l'art* en novembre 1920. Nous y reviendrons.

Après la mort de Rousseau, Delaunay devint également l'heureux propriétaire de dix de ses œuvres²⁸¹ ainsi que de nombreuses esquisses²⁸² obtenues directement de la fille du peintre. De ces dix œuvres, il en vendit deux pour financer la concession funéraire de Rousseau²⁸³. C'est de cette même année que date, vraisemblablement, la réalisation par Delaunay de quatre portraits de Rousseau au crayon et au fusain sur papier destinés à figurer dans sa monographie. En 1914, Delaunay exécuta de nouveau un portrait de Rousseau, d'après

²⁷⁸ La liste des souscripteurs pour que les restes de la dépouille d'Henri Rousseau, qui avait été enterré dans la fosse commune du cimetière de Bagneux, soient transférés dans une concession du même cimetière, ce qui fut fait en 1912 sont : Robert Delaunay, Armand Queval, Picasso, Laurencin, Kahnweiler, Dufy, Apollinaire, Gleizes, Metzinger, Paul Fort, Sérusier, Le Fauconnier, Dunoyer de Segonzac, Archipenko, Brancusi, Ortiz de Zarate.

²⁷⁹ Lettre de Robert Delaunay à Guillaume Apollinaire datée du 15 avril 1911 reproduite in Apollinaire, Guillaume, *Correspondance avec les artistes 1903-1918*, édition établie, présentée et annotée par Laurence Campa et Peter Read, Paris, NRF/Gallimard, 2009, p. 475

²⁸⁰ Lettre de Robert Delaunay à Guillaume Apollinaire datée de mai 1911, reproduite in *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*, p. 164. D'après le catalogue raisonné établi par Vallier (1982), les œuvres possédées par Robert Delaunay furent les suivantes : *Vue du Pont de Grenelle*, 1892 (20,5 x 74 cm, collection particulière, n° inventaire 49, p. 94), *La Carmagnole*, 1893 (20,5 x 75 cm, coll. du Dr et Mme Mark Conroy, Etats-Unis, n° inventaire 64, p. 95), *Portrait de l'artiste*, 1902-03 (24 x 19 cm, Louvre, coll. Picasso, n° inventaire 140 A, p. 102) et son pendant le *Portrait de sa femme*, (*idem*, n° inventaire 140 B, p. 102), *Joyeux farceurs*, 1906 (146 x 114 cm, Philadelphie Museum of Art, coll. Louis et Walter C. Arensberg, n° inventaire 180, p. 106), *Charmeuse de serpents*, 1907 (169 x 183,3 cm, Musée d'Orsay, Paris, n° inventaire 200, p. 108), *Portrait d'homme*, 1905 (42 x 38 cm, ancienne coll. Hugo Perls, New York, n° inventaire 175 A, p. 105) et le *Portrait de femme* correspondant (*idem*, n° inventaire 175 B, p. 105), toiles auxquelles nous ajoutons *Le peintre et son modèle*, 1900-1905 (56,5 x 65 cm, ancienne coll. Nina Kandinsky – répertoriée chez Vallier par le n° inventaire 142, p. 102) et *La Basse-cour*, 1896-98 (24 x 33 cm, ancienne coll. Nina Kandinsky – répertoriée chez Vallier par le n° inventaire 113, p. 100).

²⁸² Tel que répertorié par Vallier, Delaunay possédait au moins trois esquisses correspondant aux œuvres suivantes : *Vue du parc Montsouris* (20 x 26 cm, coll. particulière, Paris, n° inventaire 73 B, p. 97), *Paysage avec le dirigeable « Patrie »*, 1907-08 (46 x 55 cm, Bridgestone Gallery Tokyo, n° inventaire 205, p. 108), *Vue des environs de Paris, commune de Bagneux*, 1909 (33 x 46 cm, coll. particulière, Japon, n° inventaire 225, p. 111), cf. *Ibid.*

²⁸³ D'après Vallier, il s'agirait du pendant, *Portrait d'homme* et *Portrait de femme*, 1905 (42 x 38 cm, ancienne coll. Hugo Perls, New York, n° inventaire 175 A et 175 B, p. 105) vendus, comme nous allons le détailler plus tard, au galeriste berlinois Koehler par l'intermédiaire de Kandinsky.

des photographies, à la demande de la fille du Douanier²⁸⁴ qui lui offrit, en échange, les manuscrits de deux des trois pièces de théâtre de Rousseau, *Une visite à l'Exposition de 1889* et *La Revanche d'une orpheline russe*. Mais, si plusieurs extraits de ces manuscrits parurent au sein de diverses publications, telles les *Soirées de Paris* en 1914 ou *Le Bulletin de la vie artistique* du 15 avril 1922, Delaunay ne parvint jamais à les faire éditer en entier. Il fallut attendre que Sonia Delaunay les offrit, après la mort de son mari, à Tristan Tzara pour que deux d'entre eux furent publiés en 1947, chez un éditeur genevois²⁸⁵.

b. Une influence picturale.

Comme dans le cas de Picasso, l'influence de l'art d'Henri Rousseau sur la peinture de Delaunay fut sporadique, discrète et ciblée et si on en retrouve des traces jusqu'en 1922²⁸⁶, elle ne fut jamais aussi manifeste que dans les tableaux des années 1910. D'après les spécialistes de Delaunay, ce serait en 1909 qu'elle apparaît pour la première fois lorsque le peintre parisien introduit le motif du dirigeable dans une huile sur carton intitulée depuis *Le dirigeable et la Tour* (1909, ILL.96). D'après Pascal Rousseau, l'intégration du motif du dirigeable aux côtés de la Tour Eiffel se serait inspirée de deux œuvres de Rousseau : *Paysage avec le dirigeable Patrie* (octobre 1907, ILL.33), engin que le peintre remplace en décembre 1907 par le dirigeable République et dont Delaunay possédait l'esquisse²⁸⁷ et *Vue du Pont de Sèvres* (ILL.32), paysage auquel Rousseau ajoute, en septembre 1909, les motifs du ballon, du biplan

²⁸⁴ Cette huile sur toile se trouve aujourd'hui au Musée de Laval, Mayenne (huile sur toile, 73 x 60 cm, Centre Georges Pompidou-Musée national d'art moderne, Paris, en dépôt au Musée de Laval, Mayenne).

²⁸⁵ Cf. Bernier, G. et Schneider-Maunoury, M., *Robert et Sonia Delaunay. Naissance de l'art abstrait, op. cit.*, pp. 86-87. Voir aussi note de bas de page n°61.

²⁸⁶ Rapprochant la mise en scène du *Portrait de Philippe Soupault* (1922, ILL.102) par Delaunay des portraits des Primitifs français dont Jean Fouquet, Pascal Rousseau suggère que le tableau de Delaunay a peut-être aussi été réalisé dans le souvenir d'Henri Rousseau dont la peinture a souvent été comparée à celle de Fouquet (cf. *Robert Delaunay, De l'impressionnisme à l'abstraction, 1906-1914*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Centre Georges Pompidou, Paris (du 3 juin au 16 août 1999), sous le commissariat de Jean-Paul Ameline et Pascal Rousseau, Paris, éd. du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 1999, p. 131). Il est vrai qu'en 1922, Rousseau est régulièrement affilié à cette nouvelle famille d'artistes qui, de Fouquet à Corot, sont encensés comme les maîtres de la tradition française. Il est aussi vrai, suivant Pascal Rousseau, qu'Uhde le premier avait déjà opéré cette filiation, dès 1911. A ses arguments, on peut ajouter que Philippe Soupault, grand admirateur du Douanier, avait justement publié un court texte sur lui en 1922 dans *Les Feuilles Libres* (Soupault, Ph., « Le Douanier Rousseau », art. cité, texte aussi reproduit in Soupault, Philippe, *Ecrits sur la peinture*, Paris, Lachenal & Ritter, 1980), aperçu de la monographie qu'il publie sur le peintre en 1927. Associer Soupault à Rousseau n'avait donc rien d'incongru. Quant à la composition du tableau elle-même, si le style de Delaunay n'a rien à voir avec celui de Rousseau, il est vrai que le peintre naïf avait aussi pour habitude, comme Fouquet et ici Delaunay, de mettre en scène ses personnages dans des encadrements de fenêtres, leur assurant force et stabilité. Ainsi notamment du *Portrait de Femme* (1895) que Picasso possédait et dans lequel la monumentalité et le hiératisme de la figure ne sont encore une fois pas sans évoquer la massivité des personnages de Fouquet.

²⁸⁷ S'il s'agit bien du même tableau, la toile, d'après Apollinaire, et intitulée *Bords de Marne*, appartenait en 1914 à la collection Flechtheim de Düsseldorf. Outre le dirigeable, la représentation boisée de ces bords de Marne est également survolée par un biplan. Cf. reproduction dans Apollinaire, G., « Le Douanier », art. cité, p. 64

Wright et du dirigeable République²⁸⁸. Comme Delaunay, Rousseau était fasciné par ces symboles de la modernité qu'incarnaient la Tour Eiffel, les ballons, les dirigeables, les avions ou les montgolfières qu'il était l'un des rares, à cette période, à représenter. Tandis que les récentes innovations aériennes animent au moins quatre de ses tableaux (aux deux tableaux précités, il s'agit en effet d'ajouter *Moi-même Portrait-paysage* (ILL.2) de 1890 dans lequel une montgolfière s'éloigne dans le ciel sur la droite de Rousseau et *Les Pêcheurs à la ligne* (ILL.36) de 1908-1909 au sein duquel, comme pour *Vue du Pont de Sèvres* (ILL.32), il semble que le biplan ait été ajouté dans un second temps), la Tour Eiffel est traitée comme motif dans au moins trois d'entre eux. Apparaissant discrètement en silhouette au dernier plan de *Moi-même Portrait-paysage* (1890, ILL.2), elle est le point de fuite de la composition dans une toile conservée par le Museum of Fine Arts, Houston datée de 1898 environ (ILL.97) et apparaît également dans une toile aujourd'hui disparue mais reproduite en noir et blanc dans la monographie d'Uhde de 1911, émergeant des arbres qui l'entoure, au sein d'un paysage croqué depuis ce qui semble être le quai qui longe l'actuelle avenue de New York, soit de l'autre côté du fleuve. D'après les notes d'Uhde en regard de ces reproductions, ce dernier tableau avait été précédé d'une esquisse qui aurait aussi appartenu à Delaunay²⁸⁹.

Mais outre cette fascination partagée pour ces symboles du progrès²⁹⁰, Delaunay s'intéressait également à la méthode picturale employée par le Douanier. Comme l'ont relevé Yann Le Pichon²⁹¹ et Pascal Rousseau²⁹², la présence du dirigeable n'est pas le seul point commun reliant *Paysage avec le dirigeable Patrie/République* (ILL.33) de Rousseau et l'huile sur carton de Delaunay (ILL.96). Pour leurs compositions respectives, les deux peintres s'étaient aussi inspirés de cartes postales dont ils avaient respecté l'échelle et l'angle de vue. Ce que Delaunay aurait alors retenu de Rousseau à ce moment-là ne serait pas uniquement l'adoption de motifs encore rares dans les représentations picturales de l'époque mais aussi

²⁸⁸ Cf. Pascal Rousseau in *Robert Delaunay, De l'impressionnisme à l'abstraction, 1906-1914, op. cit.*, pp. 131-132 ; assertion plus développée encore in Rousseau, Pascal, « La construction du simultané. Robert Delaunay et l'aéronautique », *La Revue de l'art*, n°113, 1996, p. 20 et dans Rousseau, P., « Réalité, peinture pure », *l'œuvre de Robert Delaunay jusqu'en 1914, op. cit.*, pp. 163-67. Pour la datation de l'ajout des motifs à la composition de *Vue du Pont de Sèvres*, P. Rousseau se fonde sur les recherches d'Henry Certigny publiées in Certigny, Henry, *Le Douanier Rousseau et son temps*, Tokyo, Bunkasai Kenkyujyo, tome II, 1984, pp. 576-579.

²⁸⁹ Uhde, W., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 18

²⁹⁰ Pour qualifier la fascination de Delaunay, Pascal Rousseau use à ce sujet de la jolie formule de « modernolâtrie populaire » : « Delaunay partage la modernolâtrie populaire de Rousseau, il lui emprunte sa sérénité, son sens optimiste et harmonieux du progrès. », Rousseau, P., « Réalité, peinture pure », *l'œuvre de Robert Delaunay jusqu'en 1914, op. cit.*, p. 156

²⁹¹ Le Pichon, Y., *Le Monde du Douanier Rousseau, op. cit.*, p. 98

²⁹² Rousseau, P., « La construction du simultané. Robert Delaunay et l'aéronautique », art. cité, p. 21

l'application d'une même méthode de travail, l'usage en tout cas d'un même outil qu'est la photographie diffusée à travers un support répandu, peu coûteux et populaire : la carte postale.

Attestant du fait qu'il se rendait souvent dans l'atelier du Douanier, Delaunay a beaucoup décrit la méthode de travail de Rousseau, dans les brouillons de sa monographie inédite accessibles aujourd'hui dans les archives de la Bibliothèque Kandinsky, Paris. Il y explique notamment à quel point Rousseau, semblable en cela aux « artisans anciens », procédait par zones qu'il remplissait, suivant très peu d'indications préalables, les unes après les autres, au fur et à mesure des séances de travail :

« Le métier dans sa peinture est des plus simples mais des plus vrais, une connaissance des tons purs mis à plats [*sic*] sur la toile après y avoir indiqué par des traits les masses qu'il va exécuter selon sa vision car le tableau pour lui est vu d'ensemble avec sa propre architecture. [...] On peut voir dans une reproduction donnée ici, R... [Rousseau] déjà vieux, en blouse de travail, à sa droite le tableau la "Muse et le Poète", en train d'exécution [*sic*] des parties de la toile couvertes déjà dans l'état définitif, à côté des figures indiquées très simplement au trait. C'est le meilleur exemple de la méthode de travail de R... [Rousseau], l'espace encore blanc de la toile attend la couleur définitive, le tableau terminé. Cette méthode qui est comparable aux artisans anciens, ceux qui couvraient de leur peinture les murs des Palais, des couvents et des Eglises, les peintres enlumineurs, où pas un détail n'est laissé au hasard. Dans un grand tableau du Douanier, un brin d'herbe est aussi terminé, est aussi poussé, tient la même importance, au point de vue composition qu'un grand ciel transparent, léger, si pur qui dans sa peinture a une si grande place. C'est que dans son art, la surface est la principale référence et qu'il obtient de ce départ tout le relief, la sensation réelle d'espace en dehors du truc de la perspective ; il y a une profondeur mystérieuse qui est comme naturelle, résultat de la sensibilité et de la composition qui se combinent chez R[ousseau]... d'une telle manière que cela échappe à toute description verbale et théorique, qui serait vaine ses tableaux.²⁹³ »

Plutôt que de superposer des couches de peinture les unes aux autres, l'autodidacte avait donc davantage l'habitude de procéder par juxtaposition de zones comme collées, les unes à côté des autres, à la surface de la toile. A sa manière, l'intégration, dans un second temps

²⁹³ Delaunay, Robert, « Henri Rousseau représente... », manuscrit de format 30 x 20 cm, extraits des pages dactylographiées 10 et 11 conservées in boîte 61 bis, Fonds Robert Delaunay, Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky, Paris. Le peintre médium Augustin Lesage procédait également zone après zone cf. Augustin Lesage lui-même : « Je délayai les peintures. Puis je commençai dans un coin de la toile, le coin à droite et en haut. », cité in Victor, Marie-Christine, *Augustin Lesage Peintre-médium*, Paris, Jean-Louis Victor, 1970, p. 28

seulement, du biplan dans *Les Pêcheurs à la ligne* (1908-1909, **ILL.36**) ou des engins aériens que sont le dirigeable, le biplan et la montgolfière dans *Vue du Pont de Sèvres* (1909, **ILL.32**), peinture dont Delaunay avait très certainement pu suivre en temps réel l'exécution²⁹⁴, renvoie aussi à une certaine forme de collage. Or, étant donné ses propres recherches picturales, ces techniques parentes du collage durent beaucoup lui plaire. En effet, outre le fait que c'est en 1909 qu'apparaissent dans son œuvre les motifs du dirigeable et de la Tour Eiffel, cette année marque aussi le début d'une longue série de tableaux qui, procédant progressivement à la complète désintégration du motif submergé parmi les zones de couleurs juxtaposées, aboutit en 1913 à la réalisation du *Disque* (1913, **ILL.100**), ultime étape de sa quête de la « réalité, peinture pure²⁹⁵ ». Des architectures de Saint-Séverin au *Disque*, en passant par la série des *Villes* et des *Fenêtres*, c'est notamment en juxtaposant des zones de couleurs les unes à côté des autres que Delaunay tente de donner forme à la théorie scientifique des « contrastes simultanés » selon laquelle la juxtaposition de certaines zones colorées, s'imprimant sur la rétine, rend compte de manière inédite du dynamisme de la lumière.

Réalisée en 1912-1913, aucune toile mieux que *L'Equipe de Cardiff* (**ILL.99**) ne traduit l'influence de Rousseau concernant, justement, la technique du collage. Composée encore de quelques éléments figuratifs, celle-ci rassemble les silhouettes de la Tour Eiffel et d'une grande roue, un biplan et une poignée de joueurs en mouvement qui, du fait de leurs maillots rayés et de leurs positions, a souvent été rapprochée des *Joueurs de Football* (1908, **ILL.30**) d'Henri Rousseau. Tandis que les deux tiers supérieurs de la toile sont divisés en rectangles comme autant d'affichettes juxtaposées, la composition est également scandée de reproductions d'affiches publicitaires qui mettent en abyme le caractère très plat, courant dans l'affiche publicitaire, de l'ensemble de la composition. Donnant l'impression que les motifs ont été ajoutés les uns aux autres sans raison apparente comme autant d'images indépendantes et autonomes sans lien narratif entre elles, ce « montage cinématique » suivant l'expression de Pascal Rousseau²⁹⁶ n'est pas sans rappeler les adjonctions postérieures et quelque peu artificielles de Rousseau, particulièrement manifestes dans les œuvres précitées, *Pêcheurs à la ligne* (1908-1909, **ILL.36**) et *Vue du pont de Sèvres* (1909, **ILL.32**). Si l'iconographie de

²⁹⁴ Il est en tout cas certain que Delaunay, pour le second tableau au moins, fut au fait de ces adjonctions ultérieures étant donné que Vallier a retrouvé une photographie de *Vue du Pont de Sèvres* sans les engins aériens dans ses archives, cf. Rousseau, P., « Réalité, peinture pure », *l'œuvre de Robert Delaunay jusqu'en 1914*, op. cit., p. 164

²⁹⁵ L'expression est de Guillaume Apollinaire, issue d'un article consacré à la peinture de Delaunay, cf. Apollinaire, Guillaume, « Réalité, peinture pure », *Der Sturm*, décembre 1912 repris in Apollinaire, G., *Chroniques d'art 1902-1918*, op. cit., p. 267

²⁹⁶ Rousseau, P., « Réalité, peinture pure », *l'œuvre de Robert Delaunay jusqu'en 1914*, op. cit., p. 277

L'Equipe de Cardiff (1912-1913, **ILL.99**) évoque le tableau de Rousseau, son aspect *patchwork* n'est pas non plus sans rappeler l'esthétique du Douanier.

C'est également en 1912 que Delaunay termine son grand tableau *La Ville de Paris* (1910-1912, **ILL.98**) qui reproduit presque littéralement, dans sa partie gauche, la partie gauche de *Moi-même Portrait-paysage* (1890, **ILL.2**) de Rousseau. Mesurant pas moins de 2,67 mètres sur 4,06 mètres, cette toile est en quelque sorte l'acmé de cette série sur la ville entreprise trois ans plus tôt. Conçue elle aussi comme un « montage cinématique » composé de différentes images assemblées les unes à côté des autres, c'est dans l'horizontalité cette fois que la fresque se développe. S'apparentant davantage à un récit autobiographique²⁹⁷, elle distille, en quatre moments à lire de gauche à droite, les étapes importantes de l'invention par Delaunay d'une nouvelle forme de « portrait-paysage ». C'est derrière les plis d'un rideau, évoquant la conséquente et récente série des Fenêtres, que l'histoire commence avec la reproduction de la partie gauche de *Moi-même Portrait-paysage* (1890, **ILL.2**) qui demeure aisément identifiable, bien que les différents plans chez Delaunay soient davantage resserrés, que sa palette soit tout à fait différente de celle de Rousseau et que la représentation se soit délestée de nombreux détails. Se poursuivant avec une reproduction de trois grâces, inspirée par le souvenir d'une fresque pompéienne dont Delaunay possédait la carte postale, la partie droite se compose ensuite de la Tour Eiffel, toujours plus déguingandée et fragmentée, copiée d'une vue prise du haut de l'Arc-de-Triomphe et probablement aussi inspirée d'une carte postale. Le récit se clôt enfin sur un amoncellement de bâtiments, croqué cette fois-ci en contre-plongée et qui, contrairement à la partie gauche de la composition, ramène l'attention à la surface de la toile. Hommage à la capitale française, dont la femme pour Delaunay est l'un des symboles, la toile est aussi un hommage direct à Rousseau. Il n'intervient pas à un moment anodin : entre 1910 et 1912, l'esprit de Delaunay est très empreint du souvenir du Douanier. En effet, outre le fait d'organiser sa sépulture et sa rétrospective, il est également très impliqué à partir de l'automne 1911 dans la diffusion de son œuvre outre-Rhin à travers les manifestations du Blaue Reiter qui commencent en décembre 1911. Comme nous l'avons déjà dit, Delaunay est également en train d'écrire sa monographie sur Rousseau et cherche activement, en France et en Allemagne, un éditeur pour la publier. Si dans *La Ville de Paris* (1910-1912, **ILL.98**) Delaunay récapitule donc le chemin pictural parcouru durant les années précédentes, en commençant par évoquer Rousseau, il semble également s'acquitter de tout ce que le « naïf », du point de vue pictural,

²⁹⁷ P. Rousseau parle à son égard d'« aventure personnelle », cf. *Ibid.*, p. 281

lui a apporté. Comme Picasso avec *Carnaval au bistrot* (1908-1909, **ILL.138**), Delaunay ne rendrait pas seulement hommage à l'ami récemment décédé mais aussi au peintre précurseur de la modernité. Comme il l'écrit dans sa monographie, la pensée de Rousseau n'était « faite que d'éléments plastiques », son appréhension du tableau essentiellement attentive à la « surface première de la toile²⁹⁸ ». Même si l'esthétique à laquelle Picasso et Delaunay aboutissent est différente, la peinture de Rousseau aurait quand même eu sur tous deux un même effet. Les influençant à des moments-clés, elle aurait encouragé chez l'un comme chez l'autre la transition vers un art encore plus abstrait.

Etrangement, ce n'est pas ce style plus abstrait que Delaunay choisit lorsqu'il entreprend de peindre le portrait de Rousseau en 1914 (*Portrait du Douanier Rousseau*, 1914, **ILL.101**). Le peintre y est représenté vêtu d'une lourde veste marron, la tête nue, la moustache mal taillée, et surtout le visage méditatif, silencieux et assez triste. L'usage d'une palette dont les tons froids, bleus et gris, renforce l'impression de solitude et de pauvreté. D'esthétique plutôt classique, ce portrait semble davantage chercher à donner une représentation fidèle et sans interprétation du Douanier, à l'image de la description qu'en faisait Roch Grey : « Sourire extraordinaire, à la fois paternel et enfantin, aussi celui d'un homme très âgé, très absent, très las, cachant par politesse sa fatigue.²⁹⁹ » Ici aussi, la touche, légèrement fauve, ne rappelle en rien celle de Rousseau et le portrait, loin de mettre en exergue ses talents ou son identité de peintre, se présente davantage comme un portrait psychologique de l'artiste maudit qui, loin d'être reconnu encore, mourut seul et désargenté.

Actif promoteur de sa reconnaissance en France, c'est encore Robert Delaunay qui assura la diffusion de son œuvre en Allemagne, en répondant promptement aux demandes des membres du Blaue Reiter à son sujet. Or, bien que Rousseau y soit consacré par Kandinsky comme le « père du grand réalisme », c'est de nouveau là-bas aussi pour sa facture abstraite que son esthétique est valorisée.

²⁹⁸ « Le tableau était pour lui une surface première avec laquelle il comptait physiquement pour projeter sa pensée. Mais sa pensée n'était faite que d'éléments plastiques. [...] Des rapports de surface sur la surface première de la toile. », Delaunay, Robert, « Henri Rousseau représente... », manuscrit de format 30 x 20 cm, extraits des pages dactylographiées 10 et 11 conservées in boîte 61 bis, Fonds Robert Delaunay, Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky, Paris repris in Delaunay, R., « Henri Rousseau le Douanier », art. cité, pp. 228-229, voir annexe n°7

²⁹⁹ Grey, R., « Souvenir de Rousseau », art. cité, pp. 66-67

4. Rousseau et le Blaue Reiter.

a. Le temps de la découverte.

Ce ne serait qu'en 1911 que Kandinsky, préparant la première exposition du Blaue Reiter, se serait intéressé pour la première fois à l'œuvre de Rousseau. En effet, bien que le peintre russe ait plusieurs fois séjourné à Paris entre 1904 et 1907 et qu'il ait à plusieurs reprises exposé ses toiles dans les Salons auxquels Rousseau participait³⁰⁰, nombre d'exégètes s'accordent à penser qu'il fallut plusieurs années avant qu'il ne remarque l'œuvre du naïf et qu'il en soit impressionné. Lanchner et Rubin, s'appuyant sur les propos de Johannes Eichner³⁰¹, semblent se tromper lorsqu'ils affirment que Kandinsky et Münter, ayant vu sa peinture lors de leur séjour prolongé à Sèvres en 1906-1907³⁰², en auraient été fort impressionnés. Pour Hans Christoph von Tavel, qui pense aussi que « Kandinsky avait déjà vu quelques-unes de ses œuvres lors de son séjour à Paris en 1906-1907, mais sans leur accorder d'importance particulière³⁰³ », c'est plutôt en 1910 que date le début de son intérêt pour l'autodidacte français. Cette année-là, Kandinsky avait même pensé intégrer des œuvres de Rousseau à la deuxième exposition de la « Neue Künstlervereinigung » dont le projet fut finalement abandonné³⁰⁴. Klaus Lankheit quant à lui en repousse encore la date car, s'il affirme également, sans donner de précision, que Kandinsky « connaissait les travaux de ce peintre depuis qu'il était allé à Paris », ce ne serait qu'à la fin de l'année 1911, soit après que l'éditeur Reinhardt Piper lui a fait parvenir un exemplaire de la monographie d'Uhde, « que ce "peintre

³⁰⁰ Datant de 1904, le premier séjour de Kandinsky et Münter à Paris concorde avec l'exposition de quelques toiles de Kandinsky au Salon d'Automne. Ce n'est cependant pas cette année-là qu'ils purent y apprécier les œuvres de Rousseau puisque ce dernier n'y participa pour la première fois que l'année suivante. En 1905 justement, Kandinsky exposait également au Salon des Indépendants dans lequel Rousseau présentait quatre toiles : deux portraits d'enfant, une nature morte avec fleurs et *Une noce à la campagne* (cf. Uhde, W., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 64). Au second semestre 1906, Kandinsky est de nouveau à Paris avec Münter et participe au Salon d'Automne, mais Rousseau, cette année-là, n'y expose pas. En revanche, comme Kandinsky et Münter s'installent à Paris pendant plusieurs mois, de juillet 1906 à juin 1907, il est possible que, côtoyant la scène artistique parisienne, ces derniers aient eu vent de son travail ou qu'ils aient visité le Salon des Indépendants de 1907 dans lequel Rousseau exposait cinq œuvres, dont *Les représentants des puissances étrangères*, *Pensées Philosophiques* et quatre paysages. Au printemps 1908, les œuvres de Kandinsky et de Rousseau se retrouvent d'ailleurs de nouveau, accrochées aux cimaises du Salon des Indépendants. Rousseau y présente alors quatre toiles : *Combat de tigre et de buffle*, *Les Joueurs de Football* ainsi qu'un portrait d'enfant et un paysage, cf. Uhde, W., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 65.

³⁰¹ « [...Rousseau...] avait alors fait une plus grande impression sur le couple que tout autre peintre français », Eichner, Johannes, *Kandinsky und Gabriele Münter von Ursprüngen Moderner Kunst*, Munich, s.d., p. 52, cité in Lanchner, C. et Rubin, W. « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, p. 76

³⁰² A noter que Lanchner et Rubin, datant le séjour de Kandinsky et de Münter à Sèvres de juillet 1907 à juin 1908 se trompent d'une année, cf. Lanchner, C. et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, p. 79

³⁰³ Tavel, Hans Christoph von, « Le Cavalier Bleu : un défi, 75 ans après » in *Le Cavalier Bleu*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée des Beaux-arts de Berne (du 21 novembre 1986 au 15 février 1987), traduit de l'allemand par Anne Wilhelm, Berne, Musée des Beaux-arts de Berne, 1986, pp. 15-16

³⁰⁴ *Ibid.*

naïf" fut pour lui une révélation³⁰⁵ ». Lankheit considère alors que son ajout, « *in extremis* », à la liste des reproductions de l'*Almanach du Blaue Reiter*, fait de Rousseau « la grande découverte d'avant Noël³⁰⁶ ».

En effet Rousseau est bel et bien présent dans l'énumération non exhaustive des artistes que Kandinsky entend intégrer au projet du Blaue Reiter lorsqu'il en fait part, pour la première fois à Franz Marc, le 19 juin 1911 :

« [...] Piper sera l'éditeur et nous deux les rédacteurs. Une sorte d'almanach (annuel) avec des reproductions, des articles... et une chronique. C'est-à-dire des critiques d'expositions faites uniquement par des artistes. L'année entière doit se refléter dans le livre. Un lien avec le passé ainsi qu'une lueur éclairant l'avenir donneront vie à ce miroir. Les auteurs ne seront sans doute pas rémunérés. Ils paieront peut-être eux-mêmes leurs clichés, etc. Nous placerons une figurine égyptienne à côté d'un petit Zeh (enfant doué pour le dessin), une peinture chinoise à côté d'un Douanier Rousseau, une image populaire en regard d'un Picasso, et ainsi de suite. Peu à peu, nous attirerons des écrivains et des musiciens. Le livre pourrait s'appeler "Die Kette" (La chaîne) ou autrement.³⁰⁷ »

Suggérant que Kandinsky en a déjà touché un mot à l'éditeur Reinhardt Piper et que celui-ci a donné son aval³⁰⁸, cette description donne en effet l'impression que Kandinsky y a déjà beaucoup réfléchi. On y trouve en effet toutes les caractéristiques qui feront l'originalité, voire le caractère révolutionnaire, de *L'Almanach du Blaue Reiter*. S'inspirant des almanachs populaires, la publication définit une nouvelle méthode d'approche et de conception de l'art. Donnant la part belle à l'illustration, en rassemblant et en faisant cohabiter de très nombreuses images sans tenir compte de ce qui *a priori* les sépare (qu'il s'agisse de leur date d'exécution, de leur provenance géographique, de leur genre ou du niveau de savoir technique qu'elles impliquent), offrant de ce fait autant de place aux images mineures (images populaires, votives ou dessins d'enfants) qu'aux genres savants, *L'Almanach du Blaue Reiter* entend susciter des

³⁰⁵ Kandinsky, Wassily et Marc, Franz, *L'Almanach du Blaue Reiter, Le Cavalier Bleu* [1911], présentation et notes par Klaus Lankheit, Paris, Klincksieck, 1981, pp. 38-39

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 15

³⁰⁷ Lettre de Wassily Kandinsky à Franz Marc datée du 19 juin 1911 et reproduite in Tavel, H. Chr. von, « Le Cavalier Bleu : un défi, 75 ans après », art. cité, p. 12

³⁰⁸ Précisons néanmoins que les relations entre Kandinsky et Piper étaient loin d'être simples, cf. notamment la même lettre dans laquelle Kandinsky remercie Marc pour être intervenu en sa faveur auprès de Piper, lettre intégralement reproduite in Marc, Fr., *Ecrits et correspondances*, édition présentée et annotée par Maria Stravinaki avec la traduction française de Thomas de Kayser, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, coll. « Ecrits d'artistes », 2006, lettre n° 38, p. 363. La nature de leur relation se voit également confirmée par Maria Stravinaki in *Ibid.*, pp. 205-206.

correspondances formelles inédites et à travers des analogies inattendues, défendre une appréhension de l'œuvre d'art qui se fonde davantage sur son contenu que sur sa forme. Comme l'a développé Emmanuel Pernoud, tout en en précisant les limites, *L'Almanach du Blaue Reiter*, mêlant différents types d'images dont des images mineures, se situe ainsi dans la lignée de *L'Ymagier* de de Gourmont et de Jarry ou des *Almanachs du Père Ubu* de Jarry³⁰⁹. Ajoutons à son analyse que Kandinsky, dès le projet liminaire, entend également faire dialoguer les arts entre eux et, en faisant appel à des musiciens et à des écrivains (ce qui est chose faite avec l'intervention du compositeur Schönberg) affiche l'interdisciplinarité et la correspondance entre les arts au centre de sa nouvelle conception de l'art, ce qui était totalement absent des projets français.

Mais si Rousseau figure parmi les deux seuls noms d'artistes cités, l'autre étant Picasso, rien n'indique ici la place que Kandinsky pensait lui accorder. Et il est en effet possible que ce ne soit qu'à la réception de la monographie d'Uhde, à l'automne 1911, qui contenait en outre de nombreuses illustrations d'œuvres en noir et blanc, que Kandinsky ait compris la valeur de Rousseau et le rôle que celui-ci devait jouer au sein du Blaue Reiter. Le 28 octobre 1911, de Murnau, Kandinsky écrit, en français, à Delaunay qu'il ne connaissait que depuis peu³¹⁰ :

« [...] Aujourd'hui j'ai reçu le livre de Uhde sur Henri Rousseau. J'étais de nouveau frappé par la force d'expression de ce grand poète [*sic*].

Et quelles belles œuvres vous appartiennent ! J'ai toujours cherché une occasion d'acheter un Rousseau. Pourriez vous [*sic*] être si aimable de me dire, si c'est encore possible. Ça veut dire que je ne peux pas payer beaucoup. Comment sont maintenant les prix de Rousseau ?

Ah ! si on pourrait avoir par exemple le paysage avec la grande vache et la petite femme à gauche ! Ou la Tour Eiffel ! Vue de Malakoff ! Je vous serais infiniment reconnaissant par un conseil, comment pourrait on [*sic*] arriver à un Rousseau sans avoir besoin de payer un grand prix. A qui appartiennent les tableaux non vendus ?

Voudriez vous [*sic*] avoir la bonté de me communiquer l'adresse de Mr Uhde : je voudrai bien lui demander des clichés Rousseau pour le Chevalier Bleu ? [...]»³¹¹

³⁰⁹ Cf. Pernoud, E., « De l'image à l'ymage. Les revues d'Alfred Jarry et Remy de Gourmont », art. cité, p. 62

³¹⁰ Kandinsky et Delaunay auraient été mis en relation par Elisabeth Epstein, une des anciennes élèves de Kandinsky qui, établie à Paris depuis 1906, était une amie proche de Sonia Delaunay, cf. Bière-Chauvel, D., *Le réseau artistique de Robert Delaunay*, op. cit., p. 51 Rien n'indique néanmoins qu'à cette date, ils se soient déjà rencontrés.

³¹¹ Lettre manuscrite de Wassily Kandinsky à Robert Delaunay datée du 28 octobre 1911 et conservée in « Correspondance Delaunay-Kandinsky » (NAF 25653 / R 104691 / MF 7025), « 26 lettres, 1911-1937 », Fonds Robert Delaunay, Bibliothèque nationale de France, Paris, pp. 75-76-77

D'autre part, une lettre de Kandinsky à Marc datée du 2 novembre 1911 confirme ce décalage : « Je n'ai vu jusqu'ici qu'une seule fois Rousseau, il y a quatre ans à Paris (deux choses qui m'ont fait forte impression, mais qui étaient apparues à mes yeux d'alors relativement aléatoires ici et là dans la forme³¹² ». Par conséquent, si Rousseau n'est pas à proprement parler « la grande découverte d'avant Noël » puisque Kandinsky en connaissait déjà l'œuvre, il en est la grande révélation puisque ce n'est vraisemblablement qu'à la réception de la monographie d'Uhde que Kandinsky en saisit l'importance.

Outre le fait de demander à Delaunay l'adresse d'Uhde, qu'il semble donc ne pas connaître personnellement, ce qui intéresse en premier lieu Kandinsky est non seulement d'intégrer des reproductions de toiles de Rousseau au « Chevalier Bleu » mais surtout d'avoir la possibilité d'acquérir une de ses œuvres pour sa collection personnelle. Tandis que le peintre russe, dans une lettre du 5 novembre 1911, exprime toute sa déception quant à l'impossibilité, pour lui, d'acquérir un Rousseau tant les prix en sont désormais trop élevés³¹³, la lettre du 18 décembre 1911 révèle qu'une œuvre est finalement à vendre et qu'il pense bien pouvoir « se l'acheter³¹⁴ ». Or, si la correspondance suivante ne mentionne plus cet achat ou cette œuvre, Klaus Lankheit pense qu'il s'agissait de *La Basse-cour* (1896-1898, **ILL.15**)³¹⁵, également présente, sous le titre *La Rue*, dans la première exposition du Blaue Reiter Galerie Thannhauser à Munich et qui fut aussi choisie pour illustrer l'affiche destinée à promouvoir la publication de l'*Almanach*³¹⁶. En accord avec Lankheit, Jean-Paul Bouillon ajoute que ce tableau, Kandinsky le « conservera jusqu'à la fin de sa vie³¹⁷ ». Il se peut également qu'au même moment, Delaunay

³¹² Cf. lettre de Wassily Kandinsky à Franz Marc datée du 2 novembre 1911 et citée in Lampe, Angela, « "Quel être merveilleux c'était, ce Rousseau !" - Lettre de Wassily Kandinsky à Franz Marc » in *Le Douanier Rousseau, L'innocence archaïque*, op. cit., p. 87

³¹³ « [...] Je suis bien désolé de ne pas pouvoir acheter un Rousseau ! acheter chez Vollard [///illisible] un autre portemonnaie. », lettre manuscrite de Wassily Kandinsky à Robert Delaunay datée du 5 novembre 1911 et conservée in « Correspondance Delaunay-Kandinsky » (NAF 25653 / R 104691 / MF 7025), « 26 lettres, 1911-1937 », Fonds Robert Delaunay, Bibliothèque nationale de France, Paris, p. 78

³¹⁴ « [...] Je vous remercie beaucoup pour cet envoi de Rousseau. Je pense de [*sic*] me l'acheter, puisque j'ai vendu justement un de mes tableaux à un mécène de Berlin, qui est ici et voudrai [*sic*] bien s'acheter aussi un Rousseau. », lettre manuscrite de Wassily Kandinsky à Robert Delaunay datée du 18 décembre 1911 et envoyée de Munich, conservée in *Ibid.*, pp. 81-82

³¹⁵ Cf. Klaus Lankheit in Kandinsky, W. et Marc, F., *L'Almanach du Blaue Reiter, Le Cavalier Bleu*, op. cit., p. 39

³¹⁶ Affiche reproduite in *Ibid.*, p. 68, **ILL.149**

³¹⁷ Kandinsky, Wassily, *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922* [1974], édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon, traduit de l'allemand par Jean-Paul Bouillon, Elisabeth Bouillon, Cornélius Heim et al., traduit du russe par Jean Saussay, Paris, Hermann, 2014 [2^e éd.], note de bas de page n°118, p. 280. Intitulé *La cour*, le tableau est répertorié par D. Vallier comme ayant fait partie de l'« ancienne collection Nina Kandinsky », n° inventaire 113, cf. Vallier, D., *Tout l'œuvre peint d'Henri Rousseau*, op. cit., p. 100

ait vendu à Kandinsky la toile *Le peintre et son modèle* (1900-1905, **ILL.18**) qu'on trouve représentée dans une peinture de Gabriele Münter datant de 1912 environ et montrant Kandinsky debout dans sa salle à manger, sous le tableau de Rousseau accroché au mur (*Kandinsky dans un intérieur*, vers 1912, **ILL.131**). Ce tableau entra plus tard dans les collections du Musée national d'art moderne de Paris, en 1981, suite au legs de Nina Kandinsky.

Dans cette même lettre, Kandinsky mentionne également son « mécène de Berlin », qui lui aussi souhaiterait acquérir « un très beau R. » et le peintre d'insister : « C'est une bonne galerie à Berlin et il faudrait se donner la peine de procurer un R. vraiment très beau. Ce serait la première galerie en Allemagne avec un R. ! Pourriez-vous m'aider dans ce cas ? Je vous serai [*sic*] infiniment reconnaissant. [...]»³¹⁸ ». La lettre témoigne également du fait que *L'Almanach du Blaue Reiter*, que Kandinsky continue de nommer en français « le Chevalier bleu » et non le « Cavalier bleu » tel que la postérité l'a retenu, « est presque déjà entier chez l'imprimeur³¹⁹ ». Deux jours plus tard, il révèle le nom de ce fameux mécène qui n'est autre que Bernhard Koehler (indifféremment orthographié par Kandinsky *Koehler* ou *Köhler*), et qui – est-ce une manière de convaincre Delaunay à se séparer de quelques Rousseau ? –, se dit également prêt à acquérir la « Tour » de Delaunay pour 1 200 francs³²⁰. Enfin, les lettres datées du 25 décembre 1911 et du 10 janvier 1912 se réfèrent quant à elles à deux portraits, que Koehler finit par acheter à Delaunay le 12 janvier 1912³²¹. Ce jour-là, Kandinsky prend le temps de le remercier :

« Cher Monsieur, la somme de 990 fr vous sera envoyé par les Thannhauser ces jours : Mr Koehler a acheté les 2 Rousseaux et vous expédie l'argent ces jours (il la [*sic*] déjà peut être [*sic*] fait). Je vous remercie beaucoup pour ces Rousseaux. Ils sont dans une belle

³¹⁸ Lettre manuscrite de Wassily Kandinsky à Robert Delaunay datée du 18 décembre 1911 et envoyée de Munich, conservée in « Correspondance Delaunay-Kandinsky » (NAF 25653 / R 104691 / MF 7025), « 26 lettres, 1911-1937 », Fonds Robert Delaunay, Bibliothèque nationale de France, Paris, p. 82

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ « [...] Mr Köhler, un des plus sérieux collectionneurs de Berlin, notre mécène, qui à [*sic*] acheté 3 tableaux chez nous pendant ces 2 jours, qui nous aide beaucoup matériellement à la publication du Chev. Bleu, voudrait bien avoir votre Tour pour 1200 fr. [...] », lettre manuscrite de Wassily Kandinsky à Robert Delaunay datée du 20 décembre 1911 et conservée in *Ibid.*, pp. 84-85. *La Tour* (1911), achetée par Koehler, a été détruite lors des bombardements de Berlin en 1945, cf. Maria Stravinaki in Marc, F., *Ecrits et correspondances*, *op. cit.*, note de bas de page 2, p. 458

³²¹ D'après D. Vallier, il s'agirait d'un *Portrait d'homme*, 1905, 42 x 38 cm et d'un *Portrait de femme*, même date, même taille, ayant fait partie de « l'ancienne collection Hugo Perls de New York ». Dans le catalogue raisonné, les deux portraits portent les numéros d'inventaire 175 A et 175 B.

sélection ce que [*sic*] peut vous aider dans votre tristesse de les avoir vendu [*sic*] même pour un bût [*sic*] si humain et beau.³²² »

Kandinsky se serait-il intéressé à Delaunay uniquement parce qu'il possédait de nombreuses toiles de Rousseau comme le suggère von Tavel³²³ ? C'est peut-être minimiser un peu trop l'admiration qu'il allait manifester à l'égard de l'artiste parisien. Car si Delaunay semble n'avoir été invité à participer à l'exposition du Blaue Reiter qu'à la fin du mois d'octobre 1911, soit lorsque Kandinsky le contacte, pour la première fois, au sujet des toiles de Rousseau, il n'est pas invité à n'y montrer qu'une œuvre mais six (quatre peintures et deux dessins³²⁴). En outre, Kandinsky lui propose également d'écrire un article pour *L'Almanach*³²⁵. Bien que les deux hommes n'entretinssent pas par la suite de correspondance suivie, Kandinsky, quelques années plus tard, n'hésita pas à reconnaître dans sa correspondance avec Marc qui ne tarissait pas d'éloge au sujet du peintre français, le talent artistique du père de l'art abstrait français³²⁶.

b. L'exposition du Blaue Reiter.

Rousseau en tout cas, présent dès l'avant-projet de *L'Almanach*, devait occuper une place de choix dans les premières manifestations du Blaue Reiter. Comme en témoigne une lettre de Franz Marc à August Macke datée du 7 décembre 1911 concernant l'exposition de Munich, il était originellement prévu que le peintre y soit représenté non avec deux ou trois œuvres, comme ce fut finalement le cas, mais avec pas moins de six tableaux « environ »³²⁷.

³²² Lettre manuscrite de Wassily Kandinsky à Robert Delaunay datée du 12 janvier 1912 et conservée in « Correspondance Delaunay-Kandinsky » (NAF 25653 / R 104691 / MF 7025), « 26 lettres, 1911-1937 », Fonds Robert Delaunay, Bibliothèque nationale de France, Paris, p. 95

³²³ « L'intérêt porté à Delaunay par Marc et Kandinsky ne s'adresse pas qu'à l'artiste, mais aussi au collectionneur d'œuvres de Rousseau. Le 9 octobre 1911, Kandinsky écrit à Marc avoir reçu de « Delonné » une Tour Eiffel. Bien que Delaunay soit introduit dans le groupe du « Cavalier bleu » par Kandinsky, les deux peintres n'entretiennent pas d'étroites relations. », Tavel, H. Chr. von, « Le Cavalier Bleu : un défi, 75 ans après », art. cité, p. 15

³²⁴ Delaunay présente les œuvres suivantes : les huiles sur toile *St Séverin*, n°1 (1909), *La Ville*, n°1 (1910), *La Tour* (1911), *La Ville*, n°2 (1911) et les dessins *La Tour* et *Paysage*. Suite à l'exposition, Delaunay aurait offert le dessin *La Tour* à Kandinsky, cf. Maria Stravinaki in Marc, F., *Ecrits et correspondances*, op. cit., note de bas de page 2, p. 458.

³²⁵ Voir le début de la lettre manuscrite de Wassily Kandinsky à Robert Delaunay datée du 28 octobre 1911 conservée in « Correspondance Delaunay-Kandinsky » (NAF 25653 / R 104691 / MF 7025), « 26 lettres, 1911-1937 », Fonds Robert Delaunay, Bibliothèque nationale de France, Paris, pp. 75-76-77. Dérogeant à la volonté de Kandinsky, qui souhaitait ne publier que des textes d'artistes, Delaunay lui proposa plutôt un article de l'historien d'art allemand Erwin von Busse intitulé « Les moyens de composition chez Robert Delaunay » que Kandinsky accepta finalement de reproduire.

³²⁶ Cf. notamment la lettre de Franz Marc à Wassily Kandinsky datée du début du mois d'octobre 1912, lettre n° 47, reproduites in Marc, F., *Ecrits et correspondances*, op. cit., p. 386

³²⁷ « Cher A[ugust] / En toute hâte, pour que l'affiche parte encore à temps. / Les images jointes pourront peut-être aussi te servir ; je les offre au petit Walter. Le plus important : pour la première exposition de la rédaction du

Marc se trompe-t-il sur le nombre d'œuvres ou y eut-il, pour une quelconque raison, un problème quant au prêt d'œuvres ? On ne sait pas et rien dans la correspondance entre Kandinsky et Delaunay ne permet d'éclaircir cette réduction. De même, aucune correspondance ne mentionne le nombre d'œuvres et le titre des œuvres exposées. Unique certitude : la toile *La Basse-cour* (1896-1898, **ILL.15**) que Kandinsky venait d'acquérir, qui fait partie des toiles reproduites dans *L'Almanach* et qui sert en plus d'illustration pour l'affiche promotionnelle de *L'Almanach* (**ILL.149**), apparaît aussi sur l'une des photographies de l'exposition munichoise prises par Gabriele Münter (**ILL.130**). Quelles furent les autres toiles exposées ? Tandis que Bouillon évoque « deux paysages » et que Bière-Chauvel précise qu'il s'agissait de *La Basse-cour* (1896-1898, **ILL.15**) et d'« un paysage non identifié », les rédacteurs du catalogue de Berne parlent quant à eux de « trois tableaux ». Comme nous sommes certains que *La Basse-cour* (1896-1898, **ILL.15**) fit partie de l'exposition de 1911, il est très probable que si Kandinsky a acquis *Le Peintre et son modèle* (1900, **ILL.18**) à ce moment-là, cette toile fit également partie de l'exposition. Elle serait donc le « paysage non identifié » que mentionne Bière-Chauvel³²⁸, l'un des « deux paysages » que mentionne Bouillon³²⁹, et l'un des « trois tableaux » que mentionnent les auteurs du catalogue de Berne³³⁰. En reproduisant sur une double-page *La Basse-cour* (1896-1898, **ILL.15**) *Le Peintre et son modèle* (1900, **ILL.18**) et *Malakoff, les poteaux télégraphiques* (1908, **ILL.34**)³³¹, les auteurs de ce dernier catalogue, s'ils ne précisent pas si les toiles reproduites s'en réfèrent aux œuvres exposées ou à celles reproduites dans *L'Almanach*, semblent en effet suggérer qu'il s'agit bien là des trois tableaux exposés. Cependant, d'après Bouillon et la reproduction de *L'Almanach* établie par Lankheit, seules deux d'entre elles furent reproduites dans *L'Almanach* : *La Basse-cour* (1896-1898, **ILL.15**) et *Malakoff, les poteaux télégraphiques* (1908, **ILL.34**)³³². Sachant que Bière-Chauvel et Bouillon s'accordent à dire qu'il n'y avait que deux toiles exposées, et qu'il y a de grandes chances pour que les toiles exposées aient toutes été reproduites dans *L'Almanach*, *Le Peintre*

Blaue Reiter, nous avons réservé deux salles chez Thannhauser du 18 décembre au 1^{er} janvier. Envoie donc absolument un grand et deux ou trois petits tableaux tout de suite à Gondrand (de préférence ensemble, sans garantie que tout soit exposé à cause du manque de place, nous attendons en effet environ six Rousseau). [...] », lettre de Franz Marc à August Macke datée du 7 décembre 1911, lettre n°23 reproduite in *Ibid.*, p. 332

³²⁸ Bière-Chauvel, D., *Le réseau artistique de Robert Delaunay*, op. cit., p. 120

³²⁹ Kandinsky, W., *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, op. cit., note de bas de page n°118, p. 280

³³⁰ *Le Cavalier Bleu*, Berne, 1986, op. cit., p. 283

³³¹ *Ibid.*, pp. 138-139. Appartenant aujourd'hui à une collection particulière inconnue, le tableau, datant de 1908 et mesurant 46 x 55 cm, est répertorié par D. Vallier sous le numéro d'inventaire 213. Avant d'appartenir à cette collection particulière, il aurait appartenu à Wilhelm Uhde, aux collections de A. Villard et de G. Renand, Paris et à la collection Walter et Gertrud Hadorn, Berne. Exposé à Paris en 1911, il aurait également été montré à l'exposition « Les Maîtres Populaires de la Réalité », Paris, 1937 sous le titre *Les poteaux télégraphiques*, cf. Vallier, D., *Tout l'œuvre peint d'Henri Rousseau*, op. cit., p. 109

³³² Kandinsky, W., *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, op. cit., note de bas de page n°118, p. 281

et son modèle (1900, **ILL.18**), absent de *L'Almanach*, n'aurait donc pas fait partie des toiles exposées. Dans ce cas, il est fort probable que Kandinsky, à la fin de 1911, ne possédait pas encore le tableau et qu'il l'aurait acquis peu de temps après³³³. Reproduit au sein de *L'Almanach*, le second « paysage » exposé serait alors *Malakoff, les poteaux télégraphiques* (1908, **ILL.34**).

Bien que nous ne sachions rien de l'emplacement du second « paysage » de Rousseau, les photographies de l'exposition à la Galerie Thannhauser de Munich prises par Gabriele Münter (**ILL.130**) montrent clairement où se trouvait *La Basse-cour* (1896-1898, **ILL.15**). L'œuvre se situait entre *Cheval sautant* de Campendonk et *La Ville* (1910) de Delaunay. Probablement afin qu'il soit moins écrasé par la taille de ses voisins, le petit tableau avait été accroché particulièrement haut, précédé dans la hauteur par une couronne de laurier. A sa droite, une petite photographie, probablement une reproduction inversée de l'*Autoportrait de Rousseau à la lampe* (1902-1903, **ILL.20**) appartenant à Picasso, non exposé mais reproduit dans *L'Almanach* et sur le catalogue de l'exposition, avait été ajoutée. La présence de la couronne de laurier sous la toile de Rousseau est quelque peu étrange. Si elle permettait d'occuper la partie du mur laissée vacante par l'accrochage assez haut du tableau, avait-elle été placée là pour souligner le caractère populaire de son œuvre ou seulement pour rendre hommage au maître récemment décédé ?

En offrant comme cadeau de Noël à Kandinsky, en 1911, une reproduction de l'*Autoportrait de Rousseau à la lampe* (1902-1903, **ILL.20**) en peinture sur verre qu'il avait lui-même réalisée (**ILL.124**)³³⁴, Marc avait déjà associé l'œuvre de Rousseau à l'art populaire et, dans ce cas précis, à l'art paysan bavarois que Kandinsky et lui-même collectionnaient. Bon témoignage de leur intérêt à l'égard de ces œuvres d'un genre considéré comme mineur, *L'Almanach* comptait au moins, avec nombre de loubki, onze reproductions de ces peintures paysannes sur verre que les membres du Blaue Reiter affectionnaient particulièrement et auxquels chacun s'adonnait dans des styles différents. La couverture du Blaue Reiter est aussi une reproduction d'une peinture sur verre de Kandinsky (**ILL.116**). En reproduisant l'autoportrait de Rousseau avec une grande fidélité, Marc semblait ainsi suggérer qu'il n'y avait

³³³ Angela Lampe pense ainsi que Kandinsky l'aurait acquis au « printemps 1912 », cf. Lampe, A., « "Quel être merveilleux c'était, ce Rousseau !" - Lettre de Wassily Kandinsky à Franz Marc », art. cité, p. 87

³³⁴ Cf. Klaus Lankheit in Kandinsky, W. et Marc, F., *L'Almanach du Blaue Reiter, Le Cavalier Bleu, op. cit.*, pp. 38-39

pas à déformer ou à réinventer stylistiquement ce portrait pour qu'il puisse s'accorder avec le genre paysan de ces peintures. Tout en rendant un grand hommage au peintre français, il semblait en tout cas avoir directement fait l'association entre le dessin, naïf, de Rousseau et le dessin, tout aussi naïf, des peintures sur verre bavaroises et peut-être saisi là, dans ces deux familles d'œuvres, une certaine communauté de forme et d'esprit.

c. **L'Almanach du Blaue Reiter.**

Si ce n'est finalement pas tant dans l'exposition de Munich, puisque, contrairement aux désirs des organisateurs, seules quelques-unes de ses toiles y étaient exposées, c'est bien plus certainement dans *L'Almanach* qu'avec six à sept reproductions d'œuvres, Rousseau était, pour suivre le commentaire de Bouillon, « de loin l'artiste le mieux représenté³³⁵ ». Comme le rappellent von Tavel et Lankheit, Rousseau était également privilégié sur d'autres supports relatifs au projet. D'après le premier, bien qu'ils n'aient pas fait partie de l'exposition, ce seraient bien les deux portraits de Rousseau, l'*Autoportrait de Rousseau à la lampe* (1902-1903, **ILL.20**) et le *Portrait de son épouse* (1902-1903, **ILL.21**), qui auraient figuré en tête du catalogue de la première exposition du Blaue Reiter à Munich³³⁶. Lankheit, quant à lui, a retrouvé l'annonce de la publication de *L'Almanach*, imprimée début mars, et probablement jointe au Catalogue de l'exposition de Berlin qui ouvrait ses portes le 12 du même mois, et qui se trouve ornée d'une seule reproduction d'œuvre (**ILL.149**) : la *Basse-cour* (1896-1898, **ILL.15**) d'Henri Rousseau³³⁷.

En plus des paysages déjà cités (*La Basse-cour* et *Malakoff, les poteaux télégraphiques*), – et d'après Lankheit et Bouillon toujours – s'ajoutaient une *Vue de fortifications* (1909, **ILL.38**) ainsi que trois portraits et une scène de genre. Parmi les trois portraits figuraient le couple Rousseau, datant de 1902-1903, qui, appartenant alors à Delaunay, intégra par la suite la collection personnelle de Picasso, ainsi que le grand portrait de femme en pied qui appartenait déjà à Picasso. Représentant un portrait de groupe, la scène de genre était la célèbre toile *La noce* ou *Une noce à la campagne* (1905, **ILL.23**) qui, appartenant alors à Serge Férat, est aujourd'hui propriété du Musée de l'Orangerie-Collection Jean Walter-Paul Guillaume³³⁸. Si

³³⁵ Cf. note de J. P. Bouillon in Kandinsky, W., *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922, op. cit.*, note de bas de page n°118, p. 280

³³⁶ Tavel, H. Chr. von, « Le Cavalier Bleu : un défi, 75 ans après » art. cité, p. 15

³³⁷ Cf. Klaus Lankheit in Kandinsky, W. et Marc, F., *L'Almanach du Blaue Reiter, Le Cavalier Bleu, op. cit.*, p. 15

³³⁸ Vallier, D., *Tout l'œuvre peint d'Henri Rousseau, op. cit.*, n° inventaire 167, p. 104. Au Musée de l'Orangerie, l'œuvre porte le numéro d'inventaire RF 1960-25.

nous ne savons rien de l'heureux propriétaire à cette époque de *Vue de fortifications* (1909, ILL.38), *La Basse-cour*, avant d'être vendue à Kandinsky, appartenait à Delaunay. En revanche, c'est à Uhde qu'aurait appartenu *Malakoff, les poteaux télégraphiques*. Ces précisions quant à la provenance des toiles exposées et reproduites indiquent bien que, même si l'ampleur de l'annexion des toiles de Rousseau au projet de publication fut décidée à la dernière minute, Kandinsky et Marc n'en opérèrent pas moins une sélection. En effet, loin de s'en tenir à ce que Delaunay avait de disponible, ils n'hésitèrent pas à demander des reproductions d'œuvres à Uhde et à Serge Férat. En outre, la sélection prouve que loin de s'intéresser aux célèbres scènes de jungle de Rousseau, Kandinsky et Marc avaient une prédilection pour les portraits et les paysages. Ce n'est donc pas tant le caractère exotique et plus original de ses scènes de jungle qui avaient attiré leur attention que son interprétation de sujets plus classiques et relevant davantage du répertoire ordinaire de la peinture populaire.

D'après les indications de Bouillon, les reproductions, qu'il s'agisse de la première édition de *L'Almanach* en 1912 ou de la réédition de 1914, n'étaient pas présentées à la suite mais étaient chacune séparées de plusieurs pages. Elles étaient reproduites dans l'ordre suivant : le grand portrait de femme, les trois paysages (dans l'ordre : *La Basse-cour*, *Malakoff, les poteaux télégraphiques* et *Vue des fortifications*), l'*Autoportrait* de Rousseau, *La Noce* pour se terminer avec le *Portrait de son épouse*. Suivant la reproduction de *L'Almanach* par Lankheit, les six premières toiles de Rousseau étaient intégrées à l'article de Kandinsky, « Sur la question de la forme », et cohabitaient avec des reproductions d'œuvres diverses et variées comprenant aussi bien des peintures votives bavaroises sur toile et sur verre, des dessins d'enfant et d'amateurs que des œuvres d'Arnold Schoenberg, de Henri Matisse ou de Gabriele Münter³³⁹. Si Rousseau était de loin le plus abondamment représenté, certaines de ses peintures, suivant le projet liminaire de *L'Almanach*, côtoyaient donc autant des dessins d'enfants (ainsi d'après Lankheit du *Portrait de Mademoiselle M.*³⁴⁰), des œuvres d'autres autodidactes (ainsi d'après Lankheit de *La Basse-cour* qui était reproduite face au dessin d'un amateur anonyme) que celles de peintres savants.

³³⁹ La liste exacte des œuvres est la suivante : un dessin d'enfant, *Vision* et *Autoportrait* d'Arnold Schoenberg, *La Musique* de Matisse, un dessin chrétien d'un amateur anonyme espagnol, une figure du théâtre d'ombre d'Égypte, trois lavis japonais, *Le Taureau* de Franz Marc, quatre dessins de tête faits par des amateurs, le dessin *Le Pêcheur* d'Alfred Kubin, une *Nature morte avec Saint Georges* de Gabriele Münter et une sculpture représentant une Vierge folle du XIII^e siècle.

³⁴⁰ Lankheit précise en effet que dans l'édition originale, le *Portrait de Mademoiselle M.*, reproduit page 198 se situait en face de dessins d'enfants, reproduits page 199, cf. W. Kandinsky et F. Marc, *L'Almanach du Blaue Reiter Le Cavalier Bleu*, op. cit., p. 330

d. Henri Rousseau, père du grand réalisme.

La prédominance des reproductions de Rousseau au sein de l'article de Kandinsky reflète bien l'importance que le « naïf » revêtait alors à ses yeux. Réaffirmant la primauté de la résonance intérieure comme objectif premier de l'œuvre d'art, tel que cela avait été amplement énoncé dans *Du Spirituel dans l'art* (1912³⁴¹), « Sur la question de la forme » s'attachait davantage à montrer à quel point il était impératif que la forme se subordonnât au contenu afin que l'œuvre d'art puisse exprimer au mieux sa résonance intérieure. Moins attaché à l'analyse des couleurs et des formes pour elles-mêmes, Kandinsky y définissait ce qu'il entendait par « grand réalisme » et « grande abstraction ». Si tant est que l'œuvre d'art se devait d'exprimer une nécessité intérieure et que, pour ce faire, sa forme ne fût qu'un moyen d'expression, il n'existait pas de forme idéale mais que des formes contingentes, variant selon l'artiste, l'époque mais aussi, pour le même artiste, selon la nature de la nécessité intérieure qu'il souhaitait exprimer. Peu importe donc si la composition était plutôt d'ordre figuratif ou plutôt d'ordre abstrait. Tant qu'elle n'était pas dominée par des questions de forme et que son objectif était bel et bien de traduire la résonance intérieure des choses, sa forme n'avait guère d'importance. Qui plus est, tant qu'il était motivé par la volonté de traduire la résonance intérieure des choses, le grand réalisme équivalait à la grande abstraction. Car bien que le grand réalisme éliminât totalement l'abstrait et que la grande abstraction éliminât totalement le réel, le grand réalisme, parce qu'il se débarrassait de « la beauté convenue, extérieure et flatteuse » pour ne se soucier que de l'objet, ne faisait que renforcer l'abstraction des choses. La grande abstraction à l'inverse, parce qu'elle se débarrassait de « l'objet extérieur auquel notre œil est habitué », ne faisait que renforcer leur réalisme. Ainsi, tandis que le grand réalisme avait recours à « l'élément abstrait le plus puissant³⁴² », la grande abstraction avait recours à « l'élément réel le plus puissant³⁴³ ». Construite sur le principe des vases communicants, la théorie de Kandinsky menait à la conclusion suivante : bien qu'ils pussent paraître, de prime abord, comme totalement opposés, grand réalisme et grande abstraction poursuivaient en réalité un but

³⁴¹ A noter que la première version de *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, rédigée en 1910 mais ne paraissant aux éditions Piper qu'en janvier 1912, ne fait aucune mention de Rousseau, les trois peintres contemporains cités étant Cézanne, Matisse et Picasso. Ce n'est que dans la deuxième édition, parue six mois plus tard que Kandinsky, sans modifier son texte, mentionna Rousseau dans une note de bas de page et renvoyant alors directement à son article « Sur la question de la forme ».

³⁴² Kandinsky, Wassily, « Sur la question de la forme », repris in Kandinsky, W. et Marc, F., *L'Almanach du Blaue Reiter Le Cavalier Bleu*, op. cit., p. 214

³⁴³ *Ibid.*

similaire. Par des formes contraires, ils ne cherchaient pas à reproduire l'apparence réelle des choses mais leur résonance intérieure, leur abstraction.

Si Kandinsky ne désignait pas de maître en matière de grande abstraction, en revanche, il ne faisait guère de doute pour lui que le « père de ce réalisme », le grand réalisme, était Henri Rousseau :

« Nous touchons ici à la racine du nouveau grand réalisme. En montrant simplement et exclusivement l'enveloppe extérieure d'une chose, l'artiste l'isole déjà du monde pratique et de ses fins pour en dévoiler la résonance intérieure. Henri Rousseau, que nous devons considérer comme le père de ce réalisme, en a montré le chemin d'une manière aussi simple que convaincante.

Henri Rousseau a ouvert la voie aux possibilités nouvelles de la simplicité. Pour nous, cet aspect de son talent si divers est actuellement le plus important (voir le Portrait et ses autres tableaux).³⁴⁴ »

Peu avant d'en venir à cette conclusion, Kandinsky avait pris d'autres exemples pour illustrer sa théorie dont, en premier lieu, le dessin d'enfant. Pour le peintre russe, l'enfant, parce qu'il ne connaissait pas encore le « monde pratique et ses fins » et qu'il regardait encore toute chose d'un œil naïf et plein de fraîcheur, ne pouvait que restituer la résonance intérieure des choses. Que ses dessins fussent maladroits ou surtout qu'ils ne correspondissent pas au monde réel n'avait guère d'importance : puisqu'en reproduisant un bonhomme, c'était le bonhomme en tant qu'entité qu'il cherchait à reproduire, il lui importait peu de le représenter avec une seule jambe au lieu de deux. Comme l'a relevé Emmanuel Pernoud, la théorie que Kandinsky développa à l'égard du dessin d'enfant n'était pas représentative de l'ensemble des théories qui se développaient, à la même époque, sur le dessin d'enfant. Elle se trouvait par exemple à l'opposé de celle du français Georges-Henri Luquet qui, dans *Les Dessins d'un enfant* (Paris, Alcan, 1913), montrait au contraire à quel point l'enfant, ne se souciant pas de reproduire le réel tel qu'il le voyait en perspective et en proportion, tenait néanmoins à représenter tous les éléments pratiques qui le composent. Comme le bonhomme a deux jambes, l'enfant reproduit les deux jambes, peu importe si celles-ci sont trop fines, trop grandes ou trop petites par rapport à la taille du bonhomme, ou si celles-ci sont représentées de face, alors que le reste du bonhomme se présente plutôt de profil. Tel que Pernoud l'explique :

³⁴⁴ *Ibid.*, pp. 228-229

« Aux yeux de Kandinsky, l'enfant dessinateur se montre indifférent au rôle pratique ou social des objets (l'utilisation d'une chaise, la marche d'un bonhomme) pour n'en retenir que les résonances formelles. Le sens réaliste et narratif qui, pour Luquet, est inhérent aux productions de l'enfant, se voit écarté par Kandinsky au profit d'une faculté supérieure d'abstraction où signes figuratifs et non-figuratifs deviennent interchangeable, les formes « étant douées d'une existence propre ».³⁴⁵ »

Par conséquent, tandis que pour Luquet l'enfant représentait la signification sociale et pratique des choses réelles, pour Kandinsky, l'enfant ne se souciait guère de cette signification. Pour lui, le dessin d'enfant était donc davantage un assemblage de formes autonomes imaginées par l'enfant, indépendamment du fait que celles-ci s'accordassent ou non avec la réalité pratique des objets qu'elles étaient censées représenter. Naturellement, l'enfant rejoignait donc les objectifs du grand réalisme et de la grande abstraction, soit ceux, suivant la définition de Kandinsky, de l'art abstrait.

Quelques paragraphes plus loin, et juste avant d'en venir à Rousseau, Kandinsky avait également établi un parallèle entre l'enfant et l'« individu sans formation artistique ». De son point de vue, la force intérieure qui se dégageait des productions de l'un et de l'autre étaient presque comparables car même si l'« individu sans formation artistique » avait une « connaissance générale du monde pratique et de ses fins » – ce dont l'enfant manquait – ses lacunes en termes de « connaissances artistiques objectives » limitaient cette connaissance. En conséquence, « l'élément extérieur de l'objet se trouv[ait] également éliminé [...] et la résonance intérieure gagn[ait] en puissance : il na[issai]t une chose non pas morte mais vivante.³⁴⁶ ». Sans que Rousseau ne fût explicitement associé à l'enfant ou à « l'individu sans formation artistique », il se trouvait néanmoins inclus dans cette grande famille d'artistes qui était instinctivement amenée à produire une forme d'art abstrait. Ce n'était donc pas pour la fidélité avec laquelle Rousseau aurait tenté de restituer le réel que Kandinsky s'intéressait à lui mais pour sa capacité à traduire, au détriment de toute correspondance formelle, l'essence même des choses. Quelques années plus tard, Kandinsky, soulignant l'originalité absolue de sa peinture et lui refusant toute affiliation possible, même avec les « modernes », réaffirma la capacité de Rousseau à « faire résonner le monde intérieur » :

« [...] Henri Rousseau reste formellement à l'écart du grand courant artistique puisque la

³⁴⁵ Pernoud, E., *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, op. cit., p. 178

³⁴⁶ Kandinsky, W., « Sur la question de la forme », art. cité, p. 228

forme personnelle de ses œuvres est impossible à étiqueter. Mais, par leur contenu, il est plus indissolublement lié aux aspirations spirituelles de l'époque que bien des artistes dont la forme est infailliblement "moderne". Grâce à son admirable langage pictural, Rousseau a fait résonner le monde intérieur. Ce monde qui, pour les peintres d'aujourd'hui, n'est que prétexte à œuvre d'art, est, dans les tableaux de Rousseau, le seul et indispensable jaillissement de l'esprit qui l'habite [...]»³⁴⁷

Comme pour Picasso ou pour Delaunay au même moment, l'art de Rousseau n'intéressait Kandinsky que pour son esthétique en décalage avec le réel, cet anti-naturalisme naturel qui, plutôt que d'incarner une somme de maladroites, ouvrait les possibilités d'une nouvelle esthétique, plus abstraite. Théorisée à travers la notion de grand réalisme, l'appréhension que Kandinsky avait de Rousseau était très conceptuelle, plus conceptuelle en tout cas que celles de ses pairs français. Est-ce la raison pour laquelle il est très difficile de distinguer une éventuelle influence picturale de Rousseau dans ses toiles ? Tandis qu'Angela Lampe pense que Kandinsky s'est inspiré de *Malakoff, les poteaux télégraphiques* (1908, ILL.34) pour son huile sur carton *Chemin de fer près de Murnau* (1909, ILL.115)³⁴⁸ – mais étant donné que la toile de Rousseau n'était encore reproduite nulle part, il faudrait démontrer qu'elle fût exposée au Salon des Indépendants de 1908 où Kandinsky, y présentant quelques-unes de ses toiles, aurait peut-être pu la voir –, Lanchner et Rubin voient dans *Lyrique* (1913, ILL.117) une réminiscence de *La Guerre* (1894, ILL.10) de Rousseau. Mais est-il possible qu'en 1911 Kandinsky connaisse cette toile qui, après sa présentation au Salon des Indépendants en 1895, avait totalement disparu, ne figurant même pas parmi les reproductions en noir et blanc des œuvres de Rousseau dans la monographie d'Uhde³⁴⁹ ? De même pour la lithographie de *La Guerre* (1895, ILL.11) parue dans *L'Ymagier* qui, aux dires d'Apollinaire en 1914, « est fort rare et peu de personnes l'ont vue³⁵⁰ ». Si néanmoins Kandinsky avait eu la chance d'en voir la lithographie qui en avait été réalisée par Louis Roy, il n'est guère certain qu'il s'en soit inspiré. En effet, étant donné que ce qui rapproche *Lyrique* de *La Guerre* c'est le

³⁴⁷ Kandinsky, Wassily, *De l'artiste*, Stockholm, 1916

³⁴⁸ Cf. Lampe, A., « "Quel être merveilleux c'était, ce Rousseau !" - Lettre de Wassily Kandinsky à Franz Marc », art. cité, p. 87

³⁴⁹ Les œuvres reproduites dans la monographie d'Uhde sont les suivantes : *Les Fortifications, Paysage, Paysage* de la collection de E. Druet, *Portrait de Rousseau à la lampe, Vue du pont de Grenelle et Vue prise du quai Henri IV* de la collection de Robert Delaunay, *La Promenade, La Noce* de la collection de Serge Férat, *Nature morte, Vue de Saint-Cloud, Portrait de femme* de la collection Picasso, *Paysage, Le repas du lion, Les bords de l'Oise, Paysage, Vue de la Bièvre sur Gentilly* de la collection M. Charles Guérin, *La Tour Eiffel, Etude pour La Tour Eiffel, Portrait de la première femme de Rousseau, Station d'Octroi, Vue prise du quai d'Austerlitz, Etude, Portrait d'enfant, Paysage, Vue de Malakoff, Le Rêve* de la collection d'Ambroise Vollard.

³⁵⁰ Apollinaire, G., « Le Douanier », art. cité, p. 7

caractère très allongé de l'animal et le soin apporté à reproduire sa crinière par de multiples traits, ces éléments, mis en exergue dans la peinture, se trouvent justement atténués dans la lithographie. Sans nous attarder sur l'importance que revêtent les figures du cheval et du cavalier dans l'œuvre de Kandinsky, la correspondance formelle entre ces deux œuvres semble davantage relever, à notre avis, d'une heureuse coïncidence que d'une influence plausible.

La représentation massive de Rousseau dans les manifestations du Blaue Reiter a sans aucun doute largement contribué à sa reconnaissance en Allemagne. Le marchand d'art allemand Wilhelm Uhde a également joué un rôle déterminant dans la diffusion de son œuvre outre-Rhin. Car si Delaunay, malgré son insistance auprès de Marc puis de Herwarth Walden³⁵¹, ne parvint jamais à publier la monographie qu'il préparait³⁵², celle d'Uhde en revanche, parut dès 1914, traduite en allemand, aux éditions Ernst Ohle de Düsseldorf. La critique d'art allemande n'avait de toute façon pas attendu la publication de l'ouvrage d'Uhde pour célébrer l'œuvre de Rousseau et lui accorder une place au sein des histoires de l'art. En 1913, L.H. Neitzel, qui avait demandé à Hans Arp de l'aider à sélectionner les artistes, commença son ouvrage sur la nouvelle peinture française avec deux reproductions du Douanier, dont une reproduction de *Moi-même Portrait-paysage* (1890, ILL.2), accompagnées du commentaire suivant : « Peut-on imaginer quelqu'un de plus digne que [Rousseau] pour figurer au début d'un portefeuille d'artistes modernes ? ... Tout ce qui émouvait son âme, Rousseau le cristallisait dans ses tableaux.³⁵³ ». La même année, le Premier Deutscher Herbstsalon à Berlin consacra à Rousseau une salle entière, offrant au public allemand la possibilité de découvrir pas moins de 21 de ses toiles, l'occasion pour Apollinaire de manifester à nouveau, et non sans un certain chauvinisme, toute sa fierté³⁵⁴. Ainsi que plusieurs historiens l'ont relevé et même si l'histoire

³⁵¹ Ayant fait la connaissance de Herwarth Walden, artiste et fondateur de la revue *Der Sturm* à Berlin, c'est avec lui que Delaunay poursuivit, en 1912, son projet de publication sur Henri Rousseau. Delphine Bière-Chauvel rapporte à cet égard qu'en 1912, les deux artistes « prévoient de créer un album sur Henri Rousseau avec des textes de onze auteurs que l'éditeur Piper publierait sous le titre *H. Rousseau, dit le Douanier, maître de Plaisance* ». Faute d'argent, l'album ne vit jamais le jour, cf. Bière-Chauvel, D., *Le réseau artistique de Robert Delaunay*, op. cit., p. 164

³⁵² A ce sujet, Klaus Lankheit, lorsqu'il écrit que « Reinhard Piper, à la même époque, n'osa pas publier une édition allemande de la monographie de Uhde, dont Delaunay avait pris l'initiative. Elle parut finalement en 1914 chez Alfred Flechtheim à Düsseldorf » (cf. Kandinsky, W. et Marc, F., *L'Almanach du Blaue Reiter, Le Cavalier Bleu*, op. cit., p. 39), confond les monographies. Si la monographie d'Uhde, publiée en France en 1911, fut bien publiée grâce au concours d'Alfred Flechtheim en 1914, c'est au sujet de sa propre monographie, en cours d'écriture et jamais publiée, que Delaunay contacta Piper, et non au sujet de celle d'Uhde.

³⁵³ Neitzel, L.H., *Neue Französische Malerei*, Leipzig, Verl. der Weissen Bücher, 1913, cité in Lanchner, C., et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, p. 77

³⁵⁴ « La place d'honneur a été réservée au regretté Henri Rousseau qui figure ici avec vingt et une toiles et un dessin à la plume. Cet hommage des Berlinoises à la peinture française me paraît extrêmement touchant. Rousseau, bien qu'il n'appartint pas par naissance ni par son éducation aux hautes sphères intellectuelles, participait cependant de la culture française générale. Il représentait, avec un extrême bonheur, le plus complètement et le

de cette reconnaissance reste à écrire, la réception de Rousseau en Allemagne aux alentours de 1910 trouva également écho auprès des générations suivantes. Tandis que John Heartfield et George Grosz, dès 1918-1920, créèrent un photomontage (**ILL.113**) à partir de *Moi-même Portrait-paysage* (1890, **ILL.2**), convoquant dans cette œuvre provocante et satirique la figure à la fois tutélaire et marginale de Rousseau³⁵⁵, on retrouve de nombreuses traces de la peinture de l'autodidacte dans les œuvres de Max Beckmann³⁵⁶. On en retrouve également dans l'œuvre moins connu de Félix Nussbaum qui, aux alentours de 1930, mêle à une peinture plutôt savante la naïveté réaliste de Rousseau dans le but, suivant Philippe Dagen, de « créer du trouble » et, dans la référence explicite à un art antiacadémique, d'explorer les possibilités d'une nouvelle forme de primitivisme³⁵⁷.

Apprécié pour sa bonhomie populaire et sa liberté d'expression l'encourageant à traiter tous les sujets qui lui plaisaient, Rousseau fut aussi reconnu par l'avant-garde du début du siècle pour sa manière singulière de rendre compte du réel. Qu'il l'ait fait exprès, qu'il n'en ait eu cure ou qu'il n'ait pu faire autrement du fait de son manque d'éducation artistique, Rousseau avait élaboré une esthétique qui, aux yeux de l'avant-garde, prenait surtout la forme d'un immense collage de zones picturales autonomes, juxtaposées les unes aux autres à la surface de la toile. De Paris à Munich, l'avant-garde vit donc en celui qui ne jurait que par les pompiers réalistes de son époque et qui ne fut jamais qu'un peintre figuratif, un fabuleux modèle de l'art abstrait. Mais si les peintres le comprirent comme tel, est-ce aussi sous ces traits que ses premiers exégètes entreprirent de le faire connaître ?

plus gentiment du monde ce naturel orné, délicat, ingénu, mêlé d'enjouement et d'une ironie avertie et naïve qui n'appartint jamais en propre qu'à quelques Français artistes ou poètes. Ainsi furent Villon, Restif de La Bretonne... Le Douanier n'aurait pas pu naître en Allemagne, où les mieux doués, pour se livrer aux arts, doivent avoir étudié. C'est le pays des professeurs et des docteurs. Et l'hommage rendu au Douanier s'adresse aussi à la France, seul pays où il pouvait naître. », Apollinaire, Guillaume, « Chronique mensuelle », *Les Soirées de Paris*, 15 novembre 1913 repris in Apollinaire, G., *Chroniques d'art 1902-1918, op. cit.*, p. 424

³⁵⁵ A ce sujet, voir notamment Bernard, Sophie, « Raoul Hausmann/Photomontages », in *DADA*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Centre Georges Pompidou, Paris (du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006), sous le commissariat de Laurent Le Bon, Paris, éd. du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 2005, pp. 472-475

³⁵⁶ A ce sujet, voir notamment Lanchner, C., et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, pp. 80-86

³⁵⁷ Dagen, Philippe, « L'art philosophique de Félix Nussbaum » in *Félix Nussbaum 1904-1944*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris (du 22 septembre 2010 au 23 janvier 2011), Paris, Albert Skira-Flammarion, 2010, p. 30

C. Le triomphe.

En France, la reconnaissance de Rousseau par le petit cercle des avant-gardes se transforma vite, à l'annonce de sa mort, en un véritable triomphe. Tandis que le Salon des Indépendants lui rendit hommage dès le printemps suivant à travers une rétrospective préparée de concert par Uhde et Delaunay et qu'à la fin de 1912, Uhde et André Salmon lui organisèrent de nouveau une belle exposition Galerie Bernheim Jeune³⁵⁸, la première vente publique de ses œuvres se déroula en 1913 à l'Hôtel Drouot. Or, si les prix des toiles du Douanier avaient déjà commencé à augmenter, comme le notait Arsène Alexandre en 1909³⁵⁹, d'après Uhde, ici, ils s'envolèrent : « [la] grande *Forêt vierge* de cette collection [anglaise] atteignit à peu près 10 000 francs or, ce qui représentait un succès énorme, puisque peu d'années auparavant, Rousseau pour de tels tableaux avait demandé 200 francs³⁶⁰. » Il faut dire que ses œuvres ayant pour beaucoup disparu avec le temps, étaient, après sa mort, assez rares. Tandis que certains chanceux tel Delaunay parvinrent à récupérer quelques-unes de ses toiles auprès de sa fille directement³⁶¹, d'autres, tel le marchand d'art Paul Rosenberg, durent se donner beaucoup de peine pour en trouver. En 1913, c'est auprès de Georges Courteline que Rosenberg fit l'acquisition des deux tableaux de Rousseau que le dramaturge possédait³⁶². Aux dires de Claire Margat, Courteline, qui avait d'abord refusé de s'en séparer, fut tellement impressionné par la somme que le galeriste était prêt à lui donner qu'il crut à un canular avant, finalement, de les

³⁵⁸ Présentée du 28 octobre au 9 novembre 1912, l'exposition comprenait pas moins de 29 œuvres, cf. *Henri Rousseau*, catalogue de l'exposition conservé dans les archives du Fonds Robert Delaunay, Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky, Paris.

³⁵⁹ « Si elles ne valaient pas si cher, on aimerait à posséder de ses œuvres, non pour les accrocher à la muraille, car elles exerceraient sur nos esprits une dangereuse fascination, mais pour les regarder de temps en temps lorsqu'on aurait besoin d'être rappelé à la bonne foi. », Alexandre, A., « Henri Rousseau », art. cité

³⁶⁰ Uhde, Wilhelm, « Henri Rousseau et les primitifs modernes », *L'Amour de l'art*, octobre 1933

³⁶¹ Bière-Chauvel, D., *Le réseau artistique de Robert Delaunay*, op. cit., p. 164. D'après Vallier, les œuvres possédées par Robert Delaunay furent les suivantes : *Vue du Pont de Grenelle*, 1892 (20,5 x 74 cm, collection particulière, n° inventaire 49, p. 94), *La Carmagnole*, 1893 (20,5 x 75 cm, coll. du Dr et Mme Mark Conroy, Etats-Unis, n° inventaire 64, p. 95), *Portrait de l'artiste*, 1902-03 (24 x 19 cm, Louvre, coll. Picasso, n° inventaire 140 A, p. 102) et son pendant le *Portrait de sa femme*, (*idem*, n° inventaire 140 B, p. 102), *Joyeux farceurs*, 1906 (146 x 114 cm, Philadelphie Museum of Art, coll. Louis et Walter C. Arensberg, n° inventaire 180, p. 106), *Charmeuse de serpents*, 1907 (169 x 183,3 cm, Musée d'Orsay, Paris ; n° inventaire 200, p. 108), *Portrait d'homme*, 1905 (42 x 38 cm, ancienne coll. Hugo Perls, New York, n° inventaire 175 A, p. 105) et le *Portrait de femme* correspondant (*idem*, n° inventaire 175 B, p. 105), toiles auxquelles nous ajoutons *Le peintre et son modèle*, 1900-1905 (56,5 x 65 cm ; ancienne coll. Nina Kandinsky – répertoriée chez Vallier par le n° inventaire 142, p. 102) et *La Basse-cour*, 1896-1898 (24 x 33 cm, ancienne coll. Nina Kandinsky – répertoriée chez Vallier par le n° inventaire 113, p. 100). Tel que répertorié par Vallier, Delaunay possédait au moins trois esquisses correspondant aux œuvres suivantes : *Vue du parc Montsouris* (20 x 26 cm, coll. particulière, Paris, n° inventaire 73 B, p. 97), *Paysage avec le dirigeable « Patrie »*, 1907-08 (46 x 55 cm, Bridgestone Gallery Tokyo, n° inventaire 205, p. 108), *Vue des environs de Paris, commune de Bagneux*, 1909 (33 x 46 cm, coll. particulière, Japon, n° inventaire 225, p. 111).

³⁶² Il s'agissait de *La Liberté invitant les artistes à prendre part à la vingt-deuxième exposition des Artistes Indépendants* (1906, 175 x 118 cm, collection particulière, Tokyo, répertoriée chez Vallier par le n° inventaire 185, p. 106) et du *Portrait de Pierre Loti* (1891-1892, 61 x 50 cm, Kunsthaus, Zurich ; répertoriée chez Vallier par le n° inventaire 48, p. 94).

lui céder³⁶³. En effet, la somme pour laquelle Courteline se sépara de ces deux tableaux qu'il avait lui-même acquis pour quelques francs seulement une quinzaine d'années plus tôt atteignait pas moins de 10 000 francs³⁶⁴. Le 14 mars 1914, une lettre de Félix Fénéon à Robert Delaunay indique que Rosenberg cherchait également à acquérir d'autres œuvres de Rousseau et qu'il lorgnait notamment sur trois tableaux de la collection de Delaunay : *Les Joyeux Farceurs* (1906, **ILL.26**), *La Carmagnole* (1893, **ILL.8**) et *Vue du Pont de Grenelle* (1892, **ILL.6**)³⁶⁵. Mais à notre connaissance, ces tentatives demeurèrent vaines. De son côté, mais sans qu'on en connaisse les prix, Delaunay accepta de se séparer de deux de ses œuvres pour financer, avec Armand Queval, la concession funéraire de Rousseau sur trente ans. Vendus en 1912 au galeriste allemand Bernard Koehler par l'intermédiaire de Kandinsky, il s'agissait de deux portraits datant de 1905³⁶⁶. Au même moment, Delaunay céda également une ou deux de ses toiles à Kandinsky qui recherchait activement des œuvres de Rousseau pour sa collection personnelle et se plaignait déjà de l'extraordinaire prix que pouvait lui en proposer Vollard³⁶⁷. Idem pour Franz Marc qui, en octobre 1912, tenta d'acquérir un Rousseau auprès d'Apollinaire par l'intermédiaire de Delaunay, sans y parvenir tant le prix demandé en était élevé³⁶⁸.

Outre cette extraordinaire envolée des prix qui ne cesseront, nous le verrons, d'augmenter, la mort de Rousseau entraîna également un regain de publications à son sujet. Tandis qu'Apollinaire lui rendit un vibrant hommage à travers un long texte qu'il développa à l'occasion de son compte-rendu du Salon des Indépendants au printemps 1911³⁶⁹, Wilhelm Uhde trouva la même année un éditeur prêt à se risquer à la publication de sa monographie. Composée de 57 pages et de nombreuses reproductions d'œuvres en noir et blanc, elle demeura jusqu'à celle de Roch Grey en 1924 l'unique monographie sur Rousseau en français. En 1914,

³⁶³ Margat, Claire, « Le "Musée des Horreurs" de Georges Courteline », *Les Cahiers du Mnam*, Paris, éd. du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, n° 73, automne 2000, p. 95

³⁶⁴ Lettre de Georges Courteline à Paul Rosenberg datée du 10 juin 1913 et conservée aux archives de The Morgan Library & Museum, New York.

³⁶⁵ Robert Delaunay, *De l'impressionnisme à l'abstraction, 1906-1914*, op. cit., p. 47

³⁶⁶ *Portrait d'homme* et *Portrait de femme*, 1905 (42 x 38 cm, ancienne coll. Hugo Perls, New York, répertoriée par Vallier sous le n° inventaire 175 A et 175 B, p. 105).

³⁶⁷ Voir la lettre manuscrite de Wassily Kandinsky à Robert Delaunay datée du 5 novembre 1911 et conservée in « Correspondance Delaunay-Kandinsky » (NAF 25653 / R 104691 / MF 7025), « 26 lettres, 1911-1937 », Fonds Robert Delaunay, Bibliothèque nationale de France, Paris p. 78

³⁶⁸ Voir la correspondance entre Franz Marc et Robert Delaunay et notamment la carte postale de Marc à Delaunay envoyée de Bonn et datant du 28 octobre 1912, lettre conservée in « Correspondance Delaunay » (NAF 25654 / R 104692 / MF 7026), Bibliothèque nationale de France, Paris et également reproduite in Marc, F., *Ecrits et correspondances*, op. cit., lettre n° 2, pp. 459-60. D'après M. Stravinaki, il ne devait pas s'agir de *La Muse inspirant le poète* (1909) mais plutôt d'un tableau mineur qu'Apollinaire voulait vendre, cf. *Ibid.*, note de bas de page n°5, p. 490

³⁶⁹ Apollinaire, G., « Les Indépendants », art. cité, voir annexe n°5

Apollinaire lui consacra également un numéro entier de sa revue *Les Soirées de Paris* comportant outre son propre texte, un texte de Roch Grey et un texte de Maurice Raynal. Enfin, comme en Allemagne, Rousseau entra aussi dans les histoires de l'art françaises : en 1912, c'est comme un « révolutionnaire » agissant « au nom de tous les Fauves » qu'André Salmon l'intégra à son histoire de la jeune peinture française³⁷⁰.

Les années qui suivirent immédiatement la mort de Rousseau virent donc son triomphe. Semblable au cas van Gogh – toute proportion gardée –, la reconnaissance de ce peintre convaincu et persévérant, mort seul et désargenté et n'ayant principalement reçu que sarcasmes et moqueries de son vivant, jouit d'un basculement appréciatif posthume renforcé par le mythe de l'artiste maudit, du génie incompris. S'il faut attendre encore quelques années avant que la majorité des critiques n'associe Rousseau, comme Apollinaire en 1913³⁷¹, aux côtés des grands précurseurs tels Cézanne, Gauguin ou van Gogh, ou qu'on le considère, à l'instar de Salmon, comme un « révolutionnaire », son triomphe fut néanmoins, dès cette date, enclenché. Or, comme il était à prévoir, les premiers textes qui lui furent consacrés donnèrent le ton avec lequel il allait être, pendant de nombreuses décennies, envisagé. Deux appréhensions de Rousseau furent alors développées. Sous le regard intellectuel d'Apollinaire, la première désassocie Rousseau de tout primitivisme et cherche à le présenter, moderne parmi les modernes, comme l'auteur d'un art « de bonne santé ». Sous le regard romanesque de Wilhelm Uhde, la seconde tend davantage à le présenter, s'en dire mot de l'avant-garde moderne qui l'avait reconnu en premier, comme un artiste hors du temps, incarnation d'une innocence populaire proche de la sainteté. Enfin Robert Delaunay proposa quant à lui une troisième voie. Lui reconnaissant certaines parentés avec l'art moderne, c'est surtout à une toute autre lignée qu'il l'affiliait : celle de l'art populaire français.

1. De l'art sain, Guillaume Apollinaire.

A la mort de Rousseau, Apollinaire, qui avait déjà commencé à changer d'opinion à l'égard du peintre suite à l'exposition de *Le Rêve* (1910, **ILL.42**) au Salon des Indépendants de 1910, lui rendit hommage à plusieurs reprises. S'il le mentionna dans son compte-rendu du Salon d'Automne, évoquant ainsi, en comparaison à la qualité médiocre du Salon, « ce pauvre

³⁷⁰ Salmon, A., *La jeune peinture française*, op. cit., p. 13

³⁷¹ « L'art du 19^{ème} siècle n'est qu'une longue révolte contre la routine académique : Cézanne, Van Gogh, le Douanier Rousseau. », Apollinaire, Guillaume, « A travers le Salon des Indépendants », *Montjoie !*, 18 mars 1913 repris in Apollinaire, G., *Chroniques d'art 1902-1918*, op. cit., p. 373

vieil ange » dont les jurys refusaient de considérer qu'il était un « être inspiré³⁷² », c'est surtout à l'occasion de la rétrospective qui lui est organisée au Salon des Indépendants de 1911 qu'il prit le temps de développer ce qui, pour lui, caractérisait la peinture de Rousseau, désormais triomphante, pour suivre le sous-titre de l'article³⁷³. Commenant par revenir sur les railleries et le rejet dont sa peinture avait fait l'objet, le motif de l'incompréhension lui permettait d'associer Rousseau à la figure de l'artiste maudit, parangon de l'artiste moderne, et, en retour, de se poser lui-même dans la position exceptionnelle du découvreur. Le motif de l'incompréhension lui servit également de prétexte pour revenir sur ses premiers jugements, négatifs. Employant les mêmes termes que précédemment, il réexamina immédiatement cette fameuse « tranquillité d'humeur » dont il s'était servi, dans son texte du 1^{er} mai 1908, pour renvoyer Rousseau de la catégorie des artistes à celle des artisans³⁷⁴. Le manque d'orgueil dont celle-ci semblait témoigner en 1908 était finalement, en 1911, la preuve même de l'orgueil du peintre : « Cette sérénité n'était que de l'orgueil bien entendu. Le Douanier avait conscience de sa force. Il lui échappa une ou deux fois de dire qu'il était le plus fort des peintres de son temps³⁷⁵ ». Notion clé aux yeux d'Apollinaire, Rousseau rejoignait ainsi la catégorie des artistes orgueilleux et ambitieux, conscients de leur force et, tel que le critique l'écrivait peu après, ayant de la *volonté* (« La volonté de ce peintre était des plus fortes³⁷⁶ »). Procédant à la mise en énigme du peintre³⁷⁷, Apollinaire présentait également Rousseau comme un résolveur d'énigme lui qui, malgré son manque de culture générale, aurait, « lorsqu'il voulut peindre », « presque seul d'entre les modernes », deviné les secrets des maîtres³⁷⁸. Quelques paragraphes plus bas, c'était à la jeunesse artistique dont Apollinaire se faisait le porte-parole, que revenait ce rôle de révélateur, elle qui avait su « deviner » à son tour les qualités du Douanier³⁷⁹. Enfin, comme chez Roy, Rousseau était également qualifié d'*étrange*³⁸⁰, ce qui renforçait, suivant un procédé

³⁷² Apollinaire, Guillaume, « Petit vernissage au Grand-Palais. Les artistes allemands vont donner l'assaut au faubourg Saint-Antoine », *L'Intransigeant*, rubrique « Les Arts à Paris », 30 septembre 1910 reproduit in Apollinaire, G., *Chroniques d'art 1902-1918*, *op. cit.*, p. 152

³⁷³ Cf. « Le vernissage aura lieu demain. Coup d'œil général sur l'exposition. Le triomphe du Douanier Rousseau. » cf. Apollinaire, G., « Les Indépendants », art. cité, voir annexe n°5

³⁷⁴ Apollinaire, G., « Le Salon des Indépendants », art. cité

³⁷⁵ Apollinaire, G., « Les Indépendants », art. cité, pp. 207-208, voir annexe n°5

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 209

³⁷⁷ Heinich, N., *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, *op. cit.*, p. 43

³⁷⁸ « C'est que s'il lui a manqué dans sa jeunesse une éducation artistique (et cela se sent), il semble que, sur le tard, lorsqu'il voulut peindre, il ait regardé les maîtres avec passion et que, presque seul d'entre les modernes, il ait deviné leurs secrets. », Apollinaire, G., « Les Indépendants », art. cité, p. 208

³⁷⁹ « Mais à côté de cela que de qualités ! Et il est bien significatif que la jeunesse artistique les ait devinées ! », *Ibid.*

³⁸⁰ « Il en est résulté que ce Breton, vieil habitant des faubourgs parisiens, est sans aucun doute le plus étrange, le plus audacieux et le plus charmant des peintres de l'exotisme. », *Ibid.*

que nous avons déjà étudié, la mise en énigme du peintre et en retour, donnait d'autant plus de poids au critique qui entreprenait de la résoudre.

Suite à ces quelques paragraphes concernant le peintre, Apollinaire abordait plus abondamment l'œuvre. Non chronologique et ne présentant que quelques exemples précis, son analyse montrait qu'il considérait l'œuvre de Rousseau comme un ensemble fini dont il s'agissait de légitimer l'importance et la place au sein de l'histoire de l'art, son objectif étant de prouver que le Douanier n'était « ni un sauvage ni un simple d'esprit³⁸¹ ». Comme Aurier pour van Gogh, il se lançait donc dans l'établissement de son authenticité. Cette analyse lui permettait également de prendre position pour un certain type d'art et d'exprimer ainsi, en creux, sa propre définition du peintre et de la peinture.

Le propos de l'analyse est clair. Apollinaire souhaitait présenter Rousseau comme un peintre au sens moderne du terme. En effet, le poète insistait sur ce terme (« Rousseau ne fut pas seulement un décorateur, ce n'était pas non plus un imagier, [mais] un peintre³⁸² ») et supposait que la difficulté de compréhension de son œuvre provenait justement de cette qualité de peintre moderne que le public n'avait pas encore intégrée. Décrivant davantage la peinture plutôt que le peintre, sa manière plutôt que ses sujets, le développement de l'analyse venait corroborer la volonté d'Apollinaire de le considérer comme un « peintre moderne ». S'il en faisait dans un premier temps « le plus étrange, le plus audacieux et le plus charmant des peintres de l'exotisme », ses œuvres étaient également des « compositions décoratives », à savoir des œuvres qui témoignaient d'un souci plus important pour la forme, pour l'alliance du dessin et de la couleur, plutôt que pour le motif seul. Apollinaire s'adonnait également à la description des caractéristiques principales de son style. En premier lieu, il en soulignait l'ordre qui se manifestait dans toutes ses productions, peinture et dessin, et était particulièrement visible dans « la construction des arbres » (« Il avait de l'ordre et cela se remarque non seulement dans ses tableaux, mais encore dans ses dessins, ordonnés comme des miniatures persanes³⁸³ »). L'ordre se voyait complété au paragraphe suivant par l'expression de sa « volonté ». Ses « minuties » n'étaient pas des faiblesses mais la preuve d'un travail *conscientieux et précis* qui « n'abandonne rien au hasard³⁸⁴ ». Ce perfectionnisme (« je sais

³⁸¹ Apollinaire, G., « Les Indépendants », art. cité, p. 209

³⁸² *Ibid.*, p. 208

³⁸³ *Ibid.*, p. 209

³⁸⁴ *Ibid.*

quel souci il avait de tous les détails³⁸⁵ ») prouvait sa force et le fait que Rousseau, bien qu'il n'en ait rien dit, avait une vision très précise de la peinture. Or, c'est cette force de caractère qui le menait à « aller jusqu'au bout de ses tableaux, chose bien rare aujourd'hui » et à « garder la conception primitive et définitive de son tableau », n'abandonnant ainsi rien au hasard « et rien surtout de l'essentiel³⁸⁶ ». Moins développé, le talent de coloriste de Rousseau n'était cependant pas en reste et c'est en général à travers son utilisation des couleurs qu'Apollinaire indiquait des points de comparaison avec d'autres peintres. Ainsi « [...] le chant des bleus, la mélodie des blancs » de la *Noce* lui faisait penser à « certains Hollandais. » tandis que « les noirs et les gris délicats » d'un portrait de femme non référencé lui évoquait davantage Cézanne³⁸⁷. Pour la première fois, Apollinaire analysait donc l'œuvre. L'ordre, ou plutôt l'ordonnement dont faisaient preuve les peintures de Rousseau étaient pour lui signe qu'il « ne fut pas seulement un décorateur, [...] non plus un imagier, [mais] un peintre. » De même, puisqu'il avait manifestement pris un soin évident quant à « l'organisation » de ses peintures tant du point de vue de la composition, de la construction que des coloris, il n'était ni un « sauvage » ni un « simple d'esprit ». Annoncé plus haut par l'idée que le peintre avait « conscience de sa force », le caractère conscient et volontaire de Rousseau était de nouveau souligné. L'absence de hasard, la minutie de son travail, son attachement au détail constituaient autant d'éléments permettant à Apollinaire d'assurer le fait que Rousseau, par la maîtrise de son art, était justement un « maître » peintre, un artiste savant, sachant ce qu'il faisait.

Enfin, c'était sur l'inspiration créatrice parfaitement authentique de Rousseau qu'Apollinaire insistait. Le comparant à celui des « maîtres » français, l'art de Rousseau était qualifié de *pur*. Notion-clé aux yeux d'Apollinaire, la pureté revenait souvent dans ses écrits. Il la développa en particulier en juin 1908 dans un texte intitulé « Les trois vertus plastiques » paru dans le catalogue de la III^e Exposition du « Cercle de l'art moderne » à l'hôtel de ville du Havre³⁸⁸. Pour le poète, la pureté, ainsi que l'unité et la vérité, constituaient les trois vertus plastiques essentielles de la peinture. Par *pureté*, il entendait cette force particulière et personnelle qui fait qu'un peintre est capable d'inventer du nouveau. Elle était ainsi proche de

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ Apollinaire, Guillaume, « Les trois vertus plastiques », préface du catalogue de la III^e Exposition du « Cercle de l'art moderne » à l'hôtel de ville du Havre, juin 1908 reproduit in Apollinaire, G., *Chroniques d'art 1902-1918*, op. cit., pp. 71-74. Cette préface a ensuite été publiée dans *Le Feu* (n°39, 1^{er} juillet 1908) et dans *Le Flâneur des deux rives* (n°2, septembre 1954). Elle fut également incorporée sans titre et avec quelques variantes dans la première partie des *Peintres cubistes* (1913).

l'instinct et permettait au peintre d'accéder au rang supérieur de l'éternité à travers l'expression de son élan personnel, en *divinisant* sa personnalité (« Considérer la pureté, c'est baptiser l'instinct, c'est humaniser l'art et diviniser la personnalité.³⁸⁹ »). La pureté, c'était également « l'oubli après l'étude », permettant d'ouvrir à nouveau l'espace nécessaire pour s'affranchir des maîtres du passé et laisser place à la nouveauté. Selon Apollinaire toujours, la pureté se rapprochait donc de l'orgueil que tout peintre devait posséder s'il voulait parvenir à transmettre quelque chose : « le peintre doit avant tout se donner le spectacle de sa propre divinité et les tableaux qu'il offre à l'admiration des hommes leur conféreront la gloire d'exercer aussi et momentanément leur propre divinité³⁹⁰ ». Elle était enfin synonyme de l'audace qui ne se refuse aucune tentative (« la pureté qui ne souffre rien d'étranger³⁹¹ »). Elle s'adjoignait les attributs de l'unité qui réunissant tout ensemble passé, présent et futur, conviait à l'extase et les attributs de la vérité, qui n'était autre que la réalité même, toujours changeante. Mentionnée à l'égard de Braque en 1908, le peintre étant également, sous la plume du poète, un « peintre angélique³⁹² » guidé par « un goût et [d'] une culture assurés par son instinct³⁹³ », la pureté n'était donc pas uniquement associée à Rousseau mais aussi aux nombreux représentants de l'art moderne. Qualifier Rousseau de « peintre pur » à l'instar de Braque, c'était donc, malgré l'écart de génération, l'élever au rang des peintres majeurs de la modernité, l'inclure au panthéon des artistes qu'Apollinaire lui-même cherchait à immortaliser. « Ah ! ce n'est pas de l'art hygiénique, c'est de l'art sain, tout simplement, et qui vaut qu'on s'y arrête », concluait le poète.

L'ultime hommage qu'Apollinaire rendit à Rousseau en lui consacrant un numéro entier des *Soirées de Paris* en janvier 1914, outre le fait qu'il contient davantage d'éléments biographiques ainsi que de nombreuses reproductions de lettres de Rousseau et une description assez précise de la manière dont le peintre avait portraituré le poète et sa « muse », n'apporte pas de nouvelles analyses d'œuvre. Reproduisant dans ce numéro l'article de 1911, Apollinaire n'y ajoutait qu'une seule chose : l'absolue irréductibilité de Rousseau qui, par sa « personnalité trop forte » et le fait qu'il soit « inimitable », ne pouvait être comparé ni à « Taddeo Gaddi », à

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 72

³⁹⁰ *Ibid.*, pp. 72-73

³⁹¹ *Ibid.*, p. 71

³⁹² « Ce peintre est angélique. Plus pur que les autres hommes, il ne se préoccupe point de ce qui étant étranger à son art le ferait soudain déchoir du paradis qu'il habite. », Apollinaire, Guillaume, préface au *Catalogue de l'Exposition Braque*, Galerie Daniel-Henry Kahnweiler, novembre 1908, reproduite in *Ibid.*, p. 77

³⁹³ *Ibid.*, p. 76

« Paolo Uccello » ou aux « primitifs siennois [et] pisans », ni à « Cézanne », « Poussin » ou aux « Hollandais³⁹⁴ ».

2. De l'art saint, Wilhelm Uhde.

Contrairement à l'article et au portrait qu'Apollinaire dressa de Rousseau en 1914 qui, bien que riche en anecdotes, demeurait assez factuel et d'un ton assez neutre et objectif, la biographie que Wilhelm Uhde consacra au peintre en 1911 et qui, par l'ampleur de l'ouvrage, s'imposa pendant longtemps comme la première et unique grande monographie consacrée à Rousseau, est d'un tout autre genre. Comme Delaunay, Uhde n'avait pas seulement apprécié la peinture de Rousseau. Il en avait été un grand admirateur et avait entretenu des relations très proches avec le peintre. Outre le fait qu'il lui rendait régulièrement visite dans son atelier, ce dont la biographie témoigne à plusieurs reprises, c'est lui qui avait organisé l'unique exposition personnelle que Rousseau eut de son vivant, en 1908, Galerie des Quatre-Chemins³⁹⁵. Il fut également le seul à se rendre à son chevet à l'hôpital Necker en septembre 1910. Il n'est donc pas étonnant que la biographie, rédigée à chaud juste après la mort de Rousseau, soit riche en émotion et qu'emporté par l'affection qu'il portait au peintre, le critique ait tenu à le présenter sous son meilleur jour. Néanmoins, ces démonstrations d'affection, quelque peu excessives parfois, ne justifient pas l'image archétypale et primitiviste dans laquelle Uhde engagea le peintre et son œuvre. Mettant en exergue ses ascendances populaires, sa grandeur d'âme proche de la sainteté et sa vision enfantine du monde, son portrait de Rousseau entérine une conception de l'artiste naïf qui non seulement perdura mais encore domina presque totalement l'appréhension des peintres naïfs pendant de nombreuses décennies. Or, bien qu'elle en assurât de ce fait la reconnaissance, il est probable que cette manière de concevoir l'artiste naïf fut aussi responsable, sur le long terme, de leur dépréciation et par suite, de leur relative disparition des histoires de l'art.

a. Un homme du peuple.

« Il se peut que pendant des années, il nous faille passer chaque jour par la même rue d'un quartier populaire. Nous en connaissons chaque pierre, chaque maison et nous croyons

³⁹⁴ « Devant ces toiles on prononça les noms de Taddeo Gaddi, de Paolo Uccello, de Cézanne, de Poussin, on mentionna les primitifs siennois, pisans et les Hollandais... Mais il est vain de faire ces rapprochements, car Rousseau avait une personnalité trop forte pour ressembler à quelqu'un, au cas même où il l'aurait imité, que dis-je, au cas où il l'aurait copié, et lui-même est inimitable. », Apollinaire, G., « Le Douanier », art. cité, pp. 12-13

³⁹⁵ Comme nombre d'exégètes, Uhde compris, n'ont manqué de le rappeler, Uhde avait oublié de noter l'adresse de la galerie sur le carton d'invitation, ce qui explique peut-être la faible fréquentation de l'exposition.

savoir que les vies s'y écoulent toutes semblables et monotones. Un beau jour, nous apprenons que dans l'une de ces maisons, dont la façade indifférente n'arrêterait point nos regards, on a découvert une société qui s'y réunissait nuitamment pour la célébration d'étranges mystères. Soudain alors, nous soupçonnons en dehors du monde que le soleil éclaire que nous parcourons et connaissons, d'autres mondes avec des manières de vivre mystérieuses, derrière des portes closes et des fenêtres aux rideaux baissés.

C'est ainsi qu'à la mort d'Henri Rousseau les revues et les journaux ont trouvé tout à coup beaucoup de choses à dire sur lui ; on a ouvert bien grand les portes et les fenêtres de sa vie et l'on découvrit qu'il y avait derrière la façade du pauvre petit douanier une personnalité riche, forte et mystérieuse, telle qu'on n'en trouve plus de semblable dans la vie ou dans les livres de notre époque. Puis ses amis personnels, quelques rares collectionneurs, de jeunes peintres et de jeunes littérateurs ont réuni et mis en exposition les œuvres de Rousseau qu'ils possédaient. Et ceux-là n'aimaient pas les tableaux de Rousseau comme on aime des tableaux en général, mais comme on aime son père, sa mère, ses enfants et quelques rares êtres encore. Ce qu'ils savaient depuis longtemps, les autres le reconnurent alors : que dans la peinture de Rousseau, la modeste façade d'un petit bourgeois, dissimule les qualités d'un art très grand et très original.³⁹⁶ »

C'est sur un ton romanesque que commence la première monographie de Rousseau, et sur la description, à la manière d'un conte, d'un quartier populaire. Procédant à son tour à une mise en énigme, Uhde ne la fonde pas, comme l'avaient fait Roy et Apollinaire, sur l'incompréhension du public face aux œuvres de Rousseau mais, suivant les origines sociales du peintre, par son appartenance à la classe populaire. A la description de cette classe sociale comme une société mystérieuse, superstitieuse et irrationnelle, vivant à l'ombre de la raison et de la science et s'adonnant encore, telle une société sauvage, à d'étranges rituels, s'ajoute la « personnalité riche, forte et mystérieuse » du peintre au sujet duquel les éléments biographiques sont rares³⁹⁷. Aussi insaisissable que – archaïsme oblige –, tel « artiste du Moyen Age », Rousseau est le prototype parfait du personnage de roman. « Sa vie est légendaire », poursuit le critique, et sa personnalité « telle qu'on n'en trouve plus de semblable dans la vie

³⁹⁶ Uhde, W., *Henri Rousseau*, 1911, *op. cit.*, pp. 6-7

³⁹⁷ « Il y aura plus tard des livres dans lesquels on rangera par ordre chronologique les événements de la vie de Rousseau, dans lesquels, sans lacunes, on énumérera et datera ses œuvres, et peut-être aurons-nous un jour la satisfaction de remplir nous-même cette belle tâche. [...] Car sur Rousseau nous avons aussi peu de détails précis que sur tel artiste du Moyen Age, et peut-être que ses plus belles peintures pendent, ignorées, dans la chambre à coucher d'un bourgeois de Montrouge, dans une loge de concierge près des fortifications, dans le bureau d'un marchand de vin du Midi. Sa vie est légendaire ; c'est le hasard seul qui nous met en présence de ses œuvres, et il passera du temps avant que nous sachions ce que fut cet admirable vieillard que nous avons connu et aimé, et quelle est l'étendue de l'œuvre qu'il a créée. », *Ibid.*, pp. 7-8

ou dans les livres de notre époque³⁹⁸ ». Plus loin, Uhde le compare encore à « Don Quichotte », cet « idéaliste très distingué et très ridicule » à la fois qui inspire autant estime que moquerie. Négligeant de parler de l'œuvre dans cette première partie – la monographie est en effet divisée en deux parties presque égales, la première étant consacrée au peintre, la seconde supposément à l'analyse de son œuvre –, le biographe ne cherche pas à présenter Rousseau en tant que peintre. Ce n'est donc pas sur les qualités de sa peinture ou sur ses talents de peintre que le critique fonde d'emblée sa valeur mais sur les qualités spécifiques de son « âme », de sa personnalité.

b. Un honorable vieillard, généreux et passionné.

« Rousseau est mort et nous sentons qu'avec lui quelque chose de précieux a cessé d'être. Parcourons sa vie d'un regard et demandons-nous en quoi consiste la perte qui nous fait souffrir. Aimons-nous en lui l'enfant candide qui ne sait rien du monde, qui voit et fait partout le bien ? Ou sommes-nous las de ces artistes qui, issu de la plus petite bourgeoisie, s'assimilent avec une hâte inconvenante une certaine culture physique et morale, deviennent présentables en société, peignent des rois ou des banquiers, tandis que chez Rousseau, le genre concierge et mesquin de son existence nous semble piquant ? Est-ce parce qu'il est de ces pauvres d'esprit qui posséderont le royaume des cieux ? L'aimons-nous tant, parce qu'en sa présence nous oublions le fardeau de nos conversations et parce que dans ses tableaux il nous raconte des mondes fantastiques et pleins de rêves ? Ou bien parce qu'il est en tout autrement que nous-mêmes et qu'il nous faut feuilleter d'antiques recueils de légendes pour rencontrer quelque chose de semblable à lui ? Ou bien voyons-nous en lui une sorte de Don Quichotte, quelque chose de cet idéaliste très distingué et très ridicule dont nous nous moquons et qu'en même temps nous tenons en grande estime ? Il se peut que l'un de ces traits contribue à donner à son être, tel que nous le voyons, un charme particulier. Mais cela est secondaire, et si nous vénérons Rousseau, c'est pour une raison plus haute. Nous le vénérons, parce qu'il est un des grands passionnés, comme chaque siècle en possède peu. Sa passion embrasse la vie et l'art comme une chose unique. Il aime, comme seuls aiment de grands créateurs, et il peint comme un grand amoureux. [...]»³⁹⁹ »

Homme du peuple, Rousseau est aussi présenté comme « un des grands passionnés, comme chaque siècle en possède peu », lui dont la « passion embrasse la vie et l'art comme une chose unique » et qui peint ainsi « comme un grand amoureux ». Cette passion, si elle se

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ *Ibid.*, pp. 25-26

manifeste d'après le critique dans ses histoires amoureuses⁴⁰⁰, explique également son ambition et son désir de reconnaissance. « Comme il donne, il veut recevoir. En tant qu'homme il réclame comme un droit l'amour des femmes, en tant que peintre il exige qu'on reconnaisse son art. », la gloire étant pour lui « une chose nécessaire et toute naturelle ». Son amour-propre est donc « vierge de toute prétention ou de pose⁴⁰¹ ». Or, cet amour « profond et passionné pour les êtres et les objets de la nature » coïncide avec le modèle de sainteté auquel Uhde s'emploie, sans le nommer, à introduire le peintre. Faisant appel à la Bible pour justifier ses petits mensonges et sa placidité face aux moqueries⁴⁰², le critique interprète également la visite que certains gens du quartier rendaient à Rousseau comme la visite de « vieilles gens [...] poursuivis par le malheur » et venant retrouver force et sérénité auprès d'une personnalité douée d'une grande sagesse : « Silencieux ils sont assis près de lui dans un coin et sa seule présence leur donne de l'espoir. Ils ont foi en la vie quand ils voient combien ce vieillard est fort et inébranlable⁴⁰³. ». Humble, généreux, considéré par ses pairs comme une figure protectrice, un vieux sage auprès de qui il fait bon se ressourcer, Rousseau, sous la plume d'Uhde, revêt bien des allures de saint, première étape à la construction de son rôle de martyr.

Comme nous l'avons déjà mentionné, cette valorisation de l'angélisme de Rousseau tel qu'Uhde s'applique à l'élaborer, eut bonne fortune. Parmi les récentes publications, on la retrouve encore, par exemple, sous la plume de Yann Le Pichon qui, comme Uhde, ne peut s'empêcher de gloser sur l'immense amour qu'en toutes circonstances, le peintre manifestait. Or, aux dires de Coquiot qui avait lui aussi bien connu Rousseau, au moins parce qu'il était l'un des organisateurs du Salon des Indépendants, le peintre n'était pas si angélique que cela. Lui rendant hommage en l'incluant dans son histoire du Salon des Indépendants en 1920, le critique écrivit ainsi à l'égard d'Uhde, avec un anti-germanisme peu appréciable :

« Le nommé Wilhelm Uhde nous découvrit il y a sept ans, Henri-Rousseau. Venu des bords de la Sprée, pour *travailler* à Paris, ce boche fut choisi par la Galerie Bernheim-Jeune pour

⁴⁰⁰ Comme le raconte Uhde, Rousseau, à la fin de sa vie, aurait couvert de cadeaux une certaine Léonie dont il était amoureux et qu'il souhaitait épouser, en vain, cf. *Ibid.*, p. 29

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 30

⁴⁰² « [...] C'est par de semblables petits mensonges qu'il cherche à sauvegarder sa fierté. Il ne comprend pas pourquoi on se moque de lui, pourquoi on rit de ses œuvres. Mais il connaît peu à peu qu'il lui faut compter avec cette attitude des gens ; il apprend à les traiter de façon diverse ; il devient rusé et dit à l'un des choses qu'il cache à un autre. Il groupe les faits du jour autour de lui de façon à en tirer profit. Il nous rappelle le mot de la Bible : "Je vous envoie comme des brebis parmi les loups ; c'est pourquoi soyez prudents comme le serpent et sans fiel comme la colombe". », *Ibid.*, pp. 31-32

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 33

présenter au public parisien Henri-Rousseau, que nous connaissions, nous, en France, depuis l'année 1885, simplement !

Et, bien entendu, le boche évacua, à plein groin, de niaiseries calembredaines. Présenter, en effet, Henri-Rousseau comme un brave homme uniquement préoccupé de son art, et "se libérant de toutes les tristesses, avec l'or inépuisable de son âme !" c'est vraiment bien avoir connu Henri-Rousseau, qui était parfois vaniteux et haineux à souhait !

C'est assurément très commode de le *voir* autrement, parce qu'il a peint de doux tableaux, tout pleins d'une candeur angélique. Mais la vérité n'est pas là : tous ceux qui ont connu parfaitement Rousseau ont gardé le souvenir d'un bonhomme un jour insupportable, et dont la méchanceté alors dépassait tout ! C'est ainsi ; et, du reste, cela n'a aucune importance.⁴⁰⁴ »

D'autre part, bien nous n'ayons pas beaucoup d'information à ce sujet, il semble que Rousseau ne se soit pas beaucoup occupé de ses deux enfants, Julia et Henri, dont certains racontent que la garde lui en fut retirée juste après le décès de leur mère⁴⁰⁵. Que Rousseau n'ait pas eu les moyens suffisants pour subvenir aux besoins des enfants et qu'il ait jugé meilleur de les envoyer vivre chez d'autres membres de la famille en Mayenne, cela se comprend. Mais lorsqu'il est avéré qu'à la fin de sa vie Rousseau, de nouveau amoureux, se soit ruiné en cadeaux pour sa Léonie plutôt que de conserver le peu d'argent qu'il avait pour ses héritiers – en l'occurrence Julia, puisqu'Henri, le fils, est décédé de la tuberculose en 1897 –, encourage à nuancer sa prétendue bonté. Nous ne glosons pas non plus ici sur les affaires frauduleuses dans lesquelles le peintre fut impliqué, jeune, alors qu'il était employé chez un clerc de notaire⁴⁰⁶, ou du détournement d'argent qu'il tenta, plus âgé, avec un complice auprès de la Banque de France et pour laquelle il dut comparaître en procès avant d'être acquitté⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ Coquiot, G., *Les Indépendants, 1884-1920*, *op. cit.*, p. 130

⁴⁰⁵ Dora Vallier écrit que c'est « sur le conseil d'un médecin » qu'immédiatement après le décès de son épouse, Rousseau conduit sa fille de douze ans chez l'un de ses frères à Angers. « [...] il ne la reverra que rarement » poursuit Vallier (cf. Vallier, D., *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, *op. cit.*, p. 83. En effet, tandis que Rousseau n'assista pas à la cérémonie de son mariage, à Angers en 1900, il est peu probable qu'il ait rencontré la fille, Jeanne, qui naît de cette union l'année suivante et qui est sa seule survivante (cf. *Ibid.*, p. 84). D'autres, tel Yann Le Pichon dans le catalogue de la dernière exposition Henri Rousseau à Paris, pensent plutôt que ce fut pour fuir les sarcasmes et les moqueries dont son père était l'objet que Julia, en 1894 et âgée alors de dix-neuf ans, partit vivre auprès de sa tante à Angers tandis que son frère resta à Paris jusqu'à sa mort prématurée, en 1897, cf. Le Pichon, Yann, « Biographie d'Henri Rousseau » in *Le Douanier Rousseau. L'innocence archaïque*, *op. cit.*, p. 247 et p. 248.

⁴⁰⁶ « 1894. Le 11 février, il est conduit à la maison d'arrêt d'Angers pour « vol qualifié et abus de confiance ». Condamné à un mois de prison, le 20 février, il sera interné à la prison de Nantes et libéré le 20 mars pour rejoindre son régiment. », *Ibid.*, p. 245

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 351. Au procès, Rousseau avait joué la carte de la naïveté clamant son innocence en disant que son complice avait abusé de sa confiance et de sa générosité et l'avait dupé sur les raisons qui auraient justifié ce détournement d'argent avec usage de faux.

La figure de saint s'enrichit également d'une attitude très dévouée, proche de celle du martyr se sacrifiant pour le bien d'un tiers. Sans pour autant s'étendre sur l'incompréhension du public ou sur la cruauté des critiques qu'il eut à subir, Uhde insiste plutôt sur la notion de labeur. A ses yeux, le caractère passionné de Rousseau, ne se borne pas à l'homme et empreint également sa vie de peintre. Associée à la « persévérance » avec laquelle Rousseau peignit « pendant plus de vingt-cinq années », « années dont il ne perdit pas un jour, jours dont il ne perdit pas une heure », la passion devient ici synonyme d'un dur labeur, d'une pratique de la peinture continue et sans relâche, qui occupe aussi bien le corps que l'esprit, à la limite de la défaillance physique ou mentale. Cette totale dévotion pour son art se manifeste également dans les tableaux eux-mêmes, dans chacun desquels Rousseau tendant « vers la totalité » et en visant « à la perfection », se serait à chaque fois surpassé :

« Son œuvre n'est pas le fruit de paisibles heures de repos, de convictions mathématiques, de réminiscences picturales de musées et d'expositions, de conversations intéressantes au café ou de discussions d'atelier ; mais bien d'une vitalité puissante qui abrège ses nuits et fait ses journées longues et lourdes de responsabilité. Sa volonté tend à tout moment vers la totalité et vise à la perfection. Dans la plus petite de ses peintures il est allé avec toutes ses forces jusqu'au bout. C'est ainsi qu'il ne peint point des impressions, des épisodes, des idées, des expériences, mais des tableaux, et qu'il est artiste dans un sens très élevé et très classique.⁴⁰⁸ »

Or cette passion est de nouveau ramenée à ses ascendances sociales : « Il ne s'agit point chez lui des manifestations d'un tempérament bourgeois qui, maîtrisé par une liaison ou un mariage, finit par s'endormir peu à peu. Tout au contraire, sa passion est comme un brasier qui le dernier jour est aussi ardent que le premier.⁴⁰⁹ ».

c. Un Primitif.

« Rousseau voit les hommes et les choses autrement que nous. Un paysage éveille en nous une foule de réminiscences philosophiques, picturales, littéraires, scientifiques ; il nous apparaît sous différents points de vue ; nous pouvons l'expliquer historiquement et l'interpréter musicalement sur le piano. Nous le saisissons de suite dans toute sa clarté, il est pour nous sans mystère. Rousseau est en face de la nature comme un enfant. Pour lui, elle est chaque jour un événement nouveau dont il ignore les lois. Il y a à ses yeux derrière

⁴⁰⁸ Uhde, W., *Henri Rousseau, op. cit.*, pp. 35-36

⁴⁰⁹ *Ibid.*, pp. 25-26

les phénomènes quelque chose d'invisible qui en est pour ainsi dire l'essentiel. La nature a pour lui conservé tous ses voiles ; son sentiment religieux et son imagination sont sollicités par elle. De là la note mystique de ses tableaux. »

Comparé à un homme du peuple, à un vieillard honorable et généreux, à un peintre dévoué et modeste, Rousseau a encore, du saint innocent, une vision du réel émue et émerveillée. Cette vision, il la partage d'ailleurs avec l'enfant. De ce fait, si Uhde exalte à son tour le génie de l'enfance prôné par Baudelaire, il l'associe aussi à une certaine religiosité. Uhde est ainsi le premier à parler du « sentiment religieux » ou de la « note mystique » des toiles de Rousseau. Renforçant sa sainteté, le parallèle avec l'enfant tend également à appuyer la mentalité retardée de Rousseau qui, outre le fait d'être un saint, est surtout un adulte demeuré enfant. L'attention avec laquelle le critique rapporte l'anecdote selon laquelle Rousseau croyait en une communication avec l'au-delà⁴¹⁰, toujours associée à son appartenance à la classe populaire, accuse l'idée que Rousseau n'est pas un contemporain comme les autres. « Rousseau voit les hommes et les choses autrement que nous » : qui est ce « nous » ? Le savant, l'individu éduqué et cultivé qu'est Uhde lui-même ? Et en quoi Rousseau s'en distingue-t-il ? Est-ce juste une question d'éducation, de formation, de savoir ou s'agit-il davantage d'une différence de constitution génétique, biologique et donc irrémédiable ?

d. Henri Rousseau et l'histoire de l'art.

Que l'ardeur qu'il ait vraisemblablement manifesté à la tâche le protège de toute accusation de dilettantisme, soit. Mais qu'isolé et autodidacte, son œuvre soit vierge de toute influence extérieure, que celle-ci prenne la forme de discussions avec d'autres peintres et experts *ès art* ou de « réminiscences picturales », cela est erroné. S'il ne semble pas avoir participé activement aux discussions qui animaient ses amis peintres, de nombreux exégètes ont néanmoins montré comment Rousseau s'était non seulement inspiré de cartes postales, d'images d'Epinal mais aussi de peintures qu'il avait pu voir au Louvre ou dans les Salons auxquels il participait chaque année. Comme nous l'avons déjà écrit, tandis que des toiles comme *Paysage avec le dirigeable Patrie/République* (1907, **ILL.33**) ou *Vue du Pont de Sèvres* (1908, **ILL.32**) s'inspirent de cartes postales, la composition de *La Guerre* lui fut vraisemblablement inspirée par *La Bataille des Pyramides* de GeorGIN (1892, **ILL.111**), une illustration anonyme du feuilleton « Le Tzar » (1889, **ILL.11**), voire peut-être même par *La*

⁴¹⁰ Cf. note de bas de page n°64

Nuit de Ferdinand Hodler (1889-1890, **ILL.114**). De même, tandis qu'il est possible que le sujet de *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL.16**) fût motivé par les tableaux orientalistes de Jean-Léon Gérôme, dont on sait qu'il appréciait beaucoup l'œuvre, les motifs exotiques animant ses scènes de jungle peuvent aussi bien lui avoir été inspirés par les Expositions coloniales parisiennes et les images de la presse coloniale que par les peintures polynésiennes de Gauguin⁴¹¹. Enfin, comment considérer qu'un tableau comme *Le Rêve* (1910, **ILL.42**) ne fut pas, en partie au moins, issu de « réminiscences picturales », tant le motif de femme nue allongée sur un canapé est un topique de l'histoire de l'art, de la *Vénus d'Urbain* de Titien (1538) à l'*Olympia* de Manet (1863) ? En outre, si Rousseau ne possédait pas d'œuvres d'art chez lui, les murs de son atelier étaient ornés de diverses reproductions dont, comme l'ont rappelé Lanchner et Rubin⁴¹², de reproductions d'œuvres de Watteau dont peut-être une de son *Gilles* (vers 1718-1719, **ILL.147**) et dont il se serait peut-être inspiré pour son autoportrait *Moi-même Portrait-paysage* (1890, **ILL.2**). Ayant régulièrement visité son atelier, comment Uhde aurait-il pu passer à côté de ces reproductions ? Etant également un fin connaisseur de l'histoire de l'art et de l'art moderne, pourquoi Uhde, s'il admet que Rousseau se livrait à la copie « des prospectus et des réclames illustrés⁴¹³ », tient absolument à nier toute influence de maîtres anciens ou contemporains chez Rousseau ? Dans toute la biographie, la peinture de Rousseau ne se voit pas une seule fois comparée ou analysée à travers le prisme d'autres œuvres d'art et lorsqu'Uhde mentionne d'autres peintres, c'est soit pour, une fois de plus, l'en distinguer complètement, soit pour l'intégrer à une famille d'artistes qui, aussi différents les uns des autres, partagent à ses yeux la même communauté d'esprit que Rousseau. Ainsi, son art se trouve aux antipodes de ceux de Manet et de Cézanne, seuls peintres « modernes » à être cités dans la biographie. En effet, si Rousseau possède des talents de coloriste innés⁴¹⁴, son art se distingue totalement de celui de ces peintres qui, d'après Uhde, « poursuivaient des intérêts limités, purement picturaux, et en dépit de tous leurs grands formats et leurs vastes compositions, ne

⁴¹¹ Tel que le remarquaient Lanchner et Rubin, sans plus développer, la pose et la massivité de certaines figures de Gauguin, comme dans le bois *Nave, Nave, Fenua* dont le Metropolitan Museum of Art possède une gravure couleur (1893-1894, gravure imprimée en couleur sur papier vélin doublé de soie, 34,9 x 20, 3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York) ne sont pas rappeler la pose et la massivité de *Mauvaise surprise* (1901) ou de *La Charmeuse de serpents* (1907). S'il ne les connaissait pas avant, Rousseau n'avait pu manquer de voir ses toiles de Gauguin lors de l'importante rétrospective que le Salon d'Automne lui consacra en 1906 et auquel Rousseau participe, cf. Lanchner, C., et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, p. 45

⁴¹² *Ibid.*, p. 58. Les historiens d'art se réfèrent ici aux propos tenus par Arsène Alexandre publié dans Alexandre, A., « La vie et l'œuvre d'Henri Rousseau, Peintre et ancien employé de l'Octroi », art. cité, voir annexe n°6

⁴¹³ Uhde, W., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 54

⁴¹⁴ « Il n'a point de théorie, mais une grande sensibilité de la couleur et une maîtrise absolue dans son emploi. [...] » suivi de quelques exemples, *Ibid.*, p. 50

créaient pourtant que de beaux effets de coloris ou de tons⁴¹⁵ ». Au contraire, mû par « l'amour profond et passionné pour les êtres et les objets de la nature », Rousseau se rapprocherait davantage, dans l'esprit, de « Poussin, Chardin, Ingres, Corot, Delacroix, Courbet et Renoir » qui « puisant à pleines mains dans des trésors abondants et variés de sentiments ont peint des *tableaux* ». Partant d'une définition du « concept de "tableau" » comme « un jugement porté sur l'étendue et l'unité d'esprit du créateur », Rousseau ne partagerait donc pas le même esprit que les artistes modernes mais rejoindrait plutôt une famille d'artistes français plus anciens.

Que Rousseau n'ait *a priori* pas partagé les motivations intellectuelles de ses contemporains pour la peinture pure, cela est tout à fait possible. Néanmoins est-ce une raison suffisante pour passer sous silence le fait qu'il fut reconnu par ces derniers et que sa peinture trouva des échos dans la leur ? Quant aux maîtres passés auxquels il est associé, il est difficile, en l'absence de tout développement, de penser qu'il s'agit là d'autre chose que d'une affiliation fondée sur une totale subjectivité. L'autre manière de considérer les choses serait d'y voir un témoignage de l'ère du temps. Portant un jugement assez radical sur la peinture moderne, Uhde inscrit ainsi son entreprise de légitimation en appelant à des peintres qui, aussi différents soient-ils, représentent alors, pour certains historiens, critiques d'art et artistes, de l'époque les nouveaux hérauts de la « tradition française ». Rejoignant la pensée du « retour à l'ordre », cette tendance, si elle domine le discours des années 1920, avait pourtant commencé à se manifester dès la fin des années 1910. Nous y reviendrons en détail au chapitre suivant.

Contrairement à Apollinaire ou à Salmon qui, l'année suivante, continuent de présenter Rousseau comme un artiste moderne, révolutionnaire, mettant en exergue les qualités modernes de sa peinture, Uhde est ainsi le premier à l'associer à des artistes plus classiques dont les motivations consistaient moins en des recherches purement picturales qu'à la traduction, avec sentiment, de la réalité, de la nature. Les tableaux de Rousseau ne sont pas naturalistes pour autant. Uhde note à cet égard que les paysages de Paris et de banlieue, « s'élevant d'une manière étrange et fascinante au-dessus des réalités pour prendre figure d'aventures personnelles » ne sont « du point de vue documentaire peu intéressants⁴¹⁶ ». Rousseau cherche donc moins à représenter avec fidélité ce qu'il voit qu'à transmettre ce qu'il ressent. Néanmoins, ce n'est pas tant pour l'agencement particulier de ses compositions qu'il est célébré mais plutôt pour l'atmosphère qui s'en dégage, notamment pour ses représentations de la nature. Cela explique

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 37

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 39

certainement pourquoi, plutôt que de le comparer à un peintre moderne, Uhde privilégie davantage les comparaisons avec la peinture de Poussin⁴¹⁷ ou celle Corot, dont il écrit plus loin que Rousseau possède, comme lui, le « don mystérieux » de faire « croître devant nos yeux [les plantes] des racines à la cime⁴¹⁸ ».

Il est assez étonnant que la distinction entre Rousseau primitif et artistes modernes prit forme, pour la première fois, sous la plume de Wilhelm Uhde qui, pourtant, était l'un des rares critiques et marchands d'art à défendre l'art moderne. Comme le rappelle Roger van Gindertael, Uhde, après s'être intéressé de près à l'art du Quattrocento italien, développa dès ses premiers séjours à Paris un grand intérêt pour les jeunes artistes de l'avant-garde. Van Gindertael précise qu'il aurait ainsi acquis son premier tableau de Picasso dès 1905, « une toute petite peinture de l'époque bleue », et qu'il fut également l'un des premiers à collectionner Braque⁴¹⁹. Gertrude Stein se souvient, quant à elle, de la manière dont, dès son arrivée dans la capitale française, le jeune Allemand avait visité « toutes les boutiques d'antiquaires et tous les bric-à-brac de Paris pour voir ce qu'il y pourrait trouver », mais sans y trouver grand-chose sauf peut-être, poursuit Stein, « un Ingres supposé, et quelques très vieux Picasso⁴²⁰ ». Défendant, comme Apollinaire ou Salmon, une jeune peinture très peu reconnue encore, Uhde s'était également rapidement fait un nom et côtoyait les milieux artistiques les plus avant-gardistes du moment. C'est par ailleurs, comme nous l'avons écrit plus haut, très probablement chez la mère de Robert Delaunay, Berthe de Rose, qu'il fit la connaissance de Rousseau, en 1906-1907. Pourtant, ce n'est pas en rapport avec cette jeune génération d'artistes modernes que le critique choisit de présenter Rousseau, mais plutôt à travers une lignée de peintres français, plus anciens.

Il est difficile de dire avec exactitude ce qui plaisait tant, au marchand d'art allemand, dans la peinture du naïf et pourquoi, aussi, après lui, il soutint Séraphine Louis qu'il découvrit par hasard en 1912 et devint à partir de 1928 l'un des plus ardents défenseurs d'autres peintres naïfs encore. Il est surtout difficile de dire si Uhde voyait aussi en leurs peintures, des correspondances avec la peinture des modernes ou s'il comprenait, comme les spécialistes de l'art ont aujourd'hui tendance à le démontrer, pourquoi des artistes très savants comme Picasso,

⁴¹⁷ « Dans quelques-uns de ses tableaux de forêt vierge, il obtient un équilibre qu'on ne trouve que chez Poussin. Il est ici tout à fait dans les grandes traditions de la peinture française. », *Ibid.*, p. 50

⁴¹⁸ Uhde, W., *Henri Rousseau*, *op. cit.*, p. 49

⁴¹⁹ Gindertael, Roger van, *Peintres d'origine allemande en France*, Paris, Allemagne d'aujourd'hui, 1957, pp. 20-21

⁴²⁰ Stein, Gertrude, *Autobiographie d'Alice Toklas*, *op. cit.*, 2011, pp. 104-105

Kandinsky ou Delaunay appréciaient la peinture de Rousseau. Étant donné qu'Uhde s'était beaucoup intéressé à la peinture des Primitifs pré-renaissants, de l'Italie en particulier, on peut supposer que le caractère maladroit et antiacadémique des peintures naïves devait l'attirer sinon, du moins, ne pas le rebuter. Pourtant Uhde, contrairement aux analogies en vigueur, refusa aussi de leur associer Rousseau ou, plus tard, les autres naïfs clamant que les Primitifs – argument bien rare – étaient bien trop ignorants pour supporter la comparaison : « Car ces tableaux ne sont pas à comparer avec les œuvres des primitifs, qui n'étaient point capables de rendre les objets tels qu'ils impressionnent notre œil, qui n'avaient point appris à peindre la lumière et l'air. De Rousseau, nous savons au contraire qu'il savait faire tout cela, et il faut donc admettre de prime-abord, qu'il y a dans cette manière une intention stylistique.⁴²¹ ».

Tandis qu'Apollinaire, se reprenant à la dernière minute, cherchait tant bien que mal à faire admettre Rousseau comme artiste savant, pour Uhde, il était plutôt valorisé pour son appartenance à une catégorie singulière d'hommes qui, bien que proches et contemporains, représentaient une frange tout à fait singulière de l'humanité. Pourvu d'une mentalité spécifique et arriérée, il était reconnu comme primitif. Et, tandis qu'Apollinaire avait tenté de convaincre que son œuvre était de la même qualité que celles des avant-gardes modernes dont elle partageait certaines spécificités, Uhde cherchait plutôt à prouver son irréductible singularité.

3. Le génie populaire du peuple français, Robert Delaunay.

Même si Delaunay ne parvint jamais à faire publier sa monographie sur Rousseau, le Fonds Delaunay du Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky conserve de nombreux documents prouvant son implication dans le projet. En effet, les archives possèdent non seulement plusieurs listes d'œuvres en vue d'être reproduites, mais aussi manuscrites et tapuscrites, des copies de critiques parues sur Rousseau⁴²² ainsi que de nombreuses versions d'un long texte de Delaunay⁴²³. Or, si les différentes versions du texte de Delaunay se

⁴²¹ Uhde, W., *Henri Rousseau, op. cit.*, pp. 53-54

⁴²² La liste tapuscrite des critiques récoltées par Robert Delaunay semble avoir été rédigée après 1924, puisqu'y figure l'ouvrage de Roch Grey paru en 1924. Elle contient les articles de « J. Christophe, *L'Indépendant*, 1892, LL. Roy, *Mercur de France*, 1895, Raoul Ponchon, *Courrier Français*, 1895, Inconnu, *Sur les Indépendants*, 1895, Natanson, *Revue Blanche*, 1898, Tiebault-Sisson [sic], *Le Journal Le Temps*, 1905, Gustave Geoffroy, *Le Journal*, 1905, Frantz Jourdain, *Notes d'Art*, 1907, Voirol, *Revue Diplomatique*, 1908, Rouanard, *Petite Gironde*, 1902, A. Alexandre, *Comoedia*, 1909, Warnod, *Comoedia*, 1909, L. Vauxcelles, *Vie Artistique*, 1909, G. Apollinaire, *Méditations esthétiques*, 1910, W. Uhde, *Floréal*, 1921, J.E. Blanche, *Comoedia*, 1921, J. [sic] Coquirot, *Les Indépendants 1884-1920*, A. Salmon, *Action*, 1922 et R. Grey, *Henri Rousseau Valori Plastici* ».

⁴²³ Le Fonds Delaunay conservé au Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky ne contient pas moins de cinq versions du même texte : l'une, qui semble être la première, est une copie manuscrite de treize pages rédigées au crayon à papier sur des feuilles de grand format. La seconde est également manuscrite, au crayon à

complètent et ne présentent pas de modifications notables, la quantité des brouillons démontre l'ampleur de son implication dans la rédaction de ce texte, long de plusieurs pages et élaboré, tel que l'on peut le supposer, sur plusieurs mois voire plusieurs années. Aucune date sur les manuscrits ne permet de situer avec exactitude le moment où le peintre commença et acheva ce texte. Comme l'indique sa correspondance avec Franz Marc, Delaunay, en 1912, cherche activement un éditeur susceptible d'être intéressé par la publication de sa monographie, en vain⁴²⁴. A cette date, l'avait-il déjà achevée ? Rien ne permet de l'attester, l'ensemble de la correspondance sur le sujet ne témoigne d'aucun envoi de texte préliminaire. Nous pouvons donc supposer au mieux qu'en 1912, Delaunay l'avait déjà commencée. Composé de trois pages et illustré de quatre reproductions, l'article qu'il publie dans *L'Amour de l'art* en novembre 1920 résume néanmoins très bien les principaux éléments de sa pensée.

Très élogieux et n'hésitant pas, chose rare, à décrire l'esthétique des œuvres de Rousseau, l'article de Delaunay est la parfaite illustration de l'heureuse alliance du primitivisme et de l'art moderne. Intronisant Rousseau comme le représentant du « génie populaire du peuple français⁴²⁵ », Delaunay commence son article par la révélation de sa primitivité. Si les ascendances populaires de Rousseau avaient déjà été mises en exergue par Uhde, Delaunay est le premier à les inscrire dans une lignée « populaire » d'imagiers et d'artisans français. Rousseau est, poursuit-il :

« la synthèse vivante d'une multitude anonyme de simples artisans, depuis le peintre d'enseignes et le peintre verrier, jusqu'au décorateur de boutiques et de cabarets de villages, dont l'idéologie se manifeste à la campagne sur les baraques foraines, sur les pierres tombales, sur les plats en faïence et sur les tableaux qui ornent ou plutôt ornaient les habitations paysannes. La vision populaire fut l'origine mystérieuse de l'art de Rousseau et sa force initiale. Cette vision reposait sur une base éprouvée depuis des siècles par les imagiers.⁴²⁶ »

papier sur des feuilles A4. Une troisième, également manuscrite, a été rédigée sur des feuilles A4 aux crayons couleur. La quatrième est de nouveau une version manuscrite sur feuilles A4 au crayon à papier et contient une vingtaine de pages. La cinquième, probablement la dernière version, est une version tapuscrite longue de 42 pages.
⁴²⁴ Cf. deux cartes postales manuscrites de Franz Marc à Robert Delaunay non datées, mais probablement d'octobre ou de novembre 1912 et faisant état, en français dans le texte, d'une monographie de Rousseau que Delaunay souhaiterait imprimer en Allemagne, aux éditions Piper par exemple, cartes postales conservées dans le Fonds Robert Delaunay, Bibliothèque nationale de France, Paris. Sur ce sujet voir également la lettre de Franz Marc à Robert Delaunay datée de mi ou fin décembre 1912 dans laquelle il l'informe que « l'éditeur allemand ne le fera [le projet de l'album de Rousseau] qu'avec la collaboration d'un éditeur français », lettre n°8 reproduite in Marc, Fr., *Ecrits et correspondances, op. cit.*, p. 466

⁴²⁵ Delaunay, R., « Henri Rousseau le Douanier », art. cité, p. 228, voir annexe n°7

⁴²⁶ *Ibid.*

Il est donc habité d'une « vision » populaire traditionnelle et ancestrale telle qu'on la trouve encore dans les campagnes et en particulier tel qu'elle s'exprime dans des corps de métiers qui sont alors considérés comme traditionnels et ancestraux et, en 1912 comme en 1920, plus fréquents en milieu rural. Mêlant paysan et petit-bourgeois issu de la classe populaire, Delaunay exprime surtout ici la permanence d'un primitivisme qui, tourné vers le rural et le provincial, date au moins du début du siècle précédent⁴²⁷. Comme l'indiquent les œuvres choisies pour illustrer la première page de son article, une nature morte et une représentation de la Carmagnole, c'est à travers ce goût pour le décoratif et l'enregistrement d'un événement populaire que Rousseau se rapprocherait de l'artisan, du peintre d'enseigne, du peintre verrier et de l'imagier, tous représentants de ce « génie populaire ».

Les paragraphes suivants ne traitent absolument plus de la nature de cette vision populaire. Insistant sur sa manière de peindre qui s'élabore d'abord en surface (« Le tableau était pour lui une surface première [...]»⁴²⁸), agaçant les zones chromatiques les unes à côté des autres « sur la surface première de la toile⁴²⁹ », Delaunay souligne davantage la modernité de son approche de la peinture. Lui-même ne procède-il pas de cette manière ? Est-ce un hasard : les toiles qui illustrent ces paragraphes sont une scène de jungle et un paysage. Beaucoup moins statiques que celles qui les précèdent grâce à ces juxtapositions de zones colorées, ne reflètent-elles pas cette esthétique plus abstraite qui fait aussi de Rousseau un peintre très moderne ?

Malgré sa brièveté, la pensée de Delaunay est intéressante en ce qu'elle est la première à postuler l'affiliation de Rousseau à un « génie populaire » associé à la fois aux domaines des arts populaires et de l'artisanat et à l'existence d'une excellence typiquement *française* ; En cela, elle annonce l'orientation que va prendre sa reconnaissance durant l'entre-deux-guerres. Ce qu'elle n'annonce pas en revanche, c'est sa désaffiliation concomitante d'avec l'art moderne. Comme nous le verrons, Delaunay est bien l'un des rares exégètes de Rousseau après-guerre à admettre que ce « génie populaire » puisse être compatible avec une esthétique proche de l'esthétique abstraite, et de ce fait proche de l'esthétique privilégiée par les avant-gardes du début du siècle.

⁴²⁷ Cf. Robert Goldwater notamment qui écrit : « Tout au long du 19^e siècle il y eut périodiquement des tendances vers l'oriental et l'exotique en général, vers le naïf chrétien et classique, et vers le provincial. », Goldwater, R. J., *Le primitivisme dans l'art moderne, op. cit.*, p. 16

⁴²⁸ Delaunay, R., « Henri Rousseau le Douanier », art. cité, p. 228

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 229

4. *Un fauve parmi les fauves, André Salmon.*

Il ne faut pas attendre longtemps pour voir Rousseau apparaître dans les histoires de l'art moderne. Parue en 1912, *La jeune peinture française* d'André Salmon en est un bon exemple, même si l'auteur, poète proche des avant-gardes, n'était pas de ceux qu'il fallait encore convaincre. Dans cet ouvrage, Salmon revenait sur l'art du début du XX^e siècle, faisant la part belle à ceux qu'il nommait les « novateurs », les « révolutionnaires de l'Art ». Semblable à celle d'autres historiens de l'art à cette époque, sa lecture de l'histoire de la peinture française – comprendre ici « produite en France » – des trente dernières années, s'élaborait sur une théorie de la rupture qui n'opposait pas tant la peinture contemporaine à la peinture ancienne, que la peinture des avant-gardes à la peinture académique. Apparentée à une Révolution, cette rupture reposait sur l'idée maîtresse de novation et était synonyme d'un bouleversement des ordres établis, les peintres d'avant-garde (Odilon Redon, Rousseau, Picasso, Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet, etc.) étant seuls contre tous, des « voyants » annonceurs d'un nouvel ordre : « Les novateurs, les révolutionnaires de l'Art ont le singulier privilège de pouvoir bouleverser des ordres, assurément aussi robustes que l'ordre social, sans le peuple y prenne garde⁴³⁰. »

Parmi les précurseurs de cette révolution, Henri Rousseau se disputait la place avec Odilon Redon, qualifié par l'auteur de « grand peintre libérateur ». Il le surpassait même, puisque c'était lui, cet « oncle d'Amérique nègre-blanc » qui avait reçu les faveurs des avant-gardes : « Certes, si les Fauves, avaient cru à la nécessité de proclamer – sérieux comme des gens de lettres – un Prince des Arts, leurs voix auraient été probablement à cet Odilon Redon. Mais il leur fallait un ancêtre vierge, un oncle d'Amérique nègre-blanc, riche de bijoux innombrables enfermés dans leurs gangues.⁴³¹ » Et cette « élection » prenait ainsi un caractère « révolutionnaire » : « C'est à Henri Rousseau, le peintre douanier, que la jeunesse donna l'empire. Sa souveraineté débonnaire favorisait singulièrement les ambitions des princes électeurs. Enfin, cette élection avait le caractère d'un bel acte révolutionnaire.⁴³² » Or, bien que le peintre ne se soit jamais prétendu fauve et que, nous l'avons vu, il ne figurait même pas dans la salle où les dits-fauves au Salon d'Automne de 1905 – sans parler bien sûr de l'esthétique de sa peinture qui n'a rien de fauve –, Salmon n'en faisait pas moins, à la limite d'une réécriture

⁴³⁰ Salmon, A., *La jeune peinture française*, op. cit., p. 2

⁴³¹ *Ibid.*, p. 13

⁴³² *Ibid.*, p. 12-13

erronée de l'histoire, le porte-étendard du mouvement : « L'autodidacte Henri Rousseau défiait ingénument, *au nom de tous les Fauves*, Luc-Olivier Merson et ses pairs académiques, et, aussi bien, Besnard avec toute la Nationale.⁴³³ »

Si le propos de Salmon était bien d'offrir à Rousseau une place de choix dans l'avènement de l'art moderne, on peut néanmoins s'interroger sur l'emploi de la formule « oncle d'Amérique nègre-blanc ». Comme en témoigne la biographie que ce même auteur consacre au Douanier en 1927, Salmon, en 1912 et malgré l'article d'Arsène Alexandre de 1909, continuait à croire que Rousseau avait bel et bien fait campagne au Mexique, ce à quoi la formule d'« oncle d'Amérique », outre l'expression consacrée, faisait certainement référence. Cependant, le qualificatif qui lui était accolé n'était pas anodin. Que voulait dire exactement Salmon par « nègre-blanc » ? L'emploi de cette formule était-elle juste une manière quelque peu poétique de rappeler que Rousseau, avec ses scènes de jungle, avait une prédilection pour les scènes « sauvages » ou suggérait-elle également que Rousseau, loin de n'être qu'un peintre de sujets exotiques, avait aussi une manière de peindre quelque peu sauvage ? Était-il alors un peintre primitiviste ou un primitif ?

Quoi qu'il en soit, il ne faisait aucun doute pour l'auteur que Rousseau, primitif ou non, ne pouvait avoir sa place qu'auprès des jeunes générations de l'avant-garde du début du XX^e siècle. C'est également, avec les dernières publications parues à son sujet, la manière dont les historiens de l'art le considèrent aujourd'hui. Intégré à une histoire de l'art en 1912, Henri Rousseau ne fut vraiment consacré qu'une fois la Première guerre mondiale passée. Ce n'est pas, pourtant, suivant cette appréhension que l'autodidacte vint à être considéré comme l'un des meilleurs artistes français.

⁴³³ *Ibid.*, p. 13 ; le soulignement est de l'auteur.

CHAPITRE II – La consécration d’Henri Rousseau (1920-1927).

A. La consécration d’Henri Rousseau.

1. Henri Rousseau au panthéon des meilleurs artistes français.

Après la Première guerre mondiale, la reconnaissance d’Henri Rousseau, enclenchée quelques années avant 1914, se transforme en une véritable consécration. Célébré jusqu’alors par le cercle restreint des avant-gardes, Rousseau, en 1920, est désormais reconnu par la majorité des critiques d’art, incluant les contributeurs des revues plus conservatrices telles *L’Amour de l’art*, *L’Art vivant* et bientôt *Formes*. Même Louis Dimier, critique régulier de la réactionnaire *Action Française*, finit, en 1918, par reconnaître des qualités à l’autodidacte⁴³⁴. De même, bien que les expositions monographiques consacrées au peintre, dans l’entre-deux-guerres, se fassent rares⁴³⁵ et qu’aucune rétrospective ne lui soit consacrée⁴³⁶, ses œuvres figurent dans de nombreuses expositions collectives d’art moderne ainsi que dans les grandes expositions sur l’art français, présentées en France comme à l’étranger. Tandis qu’en 1922, plusieurs de ses tableaux sont ainsi accrochés aux cimaises de « Cent ans de peinture française », en 1925, il fait également partie de l’accrochage de l’importante exposition qui se tient au Musée des Arts décoratifs et qui se présente comme un panorama de la peinture française des cinquante dernières années. Or, si Rousseau n’y est représenté qu’avec une seule toile – mais rares sont les peintres représentés par plusieurs tableaux compte tenu de l’étroitesse des espaces⁴³⁷ –, il figure aux côtés des plus grands tels Monet, Manet, Cézanne, Gauguin, van Gogh, Corot, Renoir ou Degas. En 1926, le Salon des Indépendants organise à son tour une rétrospective du Salon des trente dernières années dans laquelle figure naturellement, Rousseau, ce que le critique d’art Waldemar George, dans son compte-rendu n’oublie pas de noter, le

⁴³⁴ « [...] M. Henri Rousseau expose une Inondation en Camargue, dans la note harmonieuse et brillante qu’on lui connaît. [...] », Dimier, Louis, « Le Salon du temps de guerre », *L’Action Française*, 30 avril 1918, p. 4

⁴³⁵ On ne compte en effet que deux expositions personnelles sur cette période : la première en juin 1923 à la Galerie Paul Rosenberg à Paris ; la seconde à la Grande Maison de Blanc à Paris, en octobre 1925.

⁴³⁶ La première grande rétrospective consacrée à Henri Rousseau dans une institution a lieu en Suisse, à la Kunsthalle de Bâle, du 1^{er} mars au 2 avril 1933. La suivante a lieu aux Etats-Unis, en 1942, à l’Art Institute de Chicago et au Museum of Modern Art, New York. En France, la première rétrospective d’ampleur consacrée à Rousseau n’a lieu qu’en 1944, au Musée d’art moderne, Paris, du 22 décembre 1944 au 21 janvier 1945.

⁴³⁷ Comme il est précisé dans la préface du catalogue, *Cinquante ans de peinture française, 1875-1925*, catalogue de l’exposition éponyme présentée au Musée des Arts décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon Marsan (du 28 mai au 12 juillet 1925), Paris, éditions Albert Lévy, 1925, n. p.

mentionnant parmi les « noms légendaires de l'art contemporain⁴³⁸ ». En 1932, il figure aussi parmi les peintres français sélectionnés par la Galerie Reid et Lefèvre pour l'exposition qu'elle organise sur la peinture française contemporaine pour l'Académie royale de Londres. Présenté au côté de Monet, Gauguin, Picasso, Léger, Braque, Gris, Derain, Dufy, etc., c'est même Rousseau qui, d'après Waldemar George, « domine l'ensemble⁴³⁹ ». Tandis qu'en 1924 la Galerie Paul Rosenberg lui rend hommage à travers une exposition personnelle, l'année suivante c'est à la Grande Maison de Blanc à Paris qu'il est honoré. Et cette visibilité se poursuit durant la décennie suivante. Bien qu'aucune exposition personnelle en France ne lui soit consacrée, les œuvres de Rousseau sont régulièrement montrées dans nombre d'expositions collectives qui, dédiées à l'art naïf⁴⁴⁰ ou à l'art moderne⁴⁴¹, assurent bien la valeur de ce maître désormais incontesté.

2. Des publications.

S'il faut attendre 1927 pour que de nouvelles publications d'envergure paraissent à son sujet, Rousseau n'en est pas moins maintes fois cité au côté des grands noms de sa génération et des générations passées, entrant non seulement au panthéon des grands artistes de la modernité mais aussi au panthéon de l'histoire de l'art français. Sa place au sein de l'histoire de l'art est telle qu'il ne vient même plus à l'idée des critiques ou des historiens d'art de se lancer dans des entreprises de légitimation. Au contraire, nombreux sont ceux qui se réclament la paternité de sa découverte. Ainsi de Gustave Coquiote, l'un des fondateurs du Salon des Indépendants qui, en 1920, n'hésite pas à rappeler qu'avec Odilon Redon, ils furent en 1888 « les premiers à glorifier Rousseau⁴⁴² » ou, fait moins avéré, d'Adolphe Basler qui, en 1926, précise qu'il « avait connu Henri Rousseau bien avant qu'Apollinaire ne l'eût découvert⁴⁴³ ». Unique ombre à ce tableau : en avril 1923, le critique Charles Chassé, se fondant sur la

⁴³⁸ « [...] Tous les noms légendaires de l'art contemporain, à l'exception de ceux des peintres Impressionnistes, de Renoir, de Degas, de Picasso, de Braque sont donc représentés à la rétrospective. On y voit Cézanne, Georges Seurat, Van Gogh, Henri Rousseau, Lautrec, Modigliani. », George, Waldemar, « Trente ans d'Art Indépendant, Rétrospective de la Société des Artistes Indépendants », *L'Amour de l'art*, mars 1926, p. 89

⁴³⁹ George, Waldemar, « Une exposition de peinture française contemporaine à Londres », *Formes*, février 1932, p. 223

⁴⁴⁰ Rousseau est ainsi largement représenté dans l'exposition « Les Primitifs Modernes », organisée par Wilhelm Uhde Galerie Georges Bernheim à l'été 1932 ou dans celle, beaucoup plus importante, de « Les Maîtres Populaires de la Réalité », organisée par Andry-Farcy et Maximilien Gauthier et présentée à Paris en 1937. Nous reviendrons sur ces deux expositions au chapitre suivant.

⁴⁴¹ Ayant fait partie d'une petite exposition organisée Galerie des Beaux-arts et intitulée « Peintres instinctifs » associait Rousseau à nombre d'artistes savants modernes en 1935, les toiles de Rousseau trouvèrent également place dans la grande exposition consacrée aux « Maîtres de l'Art Indépendant » et présentée au Petit Palais lors de l'Exposition Internationale de Paris en 1937.

⁴⁴² Coquiote, G., *Les Indépendants, 1884-1920*, op. cit., p. 132

⁴⁴³ Basler, Adolphe, *La peinture... religion nouvelle*, Paris, Librairie de France, 1926, p. 62

personnalité farceuse et provocatrice d'Alfred Jarry, entreprend de déconstruire le mythe, en vain. Car si l'article, publié dans *Grande Revue*, paraît en mai 1924 et donne lieu à une publication sous forme d'ouvrage en 1947⁴⁴⁴, il est contesté voire presque complètement ignoré par la critique d'art qui, semble-t-il, ne se donne pas la peine de prendre, encore une fois, la défense d'un peintre aussi reconnu.

Concernant les publications, outre la parution de l'article de Robert Delaunay en 1920 dans *L'Amour de l'art*⁴⁴⁵ et de la monographie de Roch Grey en 1924⁴⁴⁶, c'est à partir de 1926, à l'occasion de l'exposition et du succès marchand de *La Bohémienne endormie* (1897, ILL.16) lors de la vente John Quinn, que le cas Rousseau intéresse de nouveau artistes et historiens d'art et, notamment, des exégètes qui jusqu'ici ne s'étaient jamais encore prononcés à son sujet. Outre le texte de Jean Cocteau, rédigé pour la préface du catalogue de vente de la collection John Quinn⁴⁴⁷, Philippe Soupault, Adolphe Basler et Christian Zervos lui consacrent chacun, la même année, un article conséquent⁴⁴⁸. En 1927, tandis qu'André Salmon édite également une monographie⁴⁴⁹, les articles de Basler et de Zervos s'allongent et se transforment, chacun, en deux belles monographies⁴⁵⁰.

3. Marché de l'art.

La consécration de Rousseau se voit confortée du reste par sa cote sur le marché de l'art ce dont Uhde, en premier biographe du peintre, se fait fièrement l'écho :

« L'épisode suivant prouve à quel point les tableaux de Rousseau étaient peu prisés à l'époque : lors d'une petite vente aux enchères qui fut organisée dans son appartement après sa mort, pour couvrir les frais d'enterrement, je pus acquérir pour deux cents francs le

⁴⁴⁴ Chassé, Ch., « D'Ubu-Roi au Douanier Rousseau », art. cité ; Chassé, Ch., « Les Défenseurs des fausses gloires, les amis du Douanier Rousseau », art. cité ; Chassé, Ch., *D'Ubu Roi au Douanier Rousseau*, op. cit.

⁴⁴⁵ Delaunay, R., « Henri Rousseau le Douanier », art. cité, voir annexe n°7.

⁴⁴⁶ Grey, R., *Henri Rousseau*, op. cit., 1924

⁴⁴⁷ Catalogue de vente des œuvres de la collection John Quinn, Paris, Hôtel Drouot, 1926, n.p.

⁴⁴⁸ Soupault, Philippe, « « La Légende de Henri Rousseau », *L'Amour de l'art*, août 1926 ; Basler, Adolphe, « Le "Douanier" Henri Rousseau », *L'Art vivant*, octobre 1926 ; Zervos, Christian, « Henri Rousseau et le sentiment poétique », *Cahiers d'art*, septembre 1926. De ses trois auteurs, seul Philippe Soupault avait déjà consacré à Rousseau plusieurs lignes, publiées dans le numéro d'août-septembre 1922 de *Les Feuilles Libres*. Nous y reviendrons.

⁴⁴⁹ Salmon, A., *Henri Rousseau dit le Douanier*, op. cit.

⁴⁵⁰ Basler, Adolphe, *Henri Rousseau : sa vie-son œuvre*, Paris, Librairie de France, 1927 et Zervos, Christian, *Henri Rousseau*, Paris, Cahiers d'art, 1927. Dans les quelques années qui suivent, la monographie d'Adolphe Basler sera rééditée à deux reprises : par les éditions de la *Nouvelle Revue Française (Henri Rousseau et son œuvre*, Paris, NRF/Gallimard, coll. « Les peintres français nouveaux », n°34, 1929) ainsi que sous la forme d'un bel album, aux éditions de nouveau de la Librairie de France, *Henri Rousseau, le Douanier : 24 phototypies*, notice d'Adolphe Basler, Paris, Librairie de France, coll. Les albums d'art Druet, 1930.

portrait monumental de sa femme. Trois ans plus tard, Paul Rosenberg m'en proposa déjà huit mille francs que je refusai, préférant voir ce tableau dans la collection de mon ami Suermondt. Il appartient aujourd'hui au baron Gourgaud. *La Noce* tomba par la suite en la possession du marchand et collectionneur Paul Guillaume, récemment décédé, qui le paya presque cent cinquante mille marks.⁴⁵¹ »

Uhde raconte encore que le tableau *La Femme en rouge dans la forêt* qu'il avait acquis à une blanchisseuse pour quarante francs avant-guerre, vaut, d'après l'organisateur de l'exposition Rousseau à la Grande Maison de Blanc en 1925, pas moins de 300 000 francs⁴⁵². Or, bien que cette dernière somme paraisse quelque peu exagérée vu l'achat que coûta à John Quinn, l'année précédente, *La Bohémienne endormie* (pour 175 000 francs « seulement⁴⁵³ ») et qu'on puisse à juste titre se demander si le biographe de Rousseau n'exagérerait pas un peu l'admirable ascension de son protégé, le témoignage confirme l'envolée prodigieuse de la cote de Rousseau.

Si les propos d'Uhde sont donc à considérer avec précaution, la vente de sa collection, mise sous séquestre durant la guerre et qui se tint en mai 1921 à l'Hôtel Drouot, constitue une référence plus fiable quant à cette augmentation insoupçonnée. En outre, elle permet d'évaluer sa place parmi d'autres peintres modernes dont les toiles sont vendues au même moment. Bien que les prix y fussent bradés, comme pour la vente de la collection Kahnweiler quelques mois plus tard, Rousseau, seul artiste mort de cette collection, fut de loin le moins lésé. En effet, la moyenne des prix auxquels ses toiles furent acquises en 1921 entre presque dans la même gamme de prix que celles acquises, l'année suivante, par le collectionneur américain John Quinn, via divers marchands parisiens. En 1921, la moyenne des ventes des œuvres de Rousseau est ainsi de 17 995 francs⁴⁵⁴ contre 18 833 francs pour les trois toiles acquises par Quinn en 1922 auprès de la Galerie Bernheim-Jeune et de Robert Delaunay directement⁴⁵⁵.

⁴⁵¹ Uhde, Wilhelm, *De Bismarck à Picasso*, Paris, éditions du Linteau, 2002 [1936 ; traduit de l'allemand par Barbara Fontaine], p. 154

⁴⁵² *Ibid.*, p. 225

⁴⁵³ Voir câble de Henri-Pierre Roché à John Quinn daté du 18 février 1924 et conservé dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁴⁵⁴ Les prix auxquels furent évalués puis adjugés les œuvres de la collection Uhde lors de la vente publique du 29 mai 1921 ont été publiés dans le n° 13 de *L'Esprit nouveau* et reproduit ensuite dans W. Uhde, *De Bismarck à Picasso*, *op. cit.*, pp. 290-296

⁴⁵⁵ Les trois toiles en question sont : *L'enfant à la poupée de carton*, non daté, *Le Dirigeable*, 1907-1908 et *Le Centenaire de l'Indépendance, la petite Carmagnole*, 1892 ; sur les prix d'achat, voir, suivant l'ordre précédent, le câble entre John Quinn et la Galerie Bernheim-Jeune daté du 13 mai 1922, la facture de la Galerie Bernheim-Jeune datée du 16 juin 1922 et la lettre de Henri-Pierre Roché à John Quinn datée du 16 juin 1922 et conservés dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

Autre exemple de la bonne évaluation de la vente 1921 : *L'Enfant à la poupée de carton* (non daté), évalué à 7 000 francs, est acquis par Bernheim-Jeune au prix de 10 075 francs. Augmentant encore de deux tiers, cette même toile sera vendue l'année suivante à John Quinn pour le prix de 16 500 francs⁴⁵⁶.

Parmi d'autres indicateurs de prix figurent également ceux auxquels furent vendus les plus grands chefs-d'œuvre de Rousseau. Car si la moyenne des portraits et paysages de banlieues équivaut, en 1922, à 19 000 francs, ses grandes toiles au sujet exotique ou fantastique valent bien plus cher. Tandis que *Charmeuse de serpents* (1907, **ILL.28**) acquise par Jacques Doucet de Delaunay en 1923 pour 50 000 francs⁴⁵⁷, fournit déjà une bonne illustration de ces écarts, les ventes de *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL.16**), retrouvée miraculeusement en 1923, sont exemplaires. En effet, si John Quinn acquiert en 1924 cette grande toile pour la « modique » somme de 175 000 francs⁴⁵⁸, à sa mort en 1926, celle-ci atteint aux enchères la somme de 520 000 francs⁴⁵⁹, soit une augmentation de plus de 330% en deux ans.

Comparons à présent la valeur des toiles de Rousseau avec celles des autres artistes lors de la vente Uhde de 1921. Parmi ces artistes figuraient Braque (représenté par dix-sept toiles), Picasso (représenté par treize toiles), Raoul Dufy (représenté par cinq toiles), Juan Gris (une toile), Auguste Herbin (deux toiles), Marie Laurencin (deux toiles), Fernand Léger (une toile) et Metzinger (trois toiles). Or, si les prix demandés par l'expert pour ces tableaux naviguent entre 300 francs, pour *La Femme couchée* de Fernand Léger (1911-1912, 41 x 65 cm) et 8 000 francs, pour *La Joueuse de Mandoline* de Picasso (1 m x 73 cm), loin devant tous les autres, aucune des cinq toiles de Rousseau n'est évaluée à moins de 7 000 francs. Ainsi, tandis que la moyenne du prix demandé pour les dix-sept toiles de Braque s'élève à la modique somme de 676,47 francs, pour Dufy, à 1 560 francs et pour Picasso, à 3 130,76 francs, la moyenne des toiles de Rousseau s'élève à 8 900 francs. Mais, peut-on comparer la cote d'un artiste mort dont les toiles sont désormais presque introuvables à celle de peintres qui, à peine âgés de quarante ans, ont encore toute une carrière devant eux ? Malgré tout, l'écart est très net et montre qu'en

⁴⁵⁶ Voir lettre de John Quinn à Georges Bernheim datée du 11 mai 1922 et conservée dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁴⁵⁷ Voir lettre de Henri-Pierre Roché à John Quinn datée du 3-5 avril 1923 et conservée dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁴⁵⁸ Voir câble de Henri-Pierre Roché à John Quinn daté du 18 février 1924 et conservé dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁴⁵⁹ Ce prix correspond aux chiffres écrits en lettres manuscrites à droite sur le catalogue de vente accessible à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris. Il a été repris par Reid, B. L., *The Man from New York; John Quinn and his Friends*, New York, Oxford University Press, 1968, p. 660

1921, une toile de Rousseau vaut non pas le même prix ni le double mais le triple du prix d'une toile de Picasso. La comparaison avec Braque, elle, se passe de commentaires. En 1926, la vente de la collection John Quinn à Paris confirme la valeur de Rousseau non seulement sur le marché de l'art des artistes modernes encore vivants, mais aussi sur le marché de l'art des artistes modernes de sa génération, soit déjà décédés. Ici aussi, l'écart est immense : tandis que *La Bohémienne endormie* atteint 520 000 francs, *Une Femme nue couchée* de Matisse fut vendue pour 101 000 francs et une *Montagne Sainte-Victoire* de Cézanne pour 280 000 francs.

Mais si Rousseau est désormais reconnu par l'ensemble des artistes et de la critique d'art et qu'il figure désormais au panthéon des grands peintres français, force est de constater que ce n'est pas pour le caractère révolutionnaire et avant-gardiste de son œuvre. Tout en passant sous silence ses accointances avec les avant-gardes fauves et cubistes, nombreux sont les exégètes à l'affilier désormais à une toute nouvelle lignée de peintres qui, rattachés au discours dit du « retour à l'ordre », sont considérés comme les grands maîtres de la tradition picturale française.

B. Henri Rousseau, maître du retour à l'ordre.

1. La pensée du retour à l'ordre.

Avant d'entamer son *Anthologie de la peinture française*, parue en 1927, Maurice Raynal, ardent défenseur du cubisme et de Picasso dès 1906 et qui jugeait alors nécessaire « la transgression qui met en danger l'ordre établi⁴⁶⁰ », se prémunit avec un avertissement. Afin d'expliquer le choix des artistes et des mouvements qu'il s'apprête à développer, il écrit :

« Nous ajouterons que l'idée directrice de cet ouvrage repose non pas sur un modernisme qui, tôt ou tard, ne peut manquer de verser dans la mode, mais sur l'ensemble de toutes les notions qui ont pu influencer sur l'art et lui conférer des caractéristiques. Nous pensons que la peinture ne peut exister en dehors d'une fidélité absolue à la tradition, mais à la tradition picturale, considérée dans son métier et non pas dans son aspect académique. Nous croyons donc permises toutes les audaces qui ne débordent pas les canons éternels de notre sensibilité. Et si nous pouvions formuler une "idée du plus parfait peintre" suivant le titre donné par Félibien à l'un de ses ouvrages, nous dirions, que ce plus parfait peintre n'est ni celui qui "étonne", qui "surprend" par un ingénieux et paradoxal lyrisme plastique, ni celui

⁴⁶⁰ Cf. : « En 1912, Maurice Raynal encourage la première conférence sur le cubisme, dans le cadre de l'exposition organisée par un collectif d'artistes, La Section d'Or, prodigue amitié et réconfort « à l'image de la peinture qu'il défend : humaniste et cosmopolite », défend une vision de l'artiste nécessairement hors de la norme, puisque nécessairement « transgression qui met en danger l'ordre établi » et sublime, par elle-même, le réel. », Amar, Corinne, « Maurice Raynal : Portrait », texte édité en novembre 2008, http://www.fondationlaposte.org/article.php3?id_article=1057, consulté en juillet 2014.

qui "séduit", qui "charme", par une observation flatteuse, exacte ou cruelle de la réalité, mais celui qui "émeut" les sensibilités averties par une union des deux tendances, celui qui exprime les sentiments d'une humanité profondément sincère à la faveur du plus puissant lyrisme de la technique et des moyens, comme le firent les Fouquet, les Clouet, les Raphaël, les Le Nain, les Ingres, les Corot ou les Renoir⁴⁶¹. »

« Fidélité absolue à la tradition », « audaces » mais qui ne doivent pas « déborder les canons éternels de notre sensibilité », « humanité profondément sincère » qui se voit incarnée par une longue lignée d'artistes qui, Raphaël excepté, sont tous français (« les Fouquet, les Clouet, les Le Nain, les Ingres, les Corot ou les Renoir ») : nous voilà bien loin de la nécessité d'un art transgressif au point de mettre « en danger l'ordre établi ». Nationaliste, essentialiste, prônant une invention mesurée dans le respect d'une « tradition », prônant également la traduction des « sentiments d'une humanité profondément sincère » au détriment d'un art qui serait avant tout agencement de lignes et de couleurs, le discours de Raynal, en ces années 1920, n'a rien d'une exhortation à la contestation et à la rupture. S'il ne renie pas les mouvements d'avant-garde qu'il a accompagnés, son discours sur l'art a en vingt ans bien changé. Valorisant l'éternel et le permanent, recourant à un néo-humanisme comme valeur essentielle de l'art, Raynal refoule, pour suivre Jean Laude, toute « pensée de la coupure⁴⁶² ». Il encourage les artistes à faire preuve d'une audace modérée. Ainsi s'inscriront-ils dans cette tradition picturale française qui, de Fouquet à Renoir, s'est évertuée à conquérir le champ de l'émotion et qu'il s'agit, après les frasques du début de siècle, de rétablir.

Loin d'être un cas isolé, Raynal, à travers ces quelques lignes, ne fait qu'exprimer le discours dominant des années 1920. Repéré *a posteriori*, il est en effet typique de ce que les historiens ont coutume d'appeler, s'inspirant de la formule « rappel à l'ordre » employée par Bissière et Lhote en 1919, le « retour à l'ordre ». Répandu dans de nombreux pays d'Europe, le « retour à l'ordre » n'est pas un mouvement de pensée élaboré sous l'égide d'un ou de plusieurs penseurs mais une idéologie tacite partagée par les artistes, critiques et historiens d'art de l'époque. Or, s'il serait plus juste de parler de retours à l'ordre au pluriel plutôt qu'au

⁴⁶¹ Raynal, Maurice, *Anthologie de la peinture en France, de 1906 à nos jours*, Paris, éd. Mouton, 1927, pp. 6-7

⁴⁶² Laude, Jean, « Retour et/ou rappel à l'ordre » in *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, actes du colloque s'étant tenu au Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne les 15, 16 et 17 février 1974, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1975, pp. 21-22

singulier, tant la définition de cet ordre diffère selon les artistes et les historiens de l'époque⁴⁶³, le retour à l'ordre se compose néanmoins d'un certain nombre d'invariants. Reposant sur les notions d'ordre et de tradition, en opposition aux notions de rupture, de contestation et de révolution, cette idéologie tend à appréhender l'Histoire comme un fil continu plutôt que comme un cheminement rythmé d'épisodes de basculement et valorise l'universel et le permanent. Or si le retour à l'ordre n'équivaut pas forcément à un rejet des mouvements contestataires du début du siècle, il ne s'oppose pas moins à la modernité tel qu'elle fut aussi repérée, *a posteriori*, comme mythe, soit à la modernité entendue comme une perpétuelle quête du nouveau et engendrant pour ce faire un perpétuel sapement des valeurs héritées du passé.

Particulièrement prégnant durant la décennie 1920, le retour à l'ordre est-il une conséquence de l'épisode traumatique de la Première guerre mondiale ? Aussi traumatisante fût-elle, faire du retour à l'ordre une conséquence de la Grande guerre est aussi erroné que de penser, avec Silver, que le retour à l'ordre est né des sentiments patriotiques exacerbés durant la guerre⁴⁶⁴. Comme l'écrit Philippe Dagen, affirmer cela serait « oublier qu'en juillet 1914 à Avignon, Picasso dessine *La Nature morte aux biscuits* (musée Picasso), d'un naturalisme minutieux, et entreprend une toile néo-classique, *Le Peintre et son modèle* (musée Picasso). [Ce serait] oublier que l'évolution de Derain avant 1914 préfigure le retour à l'ordre⁴⁶⁵. » Ce serait aussi oublier que dès 1909, Maurice Denis, se faisant l'observateur de son temps, constate déjà un retour à l'ordre et à la tradition chez les jeunes peintres :

« Autour de ses aînés, la jeunesse est devenue résolument classique. On connaît l'engouement de la nouvelle génération pour le XVII^e siècle, pour l'Italie, pour Ingres : Versailles est à la mode, Poussin porté aux nues ; Bach fait salle comble ; le romantisme est ridiculisé. En littérature, en politique, les jeunes gens ont la passion de l'ordre. Le retour à la tradition et à la discipline est aussi unanime que l'était dans notre jeunesse le culte du moi et l'esprit de révolte. Je citerai ce fait que dans le vocabulaire des critiques d'avant-garde le mot "classique" est le suprême éloge, et sert par conséquent à désigner les tendances "avancées".⁴⁶⁶ »

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 13

⁴⁶⁴ Silver, Kenneth E., *Esprit de corps, the art of the parisian avant-garde and the first World War: 1914-1925*, Princeton, Princeton University Press, 1989 ; traduction française par D. Collins, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991

⁴⁶⁵ Dagen, Philippe, « Retour à l'ordre en peinture ? » dans *Epoque contemporaine XIX^e-XX^e siècles*, sous la dir. de Philippe Dagen et Françoise Hamon, Paris, Flammarion, 1995, p. 367

⁴⁶⁶ Denis, M., « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », art. cité, pp. 258-259

Récusant sa participation à la « bourrasque » de la génération 1890, le peintre lui-même se dit motivé par ce retour de l'ordre qui n'est autre qu'un retour aux valeurs classiques de la tradition française. De fait, dès 1909, l'ex chef de file des Nabis rétablit dans sa pratique les principes d'une peinture néo-classique ou néo-naturaliste qui, s'inspirant de la simplicité des Primitifs pré-renaissants, renonce à insuffler la foi à travers des compositions qui ne seraient « essentiellement » que « surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.⁴⁶⁷ »

Néanmoins, si le retour à l'ordre est déjà dans l'air du temps en 1909, il est vrai que ce n'est qu'après la guerre qu'il se généralise, surtout durant les années 1920 et non, selon une division simpliste de l'histoire prenant pour marqueurs temporels fixes les deux guerres mondiales, durant l'entre-deux-guerres tout entier. Comme le note Tomas Llorens Serra : « A la fin des années vingt, personne ne parle plus de "retour à l'ordre" et la question du "classicisme" se pose en d'autres termes. L'usage même de l'expression est de plus en plus rare.⁴⁶⁸ » En effet, les termes qui animent davantage les discours sur l'art dans les années 1930 sont ceux de *réalisme* et de *réalité*⁴⁶⁹. Des « Entretiens sur l'art et la réalité contemporaine », organisés par le gouvernement italien à l'occasion de la Biennale de Venise en 1934 aux fameux débats dits de « La Querelle du Réalisme », organisés par l'Association des Ecrivains et des Artistes Révolutionnaires à la Maison de la Culture à Paris en 1936, en passant par les expositions « Les peintres de la réalité en France au XVII^e siècle » (Musée de l'Orangerie, 1934), « Le Réalisme et la peinture » (Galerie Billiet-Worms, 1936), ou encore « Les Maîtres Populaires de la Réalité » en 1937, c'est le réalisme, ou plutôt les réalismes⁴⁷⁰, qui constituent la problématique majeure de cette nouvelle décennie. Nous y reviendrons au chapitre suivant.

⁴⁶⁷ Denis, Maurice, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et Critique*, 23 et 30 août 1890, article signé sous le pseudonyme de Pierre-Louis, repris in Denis, M., *Théories 1890-1910, op. cit.*, p.1

⁴⁶⁸ Llorens Serra, Tomas, « Le mouvement moderne au moment de la synthèse » in *Les années trente en Europe. Le temps menaçant, 1929-1939*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris (du 20 février au 25 mai 1997), Paris, Paris-Musées/Flammarion, 1997, p. 27

⁴⁶⁹ Derouet, Christian, « Les réalismes en France, rupture ou rature » in *Les réalismes 1919-1939*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Centre Georges Pompidou, Paris (du 17 décembre 1980 au 20 avril 1981) et à la Staatliche Kunsthalle de Berlin (du 10 mai au 30 juin 1981), Paris, éd. du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 1980, p. 198

⁴⁷⁰ Comme l'ont précisé Jean Clair et Christian Derouet, le réalisme n'est pas ici à entendre comme une catégorie de peinture ou un mouvement artistique spécifique, mais plutôt, selon une définition plus large, comme une pratique plastique qui demeure fidèle à l'observation de la réalité, cf. Clair, Jean, « Données d'un problème » in *Ibid.*, p. 8 et Derouet, Chr., « Les réalismes en France, rupture ou rature », art. cité, p. 198

S'opposant au mythe de la modernité, le retour à l'ordre a souvent été compris comme l'expression d'une conception de l'art conservatrice et réactionnaire. Néanmoins, tous les tenants du retour à l'ordre ne considèrent pas qu'il faille récuser les mouvements artistiques du début du siècle pour autant. Au contraire, pour certains, les notions d'ordre et de tradition s'appliquent très bien à l'art moderne. Ainsi par exemple de Lhote et de Bissière qui, pour avoir été les premiers, après-guerre, à énoncer ce « retour à l'ordre », considèrent en 1919 le cubisme non comme le mouvement qui aurait rompu avec la tradition mais comme celui qui aurait justement permis la « redécouverte de l'ordre », « le lien renoué avec la tradition oubliée⁴⁷¹ ». Pour Bissière, c'est justement grâce à leur rejet du naturalisme, du « morceau de nature » que les avant-gardes renouaient avec le « classicisme » :

« [...] La jeunesse, lassée des excès de l'impressionnisme et du naturalisme, dégoûtée du "morceau de nature", aspirait, elle aussi, à un retour au classicisme, à l'ordre, les peintres voulaient cesser d'être un "œil" plus ou moins bien doué, mais inconscient, ils sentaient confusément que pour faire un bon tableau, il n'est peut-être pas inutile, quoi qu'on en ait dit, d'être intelligent. [...]»⁴⁷² »

Leur position est alors similaire à celle d'un Albert Gleizes qui, quelques années plus tard, résumait bien cette nouvelle lecture de l'histoire de l'art dans laquelle modernité rime avec tradition :

« Il se dégage du Salon d'Automne, une leçon qui met en lumière l'état actuel, je dirai non seulement des arts plastiques mais de la mentalité des artistes. [...] »

Après l'impressionnisme une volonté d'ordre et de méthode s'est manifestée, après la dispersion une aspiration vers la concentration, un besoin profond de faire quelque chose de plus complet qu'une pochade ou une notation. Cézanne et le douanier Rousseau suscitèrent un travail de revalorisation des matériaux plastiques. Avant la grande évidence cubiste de 1911, déjà, un groupe d'hommes avait remis en honneur certaines sources de rajeunissement. Sans doute l'image externe contenta-t-elle d'abord la curiosité qui se penchait pour interroger, la saveur des vieilles choses satisfait au début. Mais on notait une suspicion quant au CLASSICISME – Grèce, Rome, Renaissance – par contre, une confiance grandissante au profit d'époques considérées comme primitives, barbares, archaïques : c'était une reprise de contact avec la TRADITION même. Les cubistes furent ceux qui commencèrent à tailler dans le vif. Instinctivement ils poussèrent jusqu'au bout

⁴⁷¹ Laude, J., « Retour et/ou rappel à l'ordre », art. cité, p. 16

⁴⁷² Propos de Bissière publiés dans *L'Opinion* et reproduits au sein d'un article concernant une exposition Picasso-Matisse in *Les Arts à Paris*, n°1, 15 mars 1918, p. 10

les vérifications, soit qu'ils soumettent l'objet à l'analyse ou qu'ils se livrent à l'étude des blocs ramenés à une sorte d'unité élémentaire.⁴⁷³ »

Ainsi, si le retour à l'ordre était partagé par la plupart des acteurs du monde de l'art, ce qu'il signifiait et les conclusions auxquelles il menait n'en étaient pas moins variables selon ses énonciateurs. Comme le soulignait Jean Laude en écrivant que « L'ordre, selon Derain, selon André Lhote, selon les Valori Plastici, selon le Novecento n'est pas l'ordre selon Mondrian, selon Jeanneret et Ozenfant, selon les Constructivistes et selon les Delaunay⁴⁷⁴. », l'ordre n'est pas une essence et on se garderait bien de l'appliquer de manière équivoque à tous ceux qui, dans les années 1920, s'en réclament. De même, la définition de la « tradition », principal élément du retour à l'ordre, diffère selon les énonciateurs.

Les quelques phrases de Maurice Raynal citées ci-dessus ne se veulent donc en rien représentatives de la pensée du retour à l'ordre dans son entier. Cependant, elles illustrent bien une certaine pensée qui, elle, s'affichait comme la pensée dominante des contributeurs réguliers des revues françaises *L'Amour de l'art*, *Formes* et *L'Art vivant*, revues auxquelles on peut ajouter, avec André Lhote, *La Nouvelle Revue Française*. Plutôt conservateur et rétrograde, ce retour à l'ordre se caractérisait par la promotion d'un retour à une peinture naturaliste, fondée sur l'observation de la nature plutôt que fruit de réflexions purement plastiques. « Nous croyons donc permises toutes les audaces qui ne débordent pas les canons éternels de notre sensibilité. », écrivait Raynal. A l'expression de l'ordre, représenté par les « canons éternels de notre sensibilité », s'opposait ainsi un désordre auquel il ne fallait pas, ou plus, succomber. Or ce désordre, pour bon nombre de ces critiques et historiens de l'art, s'incarnait dans les mouvements avant-gardistes du début du siècle qui, s'éloignant d'une représentation fidèle de la réalité, avaient osé privilégier l'élément plastique au détriment du sujet. Peinture trop éprise de « système⁴⁷⁵ » pour Elie Faure, produit d'un « intellectualisme pervers⁴⁷⁶ » ou d'un « cérébralisme atrophié⁴⁷⁷ » pour Adolphe Basler, les mouvements avant-gardistes du début du

⁴⁷³ Gleizes, Albert, « Salon d'Automne de 1921 » paru dans *La Vie des Lettres et des Arts*, 1921, et repris dans Gleizes, Albert, *Tradition et cubisme. Vers une conscience plastique. Articles et conférences 1912-1924*, Paris, La Cible, 1927, pp. 67-68

⁴⁷⁴ Laude, J., « Retour et/ou rappel à l'ordre ? », art. cité, p. 13

⁴⁷⁵ « Car voici qu'autour d'elle on anathématise, on prêche, on didactise, on dogmatise. [...] On oublie qu'un système ne suffit pas à créer un grand art, encore moins un grand artiste. Quand on cherche l'ordre, on s'exprime, on ne démontre pas aux autres la manière de l'exprimer. », Faure, Elie, *Histoire de l'art. L'art moderne*, Paris, éd. G. Crès & C^{ie}, 1921, p. 446

⁴⁷⁶ Basler, A., *La Peinture... religion nouvelle*, op. cit., p. 25

⁴⁷⁷ Article d'Adolphe Basler sur André Derain, paru dans *Latinité*, mai 1931 et reproduit in Collectif, « André Derain. Opinions de presse », *Les Arts à Paris*, juillet 1931

siècle, comme le seront, dans les années 1930, le surréalisme et l'expressionnisme, étaient régulièrement considérés comme des styles qui, à force de privilégier l'élément plastique sur le « sujet », avaient conduit à des impasses⁴⁷⁸. Considérés comme nécessaires malgré tout par les uns, comme une gageure totale par les autres, le principal reproche qui leur était fait était leur trop importante prise de distance par rapport à la réalité au profit d'un subjectivisme qui, faute de pouvoir se réclamer de l'universel, ne pouvait que verser dans le décoratif et l'art mineur. Comme Klingsor l'écrivait, dès 1921 : les cubistes sont « des décorateurs, comme le tapissier ou le mosaïste » qui, « en écartant de leurs préoccupations la nécessité de traduire la vie, [ils] ne se sont pas seulement trompés de théorie, [mais] se sont trompés de métier⁴⁷⁹. » De même pour Basler qui, en comparant le peintre cubiste à un « peintre-géomètre », jugeait en 1926 ce mouvement trop subjectif pour être plus que de la « peinture décorative⁴⁸⁰ ». Dans un article sur Derain paru en 1931, Jacques Guenne postulait le même constat : « Après Gauguin, après l'impressionnisme, après le divisionnisme, après le fauvisme, après le cubisme, la peinture aboutissait à la décoration. Et ce [n'était] pas une des conséquences les plus inattendues du principe de la peinture en plein air que d'avoir peu à peu conduit les peintres à négliger la réalité de la nature.⁴⁸¹ » Pour les rédacteurs de *Formes* dont l'objectif, en 1933, était « d'opérer un redressement du goût », le cubisme, le surréalisme et l'expressionnisme étaient aussi beaucoup trop éloignés de la vie réelle, « ces formes fossiles, ces suprêmes résidus de l'âge de fausse prospérité, d'agiotage et de spéculation, dont nous fûmes les témoins muets et dont nous avons constaté la banqueroute⁴⁸² ». Tenu pour principal responsable de ces dérives, Picasso – dont le succès économique notamment en agaçait plus d'un – en était souvent le bouc-émissaire. Pirate de l'art⁴⁸³, « prince de carnaval » ne vivant que de la spéculation⁴⁸⁴, le peintre espagnol n'était

⁴⁷⁸ « Le fauvisme a exploité jusqu'à l'impasse la transcription de la vision personnelle ; le cubisme, la recherche de la construction plastique ; le surréalisme, l'exploration de l'instinct. Dans tous les sens, l'art moderne a creusé des galeries rectilignes et étroites qui toutes ont mené à la limite de l'action humaine, où il est venu buter. Comme un feu trop ardent, il a tout brûlé, tout consumé. Derrière lui, il ne laisse que des cendres. », *Ibid.* Elie Faure prononce également le terme *impasse* au sujet de Picasso, Braque et Matisse dans un article intitulé « L'art moderne. L'agonie de la peinture » publié dans *L'Amour de l'art*, juin 1931, p. 237

⁴⁷⁹ Klingsor, Tristan L., *L'art français depuis 20 ans : la Peinture*, Paris, F. Rieder et C^{ie}, 1921, p. 102

⁴⁸⁰ « Le peintre-géomètre déformait les objets pour définir leur construction, fragmentait et espaçait les formes pour les mieux situer, les paraît d'une coloration tout abstraite, non dépourvue de lumière, mais qui suggérait à peine la couleur locale ou accusait sa complète absence. Or, cette conception subjective du tableau, se substituant à tout mécanisme optique, n'était au service que d'un art mineur. Les principes de cet art ne sont que ceux de la peinture décorative. », Basler, A., *La Peinture... religion nouvelle, op. cit.*, p. 51

⁴⁸¹ Article de Jacques Guenne sur André Derain, paru dans *L'Art vivant*, mai 1931 et reproduit in Collectif, « André Derain. Opinions de presse », *Les Arts à Paris*, juillet 1931, pp. 12-15

⁴⁸² Collectif, « Un bilan et un programme : peinture, architecture, art décoratif », *Formes*, janvier 1933, p. 340

⁴⁸³ « [...] après avoir exercé partout sa piraterie et consommé son riche butin », Basler, A., *La Peinture... religion nouvelle, op. cit.*, p. 46

⁴⁸⁴ « [...] Picasso était roi. Ce prince de carnaval suscitait une vive curiosité. Il croyait faire la loi. En réalité il subissait une mode. Il allait au-devant des désirs du public. Le public acceptait à son tour toutes les données de l'art contemporain. Pourquoi les eût-il repoussées ? Comme Picasso, cet Espagnol volant, l'homme d'affaires

rien d'autre, pour Basler, qu'un « anecdotier charmant », un « séduisant illustrateur⁴⁸⁵ » ou encore un « illustrateur anecdotique assez doué⁴⁸⁶ ». A l'art d'un Picasso ou d'un Kirchner, d'un Mondrian ou d'un Kandinsky, ces trois derniers artistes n'étant jamais même énoncés dans ces revues pourtant réputées et à raison pour leur sérieux et leur exhaustivité, ces critiques préféraient soutenir l'art d'un Derain ou d'un Vlaminck, redevenus classiques. A l'art d'un Tristan Tzara, d'un Max Ernst ou d'un André Masson, ils préféraient la peinture dite « néo-réaliste » d'un Charles Dufresne, d'un Amédée de la Patellière, d'un André Dunoyer de Segonzac ou d'un Henry de Waroquier, autant de peintres qui largement oubliés aujourd'hui, ne jouissaient pas moins alors d'un important succès⁴⁸⁷.

Comme le résumait encore Basler, en 1926 : « On est las de tous les effets de palette, de tous les artifices d'accents bons à chatouiller l'épiderme, de tous ces jazz-bands propres à ébranler les nerfs et l'on aspire à un art qui ne découle que de l'émotion au contact direct de la nature⁴⁸⁸. » En opposition à des recherches d'esthètes (« les effets de palette », « les artifices d'accents »), à une peinture qui excite plus qu'elle n'émeut – Raynal postule exactement la même chose un an plus tard –, à une peinture qui s'inspire de cultures sauvages et de la culture noire (« jazz-bands »), il était désormais temps de retrouver « l'émotion au contact direct de la nature », soit au contact de la réalité. Or, s'il n'était pas pour autant question de revenir à une peinture qui serait pure imitation de la réalité, il était essentiel de retrouver le juste équilibre entre, pour employer les termes de Lhote, « Dame Nature » et « Dame Peinture ». Que toute peinture fût l'expression de la vision subjective et personnelle du peintre, soit. Mais cela ne devait pas signifier que ce dernier avait le droit de la déformer au point qu'on n'en reconnaisse plus le sujet et qu'il devait, plutôt que d'exprimer ses états d'âme à travers elle, l'instrumentaliser au profit de recherches purement plastiques. Etant donné que la peinture est d'abord un art de la délectation, on souhaite, comme le définit Raynal dans son portrait du « plus parfait peintre », que la peinture, en ramenant la nature et l'humain au centre de son attention, de nouveau, émeuve.

brassait des abstractions et remuait de la cendre. Il gagnait de l'argent et voyait cet argent se volatiliser ou s'évanouir comme une bulle de savon. », Collectif, « Un bilan et un programme : peinture, architecture, art décoratif », art. cité, p. 340

⁴⁸⁵ Basler, A., *La Peinture... religion nouvelle*, op. cit., p. 43

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 45

⁴⁸⁷ Parmi ceux-ci, André Dunoyer de Segonzac (1884-1974) était peut-être le plus coté. Lauréat du Prix de la Biennale de Venise en 1934 puis, en 1964, du grand Prix de la Ville de Paris, sa cote sur le marché de l'art était aussi bien assurée. En 1925, ses toiles, comme *Les Buveurs*, atteignaient facilement les 90 000 francs.

⁴⁸⁸ Basler, A., *La Peinture... religion nouvelle*, op. cit., p. 22

a. Les peintres de la nouvelle tradition française.

Le retour à l'exaltation d'une émotion tempérée grâce à des peintures figuratives qui, nées de l'observation sincère et modeste de la nature, serait à même d'en restituer les qualités essentielles, voilà ce à quoi ces critiques aspiraient. Pour ce faire, prédisaient-ils, il était temps de s'en retourner vers les peintres français pouvant incarner « les canons de notre sensibilité », soit, comme les énumérait Raynal, une lignée qui, remontant au XV^e siècle, comprenait : Jean Fouquet (ou Foucquet, vers 1420-1481), Jean Clouet (vers 1485-1541), les frères Le Nain (Antoine (1588-1648), Louis (1593-1648) et Mathieu (1607-1677)), Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), Dominique Ingres (1780-1867) et Auguste Renoir, décédé peu après la fin de la Première guerre mondiale (1841-1919), peintres auxquels on ajoutait volontiers Nicolas Poussin (1594-1665), Antoine Watteau (1684-1721), Jean Siméon Chardin (1699-1779), Claude Gellée Lorrain (1600-1682) et dans une certaine mesure, Gustave Courbet. Soit une lignée de peintres qui, hormis Poussin, Chardin, Ingres, Courbet et Renoir, étaient soit des redécouvertes de la fin du XIX^e siècle-début du XX^e siècle, et connus sous le nom des Primitifs français, soit des peintres qui, sans avoir été oubliés ou ignorés, n'avaient jamais connu une telle renommée. Parmi ces derniers, Corot en fut certainement le plus apprécié.

b. Jean-Baptiste Camille Corot.

Redécouvert au début des années 1920⁴⁸⁹, Corot dominait la scène artistique française. Son influence, avec Chardin, sur les peintres contemporains était telle qu'en janvier 1925, elle conduisait même Lhote à s'interroger :

« Salon honorable, riche en talents, mais pauvre en manifestations hardies. Devant la profusion des natures mortes, et de ces petits sujets où les personnages sont réduits au rang d'accessoires ; devant tant de paysages jolis, mais ramenés à quelques maisons qu'ombrage un arbre minutieux, une question se pose, moins scandaleuse qu'elle n'en a l'air. Ne serions-nous pas, tout compte fait, les victimes de ces deux récentes "découvertes" : Chardin et Corot ?⁴⁹⁰ »

Or, bien qu'on déplorât l'absence significative de Corot dans les musées français⁴⁹¹, ses œuvres figuraient dans toutes les grandes rétrospectives d'art français. Dès 1922 par

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 53

⁴⁹⁰ Lhote, André, « Le Salon d'Automne », *La Nouvelle Revue Française*, janvier 1925, p. 120

⁴⁹¹ « [...] Notre XIX^e siècle français est vraiment trop imparfaitement représenté au Louvre, qui ne possède pas assez de grandes figures de Corot, ni de ses paysages d'Italie. [...] », Lhote, André, « Notes », *La Nouvelle Revue Française*, juillet 1921, p. 113

exemple, il était largement représenté dans « Cent ans de peinture française » au sein de laquelle, d'après Waldemar George, comme ses toiles « [étaient] disséminé[e]s dans tous les coins de la salle, comme pour attester l'influence universelle d'un maître⁴⁹² », il était « le seul [peintre] dont on puisse dire qu'il est pleinement représenté⁴⁹³ ». En 1925, tandis que ses œuvres ne faisaient naturellement pas partie de l'accrochage de « Cinquante ans de peinture française », deux expositions le mettaient en valeur. Intitulée « Le paysage français de Poussin à Corot », la première se déroulait au Petit Palais et comprenait également des œuvres de Poussin, Watteau et Claude Lorrain⁴⁹⁴. La seconde était une exposition personnelle, organisée à la Galerie Paul Rosenberg. En 1928, cette même galerie lui rendait de nouveau hommage et réalisait une présentation dont le succès, d'après Lhote, dépassait de loin celui obtenu par les expositions Courbet, Manet et Delacroix, « qui furent [pourtant] les grandes attractions de l'année⁴⁹⁵ ». « Corot est décidément l'homme du jour », remarquait Lhote, ce qui n'était pas peu dire tant il était considéré de part et d'autre de la critique comme « le plus grand génie de la peinture contemporaine⁴⁹⁶ » (Adolphe Basler) ou « le peintre du XIX^e siècle le plus représentatif de l'esprit français⁴⁹⁷ » (Christian Zervos). L'engouement pour Corot se poursuivit la décennie suivante. En 1936, le Musée de l'Orangerie, en lui organisant la plus grande exposition jamais conçue, assurait de nouveau sa place au panthéon des plus grands artistes français⁴⁹⁸.

Globalement, ce que les critiques appréciaient le plus chez Corot, ainsi que chez tous les peintres de cette lignée, était son sens de la mesure, de l'équilibre, cette tempérance qui, bien souvent, se voyait élevée en qualité suprême de l'âme, du goût et du style français. Ainsi de Poussin qui, pour Lhote, rassemblait « les vertus fondamentales de notre race », à savoir :

« un enthousiasme nuancé, une éloquence mesurée, un goût de l'équilibre qui lui interdit, placé entre la nature et l'abstraction picturale, de jamais sacrifier celle-ci à celle-là, une puissance sans lourdeur, une abondance sans surcharge ; un dessin, qu'une politesse innée éloigne à la fois de la déformation baroque et de la correction académique ; une couleur qui n'empiète jamais sur le dessin, et qui ne cesse cependant d'être sensible : un style, en un mot, tout classique.⁴⁹⁹ »

⁴⁹² George, Waldemar, « Cent ans de peinture française », *L'Amour de l'art*, avril 1922, p. 102

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 103

⁴⁹⁴ Organisée par Henry Lapaude, elle se déroule aux mois de mai et juin 1925.

⁴⁹⁵ Lhote, André, « A propos de l'exposition Corot », *L'Art vivant*, 15 juillet 1928, p. 551

⁴⁹⁶ Basler, A., *La Peinture.... religion nouvelle*, *op. cit.*, pp. 52-53

⁴⁹⁷ Zervos, Christian, « Les expositions (Galerie Paul Rosenberg) », *Cahiers d'art*, mai-juin 1928, p. 262

⁴⁹⁸ L'exposition se déroula du 24 mai au 28 juin 1936 et donna non seulement lieu à la publication d'un catalogue, préfacé par Paul Jamot mais aussi à de nombreuses monographies telles celles d'Elie Faure, parue aux éditions Braun la même année.

⁴⁹⁹ Lhote, André, « Les Arts. De Poussin à Corot », *La Nouvelle Revue Française*, juillet 1925, p. 125

Même argumentation pour Corot dont Lhote constatait le « don prodigieux et si rare de transfigurer le réel sans effort ni affectation⁵⁰⁰ » ou au sujet duquel François Fosca écrivait encore que : « [Corot] ne vise qu'à être vrai. Jamais il ne veut arranger ou poétiser⁵⁰¹. »

Pas ou peu d'effet, une parfaite mesure entre dessin et couleur forgeaient ainsi ce que les historiens et critiques d'art de ce retour à l'ordre nommaient le « style classique ». Or ces qualités, si elles se traduisaient par certains effets picturaux, étaient tout autant redevables des qualités humaines et morales de leurs auteurs. Comme Lhote avait eu l'occasion de le développer dans son compte-rendu de l'exposition Corot à la Galerie Paul Rosenberg en 1928, ses vertus primitives⁵⁰² étaient la modestie, la réserve, la patience et l'humilité⁵⁰³. C'étaient des « qualités régulatrices » qui « invit[ai]ent à la modération, à la mesure⁵⁰⁴ ». Même conclusion pour Fosca qui y ajoutait une justification morale : « Le secret de Corot, en fait, ne se trouve-t-il pas dans une qualité morale, l'humilité ? Les preuves de l'humilité du peintre, de son absence totale d'orgueil, d'amour de soi, elles abondent. C'est parce qu'il est humble que Corot retrace avec tant de scrupuleuse fidélité la nature, sans vouloir la déformer.⁵⁰⁵ » Or, si pour Lhote, il fallait tout autant les admirer que s'en méfier, la peinture ayant aussi besoin d'ivresse et de folie inspirée, pour Fosca, c'était bel et bien ces qualités que les jeunes peintres devaient retrouver. Aux « excès⁵⁰⁶ » de l'impressionnisme autant que du cubisme, Corot faisait « vraiment de la peinture pure, ou plus exactement, de la peinture ramenée à sa véritable source⁵⁰⁷ ».

Si l'art de Corot plaisait autant, ce n'était donc pas tant parce qu'il avait inventé un style nouveau, travaillé sa palette d'une manière inédite ou représenté des sujets inattendus. C'était parce que sa peinture, naturaliste, sereine et sans renforcement ou exagération de couleur, de matière ou de trompeurs effets, reflétait les qualités supposées d'une âme humble et généreuse à la fois. Or c'étaient ces vertus, qualités d'âme bien plus imputables à l'homme qu'au peintre, qui faisaient de Corot, comme de Le Nain ou de Poussin, un très bon peintre. Teinté de

⁵⁰⁰ Lhote, A., « A propos de l'exposition Corot », art. cité

⁵⁰¹ Fosca, François, « Corot chez P. Rosenberg », *L'Amour de l'art*, mai 1928, p. 167

⁵⁰² « ces vertus de primitif », Lhote, A., « A propos de l'exposition Corot », art. cité, p. 551

⁵⁰³ « L'originalité de Corot est donc à base de modestie et de réserve. », *Ibid.*

⁵⁰⁴ *Ibid.*

⁵⁰⁵ Fosca, Fr., « Corot chez P. Rosenberg », art. cité, p. 169 et p. 173

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 167

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 161

moralisme, le discours qui se tenait à son égard était ainsi proche du discours qu'on tenait à l'égard des Primitifs français qui depuis 1904 n'avait pas beaucoup évolué.

c. Les Primitifs français.

Pour Lhote par exemple, en 1923, l'art des Frères Le Nain, « réconfort⁵⁰⁸ » pour l'art contemporain, était le résultat d'un procédé « modeste » et « humble⁵⁰⁹ », équivalent à une profession de foi : « Le métier de ces peintres ennemis du tapage est fait à l'image de leur foi. Leur touche n'a rien de magnifique, d'emporté ni de provocateur ; elle est soigneusement dissimulée pour ne pas lutter par quelque empâtement incongru, avec les subtiles vibrations de valeurs qui douent la moindre guenille de la splendeur d'une étoffe merveilleuse.⁵¹⁰ » Remis à l'honneur en 1934, Jamot, auteur du catalogue des « Peintres de la réalité », établissait le même constat : les peintres du XVII^e siècle sont avant tout des gens « modestes⁵¹¹ », pourvus d'une âme sincère et honnête. Or, comme pour la longue lignée d'artistes à laquelle ils étaient affiliés, ces qualités humaines supposées étaient ce qui fondait les qualités de leur art, peinture poétique capable d'éclairer « l'éternel fonds humain⁵¹² ». Et s'il était vrai que ces peintres avaient subi l'influence de l'Italien Caravage, ils avaient néanmoins su conserver l'essence de leur âme spécifiquement française :

« Sans doute la France a subi l'influence de l'illustre Italien Caravage. Mais son âme n'en a pas été atteinte dans ses profondeurs. [...] Il suffisait de cet amour profond de la nature, de la vérité, de la vie, de l'humanité qui, sous une forme ou sous une autre et depuis les origines de notre histoire jusqu'à ce jour, n'a jamais cessé d'animer l'esprit français. [...] Il a aussi confirmé son idéal d'un art humain et universel, bon non pas pour la seule France, mais pour le monde entier.⁵¹³ »

Et c'était encore à Corot et à Chardin que Jamot, malgré l'anachronisme, en appelait, les citant comme modèles :

« Si de ces œuvres émouvantes et simples où respire l'honnête amour du vrai et de l'humain et qui ne ressemblent à rien de ce qui s'était fait auparavant et de ce qui se faisait alors, on

⁵⁰⁸ Lhote, André, « Les Frères Le Nain, Galerie Sambon », *La Nouvelle Revue Française*, mars 1923, p. 588

⁵⁰⁹ « Rien de plus modeste, de plus humble que ce procédé qui aboutit parfois à un parallélisme des formes incitant à mille variations dans le détail. », *Ibid.*, pp. 589-590

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 590

⁵¹¹ « Ce sont des modestes. [...] Louis [Le Nain], génie modeste et profond. », Jamot, Paul, « Préface », dans *Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée de l'Orangerie, Paris, édition des Musées nationaux, 1934, p. 16 et p. 23

⁵¹² *Ibid.*, p. 16

⁵¹³ *Ibid.*, pp. 25-26

veut à toute force rapprocher, pour mieux les situer, quelques grands noms de la peinture, il faudra qu'on aille les chercher dans le même pays et dans l'avenir : ce sera Chardin, ce sera Corot.⁵¹⁴ »

d. L'art du paysage.

Sans que cela soit explicitement énoncé, et bien qu'on redécouvrit au même moment qu'il avait aussi été peintre de figures, ce que les critiques appréciaient en Corot, était le fait qu'entre tous les sujets possibles, ce soit la nature qu'il privilégiait. L'exposition de 1925 consacrée au paysage français illustre bien, entre autres manifestations sur le sujet, l'importance de ce retour à la « nature » dont parle notamment Basler et qui prend forme de manière très concrète dans la réhabilitation du genre figuratif du paysage⁵¹⁵. Comme l'écrivait Romy Golan, il est probable que ce regain d'intérêt pour le genre du paysage après-guerre, dans un style essentiellement néo-classique, soit l'expression d'une nostalgie de la France d'avant-guerre, d'une France dont les paysages n'auraient pas encore été dévastés par la sanglante guerre des tranchées⁵¹⁶. Mais associée à la France rurale, ces représentations de la nature, de cette terre-mère contribuaient aussi à l'exaltation des valeurs traditionnelles et immuables telle que la classe paysanne, parangon du conservatisme, avait mieux que tout autre soigneusement sauvegarder. Comme l'écrit Bernard Ceysson à propos des années 1930 cette fois :

« Ces visions de la campagne reflètent et élaborent une idéologie de la Nature, de la Patrie, qu'elles contribuent à imposer. [...] C'est bien de la maintenance de la tradition française qu'il s'agit et de la culture nationale dont on définit alors les traits spécifiques : mesure, harmonie, bon goût, audace tempérée de respect du passé. [...] Préserver ce qui disparaît tel est le sens ultime de cette image du bonheur, d'une autarcie édénique, qui compose un hymne aux valeurs essentielles, Patrie, Travail, Famille qui prône une philosophie "réaliste", nationaliste et agrarienne, résolument antidémocratique, qui condamne l'expansion progressiste de la société industrielle et ses conséquences : l'urbanisation, la prolétarianisation des masses, la dilution de la Culture et de la Tradition nationales dans le cosmopolitisme.⁵¹⁷ »

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 23

⁵¹⁵ Voir Gaston de Varenne dans la revue du Salon d'Automne de 1925 dans la *Gazette des Beaux-arts*, pp. 272-88 : « Si l'on essaie de formuler une impression générale, on peut affirmer, sans trop se tromper, que nos jeunes artistes paraissent retrouver enfin et chaque année davantage, les chemins desquels ils s'étaient un peu écartés. Ils reviennent les uns après les autres à notre grande tradition nationale faite de respect pour la nature. », cité in Golan, Romy, *Modernity and Nostalgia, Art and Politics in France between wars*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1995, p. 7

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 14

⁵¹⁷ Ceysson, Bernard, « Réalismes / figurations » dans *L'art dans les années 30 en France*, catalogue de l'exposition éponyme organisée sous le commissariat de Jacques Beaufret et Bernard Ceysson et présentée au

« Image du bonheur, d'une autarcie édénique », comme l'analyse l'historien, les représentations de la France rurale dans l'entre-deux-guerres sont fréquentes chez des artistes comme Derain ou Matisse. Parmi les anciennes avant-gardes, il n'est pas étonnant que Derain, par exemple, dit le « Régulateur⁵¹⁸ », le maître par excellence de ce retour à l'ordre, se soit justement tourné vers une peinture de paysage. Que son triomphe Galerie Paul Guillaume en 1931 soit lié aux onze paysages qu'il y présente alors, paysages récemment peints lors d'un séjour en Provence à Saint-Maximin, n'a rien d'un hasard (ILL.106). Car si Derain est aussi peintre de portraits et de natures mortes, ce sont ses paysages qui, réalisés en Provence, à l'Estaque, à Cassis, aux Martigues dans la lignée de Cézanne⁵¹⁹, font surtout preuve de sa grande maîtrise et de son classicisme évident⁵²⁰. C'est bien en tout cas ce que plusieurs critiques mettent en avant. Pour Paul Fiérens, Derain, ce « peintre de la terre, des collines harmonieuses, des arbres puissants et tranquilles », « a le sens – un sens que l'on pourrait appeler classique – de ce qui est stable, solide, permanent⁵²¹ ». Si ses paysages constituent donc « les meilleures traditions de la peinture française », ce n'est pas uniquement pour leur qualité esthétique. Représentation de paysages idylliques inspirés des campagnes françaises, Derain reconduit une image de la France rurale qui est alors vue, en opposition aux métropoles modernes, comme le dernier bastion des valeurs de la patrie française.

De son côté, Vlaminck qui s'était fait connaître pour ses peintures provocatrices fauves avant-guerre s'en revient également après-guerre à un art du paysage qui, modeste et simple, célèbre à la manière de Corot la sérénité et la quiétude de la campagne de l'Eure-et-Loire dans laquelle il se retire définitivement à partir de 1925⁵²². Pour l'ancien « révolutionnaire », qui est aussi un grand amateur de peintures populaires, cette retraite à la campagne n'est pas qu'une manière de renouer avec ses racines⁵²³ : c'est aussi une façon pour lui de fuir la modernité

Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne, Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne, 1979, pp. 37-38

⁵¹⁸ La formule est notamment employée par André Salmon dans un article publié dans *Gringoire* le 3 avril 1931 et reproduit dans « Derain. Opinions de presse », *Les Arts à Paris*, juillet 1931, p. 23

⁵¹⁹ Cabanne, Pierre, *André Derain*, Paris, Somogy, 1990, p. 56

⁵²⁰ Article d'Alphonse Siché publié dans *A Paris*, non daté et reproduit, traduit, dans « Derain. Opinions de presse », *Les Arts à Paris*, juillet 1931, pp. 18-20

⁵²¹ Article de Paul Fiérens, publié dans *Art News*, non daté et reproduit, traduit, dans « Derain. Opinions de presse », *Les Arts à Paris*, juillet 1931, p. 25

⁵²² En 1925, Vlaminck se retira au Domaine de la Tourtilière en Eure-et-Loire avec sa famille. Il y resta jusqu'à la fin de sa vie.

⁵²³ Fils d'un couple modeste plutôt versé dans l'art de musique (son père était musicien), Vlaminck avait grandi à la campagne dans le Vésinet. Le peintre n'avait d'ailleurs jamais vraiment habité à Paris. Même durant ses heures « fauves », il faisait des allers-retours entre la ville et sa maison de campagne. Il en témoigne notamment dans son

incarnée par la grande ville, ses industries, sa vitesse et le fatras des nouvelles avant-gardes. Traumaté par la guerre, bien qu'il fût rapidement embauché à l'arrière servant comme tourneur dans une usine d'armement de Puteaux⁵²⁴, le peintre opère un mouvement de repli misalutaire mi-misanthrope mais qui se manifeste surtout, en peinture, par le reniement de son engagement avec les avant-gardes du début du siècle. Suivant la tendance générale, ses tableaux célèbrent aussi le retour à un art du paysage plutôt classique, coloré, naturaliste, dix-neuviémiste et suranné (ILL.146)⁵²⁵.

Aux paysages de campagne s'adjoignent également des représentations du « paysan ». Alors même que les traditions rurales disparaissent⁵²⁶, la figure du paysan est de plus en plus présente dans la peinture française et notamment dans les tableaux d'artistes aussi différents que Marcel Gromaire, Amédée de la Patellière ou Roger de La Fresnaye. Portraits ethnologiques insistant sur un type physiologique spécifique, les représentations du paysan qui se développent dès la fin de Première guerre mondiale prônent l'image d'un « bonhomme » fort, viril et solide. Traits taillés à la serpe, peaux accidentées et au teint rosé, bronzées aussi par le soleil et le vent, menton proéminent, joues ridées, nez en chair, cous solides émergeant de cols fait du coton épais des chemises paysannes (ILL.107, 108, 109, 132, 133) : elles le

autobiographie *Tournant dangereux* publiée en 1929, cf. Vlamincq, M., *Tournant dangereux. Souvenirs de ma vie, op. cit.*, p. 98

⁵²⁴ De son propre aveu ou de l'aveu de sa fille, la Première guerre mondiale, même s'il l'avait passée à l'arrière, fut traumatisante pour Vlamincq. « La guerre a été pour moi une grande leçon. Toute ma confiance dans la civilisation, la science, le progrès, le socialisme, tout s'est écroulé ! Même la confiance que j'avais en des amis de vingt ans. Je ne crois plus à rien. Je n'ai confiance qu'en moi [...] », écrit-il dans *Tournant dangereux. Souvenirs de ma vie, Ibid.*, p. 221, traumatisme confirmé par Godeliève de Vlamincq qui rapporte également que : « La première guerre, il l'a quand même, comme il disait, passée à l'arrière. Mais cette guerre a joué un grand rôle dans ce pessimisme qu'on lui a reproché. La Tourtillière l'a sorti de la guerre de 14. C'est vrai. Il a été pris par une campagne qu'il ne connaissait pas, avec un attrait tout à fait différent, puisque la guerre de 14 ça a été pour lui un éteignoir. Ma mère me disait toujours : « Quand la guerre de 14 s'est arrêtée, c'était un autre homme, ce n'était plus tout à fait pareil. » Oui, ça l'avait profondément marqué. », Vlamincq, Godeliève de, *Vlamincq, la soif de liberté, Entretiens avec Jean-Luc Parant, Pascale Krausz, Kristell Loquet et Nono*, Illiers-Combray, éditions Marcel le Poney, 2012, p. 45

⁵²⁵ Dans sa première autobiographie publiée en 1929, Vlamincq ne fait preuve d'aucune ambiguïté lorsqu'il décrit la manière dont la peinture avec l'avènement du cubisme dégénéra en une peinture trop éprise d'intellectualisme. Il n'hésite pas non plus au besoin de ranger Derain à ses opinions, Derain qui, écrit-il, fut aussi l'un des premiers à pressentir le caractère « éphémère » d'une telle « doctrine » : « Derain, que je voyais souvent, était flottant, désarmé. Il étudiait les maîtres et rendait visite à tous les musées d'Europe. Le cubisme l'inquiétait. Déjà, cet art asexué, né d'inventions dépouillées de tout ce qui fait la nature même de la peinture, menaçait de s'éteindre. », Vlamincq, M., *Tournant dangereux. Souvenirs de ma vie, op. cit.*, p. 98

⁵²⁶ Cf. « Les mentalités elles-mêmes évoluent, les vieilles traditions paysannes cédant le pas aux idées venues du monde urbain. Les fêtes rustiques, les veillées paysannes régressent, la pratique religieuse s'affaiblit dans certaines régions, tandis que les journaux ou la radio apportent l'écho des débats nationaux. Le folklore cesse d'être une réalité vivante ; il devient l'objet de mémoire collective. De façon symptomatique, la disparition des spécificités régionales et l'unification des mœurs et des coutumes donnent naissance à des mouvements régionalistes, à des associations folkloriques et à la création, en 1937, du musée national des Arts et Traditions populaires. », Berstein, Serge, *La France des années 30*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », [1988] 2002, pp. 9-10

montrent toujours prêt au sacrifice pour sa patrie⁵²⁷, comme à la tâche. De même, les ascendances paysannes de certains peintres, tels Dunoyer de Segonzac, Vlaminck et Derain, sont-elles mises en exergue⁵²⁸, parfois par les peintres eux-mêmes⁵²⁹. Enfin, la reconnaissance des arts populaires français, tardive si on compare avec les pays du Nord de l'Europe tels la Suède, ou certains pays d'Europe de l'Est comme la Tchécoslovaquie, et la valorisation de l'artisanat et de l'artisan participent de ce même mouvement de pensée. Nous y reviendrons au chapitre suivant.

Dans ce contexte, l'affiliation de Rousseau aux mouvements d'avant-garde du début du XX^e siècle, tel qu'elle avait été réalisée par Salmon en 1912, disparaît du discours des critiques et des historiens d'art. On se souvient qu'en 1911 déjà, Wilhelm Uhde le situait dans une lignée d'artistes français qui, de Poussin à Renoir, en passant par Chardin, Ingres, Corot, Delacroix et Courbet, allaient justement constituer les hérauts de cette nouvelle tradition française⁵³⁰. Or, si nombre d'exégètes commencent à émettre des doutes sur les qualités d'analyse d'Uhde⁵³¹, Rousseau devient à son tour l'une des figures tutélaires de l'excellence picturale française. Représentant l'âme française, par son ordre et son classicisme pour les uns, à travers son

⁵²⁷ Sur ce point, voir Golan, R., *Modernity and Nostalgia, Art and Politics in France between wars*, op. cit., pp. 41-47

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ Bien que tout ce qu'il raconte semble être vrai, Vlaminck met souvent en exergue ses origines paysannes et, au moyen de récits émouvants et personnels, semble vivement chercher à attirer l'empathie de son lecteur pour cette classe sociale. Ayant été l'un des premiers, selon Florent Fels, à avoir mis le port du foulard, accessoire typiquement paysan, à la mode (cf. « [...] On sait que le promoteur du foulard, maintenant porté même par les élégantes, de la sculpture nègre, des verres peints ou gravés est Vlaminck. Derain mit à la mode la musique chinoise, les instruments nègres et les pierres médiévales ; Lhote, les boules-panoramas [...] », Fels, F., *Propos d'artistes*, op. cit., p. 88), c'est aussi en costume de paysan, le regard grave mais déterminé assis sur une simple chaise de bois dans sa ferme rustique de l'Eure-et-Loire que Vlaminck choisit de se faire tirer le portrait (ILL.154). Sans prétendre qu'il s'agisse là d'une stratégie de communication tel que nous les connaissons aujourd'hui, il est néanmoins évident que toutes ces évocations de la paysannerie sont une manière pour lui de se construire une figure d'artiste suivant le modèle prôné par les tenants de ce retour à l'ordre conservateur et rétrograde.

⁵³⁰ « Son dessin est précis et sûr et d'une extraordinaire force suggestive ; les arbres et autres plantes s'animent par leur contour d'une vie organique perceptible aux sens. Rousseau possède, comme Corot, ce don mystérieux de les faire pour ainsi dire, croître devant nos yeux des racines à la cime. », pp. 48-49 ; « [...] Dans quelques-uns de ses tableaux de forêt vierge, il obtient un équilibre qu'on ne trouve que chez Poussin. Il est ici tout à fait dans les grandes traditions de la peinture française. », p. 50 ; « En ce sens, le concept de « tableau » est un jugement porté sur l'étendue et l'unité d'esprit du créateur, un jugement hiérarchisant. Tandis que Manet et Cézanne, avec une virtuosité noble et aisée qui chaque jour doit s'acquérir à nouveau, poursuivaient des intérêts très limités, purement picturaux, et en dépit de tous leurs grands formats et leurs vastes compositions, ne créaient pourtant que de beaux effets de coloris ou de tons, - Poussin, Chardin, Ingres, Corot, Delacroix, Courbet, Renoir et Henri Rousseau puisant à pleines mains dans des trésors abondants et variés de sentiments ont peint des *tableaux*. », Uhde, W., *Henri Rousseau*, op. cit., pp. 37-38

⁵³¹ Ainsi en est-il de Coquiote qui, avec un anti-germanisme certain, reproche au « boche » ses « niaiseries calembredaines » et en particulier, le fait d'avoir présenté Rousseau comme un homme d'une candeur toujours angélique, Coquiote, G., *Les Indépendants, 1884-1920*, op. cit., pp. 130-131 ou de Basler qui lui reproche, de même, sa « niaiserie intellectuelle » et le « verbiage » de sa monographie, Basler, A., « Le "Douanier" Henri Rousseau », art. cité, p. 777

affiliation à la lignée des peintres de cette nouvelle tradition française pour les autres, sa peinture est désormais vue non seulement à travers le prisme du retour à l'ordre en général mais surtout à travers le prisme de ce retour à l'ordre conservateur et rétrograde.

2. Un peintre de tradition française.

a. *Henri Rousseau dit le Douanier, André Salmon, 1927.*

Tandis qu'en 1912, Salmon en avait fait le héraut « de tous les Fauves⁵³² », le poète ne résiste pas plus longtemps au désir de l'intégrer à la tradition française. En effet, en 1927, Salmon est l'un des trois nouveaux biographes d'Henri Rousseau. Simplement intitulée *Henri Rousseau, dit le Douanier*, sa monographie, qui se compose de 54 pages de texte suivies de 40 illustrations en noir et blanc, paraît aux éditions Crès et C^{ie}. Par son ampleur et sa qualité, ainsi que par la collection dans laquelle l'ouvrage prend place, il témoigne de l'importance conférée à Rousseau par l'histoire de l'art, dix-sept ans après sa mort. Or, si Salmon ne l'affilie à aucun des peintres de la nouvelle tradition française, il n'en considère pas moins sa peinture comme l'illustration de l'ordre et du pur style classique français. Ainsi les détracteurs de Rousseau n'ont-ils pas « vu que Rousseau entrait dans les voies admirables de l'ordre⁵³³ » et que son art « par l'énergie de tant d'audaces, ne prétendit qu'à la reconnaissance de la vertu classique, pour le moins altérée par cet académisme statique qui appelait, en réponse irritée, les pires "originalités" anarchiques.⁵³⁴ » En accord avec Uhde, Rousseau est aussi le premier à avoir « os[é] et réuss[i] des "tableaux"⁵³⁵ ». Et si, admis au Louvre, il entre au Musée « par la porte royale ouverte aux seuls maîtres classiques⁵³⁶ », c'est bien parce qu'il « a fait reparaître, dans une étonnante fraîcheur, du loin des siècles, les plus franches puissances de la peinture française.⁵³⁷ »

Dans les années 1920, l'ami de feu Apollinaire et de Picasso, l'ancien défenseur du fauvisme et du cubisme, cède lui aussi à la pensée du rappel à l'ordre. S'en référant régulièrement au nationaliste Maurice Barrès pour qui « devenir classique, c'est décidément détester toute surcharge, c'est atteindre à une délicatesse d'âme qui, rejetant les mensonges, si aimables qu'ils se fassent, ne peut goûter que le vrai ; c'est, en un mot, devenir plus honnête »,

⁵³² Salmon, A., *La jeune peinture française*, op. cit., p. 13

⁵³³ Salmon, A., *Henri Rousseau dit le Douanier*, op. cit., p. 40

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 43

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 46

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 41

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 45

phrase que Salmon adjoint à toutes les causes⁵³⁸, le poète ne conçoit plus l'art que comme une « quête inquiète de l'ordre nécessaire » : « On accepte, on se soumet puisque l'art ne pouvant servir la barbarie, la frénésie⁵³⁹ ».

Néanmoins, si à la frénésie et à l'anarchie, il préfère désormais l'ordre et la tempérance, Salmon ne semble pas pour autant renoncer à ses anciennes préférences en matière d'art. Loin de considérer les mouvements modernes du début du siècle comme des impasses ou comme de l'art mineur, son retour à l'ordre se borne plutôt à une conception de l'histoire et de l'histoire de l'art comme un fil continu dont chaque mouvement, mouvements du début du siècle compris, poursuivrait sa course dans la droite lignée d'une ancestrale tradition. En ce sens, Rousseau est aussi traditionnel que le sont Picasso, Braque ou Matisse. Malheureusement, Salmon n'en dit guère plus sur ce qui, au-delà de son « grand style⁵⁴⁰ » – formule bien vague s'il en est –, constitue la qualité de ses peintures et, à peu de choses près, le reste de la monographie se résume à un récit biographique. Comme elle ne verse pas dans le sentimentalisme, la biographie de Salmon offre une bonne alternative à celle d'Uhde mais, puisqu'il n'y est jamais question d'analyse stylistique et qu'elle ne fait que réécrire la légende, elle demeure, somme toute, d'un intérêt limité.

b. *Picasso et la tradition française, Wilhelm Uhde, 1928.*

Un an plus tard, c'est Uhde qui, au sein d'un ouvrage consacré à *Picasso et la tradition française*, revient presque vingt ans après la parution de sa monographie, sur la valeur de Rousseau. Comme nous l'avons déjà relevé, l'historien d'art allemand l'avait déjà affilié, en 1911, à toute une lignée de peintres français qui allaient justement incarner, après-guerre, les hérauts de la nouvelle tradition française. Or, si elle témoignait bien de la prégnance de cette pensée dite du retour à l'ordre dans l'atmosphère d'avant-guerre, cette interprétation tendait aussi à davantage affilier Rousseau à une tradition de grands maîtres classiques plutôt qu'à l'art plus novateur et contestataire des avant-gardes qui l'avaient pourtant reconnu en premier. En opposant Rousseau à Manet et à Cézanne qui, selon l'auteur, « poursuivaient des intérêts très limités » car « purement picturaux » et se servant de ce même argument pour rapprocher Rousseau des « Poussin, Chardin, Ingres, Corot, Delacroix, Courbet [et] Renoir » qui, eux, « ont

⁵³⁸ Présente dans sa monographie sur Henri Rousseau, la même citation se retrouve par exemple dans un texte sur André Lhote, publié dans Salmon, André, *L'Art vivant...*, Paris, éd. Crès & C^{ie}, 1920, p. 88

⁵³⁹ « [l'art] est une quête inquiète de l'ordre nécessaire. On accepte, on se soumet puisque l'art ne peut servir la barbarie, la frénésie. », Salmon, A., *Henri Rousseau dit le Douanier, op. cit.*, p. 40

⁵⁴⁰ *Ibid.*

peint des *tableaux*⁵⁴¹ », Uhde n'exprimait-il pas un jugement de valeur et à l'art plus moderne, car plus conceptuel et pictural représenté ici par Manet et Cézanne, n'avouait-il pas préférer l'art plus classique de cette longue lignée de peintres français ? Malgré son intérêt avéré pour l'art des avant-gardes du début du siècle, malgré le fait qu'il les ait beaucoup côtoyées et qu'il ait évidemment su à quel point celles-ci avaient apprécié l'œuvre de Rousseau, Uhde n'avait vraisemblablement pas saisi l'intérêt pictural qu'avait pu représenter la peinture de l'autodidacte aux yeux d'un Picasso, d'un Kandinsky ou d'un Delaunay. Plus étrange encore est, sous la plume d'Uhde en 1911, ce reniement du caractère conceptuel et pictural de l'art de Manet et de Cézanne alors même qu'il est l'un des défenseurs et des marchands les plus importants des cubistes. Ce reniement ici, en 1911, est d'autant plus étrange que durant l'entre-deux-guerres Uhde soutient toujours l'art de Picasso et ce faisant, n'adhère pas totalement aux positions de la frange conservatrice de la critique d'art. Publié en 1928, son ouvrage *Picasso et la tradition française* en témoigne car même si les arguments avancés sont souvent un peu farfelus et peu convaincants⁵⁴², inscrire Picasso au sein de cette « tradition française » et consacrer de nombreuses pages à défendre son œuvre, revient affirmer de nouveau sa valeur et donc à prendre position contre une partie conséquente de la critique d'art française contemporaine.

Prenant la forme d'un essai assez libre sur le sujet, le texte consacré à Rousseau dans cet ouvrage, n'apporte pas, outre quelques éléments relatifs au marché de l'art que nous avons déjà évoqués plus haut, d'information ou de réflexion particulièrement nouvelles. Tandis qu'Uhde y démontre, de nouveau, les rapprochements stylistiques pouvant être faits entre sa peinture et celles de Poussin, Delacroix et Corot⁵⁴³, Rousseau est aussi comparé à Picasso pour sa « mentalité gothique » qui rejaillit particulièrement dans ses « noirs » :

⁵⁴¹ « Tandis que Manet et Cézanne, avec une virtuosité noble et aisée qui chaque jour doit s'acquérir à nouveau, poursuivaient des intérêts très limités, purement picturaux, et en dépit de tous leurs grands formats et leurs vastes compositions, ne créaient pourtant que de beaux effets de coloris ou de tons, Poussin, Chardin, Ingres, Corot, Delacroix, Courbet, Renoir et Henri Rousseau puisant à pleines mains dans des trésors abondants et variés de sentiments ont peint des *tableaux*. », Uhde, W., *Henri Rousseau, op. cit.*, pp. 37-38

⁵⁴² Nous avouons n'avoir pas très bien saisi l'intérêt et l'originalité de l'opposition qu'Uhde y développe entre l'art gréco-romain, l'art latin, roman et français et l'art gothique allemand auquel l'art de Picasso, parfait représentant de la tradition française, correspondrait aussi parfaitement.

⁵⁴³ « *La Charmeuse de Serpents* qui, un jour, sera au Louvre et le portrait de sa première femme qui, un instant auparavant, étaient portion de ma vie ; l'exposition que j'avais vue quelques jours plus tôt, se trouvent soudain relégués dans le passé, ne sont plus que de l'histoire. Car ce grand tableau, il est la vie par excellence ; il y a là, non seulement une belle œuvre d'un maître, mais, enfin atteinte, l'une des cimes d'une race aux dons à la fois humains et artistiques. La conception est digne de Poussin. Des morceaux de draperie rappellent la plus noble manière de Delacroix ; le visage de la femme étendue, ce qu'il y a d'impérissable en Corot et Géricault ; la guitare et la cruche rouge font pressentir et devancent de dix années toute la peinture française à venir. En présence de ce

« Le noir d'Henri Rousseau n'est pas seulement beau au point de vue de l'art pictural ; il est encore grandiose au point de vue humain. Et bien que, dans sa *Bohémienne endormie* et quelques autres de ses tableaux, la tradition française se concentre et se perpétue magnifiquement, son art, par ailleurs, semble s'apparenter à celui de Picasso. Dans son œuvre, il est une qualité qui déborde de la toile et que l'esthéticien ne peut toucher du doigt. Douloureusement, son cœur s'efforce d'atteindre au cœur des choses, son œuvre s'élanche de cette terre vers le ciel de la réalité simplifiée, exaltée. Son noir est l'expression du même esprit gothique qui anime l'œuvre de Picasso. C'est le timbre d'une admirable cloche qui convie à l'union divine. Auprès de cela, qu'est le peu de rose habilement calculé d'un Henri-Matisse, sinon le tintement du gong qui appelle au déjeuner !⁵⁴⁴ »

Associée à un « vouloir mystique qui se détourne du monde visible et s'oriente vers un monde invisible⁵⁴⁵ », la mentalité gothique équivaut pour Uhde à la recherche essentialiste et néo-platonicienne du Beau⁵⁴⁶. Combinant « à la perfection l'esprit germanico-gothique et l'esprit latin-classique⁵⁴⁷ », l'œuvre de Rousseau, comme celle de Picasso, s'inscrit donc parfaitement dans cette « tradition française » dont l'énonciation correspond peut-être plus, sous la plume d'Uhde comme sous celle de Salmon, à la volonté de promouvoir encore ces artistes que de prendre radicalement position contre un art moderne considéré comme déviant.

Si nous ne pensons pas que Salmon et Uhde, en s'en référant au classicisme et à la tradition, adhèrent totalement à la pensée d'un retour à l'ordre rétrograde et conservateur, la position de Gustave Coquiote, organisateur du Salon des Indépendants pendant plusieurs années, est plus difficile à cerner. Que penser en effet de l'affiliation de Rousseau au groupe dit des « naturalistes » tel qu'il la réalise en 1920 ? S'il n'est pas le seul à désaffilier l'autodidacte des avant-gardes du début du siècle, que signifie ce nouveau classement ? L'inscription de

tableau, Derain nous paraît attardé. », Uhde, Wilhelm, *Picasso et la tradition française, notes sur la peinture actuelle*, Paris, éd. des Quatre-Chemins, 1928, p. 44

⁵⁴⁴ *Ibid.*, pp. 46-47

⁵⁴⁵ Cf. : « La mentalité gothique est, sans contredit, un vouloir mystique qui se détourne du monde visible et s'oriente vers un monde invisible. Sans aucun doute, cette mentalité est essentiellement germanique et fut apportée dans l'Ile-de-France par la tribu germanique des Francs. [...] », *Ibid.*, p. 47

⁵⁴⁶ Picasso est aussi animé de cette mentalité gothique : « A l'instar des cathédrales du Moyen Age, fusant avec ferveur vers le ciel à la rencontre de Dieu, de l'art grec mû par l'Eros transcendantal prenant son essor vers le royaume sublime de la perfection, l'âme de Pablo Picasso, s'arrachant à la glèbe affligeante de la réalité banale, cherche l'Idée platonicienne, éternelle, le principe supérieur des choses, le *supra verum*. Et c'est cette configuration intérieure que nous qualifions de gothique. », *Ibid.*, p. 52

⁵⁴⁷ « Dans l'œuvre d'Henri Rousseau se combinent à la perfection l'esprit germanico-gothique et l'esprit latin-classique. N'y a-t-il pas toujours eu des cas, où par suite de mélanges de sang inconnus, le sens de la race natale a plus ou moins abdiqué en faveur d'une autre ? Qu'on songe à Rouault et à Claudel, chez qui domine la verticale, et à Goethe, dont la tendance essentielle fut horizontale. », *Ibid.*, p. 47

Rousseau au groupe des « naturalistes » ne revient-il pas à engager davantage sa peinture du côté du XIX^e siècle plutôt que du côté de celui de la modernité ?

3. Le promoteur d'un naturalisme à retrouver.

a. Henri Rousseau, « naturaliste ».

C'est en effet dès 1920, dans son ouvrage sur *Les Indépendants, de 1884 à 1920*, que Gustave Coquiote réaffirme le premier après-guerre non seulement la place de Rousseau au sein de l'histoire de l'art française mais aussi sa désaffiliation d'avec les avant-gardes du début du siècle. Dans cet ouvrage, qui tente une classification des peintres par groupes, sans souci chronologique ou générationnel – Matisse, Laurencin et van Dongen font ainsi partie du même groupe, les « Fantaisistes », Derain, Lhote, Modigliani et Vallotton sont également présentés ensemble sous le nom de « Néo-classiques », etc. – Rousseau est affilié au petit groupe des « Naturalistes », qui ne comporte qu'un seul autre peintre : Charles Lacoste.

Naturaliste : le terme choisi par Coquiote pour qualifier l'art de Rousseau en dit long sur l'importance qui est de nouveau accordée au sujet en peinture. Pour l'auteur, pas question cependant de se référer au naturalisme tel qu'il était entendu au XIX^e siècle. Si par naturalisme, il entend une peinture nécessairement figurative, ce style se caractérise surtout par des représentations fidèles à la réalité qui témoignent d'un grand souci du détail :

« Peindre un portrait, un paysage, une nature morte, avec une telle flamme qu'il semble que tous les détails soient utiles, qu'il semble qu'ils demandent à être tous aimés, caressés, traités tous de la même façon, sans cependant nuire à l'attrait général du tableau, voilà l'œuvre des peintres naturalistes ! Représenter la plus fine nervure d'une écorce, être tenté de mettre de la vraie mousse dans un paysage peint, compter toutes les feuilles d'un arbre et les représenter toutes, les peintres naturalistes se répètent toujours qu'il n'y a pas meilleure manière d'aimer les choses et de les interpréter ! Sans doute, sans doute, cela ne réussit pas avec tous les peintres naturalistes ; mais quand l'œuvre est bien venue, toute chargée d'amour, elle s'offre à nous, si désireuse de plaire que, malgré toute naïveté parfois, elle nous attire tout près d'elle, pour que nous remarquions, nous aussi, tous les détails attendris et nombreux dont elle est parée, et qui nous la rendaient si charmante !⁵⁴⁸ »

Pourquoi pas. En effet, bien que l'auteur reconnaisse aux personnages de Rousseau qu'ils sont « les produits naturels, simples ou héroïques, de ses rêveries et des aspirations

⁵⁴⁸ Coquiote, G., *Les Indépendants, 1884-1920, op. cit.*, p. 129

poétiques » et qu'ainsi, il admette que la peinture de Rousseau relève plus de son imagination que d'une scrupuleuse fidélité au réel, elle témoigne assurément d'une volonté de représenter, avec le plus de précision possible, les éléments de la nature. Or, plutôt que d'en souligner le caractère poétique, plutôt que de gloser sur les talents d'imagination du peintre, plutôt que d'en rechercher les sources d'inspiration, c'est ce naturalisme, ce goût pour la « précision⁵⁴⁹ » qui, aux yeux de Coquiote, justifie la valeur de l'œuvre de Rousseau. Prenant ses distances avec la biographie d'Uhde, en rappelant, chose bien rare dans l'exégèse de Rousseau, que le peintre n'était pas aussi angélique que cela⁵⁵⁰, il n'en reconduit pas moins les principaux leitmotivs. A ceci près que si l'amour et la générosité constituent toujours les valeurs essentielles de l'œuvre de Rousseau, elles ne sont plus liées à l'homme lui-même mais au peintre dont le style précis traduit nécessairement, par tant de scrupuleuse attention aux détails, une totale dévotion à la nature :

« [...] chez Rousseau, chez cet ex-douanier, qui n'adora que la Peinture, qui ne vécut que pour elle, qui fut, enfin on le reconnaît ! un peintre, il y a autre chose que de la naïveté déconcertante, autre chose que de l'émotion naturelle, autre chose que de la simplicité touchante : il y a un tel style, une telle invention, une telle mise en œuvre de qualités rares ; et il y a surtout un tel amour, un tel don de soi-même, une telle offrande de son cœur mis à nu, une telle absence de mensonge, d'insincérité, que l'on peut bien appeler l'apport de Rousseau en peinture : un apport généreux et unique.⁵⁵¹ »

Si pour Denis, la sincérité des Primitifs se manifestait dans leur gaucherie, pour Coquiote, c'est moins la gaucherie de Rousseau que cette attention au détail, dans des représentations qui se veulent fidèles au réel, qui se porte garante de sa totale sincérité.

⁵⁴⁹ « Mais Rousseau, peintre naturaliste et si amoureux de poésie, aimait également la précision. « Je suis un bougre de fonctionnaire ! » me répétait-il souvent ; et est-ce pour cela qu'il mettait si volontiers les choses au point, quand un de ses tableaux représentait une catastrophe, jugée par lui historique. », *Ibid.*

⁵⁵⁰ « Le nommé Wilhelm Uhde nous découvrit il y a sept ans, Henri-Rousseau. Venu des bords de la Sprée, pour travailler à Paris, ce boche fut choisi par la Galerie Bernheim-Jeune pour présenter au public parisien Henri-Rousseau, que nous connaissions, nous, en France, depuis l'année 1885, simplement !

Et, bien entendu, le boche évacua, à plein groin, de niaises calembredaines. Présenter, en effet, Henri-Rousseau comme un brave homme uniquement préoccupé de son art, et « se libérant de toutes les tristesses, avec l'or inépuisable de son âme ! » c'est vraiment bien avoir connu Henri-Rousseau, qui était parfois vaniteux et haineux à souhait !

C'est assurément très commode de le voir autrement, parce qu'il a peint de doux tableaux, tout pleins d'une candeur angélique. Mais la vérité n'est pas là : tous ceux qui ont connu parfaitement Rousseau ont gardé le souvenir d'un bonhomme un jour insupportable, et dont la méchanceté alors dépassait tout ! », *Ibid.*, p. 129

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 133

Unique élément de comparaison, Charles Lacoste, face au texte dithyrambique consacré à Rousseau, fait piètre figure. Comparant le peintre à un « comptable », à un « pète-sec de la peinture », dont les toiles, des paysages surtout, se caractérisent par une palette « terne » et « appauvrie », Coquiot est loin d'être aussi enthousiaste vis-à-vis de l'art de Lacoste qui, s'il est lui aussi très détaillé, demeure le produit d'une peinture à laquelle on a trop pensé. « Tout y est dosé, distillé au compte-gouttes. Ce n'est pas naïf, pour cela. Au contraire, une peinture de M. Charles Lacoste me donne impitoyablement l'idée que ça représente, j'y reviens, un travail méticuleusement établi par un très ordonné comptable, où le doit et l'avoir sont ici scrupuleusement mis en évidence.⁵⁵² », conclut le critique, au terme d'une dizaine de lignes à peine. Né à Floirac près de Bordeaux en 1870 et mort à Paris en 1959, Charles Lacoste, s'il était autodidacte, n'était pas un « naïf » pour autant. Ami de Francis Jammes, qui lui consacra de nombreux textes et l'introduisit auprès d'André Gide et de Paul Valéry, mais aussi d'Eugène Carrière, de Maurice Denis et de Félix Vallotton, il fréquenta les milieux intellectuels londoniens avant de s'installer définitivement à Paris en 1899. Surtout peintre de paysages urbains et ruraux, il fut également l'auteur de quelques textes qui, comme « La simplicité dans la peinture » paru dans *La Plume* en 1897, furent publiés dans des revues artistiques. N'ayant véritablement appartenu à aucun groupe ni à aucun mouvement, Lacoste se distingua d'abord par un style proche des impressionnistes (de 1884 à 1893) puis des Nabis (de 1894 à 1899) avant de s'en retourner vers un naturalisme plus classique qu'il conserva jusqu'à sa mort et qui lui valut aussi parfois le surnom de « Fra Angelico des paysages⁵⁵³ ».

A comparer ses paysages antérieurs à 1920 avec ceux de Rousseau, il est vrai que les deux œuvres ont un certain nombre de caractéristiques communes. Comme Rousseau, Lacoste, dans sa deuxième période, privilégie une touche lisse qui, même si elle est loin d'être aussi lisse que celle de Rousseau, demeure néanmoins très éloignée des effets de matière privilégiés par les Fauves. S'il porte la même attention que Rousseau au détail, dès lors qu'il est question de végétation – ainsi par exemple de *Béarn. Un arbre de Judée* (1898, **ILL.119**) –, ses personnages prennent la forme, comme chez Rousseau, de toutes petites figures noires, simplifiées, à peine esquissées. En outre le choix de certains paysages urbains, comme dans *Promeneurs dans un*

⁵⁵² *Ibid.*, p. 130

⁵⁵³ De Andia, Béatrice, « Profondeur et solitude » dans *Charles Lacoste 1870-1959, 60 ans de peinture entre symbolisme et naturalisme*, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la Mairie du XVI^e arrondissement, Paris (avril-mai 1985), au Musée départemental de l'Oise, Beauvais, (juin-septembre 1985), et à la Galerie des Beaux-arts, Bordeaux (novembre 1985), sous le commissariat général de Frédéric Chappey (et à l'initiative de Bruno et de Jacques Foucart), Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1985, p. 12

jardin public (1899, ILL.120) ou dans ses nombreuses représentations de ville dans lesquelles un pont traversant un fleuve apparaît au premier plan, ne sont pas sans rappeler les lieux préférés de Rousseau. Avec ses petites figures noires qui, allant toutes dans la même direction, évoquent sérénité et langueur comme si le temps, au milieu de cette nature policée, s'était soudain suspendu, *Promeneurs dans un jardin public* (1899, ILL.120) traduit la même impression de béatitude et de lenteur qu'une toile comme *Jardin du Luxembourg, Monument Chopin* (1909, ILL.120) de Rousseau. Dans les paysages avec pont, *La Seine ou pont des Arts* (1902, ILL.121) ou, mieux encore, *Le pont d'Arcole* (1901, ILL.122) avec la précision apportée à la représentation de chaque toit de maison et de chaque cheminée, en arrière-plan, et toujours, l'accumulation de petites silhouettes noires sur le pont pour figurer les badauds, ne peuvent manquer non plus de rappeler *Moi-même Portrait-paysage* (1890, ILL.2). Mais si les deux œuvres ont quelques points communs, celle de Lacoste est indéniablement moins « naïve » que celle de Rousseau et trahit, même dans son désir de simplification, une totale maîtrise de la peinture académique. Malgré ces quelques rapprochements, la comparaison entre les deux œuvres demeure donc très artificielle.

Mais passée l'étrangeté de cette association, ce dont témoigne surtout le texte de Coquiot c'est bien qu'en affiliant Rousseau à ce nouveau « naturalisme », il le rattache à un style dont le principe premier est de s'appuyer sur une observation attentive et fidèle de la nature afin que celle-ci y soit reportée sur la toile avec le plus de précision et d'objectivité possible. De ce fait, c'est moins à l'art des avant-gardes du début du siècle qu'il le rattache mais à un courant qui appartient davantage au XIX^e siècle. L'affiliation concomitante de Rousseau aux peintres de la nouvelle tradition française confirme ce rattachement.

b. Henri Rousseau et les peintres de la nouvelle tradition française.

Si Uhde l'avait déjà mentionné dans sa biographie de 1911, l'autre peintre à qui Rousseau est régulièrement associé durant l'entre-deux-guerres est Jean-Baptiste Camille Corot. Comme nous l'avons déjà écrit, Camille Corot est l'un des peintres classiques les plus encensés de cette période. Considéré comme l'un des exemples les plus aboutis de la tradition française, son œuvre fait alors l'objet d'un discours primitiviste qui est loin de se distinguer de celui qu'on tient, au même moment, au sujet des Primitifs français.

Particulièrement fréquent, le rapprochement entre les deux peintres est prégnant en 1922 lors de l'exposition « Cent ans de peinture française » dont nous avons déjà dit à quel point

Corot y était représenté. Pour Lhote, l'analogie entre les œuvres de Corot et celles de Rousseau, réalisée par son entremise et celle de Jacques-Emile Blanche⁵⁵⁴, est tout à fait pertinente : « Le clou de « Cent ans... », écrit-il, fut la confrontation Corot-Rousseau (le douanier). On crut à un jeu, à un paradoxe amusant. Rien de plus normal, cependant, que la juxtaposition des deux œuvres. En Corot et en Rousseau, en effet, nous pouvons contempler les deux derniers peintres naturels de l'époque moderne.⁵⁵⁵ ». *Naturels* et non *naturalistes*, comme chez Coquiote : si les deux termes sont sémantiquement très proches, ce que *naturel* désigne chez Lhote n'est pas tout à fait ce que *naturaliste* désignait chez Coquiote. En effet, si Lhote ne nie pas la méticulosité du Douanier, ce n'est pas ce goût du détail qui, à ses yeux, fait la valeur de Rousseau, ni de Corot du reste. Sous sa plume, le *naturel* désigne plutôt le fait d'« aller droit à l'objet, et le découvrir dans sa nudité foncière⁵⁵⁶ », sans laisser le souvenir d'autres œuvres entraver cette perception directe et spontanée de la réalité. En cela, Rousseau, peu au fait de l'histoire de l'art *a priori*, est même mieux loti que Corot :

« Le douanier, mieux encore que Corot, si simple cependant, laissa pousser son âme d'un seul jet, comme une plante sauvage, inaccessible aux "boutures", si j'ose dire, et autres artifices d'un jardinage trop savant et trop compliqué. Il bénéficia de ce rare privilège : il put regarder la réalité en face, dans sa perpétuelle naissance, sans introduire entre elle et lui le souvenir d'aucune œuvre d'art, ancienne ou moderne – comme nous le faisons tous, prisonniers que nous sommes de l'admiration ou de l'émulation.⁵⁵⁷ »

Mais, assimilée à une « vertu d'innocence⁵⁵⁸ », cette compétence, due à un manque de culture et de connaissance, ne suffit pas. Il faut également que ces représentations de la réalité perçue dans sa « nudité foncière » attestent de l'émotion du peintre vis-à-vis d'elle, et fassent naître en retour une émotion chez son spectateur. Il faut que le peintre traduise l'« intégrité émotive⁵⁵⁹ » de tout objet, que sa peinture émeuve. Or, en cela, Rousseau est de nouveau mieux

⁵⁵⁴ « André Lhote et moi, lors d'une exposition Cent ans de peinture, avons juxtaposé deux toiles, l'une de Corot, la Filature de Beauvais, et une grande composition, figures et paysages, d'Henri Rousseau. Le parallèle entre la sensibilité de ces peintres n'a pas encore, à ma connaissance, été fait par un esthéticien. », Blanche, J-E., *Les arts plastiques-La Troisième République, de 1870 à nos jours, op. cit.*, p. 19. Contrairement à Lhote, c'est moins les affinités esthétiques que les différences entre les deux peintres que l'esthéticien souligne dans ce court texte davantage destiné à valoriser l'art de Corot que celui de Rousseau. Comprenant la distance d'avec la nature, le recours à l'anecdote et l'usage de la perspective, ces différences sont trop attendues et convenues pour que, outre le fait de les mentionner, on s'y attarde ici.

⁵⁵⁵ Lhote, André, « Les arts. Les dernières rétrospectives », *La Nouvelle Revue Française*, juillet 1922, p. 113, voir annexe n°9

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ *Ibid.*

loti que Corot. En effet, explique Lhote, si Corot « vit et travaille dans un état de sérénité bonhomme », qu'il « jette un regard indulgent sur toutes les choses humbles » et qu'il « peint l'église et le caillou avec le même soin ému et avec un renoncement admirable aux faciles effets⁵⁶⁰ », Rousseau, lui, « vit dans le ravissement le plus enfantin qui ait soulevé l'âme humaine » :

« [...] on se le figure faisant ses confidences aux oiseaux, communiant avec la nature entière – non qu'il s'y mélange à la façon de Cézanne, empli d'une inspiration uniquement picturale, indifférent au caractère particulier de chaque objet – mais au contraire d'une façon méticuleuse, restituant à la feuille et à la fleur qui arrêtent son regard l'importance féerique qu'elles revêtent au moment où il les perçoit.⁵⁶¹ »

Restituant d'une « façon méticuleuse » chacun des éléments de la nature, Rousseau s'oppose donc encore à Cézanne, son « naturel » ou son « naturalisme », à « l'inspiration uniquement picturale » du maître d'Aix issue de l'indifférence qu'il portait à la nature, « au caractère particulier de chaque objet. »

Même si *naturel* n'a pas exactement le même sens ici que *naturaliste*, et que Lhote attribue une plus grande place au caractère fantastique des œuvres de Rousseau que Coquiot, son discours n'en demeure pas moins caractéristique du retour à l'ordre conservateur et rétrograde. En encourageant une peinture fidèle à l'observation dévouée et respectueuse de la nature, en valorisant l'émotion qu'elle procure comme gage de sa valeur, ne rejoint-il pas, avec quelques années d'écart, la position d'Adolphe Basler, aspirant en 1926, « à un art qui ne découle que de l'émotion au contact direct de la nature⁵⁶² » ou celle de Maurice Raynal, considérant en 1927, que le « plus parfait peintre » est celui qui, au moyen d'un « puissant lyrisme de la technique et des moyens⁵⁶³ », « exprime les sentiments d'une humanité profondément sincère », celui qui, plutôt que d'étonner et de surprendre, de séduire et de charmer, « émeut⁵⁶⁴ » ?

Bien sûr, Coquiot et Lhote ne sont pas les seuls à évoquer le caractère réaliste des toiles de Rousseau. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, Kandinsky considérait Rousseau

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 114

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² Basler, A., *La Peinture... religion nouvelle*, op. cit., p. 22

⁵⁶³ A l'encontre de Rousseau, André Lhote parle de même d'un « lyrisme nouveau », Lhote, A., « Les arts. Les dernières rétrospectives », art. cité, p. 114 voir annexe n°9

⁵⁶⁴ Raynal, M., *Anthologie de la peinture en France, de 1906 à nos jours*, op. cit., pp. 6-7

comme le « père du grand réalisme ». De même, il est difficile de penser au vu de ses œuvres mais aussi si on prête attention à ses propres dires, que Rousseau qui ne jurait que par les peintres réalistes Bouguereau, Gérôme ou Clément, ait consciemment primé un travail conceptuel purement pictural sur le fait de représenter la nature, même si celle-ci devait finalement, sous son pinceau, s'affranchir de toute fidélité à la réalité. Néanmoins, qu'il s'agisse de Coquiou ou de Lhote, ce qui rapproche Corot de Rousseau, ce n'est pas une manière similaire d'agencer masses et formes « sur une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées⁵⁶⁵ », pour paraphraser un Maurice Denis qui lui aussi, en 1920, s'en est retourné à un classicisme suranné. Mais, interprétant l'importance qu'ils accordaient à chaque détail, à chaque objet comme une manière de vouloir restituer le plus fidèlement possible la réalité, c'est davantage pour leur réalisme naturaliste ou le naturalisme de leur réalisme qu'ils sont valorisés. Soit, concernant Rousseau qui vécut le passage au XX^e siècle, pour l'aspect le plus dix-neuviémiste que son esthétique puisse prendre.

Cette interprétation de la pensée de Lhote à l'endroit de Rousseau se voit par ailleurs confirmée par la facture de la toile de Corot qui, dans l'exposition de 1922, avait été sélectionnée par Lhote et par Jacques-Emile Blanche pour faire face au tableau de Rousseau et réaliser, par cette confrontation inattendue, le « clou » de l'exposition. Si nous ne savons pas quel fut le tableau de Rousseau exposé, Jacques-Emile Blanche, en 1931, semble se souvenir que concernant Corot, il s'agissait d'un tableau intitulé la *Filature de Beauvais* (1833, **ILL.90**)⁵⁶⁶ et qui depuis, a plutôt été identifié comme une représentation de la fabrique et de la maison d'un certain M. Henry, industriel originaire de Soissons⁵⁶⁷. Achevée vers 1833, il semblerait que la toile ait répondu à une commande de la part de l'industriel, ce qui expliquerait peut-être, outre le fait que certains spécialistes pensent que Corot s'intéressait alors à l'art hollandais du XVII^e siècle⁵⁶⁸, son vérisme quasi-photographique, une facture très inhabituelle

⁵⁶⁵ Denis, M., « Définition du néo-traditionnisme », art. cité, p. 1

⁵⁶⁶ « André Lhote et moi, lors d'une exposition Cent ans de peinture, avons juxtaposé deux toiles, l'une de Corot, la *Filature de Beauvais*, et une grande composition, figures et paysages, d'Henri Rousseau. », Blanche, J.-E., *Les arts plastiques, op. cit.*, p. 19. La suite du texte montre que pour Jacques-Emile Blanche, contrairement à Lhote, le parallèle entre les deux peintres s'arrête bien vite étant donné que Corot, qui n'est rien moins que le « maître du XIX^e siècle dont l'influence [est] la plus durable sur les artistes du XX^e siècle », est beaucoup trop intellectuel pour que sa démarche puisse être comparée à celle de Rousseau.

⁵⁶⁷ Cf. notice n°40 in *Corot (1796-1875)*, catalogue de l'exposition éponyme présentée aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris (du 28 février au 27 mai 1996), au Musée des Beaux-arts du Canada, Ottawa (du 21 juin au 22 septembre 1996) et au Metropolitan Museum, New York (du 22 octobre 1996 au 19 janvier 1997), organisée sous le commissariat général de Michael Pantazzi, Paris, éd. Réunion des Musées nationaux, 1996, p. 150. Le tableau, huile sur toile mesurant 80 x 98 cm, est actuellement conservé au Museum of Art, Philadelphie.

⁵⁶⁸ L'auteur de la notice se demande notamment si Corot avait alors en tête la toile *L'Ancien Hôtel de Ville d'Amsterdam* de Pieter Saenredam, *Ibid.*, p. 152

pour le peintre français. Ce style très réaliste, naturaliste même au sens dix-neuviémiste du terme, n'était-il pas le mieux adapté à la mission purement documentaire que ce projet revêtait ? Qu'il s'agisse de ses paysages de campagnes italiennes s'étendant à perte de vue sous la lumière chaude du soleil couchant, animées de quelques ruines romaines à peine, ou de ses paysages de campagnes françaises, sous-bois ou plaines rurales sans prétention croqués dans toutes les régions de France et de Navarre, Corot était davantage le peintre d'atmosphères quelque peu fantastiques, mystérieuses et comme suspendues dans le temps (ILL.88, 89). Or cette impression d'atemporalité, ce n'était pas avec une touche lisse et très précise qu'il l'obtenait mais plutôt grâce à une multitude de petites touches apposées les unes aux autres et qui, jouant parfois du relief créé par le dépôt de matière, faisaient vibrer toute la toile par leur scintillement. Comme les spécialistes l'ont depuis démontrés, Corot, bien qu'il voyageât beaucoup et fit de nombreux croquis des lieux qu'il visitait, ne tenait pas à reproduire avec fidélité la nature tel qu'il observait⁵⁶⁹. Retravaillant ses toiles dans un second temps en atelier, se fondant sur son « ressouvenir⁵⁷⁰ », il aimait réinventer ces paysages et, en les éloignant d'une reproduction fidèle, les animer de cette aura romantique et poétique qui les caractérise. De ce fait, nombre des lieux qu'il a représenté ne correspondent pas à la réalité. Retrouvant des photographies de ces mêmes lieux prises à peine quelques années après, les spécialistes l'ont prouvé⁵⁷¹. Par conséquent, tandis que Corot aurait pu être rapproché de Rousseau pour cette prédilection pour des lieux simples et ordinaires, cet atmosphère quelque peu irréaliste et atemporelle dont tous deux aimaient animer leurs toiles ou encore le caractère romantique et poétique qui émanent de ces petits morceaux de nature, de ces « coins » (ILL.91,92,93,94), comme l'écrit l'historien d'art Emmanuel Pernoud à l'égard de Corot⁵⁷², ce fut davantage pour le caractère précis, minutieux, objectif *a priori*, naturaliste en tout cas, de leurs peintures que les critiques d'art, en 1922, les associent (ILL.95).

⁵⁶⁹ Sur ce point, voir notamment Pomarède, Vincent, « Corot, à l'origine de l'abstraction » in *De Corot à l'art moderne, Souvenirs et variations*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée d'art occidental de Tokyo, Tokyo (du 14 juin au 31 août 2008), au Musée de la ville de Kobe (du 13 septembre au 7 décembre 2008) et au Musée des Beaux-arts de Reims (du 20 février au 24 mai 2009), sous le commissariat général de Vincent Pomarède, Reims, Musée des Beaux-arts, 2008, pp. 138-142

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 140

⁵⁷¹ Pernoud, Emmanuel, *Corot : Peindre comme un ogre*, Paris, éd. Hermann, coll. « Savoir : Arts », 2009, p. 33

⁵⁷² *Ibid.*, p. 30. Dans ce très beau texte, Emmanuel Pernoud décrit encore la manière dont Corot parvenait à mettre en valeur l'insolite en déplaçant l'objet de l'attention sur les « bas-côtés » de ses représentations. Il raconte aussi à quel point, pour ce grand voyageur, le motif de la route prédomine ses toiles, une route qui souvent à peine esquissée, emmène la silhouette d'un personnage et le spectateur vers des contrées qui semblent encore inexplorées. Sans vouloir forcer les rapprochements, il se trouve que ce sont aussi deux caractéristiques des paysages de banlieue de Rousseau.

Dans les années qui suivent, l'affiliation Corot-Rousseau, développée par Lhote et qu'il mentionnera de nouveau lors de son compte-rendu de l'exposition Corot chez Paul Rosenberg en 1928⁵⁷³, devient un topique chez les critiques d'art. Or c'est de nouveau cette minutie, cette précision, ce souci des moindres détails du réel, qui, pour Waldemar George par exemple, en 1924, apparente le plus Corot à Rousseau mais aussi Corot et Rousseau à la tendance majoritaire des peintures exposées au Salon d'Automne. Dans son compte-rendu du Salon, le critique, témoignant de l'ampleur que prend ce retour à l'ordre, constate ainsi :

« De ce chaos d'influences conjuguées, un art d'un caractère précis, se dégage peu à peu. Cet art procède des œuvres de jeunesse de Corot, du douanier Rousseau, de Maurice Utrillo, des images populaires. Il décèle d'une part la volonté de revenir à des sources d'inspiration classiques ou du moins classicistes, il marque d'autre part l'intention de rendre les aspects du monde avec la minutie des artistes primitifs. Le métier, sciemment gauche, chez les uns, scrupuleux chez les autres, illustre parfaitement l'état de la peinture qui oscille, semble-t-il, entre l'expression naïve héritée de Maurice Utrillo et de Henri Rousseau, et la maîtrise quasi-académique des peintres qui se réclament de M. Ingres.⁵⁷⁴ »

Comparé à Corot et à Fouquet en 1922⁵⁷⁵, c'est à Renoir et à Ingres que Lhote l'affilie l'année suivante, dans un texte publié suite à l'exposition qui lui est consacrée à la Galerie Paul Rosenberg. Simplement intitulée « Henri Rousseau » et organisée du 5 au 30 juin 1923, l'exposition, qui présentait vingt-quatre toiles de Rousseau, fut très attendue et globalement très appréciée⁵⁷⁶. Tandis que Louis Vauxcelles, avant même que celle-ci n'ait ouvert ses portes, la comptait parmi les deux « rétrospectives à sensation » de la saison (la seconde était une rétrospective d'Odilon Redon)⁵⁷⁷, pour le journaliste de *L'œuvre*, cette exposition était « la plus

⁵⁷³ « [...] De tels miracles sont rares, et depuis Le Nain, je ne vois que Corot qui l'ait réalisé (il y eut bien le miracle Rousseau le Douanier équivalent, quoique d'une moindre portée et dont il ne sied de le rapprocher de celui de Corot que pour faire les mêmes réserves au sujet de leur pouvoir éducateur). [...] », Lhote, A., « Les dernières rétrospectives », p. 114

⁵⁷⁴ George, Waldemar, « La peinture et la sculpture au Salon d'Automne », *L'Amour de l'art*, septembre 1924, p. 351

⁵⁷⁵ C'est Lhote qui après avoir comparé Rousseau à Corot, évoque aussi à son égard le rapprochement avec le Primitif français récemment redécouvert : Jean Fouquet (cf. Lhote, A., « Les dernières rétrospectives », art. cité, p. 114). L'affiliation avec les Primitifs pré-renaissants n'étant pas nouvelle à l'égard de Rousseau, nous n'en dirons pas plus sur le sujet. « Les qualités purement picturales de son œuvre apparaissent avec assez de netteté pour qu'il ne soit pas nécessaire d'en souligner ici les considérables mérites. Seuls des yeux aveuglés par la plus académique des routines peuvent demeurer insensibles à la rareté de ces tonalités, à l'ingéniosité de ces rapports de dimensions, à l'exceptionnelle intelligence de ces "mesures" qui en dépit parfois de quelque gaucherie, offrent un support technique des plus solides à la poésie la moins recherchée la moins "artiste" qui ait existé en France depuis Fouquet [*sic*], peintre inégalable du surnaturel. » *Ibid.*

⁵⁷⁶ Le catalogue des œuvres présentées est aujourd'hui conservé par le Fonds d'archives Paul Rosenberg & Co, à New York.

⁵⁷⁷ « [...] Après avoir signalé les dernières œuvres de Robert Lotiron, en progrès considérable, disons mieux, en complet épanouissement, chez M. Marseille ; les envois de MM. Van Maldère à la Galerie Balzac (où l'on regarde

heureusement sélectionnée qui ait été faite depuis celle qu'en novembre 1912 organisèrent les Bernheim-Jeunes.⁵⁷⁸ » Or, tandis qu'André Warnod trouva que Rousseau « engage[ait] à un retour à la modestie et à la simplicité⁵⁷⁹ », Lhote, en le comparant à Renoir, « si près de lui parfois », vit en son « ingénuité », sa « familiarité » et sa « rusticité même », l'illustration des « vertus absolument nécessaires à l'œuvre d'art française », mieux encore, le « privilège de notre génie national⁵⁸⁰ ».

Désormais considéré comme l'un des maîtres du retour à l'ordre, Rousseau se voit surtout, à travers son affiliation aux artistes de la nouvelle tradition française, associé à la promotion d'un ordre naturaliste, fondé sur l'observation respectueuse et dévouée de la nature. Pour les critiques et historiens de l'art qui le rapprochent ainsi de Fouquet, de Corot ou de Renoir, c'est moins pour ses talents d'imagination que pour sa minutieuse manie de rendre compte, avec fidélité, du réel, qu'il est primé. Ce n'est donc pas pour la manière dont il détourne le réel mais pour la fidélité avec laquelle il le restitue que son art est célébré. Et s'il n'est plus question d'invoquer sa gaucherie, il n'est plus question non plus d'invoquer son traitement, moderne, des agencements de couleur, de ligne et de surface. Dans le prisme de ce retour à l'ordre, seuls comptent désormais cette fidélité au réel, ce réalisme naturaliste, qu'après les frasques du début du siècle, il est urgent de retrouver.

C. Nouvelles lectures sur Henri Rousseau.

La redécouverte de *La Bohémienne endormie* (1897, ILL.16) en 1923 et son extraordinaire succès lors de sa vente, en 1926, à l'Hôtel Drouot à Paris changent quelque peu la donne. Ce chef d'œuvre fantastique de Rousseau avait disparu peu après sa présentation au Salon des Indépendants en 1897. Redécouverte par hasard, en 1923, par Louis Vauxcelles chez

également avec le plus vif plaisir des paysages de Mlle Vaury, ainsi que des Utrillo et des Valadon), je n'ai plus, en cette fin de chronique, qu'à vous annoncer les deux rétrospectives à sensation qu'on prépare, celle d'Odilon Redon chez Mme Druet, et celle de Henri Rousseau chez Paul Rosenberg. Qu'il sera amusant de confronter l'art savant, nuancé et rare de l'ami Mallarmé et de Bourges, à celui - moins savant, moins nuancé, moins rare - de l'ami de Jarry et d'Apollinaire ! Ce nous sera une occasion de nous expliquer touchant ce bon Douanier, dont M. Chassé vient de découvrir la candeur - sans se douter, au surplus que ce candide fut un peintre authentique. », Vauxcelles, Louis, *L'Eclair*, 2 juin 1923, coupure de presse conservée dans le Fonds d'archives Paul Rosenberg & Co, à New York.

⁵⁷⁸ Coupure de presse anonyme mais datée du 12 juin 1923 et conservée dans le Fonds d'archives Paul Rosenberg & Co, à New York.

⁵⁷⁹ Warnod, André, « Notes d'art - Henri Rousseau, Lotiron, Marcel Gaillard, Schutz », *L'Avenir*, 11 juin 1923, p. 10

⁵⁸⁰ « Cette ingénuité, cette familiarité, cette rusticité même, lorsque je vois une œuvre de Rousseau, ou de Renoir, si près de lui parfois, je ne suis pas loin de les considérer comme des vertus absolument nécessaires à l'œuvre d'art française et à y voir un privilège de notre génie national. », Lhote, André, « Exposition Henri Rousseau (Galerie Paul Rosenberg) », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} novembre 1923, p. 628

un plombier parisien⁵⁸¹, la toile abîmée et plus petite que ce qu'en avait annoncé le peintre dans une lettre datée de 1898 fut d'abord considérée comme un faux, avant d'être définitivement reconnue, dans les années 1930, comme une œuvre authentique d'Henri Rousseau⁵⁸². Retrouvée et publiée en 1935, une lettre de Rousseau à la Mairie de Laval témoigne de la fierté que l'artiste éprouvait à l'égard de cette scène nocturne et surnaturelle réalisée dans la veine orientaliste d'un des peintres qu'il révérait le plus, Jean-Léon Gérôme. La comparant à un « effet de lune, très poétique », il l'avait non seulement proposée à l'achat à l'Hôtel de Ville de Paris mais aussi à la Mairie de Laval, en vain⁵⁸³. Conservée par Kahnweiler après sa redécouverte, c'est au collectionneur américain John Quinn qu'elle fut d'abord vendue, en 1924. Ce dernier décédant quelques mois plus tard, elle fut de nouveau vendue, avec le reste de la collection Quinn, en 1926 à Paris, dernière occasion pour le public parisien de pouvoir l'admirer avant qu'elle ne parte en Suisse d'abord, chez son nouveau propriétaire le collectionneur Ruckstuhl-Sieglwart, puis aux Etats-Unis.

Trônant aujourd'hui face à l'autre grande pièce maîtresse de Rousseau, *Le Rêve* (1910, **ILL.42**), dans l'une des salles les plus prestigieuses des collections permanentes du MoMA⁵⁸⁴, la redécouverte de ce chef d'œuvre est certainement responsable de la parution soudaine de nouvelles monographies sur Rousseau. En effet, en 1927, pas moins de quatre nouvelles biographies paraissent sur le peintre dont deux, écrites par des critiques d'art qui ne s'étaient jamais encore exprimés à son sujet : Adolphe Basler et Christian Zervos⁵⁸⁵. Le catalogue de la vente Quinn comporte également, en préface, un texte de Jean Cocteau qui présente *La*

⁵⁸¹ Vallier, D., *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, op. cit., p. 100

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ Rousseau la décrivait ainsi : « [...] Une négresse errante, jouant de la mandoline, ayant son jars à côté d'elle (vase contenant de l'eau pour boire) dort profondément harrassée (*sic*) de fatigue. Un lion passe par hasard, la flaire, et ne la dévore pas. C'est un effet de lune, très poétique. La scène se passe dans un désert complètement aride. La Bohémienne est vêtue à l'orientale. », cité notamment in *Ibid.* Comme nombre de commentateurs l'ont relevé avant nous, il ne s'agit pas ici d'un jars mais bien d'une jarre, tel que Rousseau le précise ensuite, qui se trouve aux côtés de la bohémienne endormie.

⁵⁸⁴ La toile fut acquise par Alfred H. Barr Jr. pour le musée en 1939. En 1955, l'ancien directeur du MoMA répondait à la question « Quelle est l'acquisition, au cours des ans, qui vous a procuré la plus grande satisfaction ? » répondait ainsi à Paul Sachs : « Quand je fais un retour en arrière, l'acquisition qui m'a donné la satisfaction la plus intense est celle de *La Bohémienne endormie* de Rousseau ; à dire vrai, je crois que c'est l'une des toiles les plus remarquables du XIX^e siècle. », citation extraite des Dossiers du Museum of Modern Art reprise in Lanchner, C. et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité, p. 67

⁵⁸⁵ Ces monographies avaient pour beaucoup d'entre elles été précédées par des articles de ces mêmes auteurs : Soupault, Philippe, « La Légende du Douanier Rousseau », *L'Amour de l'art*, août 1926 ; Zervos, Christian, « Henri Rousseau et le sentiment poétique », *Cahiers d'art*, septembre 1926 ; Basler, Adolphe, « Le « Douanier » Henri Rousseau », *L'Art vivant*, octobre 1926 ; Basler, Adolphe, *Henri Rousseau*, Paris, Librairie de France, 1927 ; Salmon, André, *Henri Rousseau dit le Douanier*, Paris, éd. Crès & C^{ie}, coll. « Peintres et sculpteurs », 1927 ; Soupault, Philippe, *Henri Rousseau : le Douanier*, Paris, éd. des Quatre-Chemins, 1927 ; Zervos, Christian, *Henri Rousseau*, Paris, Cahiers d'art, 1927

Bohémienne endormie en des termes plus qu'élogieux. Or, si la monographie de Salmon, dont nous avons déjà parlé, et celle de Philippe Soupault ne relèvent pas d'un intérêt majeur, celles de Basler et de Zervos donnent lieu à de nouvelles analyses et de nouvelles lectures de l'art de Rousseau. Rejetant l'un comme l'autre le sentimentalisme de Wilhelm Uhde, ils procèdent à une redéfinition de la valeur de son œuvre et, tout en le dégageant des peintres de la tradition française, s'attachent davantage à définir la nature de sa « primitivité ». Sans avoir recours à d'importantes entreprises de légitimation, sa légitimité étant au milieu des années 1920 parfaitement assurée, c'est notamment à l'aune des développements récents de l'ethnologie que son art, sans être adulé, est valorisé. Après être revenu sur la redécouverte de *La Bohémienne endormie* et sa vente en 1926 à Paris, après avoir étudié l'interprétation très personnelle qu'en fait Cocteau, nous analysons ces deux monographies et, en regard des théories ethnologiques qui leur sont contemporaines, montrons à quelle nouvelle figure de primitif Rousseau est associé.

1. La redécouverte de *La Bohémienne endormie* (1897).

Comme en témoigne la correspondance entre Henri-Pierre Roché et le collectionneur d'art américain John Quinn⁵⁸⁶, ce dernier était, depuis 1920 au moins, à la recherche de tableaux de Rousseau. Grand bibliophile, de littérature irlandaise en particulier⁵⁸⁷, l'avocat d'affaires entreprit une collection d'art suite à un premier voyage à Paris en 1911. Davantage intéressé, dans un premier temps, par l'art français du XIX^e siècle que par l'art moderne (en 1911, chez Durand-Ruel, ce sont des œuvres de Manet et de Puvis de Chavannes qu'il acquiert⁵⁸⁸), son œil évolua rapidement grâce, notamment, aux conseils de son amie, la peintre moderne anglaise Gwen John. D'après B. L. Reid, c'est par elle qu'il entendit d'abord parler de Rousseau, en 1911. Gwen John l'avait découvert au Salon des Indépendants cette même année et qualifiait ses œuvres de « very remarkable works⁵⁸⁹ ». En 1922, le collectionneur en tout cas considérait Rousseau comme devant figurer parmi les meilleurs peintres contemporains. Sa lettre à une

⁵⁸⁶ Dans une lettre datée du 28 octobre 1920, Henri-Pierre Roché écrit ainsi à Quinn qu'il est « toujours en quête de bons tableaux de Rousseau », laissant ainsi supposer qu'il en avait déjà reçu le mandat avant octobre 1920 [“I still look out for good Rousseaus.”]. Cette correspondance est aujourd'hui conservée et accessible au département des Manuscrits et archives de la New York Public Library, sous la nomination “John Quinn’s Memorial Collection”. Sauf mention contraire, toutes les lettres et câbles auxquels nous nous référons ici eut égard à la correspondance Henri-Pierre Roché – John Quinn proviennent de ces archives.

⁵⁸⁷ Ami de Yeats, Conrad et Ezra Pound, John Quinn possédait entre autres le manuscrit d'*Ulysse* de James Joyce. Sur ce sujet voir Rosenblum, Joseph, *American Book Collectors and Bibliographers, Second Series*, University of North Carolina at Greensboro, A Brucoli Clark Layman Book / Gale Research / Detroit, Washington DC, Londres, 1997, p. 234

⁵⁸⁸ Reid, B. L., *The Man from New York; John Quinn and his Friends*, op. cit., p. 112

⁵⁸⁹ *Ibid.*

certaine Lady Gregory datée du 27 juillet 1922, qui le priait de bien vouloir lister les meilleurs peintres contemporains en vue de l'ouverture d'une galerie en Irlande, en témoigne. En l'espace de dix ans, les goûts du collectionneur avaient bien évolué. Plus qu'aux artistes du XIX^e siècle, la liste des meilleurs artistes contemporains comprenait aussi bien, pour les vivants, Picasso, Matisse, Derain et Braque que, pour les artistes décédés, Cézanne, Seurat et Rousseau. Quant à ce dernier, il y était présenté ainsi : « un esprit naïf, un pur esprit, un saint artistique, un homme qui a eu une énorme influence sur les meilleurs peintres vivants⁵⁹⁰ ».

D'après son biographe, 1922 fut une année importante pour Quinn qui, aidé désormais d'Henri-Pierre Roché, affina sa collection en acquérant uniquement des œuvres qu'il jugeait d'une « importance et d'un niveau digne d'un musée⁵⁹¹ ». Certainement émulé par la rude concurrence que lui imposait un autre collectionneur américain, le Dr Barnes⁵⁹², Quinn se lança alors dans une sorte de chasse aux tableaux modernes dont de nombreux Rousseau. De 1920 à 1926, il n'y a pas une lettre de Roché à Quinn dans laquelle il ne soit pas question de Rousseau. De Paris à New York, toutes les pistes pour trouver des tableaux sont explorées : des galeries parisiennes Rosenberg et Bernheim-Jeune aux ventes de collectionneurs privés telle celle de Walter Arensberg à l'hiver 1922, en passant par les tractations privées avec Robert Delaunay, Antoine Villard ou Serge Férat. En moins de deux ans, Quinn devint ainsi propriétaire de sept tableaux, pour une somme totale approchant les 250 000 francs⁵⁹³.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 542

⁵⁹¹ "museum rank and importance", cité dans *Ibid.*, p. 578

⁵⁹² Durant ces mêmes années, Albert C. Barnes (1872-1951) vient régulièrement à Paris pour enrichir sa collection d'art moderne. Dépensant sans trop compter sa large fortune, le fameux Dr Barnes a aussi la mauvaise réputation d'être une brute et dès qu'il s'agit d'art, de rafler toutes les peintures qui traînent sur son passage. Deux mentions de Barnes dans la correspondance Roché-Quinn témoignent de cette attitude quelque peu démoniaque qui oblige les autres collectionneurs américains à réaliser leurs achats dans l'urgence. Ainsi d'une lettre de John Quinn à Henri-Pierre Roché, datant du 3 août 1922 et dans laquelle Quinn écrit tout simplement que « Barnes est une brute » ("Barnes is a brute") ou celle de Henri-Pierre Roché à John Quinn, datée du 21 juin 1923, dans laquelle le conseiller prévient son acheteur que « Barnes est en train de ravager Paris » ("Barnes is now ravaging Paris"). Nous aurons l'occasion de reparler de Barnes dans la troisième partie.

⁵⁹³ *Portrait*, Henri Rousseau, non daté, acquis lors de la vente Walter Arensberg, hiver 1922, pour 1500 \$; *L'enfant à la poupée de carton*, Henri Rousseau, non daté, acquis auprès de Georges Bernheim, pour 16 500 francs, voir câble entre Quinn et Galerie Bernheim-Jeune daté du 13 mai 1922 ; *Le Dirigeable*, Henri Rousseau, 1907-1908, acquis auprès de Georges Bernheim pour 17 000 francs, voir facture Galerie Bernheim-Jeune datée du 26 juin 1922 ; *Le Centenaire de l'Indépendance, la petite Carmagnole*, Henri Rousseau, 1892 acquis à travers Robert Delaunay, pour 23 000 francs, voir lettre de Henri-Pierre Roché à John Quinn datée du 16 juin 1922 ; *Jungle*, Henri Rousseau, 1908 acquis auprès d'Ambroise Vollard en octobre 1923 pour une somme inconnue, cf. Reid, B. L., *The Man from New York: John Quinn and his Friends*, op. cit., p. 594 ; *Paysage, Parc Montsouris*, attribué à Henri Rousseau, vers 1909 acquis de la vente Marius de Zayas aux Anderson Galleries de New York les 23 et 24 mars 1923 pour la somme de 270 \$, cf. Zilczer, Judith, « *The Noble Buyer* » : *John Quinn, Patron of the Avant-Garde*, Washington DC, Smithsonian Institution Press, 1978, p. 137 ; *La Bohémienne endormie*, Henri Rousseau, 1897 acquis pour 175 000 francs à travers Daniel Kahnweiler, voir câble de Henri-Pierre Roché à John Quinn daté du 18 février 1924 et conservé dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

Le 28 mai 1922, Roché informa Quinn que Delaunay était en train de se séparer de ses tableaux de Rousseau, un par un⁵⁹⁴. Suivirent alors plusieurs échanges entre les deux comparses au sujet d'une des plus belles pièces maîtresses de la collection du peintre : la *Charmeuse de serpents* (1907). Mais si Delaunay sembla dans un premier temps disposé à la vendre à Quinn pour la belle somme de 80 000 à 100 000 francs, il se rétracta pour la céder, sans en prévenir Roché, à un autre collectionneur dont Roché n'apprit l'identité qu'un an plus tard. Il s'agissait du collectionneur français Jacques Doucet qui, sur les conseils d'André Breton, acquit la toile pour 50 000 francs seulement mais en promettant d'en faire don au Musée du Louvre à sa mort⁵⁹⁵. De Delaunay, Quinn acquerra, un an plus tard, en maigre compensation, *Le Centenaire de l'Indépendance* (1892, **ILL.8**), cédé pour la somme de 23 000 francs⁵⁹⁶.

A la même période, d'autres tractations étaient en cours. Il fut notamment question de Serge Férat, peintre décorateur russe, cousin de la baronne d'Oettingen alias Roch Grey, qui possédait deux toiles de Rousseau dont il ne souhaitait se départir qu'à hauteur de 250 000 francs chacune⁵⁹⁷. En avril 1923, c'est à un certain Villard que Roché faisait référence, « peintre âgé d'une cinquantaine d'années, plutôt riche » qui, passionné de Rousseau, en conservait une douzaine de toiles⁵⁹⁸. Mais d'après la correspondance et pour des raisons qu'on ignore, aucune des tractations avec Villard ne semble avoir abouti, pas plus que celles avec Serge Férat qui finit par vendre au moins l'un de ses deux tableaux à un musée tchécoslovaque⁵⁹⁹. Quinn aurait-il été quelque peu désabusé par l'acquisition échouée de la *Charmeuse de serpents* ? Roché continua pourtant ses recherches et en octobre 1923, c'est à Ambroise Vollard que Quinn acheta une *Jungle* (1908)⁶⁰⁰.

⁵⁹⁴ "I go on hunting Rousseaus. [...] Delaunay is selling his Rousseaus one by one.", lettre de Henri-Pierre Roché à John Quinn datée du 28 mai 1922 et conservée dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York, voir annexe n°32.

⁵⁹⁵ Voir lettre de Henri-Pierre Roché à John Quinn datée du 3-5 avril 1923 et conservée dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York. Jacques Doucet tint effectivement parole et légua la *Charmeuse de serpents* au Musée du Louvre en 1937. Le tableau est aujourd'hui conservé dans les collections du Musée d'Orsay, Paris.

⁵⁹⁶ Voir lettre de Henri-Pierre Roché à John Quinn datée du 16 juin 1922 et câble de Henri-Pierre Roché à John Quinn daté du 4 mars 1923, conservés dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁵⁹⁷ Voir lettre de Henri-Pierre Roché à John Quinn, datée du 16 juin 1922 et conservée dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁵⁹⁸ Voir lettre de Henri-Pierre Roché à John Quinn, datée du 6 avril 1923 et conservée dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁵⁹⁹ Voir lettre de Henri-Pierre Roché à John Quinn, datée du 23 juillet 1923 et conservée dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁶⁰⁰ Reid, B. L., *The Man from New York; John Quinn and his Friends*, op. cit., p. 594

Mais c'est surtout en février 1924 que la « chasse aux Rousseau » aboutit. Par un merveilleux coup d'éclat et suivant les conseils plus qu'enthousiastes de Roché, Quinn acquit, de Kahnweiler, *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL.16**), retrouvée l'année précédente. Peu dévoilée, la redécouverte de cette grande peinture représentant une femme en costume de gitane couchée dans le désert, avec ce lion qui s'en approche dangereusement, fut, pour les connaisseurs, une révélation. D'après Roché, tous ceux qui eurent l'occasion de la voir dans le grenier de Kahnweiler en furent saisis d'admiration : Brancusi était « fasciné⁶⁰¹ », Picasso disait qu'il s'agissait là du « plus merveilleux » des tableaux de Rousseau⁶⁰², Doucet confessa que *La Bohémienne* battait de loin la *Charmeuse de serpents* (1907, **ILL.28**)⁶⁰³ et Villard, désespéré de ne pouvoir la posséder, proclamait que la toile constituait « l'un des plus grands miracles⁶⁰⁴ ». L'enthousiasme de Roché se fit également immédiatement sentir. Le style de la lettre dans laquelle il informa Quinn de l'existence de *La Bohémienne endormie*, datée du 1^{er} février 1924, en témoigne. Car si son écriture est d'ordinaire plutôt concise et serrée, elle devient dans cette lettre plus espacée, s'y fait plus lâche et, tandis que les points finaux des phrases sont oubliés, l'ensemble se rapproche sensiblement plus d'un poème que de ses longs blocs de textes prosaïques auxquels il nous avait, dans cette correspondance informative et pratique, habitués. La concision des phrases illustre également la grande impression que lui fit la toile, dont il affirma avoir rêvé toute la nuit et dont il écrivait qu'elle était l'un des tableaux les plus absolus qu'il n'eût jamais vus⁶⁰⁵. Pour lui, continuait-il, *La Bohémienne endormie* était « le Rousseau » et il aurait volontiers donné la *Charmeuse de serpents* contre celui-ci. Bien qu'il se voulût bref et concis, car Quinn allait lui-même pouvoir l'apprécier à travers la photographie qu'il venait de lui envoyer, sa description de la peinture révélait toute l'inspiration qu'elle lui procurait. Avant de conclure sur le fait qu'il n'avait jamais été lui-même aussi emporté par une peinture de toute sa vie, Roché s'était ainsi laissé aller à quelque interprétation, imaginant notamment que la femme endormie au premier plan était en train de rêver d'amour avant de raturer ce passage, dans un second temps. Le lion faisait aussi l'objet d'interprétation

⁶⁰¹ Voir câble de Henri-Pierre Roché à John Quinn, entre le 6 et le 9 février 1924 et conservé dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁶⁰² Voir câble de Henri-Pierre Roché à John Quinn, daté du 5 février 1924 et conservé dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁶⁰³ Voir câble de Henri-Pierre Roché à John Quinn, daté du 9 février 1924 et conservé dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁶⁰⁴ Voir câble de Henri-Pierre Roché à John Quinn, daté du 15 février 1924 et conservé dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁶⁰⁵ Voir lettre de Henri-Pierre Roché à John Quinn, datée du 1^{er} février 1924 et conservée dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York, voir annexe n°33.

et devenait, sous la plume du conseiller, l'instrument d'un suspens dramatique : « le lion va probablement la manger, peut-être s'en ira-t-il.⁶⁰⁶ ».

Dans cette lettre, ainsi que dans les suivantes et dans les câbles dont il inonda Quinn à partir de cette date, l'urgence de l'écriture de Roché, probablement due dans un premier temps à l'émotion ressentie, fit écho à l'urgence qu'il y avait, d'après lui, à finaliser l'achat avant que celui-ci, à l'instar de la *Charmeuse de serpents* (1907, ILL.28) quelques années plus tôt, ne leur échappasse de nouveau. Roché l'annonça dès sa lettre du 1^{er} février : « Si le tableau est exposé, il est vendu. Il fera grand bruit. Tous les amoureux de Rousseau seront sur lui. Il ira en Tchécoslovaquie.⁶⁰⁷ » Il y avait même beaucoup de tort à attendre tant le prix de 175 000 francs proposé par Kahnweiler lui semblait dérisoire et risquait, d'après lui, d'augmenter dès que le vendeur aurait vu la peinture en pleine lumière et que celle-ci aurait fait sensation. Roché conseilla même à Quinn d'acheter le tableau sans en attendre la photographie et s'annonçait également prêt, « en cas de danger », à tout faire pour acheter une option : « Je risque volontiers tout mon crédit et toute votre confiance pour garantir ce tableau.⁶⁰⁸ »

Désabusé par l'échec de ses précédentes tentatives d'acquisition ou tout simplement prudent vis-à-vis d'une toile au prix élevé et dont il n'avait même pas pu encore apprécier la qualité, Quinn s'octroya malgré tout quelques jours de réflexion au grand désarroi de Roché qui ne cessait de répéter la valeur de la toile, insistant sur le fait que ce tableau serait « l'une de ses plus grandes joies en tant que collectionneur », voire « l'un des meilleurs bijoux de sa collection », lui conseillant même de vendre une peinture d'Ingres et quelques autres pour l'acquérir⁶⁰⁹. Enfin, Quinn se décida et l'achat, au premier prix annoncé par Kahnweiler, fut accepté et confirmé à travers un câble daté du 18 février 1924. Roché y traduisait sa joie et son soulagement : « Hourra. Le tableau est acheté, assuré et transporté par Pottier le 27. Une

⁶⁰⁶ “There is the desert a distant range of mountains, the night sky, a mighty strange stately lion against it, he quietly smells a big sleeping woman, lying at the foreground, she is dreaming of love, her face is “inouïe”, the lion is probably going to eat her, but perhaps he will walk away. I have never been more thrilled by a painting in my life.”, lettre de Henri-Pierre Roché à John Quinn, datée du 1^{er} février 1924 et conservée dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁶⁰⁷ “If it is exhibited, it is sold. It will make a noise. All Rousseau lovers will be at it. It will go to Tcheko Slovaquia [sic].”, lettre de Henri-Pierre Roché à John Quinn, datée du 1^{er} février 1924 et conservée dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁶⁰⁸ “In case of danger I'll do all possible to buy an option. I would even suggest you buy before having the photo. If you miss it you would be more inconsolable than for the Charmeuse. I risk gladly all my worth and all your confidence to back this picture.”, lettre de Henri-Pierre Roché à John Quinn, datée du 1^{er} février 1924 et conservée dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁶⁰⁹ Voir lettre de Henri-Pierre Roché à John Quinn, datée du 11 février 1924 et conservée dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

hésitation aurait été fatale. La souscription publique était en train d'être préparée en vue d'une offre pour le Louvre. Compliments unanimes de tous les amis. [...] ⁶¹⁰ »

Le 8 mars 1924, la toile parvint de l'autre côté de l'Atlantique et les lettres de Quinn à Roché illustrent en retour l'enthousiasme du nouveau propriétaire de *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL.16**) à son sujet :

« C'est effectivement, écrit-il, le plus beau tableau que je n'ai jamais vu, bien plus beau que la Charmeuse. Rousseau était peut-être à l'apogée de sa puissance quand cette peinture a été peinte en 1897, peut-être quand il avait 46 ou 47 ans. Plus tard, quand il devint plus sûr de lui et quand sa touche fut plus certaine, il n'a pas repeint ce qu'il avait peint précédemment et ainsi sa peinture est plus fine. Ce tableau a une magnifique profondeur de couleur qui manque même aux plus récents.

Je vous suis vraiment très reconnaissant de me l'avoir procuré. Si vous n'aviez pas été là, j'aurais sans aucun doute eu vent de celui-ci trop tard. [...] Pour revenir au Rousseau, c'était, comme ils disent dans les vieilles balades anglaises, "une glorieuse victoire". C'est, comme vous le dites, "le bijou de ma collection". ⁶¹¹ »

Malheureusement, John Quinn n'eut guère le temps d'en profiter. Le 28 juillet de la même année, il décéda, dans sa région natale de l'Ohio, d'un cancer du foie fulgurant.

2. La vente John Quinn à Paris. Jean Cocteau ou du surnaturel dans l'art.

A sa mort, la collection Quinn, riche d'environ 600 peintures et de 1 900 autres œuvres d'art, incluant dessins, sculptures et objets d'art orientaux ⁶¹² fit l'objet de nombreuses expositions et de plusieurs ventes aux Etats-Unis mais c'est à l'Hôtel Drouot à Paris que se tint la vente la plus importante, le 28 octobre 1926. On y trouvait entre autres des toiles de Dufy, de De la Fresnaye, de Rouault, de Cézanne, de Derain, de Juan Gris, de Marie Laurencin,

⁶¹⁰ Voir câble de Henri-Pierre Roché à John Quinn, daté du 18 février 1924 et conservé dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁶¹¹ "It is indeed one of the most beautiful paintings that I have ever seen, far finer than Charmeuse. Rousseau was perhaps at the height of his power when that picture was painted in 1897, perhaps forty-six or fortyseven [*sic*] years of age. Later on, when he became surer of himself and when his touch was more certain, he did not paint over what he had previously painted and hence his paint is thinner. This painting has a wonderful depth of color that even the later ones lack. I am indeed very grateful to you for procuring it for me. Had you not been there, undoubtedly I would have got word of it too late. [...] To come back to the Rousseau, it was, as they say in the old English ballads, 'a glorious victory'. It is, as you say, 'the gem of my collection'." lettre de John Quinn à Henri-Pierre Roché, datée du 14 mars 1924 et conservée dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

⁶¹² Rosenblum, J., *American Book Collectors and Bibliographers, Second Series, op. cit.*, p. 245

d'Henri Matisse et, *La Bohémienne endormie* (1897, ILL.16) de Rousseau. C'est au poète Jean Cocteau que revint l'honneur de préfacer le catalogue de vente. Or celui-ci, loin de vouloir présenter toutes les richesses de la collection Quinn, choisit de ne se concentrer que sur son « phénomène⁶¹³ » : *La Bohémienne endormie*. Pourquoi est-ce Cocteau qui fut chargé de rédiger la préface du catalogue de vente de l'impressionnante et si fameuse collection Quinn ? Nous l'ignorons. Cocteau avait-il eu l'occasion de voir la toile lors de sa présentation publique Galerie Simon en 1924 ou la découvre-t-il à l'occasion de cette vente ? On l'ignore également. Dans tous les cas, l'impression qu'elle lui fit ne dérogea pas à l'extrême fascination qu'elle exerçait sur ses contemporains. Son texte dithyrambique en témoigne.

Bien que Cocteau n'ait *a priori* jamais rencontré Rousseau, le poète n'en était pas, en 1926, à son premier hommage. En 1917 déjà, le recueil *Embarcadères* comportait non seulement un « Portrait de Henri Rousseau⁶¹⁴ », court poème dans lequel étaient évoqués certains motifs et thèmes récurrents de sa peinture tels ses jungles, le dirigeable et les emblèmes de la République, mais le peintre y était aussi mentionné dans l'« Hommage à Erik Satie⁶¹⁵ » issu du même recueil. Cocteau les présentait comme deux bons camarades, écrivant que tous deux « burent toutes les étoiles du seau », puis jouèrent de la flûte et jouèrent aux cartes. Evoquant dans les vers suivants les « fous de l'asile » et les « petits enfants de l'école laïque », Cocteau associait-il Rousseau – et Satie – à ces autres types de primitifs ? Tandis que le « canapé rouge » sur lequel ceux-là étaient assis faisait très probablement référence au canapé rouge du tableau *Le Rêve* (1910), la noce entre Clémence et le roi des Cimbres dans le jardin d'Acclimatation contée quelques vers plus loin achevait d'unir, par la métaphore et les jeux de référence cachés, les deux artistes. Outre le fait que Rousseau fut l'auteur d'un tableau célèbre intitulé *Une noce à la campagne* (1905), il était notoire, en 1917, que le peintre appréciait beaucoup aller au jardin d'Acclimatation pour y observer plantes et animaux avant de les reporter dans ses tableaux. De même, tandis que le prénom Clémence s'en réfère certainement

⁶¹³ Considérant le prix qu'elle atteignit (520 000 francs) et qui dépassa donc, de loin, une *Montagne Sainte-Victoire* de Cézanne, vendue pour 280 000 francs, et une *Femme nue couchée* de Matisse, vendue pour 101 000 francs, *La Bohémienne endormie* constitua bien un « phénomène » à la grande surprise du journal *L'œuvre*, qui trois jours avant la vente, titrait sa une par cette question ironique et provocante : « Qui est l'idiot qui paiera le gros prix pour *La Bohémienne endormie* ? ». Ces prix correspondent aux chiffres écrits en lettres manuscrites à droite sur le catalogue de vente accessible à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris. Ils ont été repris par B. L. Reid dans *The Man from New York; John Quinn and his Friends*, *op. cit.* p. 660 même si l'auteur se trompe concernant le tableau de Cézanne, écrivant qu'il s'agissait là d'un portrait de son père, et non d'une Montagne Sainte-Geneviève tel que l'indique le catalogue de vente.

⁶¹⁴ Cocteau, Jean, « Portrait de Henri Rousseau », *Embarcadères*, reproduit in Cocteau, Jean, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, La Pléiade, 1999, pp. 137-138

⁶¹⁵ Cocteau, Jean, « Hommage à Erik Satie », *Embarcadères*, reproduit in *Ibid.*, p. 135 et voir annexe n°40

au prénom de la première épouse de Rousseau, comme il l'avait lui-même indiqué sur sa palette de peintre dans *Moi-même Portrait-paysage* (1890), le « roi des Cimbres » renvoie explicitement à Satie, auteur en 1913 d'une pièce musicale intitulée la *Défaite des Cimbres* (*Cauchemar*).

Si, pour Cocteau, Rousseau était indéniablement lié au compositeur avant-gardiste moderne, il figurait également, avec Picasso, parmi les deux peintres qu'il associa à Guillaume Apollinaire dans son poème-hommage, prononcé à la Galerie Léonce Rosenberg en 1919⁶¹⁶. Quelques années plus tard, une lettre de Jean Cocteau adressée à Max Jacob, datée du début du mois de juillet 1925, confirmait encore l'importance que Rousseau revêtait à ses yeux. Rendant compte de l'exposition « Cinquante ans de peinture française », qualifiée d'un des « lieux les plus décourageants du monde », Cocteau y exprimait sa lassitude vis-à-vis de l'art et, parmi toutes les déconvenues, seuls Picasso, Braque et Rousseau en sortaient indemnes :

« [...] cinquante ans après, toutes les audaces deviennent mornes et ridicules. Van Gogh ressemble à la Samaritaine, Gauguin à Martine, Manet à des tartines de beurre, Monet au peintre avec ses pieds place de la Madeleine, Cézanne au Salon d'Automne, Seurat à Maurice Denis, Maurice Denis à mon escalier etc... etc... Seuls tiennent Picasso, Braque et Rousseau parce que notre œil (à nous) n'en a pas encore trop de fatigue. [...]»⁶¹⁷.

Si le contexte particulier dans lequel ce jugement, pour le moins désenchanté, fut prononcé est à prendre en compte – en ce début de juillet 1925, Cocteau est particulièrement affecté par la mort d'Erik Satie, survenu le 1^{er} juillet –, il n'en demeure pas moins que Rousseau est l'un des rares artistes à être épargné. La mort d'Erik Satie, avec lequel le poète avait collaboré pour *Parade* en 1916, fut une nouvelle occasion de rendre hommage à Rousseau, comme en témoigne « L'exemple d'Erik Satie », écrit en 1925 et publié dans *Le Rappel à l'ordre* en 1926. Dans ce texte, qui fut également le dernier texte de l'ensemble intitulé *Le Coq et l'Arlequin*, Cocteau comparait encore une fois Satie à Rousseau, faisant des deux artistes, deux maîtres d'égale qualité :

⁶¹⁶ Cocteau, Jean, « La mort de Guillaume Apollinaire », *En marge de « Vocabulaire »*, dans *Ibid.*, pp. 348-349

⁶¹⁷ *Max Jacob / Jean Cocteau, Correspondance 1917-1944*, texte établi et présenté par Anne Kimball, Paris, éd. Paris-Méditerranée, 2000, p. 324

« J'ai admiré, aimé, aidé religieusement Erik Satie. Il allonge la liste des deuils qui me rendent la vie écœurante. Le lendemain de sa mort, le douanier Rousseau entre au Louvre⁶¹⁸ ; on dirait pour fêter leur rencontre au ciel.

A une époque de hâte et de machines, combien me frappe la solide élégance de ces deux œuvres *entièrement faites à la main*. Un autre signe les rapproche : jamais notre compositeur, notre peintre ne s'exploitent, jamais ils n'abîment leur beauté naturelle par la funeste préoccupation de beauté qui maquille tant de grandes choses. [...]»⁶¹⁹ »

Bien que Cocteau ait ainsi et à de multiples reprises exprimé toute l'admiration qu'il avait pour Rousseau, il n'a jamais, à notre connaissance, développé les raisons particulières pour lesquelles il trouvait son œuvre si appréciable. S'ils sont très élogieux, ses poèmes ne nous aident pas non plus à déterminer avec précision la nature exacte de cette fascination.

Il est probable que ce qui retint Cocteau dans l'œuvre de Rousseau en fut l'esthétique réaliste et populaire, proche par sa naïveté de l'imagerie populaire. Comme l'a montré Kenneth E. Silver, Cocteau avait déjà une prédilection pour la naïveté réaliste des images d'Epinal. Cet intérêt pour l'imagerie populaire se manifeste dès 1915 quand Cocteau invite Raoul Dufy à créer des images dans le style d'Epinal pour sa revue nationaliste *Le Mot*, fondée en 1914 avec Paul Iribe⁶²⁰. Or bien que cette imagerie soit ici, en pleine guerre des tranchées, associée à une propagande nationaliste forcenée, elle devait également séduire Cocteau pour sa simplicité et sa capacité à représenter une humanité « conventionnalisée⁶²¹ ». Plus que dans ses poèmes, c'est surtout dans ses spectacles que Cocteau, dans la veine ubuesque de Jarry, eût l'occasion de mettre en scène ces « types » populaires. Après avoir collaboré à *Parade* (1917), dont les personnages avaient justement été élaborés à partir d'images d'Epinal parues dans *Alphabet*

⁶¹⁸ Nous avouons ignorer pourquoi Cocteau écrit à cette date que Rousseau est entré au Louvre. D'après les biographes de Rousseau et la notice d'œuvre mise en ligne par le Musée d'Orsay, la *Charmeuse de serpents*, première toile de Rousseau à être entrée au Louvre, ne fut acceptée par l'Etat et attribuée au musée du Louvre qu'en 1936, suite au legs de Jacques Doucet qui l'avait acquise de Delaunay, nous l'avons vu, en 1922.

⁶¹⁹ Cocteau, Jean, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926 [2^e éd.], p. 74 ; souligné dans le texte.

⁶²⁰ Silver, Kenneth E., « Jean Cocteau and the Image d'Epinal. An Essay on Realism and Naïveté » in *Jean Cocteau and the French Scene*, New York, Abbeville press, 1984. Comme le rappelle aussi Silver dans un autre ouvrage (Silver, K. E., *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première guerre mondiale*, op. cit., p. 33), ce type de création n'était pas complètement nouveau pour Dufy qui, après avoir été conducteur d'un fourgon postal de l'armée, s'engagea au service du bureau de propagande du gouvernement, créant affiches et tracts, dans le style des images d'Epinal, pour soutenir l'effort de guerre. Pour *Le Mot*, Dufy réalisa ainsi deux images. Intitulée « Tirez les premiers, messieurs les Français ! », la première fut publiée dans le numéro 10 du 13 février 1915 ; intitulée « La fin de la grande guerre », la seconde fut publiée un mois plus tard, dans le numéro 13, daté du 6 mars 1915.

En correspondance avec la première image, Cocteau y avait même précisé : « Voilà de l'excellente tradition d'Epinal tricolore [...] ».

⁶²¹ Silver, K. E., « Jean Cocteau and the Image d'Epinal. An Essay on Realism and Naïveté », art. cité, p. 96

Grotesque des Cris de Paris (1858), il exploita à son tour ce « réalisme de convention⁶²² » dans *Le Bœuf sur le toit* (1920) et *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921). Pour ce dernier, c'est à Irène Lagut qu'il confia le soin de réaliser les décors, artiste dont, en juin 1919, il avait déjà repéré la veine populaire au point de la comparer à Rousseau : « C'est encore à Picasso qu'on pense et à Henri Rousseau quand on visite Irène Lagut et ses Arlequins. [...] La grande petite fille prolonge ses jeux d'école entre les funambules de Picasso et la Noce du douanier [...]»⁶²³. Réalisés par Jean Hugo, les costumes et les masques des personnages s'inspiraient également, sur les directives de Cocteau, de peintures de Rousseau⁶²⁴.

Mais si Cocteau appréciait certainement la peinture de Rousseau pour son caractère archétypal et populaire, la fascination qu'il éprouva à l'égard de *La Bohémienne endormie* tient aussi à d'autres raisons qui, cette fois, ont davantage trait aux obsessions personnelles du poète, à savoir, et tel qu'il le reconnut dans les années cinquante, le sommeil et la mort⁶²⁵. En effet, Cocteau était obsédé par la mort et ceci, comme le remarquait François Nemer, n'était pas une « posture⁶²⁶ ». L'ayant côtoyé de près depuis sa plus tendre enfance, du suicide de son père dans la maison familiale alors qu'il n'était âgé que de 9 ans, suivi de la perte de ses amis, de ses amants, du fait de sa santé fragile également⁶²⁷, la mort devint rapidement une obsession. Bien qu'elle n'apparaisse que très rarement de manière explicite dans ses textes, c'est à travers la métaphore du sommeil et l'image du dormeur que Cocteau exprime la fascination et la répulsion qu'il éprouve vis-à-vis d'elle. Le sommeil occupe ainsi une place conséquente dès ses premiers textes, rédigés en pleine guerre. En 1915, il est par exemple le sujet principal du *Discours du grand sommeil*, recueil de multiples poèmes sur la guerre. Une fois n'est pas coutume, dès les premières phrases, le sommeil est explicitement associé à la mort : « J'ai une grande nouvelle, triste à t'annoncer : je suis mort⁶²⁸ » et le narrateur de continuer à s'entretenir avec son interlocuteur sur le monde de l'au-delà, le dialogue n'étant rendu possible que parce que l'autre, fiévreux, somnole.

⁶²² *Ibid.*

⁶²³ Cocteau, J., « Les Mains de femmes » in Cocteau, J., *Le Rappel à l'ordre*, *op. cit.*, p. 120

⁶²⁴ Silver, K. E., « Jean Cocteau and the Image d'Epinal. An Essay on Realism and Naïveté », art. cité, p. 97.

⁶²⁵ « Le sommeil et la mort sont mes thèmes fameux... » est l'incipit de son poème *Le sommeil et la mort*, publié dans Cocteau, Jean, *Clair-obscur*, Paris, Editions du Rocher, 1954 et repris in Cocteau, J., *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 861

⁶²⁶ Nemer, François, « L'image Cocteau » in *Cocteau*, catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle » présentée au Centre Pompidou, Paris (du 25 septembre 2003 au 5 janvier 2004) et au Musée des Beaux-arts de Montréal (du 6 mai au 29 août 2004), Paris, Gallimard, 2003, p. 29

⁶²⁷ Décaudin, Michel, « Préface » in Cocteau, J., *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. XXV

⁶²⁸ Cocteau, Jean, *Discours du grand sommeil* repris in Cocteau, J., *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 444

Plus proches chronologiquement de la période qui nous intéresse, le sommeil et la figure du dormeur sont également au cœur de trois poèmes rédigés en 1925-1926 et publiés dans le recueil *Opéra. Œuvres poétiques 1925-1926* en 1927. De *Joueurs dormant à l'hombre* à *Le modèle des dormeurs*, en passant par *Jeune fille endormie*, ses variations autour du même thème tissent les différents réseaux d'images auxquels Cocteau associe le sommeil. Considéré de nouveau comme une « répétition de la mort⁶²⁹ », le sommeil est d'abord associé au jeu et au hasard. Dans *Joueurs dormant à l'hombre* – l'hombre étant le nom d'un jeu de cartes espagnol –, le poète évoque ainsi des joueurs de cartes qui tantôt jouent, tantôt dorment. Avec force de jeux de mots, d'allitérations et d'assonances, Cocteau présente l'hombre comme « un jeu dangereux » au point de pouvoir causer la mort : « le jeu d'hombre est un mystère », « Et qui triche à l'hombre meurt, ». Les joueurs, « Ces anges épouvantables / Dormant à l'hombre en été, / En nage contre la table, / Nagent d'un bras enchanté », sont déjà à moitié morts. Preuve en est de leur désincarnation : « Les dormeurs ont-ils des jambes ? / Ont-ils un bas et un haut ? / Sont-ils dans l'air ou dans l'eau ? Ont-ils des os dans les membres ? / Ont-ils de l'air dans les os ?⁶³⁰ ». Dans *Le modèle des dormeurs*, plus d'interrogation : les dormeurs, « valets de cartes », « n'ont ni haut ni bas⁶³¹ ». Métaphore du hasard de la vie, de ses risques, de la mort, le jeu de cartes est, dans *Joueurs dormant à l'hombre*, également comparé au « jeu de la mourre », son pendant. Réveillant les dormeurs, les « expuls[ant] du sommeil⁶³² », le « jeu de la mourre » est ce qui les ramène à la vie. Dans *Jeune fille endormie* au contraire, c'est le sommeil qui conduit à l'amour, aux « rendez-vous », mais cette somnolence est risquée car elle écarte de la vie : « C'est le sommeil qui fait ta poésie, / Jeune fille avec un seul bras paresseux ; / Déjà le rêve à grand spectacle t'a saisie / Et plus rien d'autre ne t'intéresse⁶³³ ».

Des dormeurs Cocteau aime également donner une description physique précise, dressant d'eux une image archétypale, comme l'image d'Epinal du dormeur. Cette image est à mettre en parallèle avec ses variations dessinées de l'amant endormi contenues dans *Vingt-Cinq Dessins d'un dormeur* (1929). Dans les poèmes que nous venons de citer, l'attitude type du

⁶²⁹ Suivant l'expression de Dominique Païni in Païni, Dominique, « Cocteau s'évade », *Cocteau, op. cit.*, p. 311

⁶³⁰ Cocteau, Jean, *Joueurs dormant à l'hombre*, publié in *Opéra. Œuvres poétiques 1925-1926*, Paris, Stock, 1927 et repris in Cocteau, J., *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 519 et voir annexe n°41

⁶³¹ Cocteau, Jean, *Le modèle des dormeurs*, publié in *Opéra. Œuvres poétiques 1925-1926*, Paris, Stock, 1927 et repris in *Ibid.*, p. 533 et voir annexe n°42

⁶³² Cocteau, Jean, *Joueurs dormant à l'hombre*, poème cité, p. 519

⁶³³ Cocteau, Jean, *Jeune fille endormie*, publié in *Opéra. Œuvres poétiques 1925-1926*, Paris, Stock, 1927 et repris in Cocteau, J., *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 537 et voir annexe n°43

dormeur se traduit par une tête reposant sur un bras. Ainsi de *Joueurs dormant à l'homme* qui « En nage contre la table, / Nagent d'un bras enchanté⁶³⁴ », de *Jeune fille endormie* qui dort « avec un seul bras paresseux⁶³⁵ », et du dormeur de *Le modèle des dormeurs* qui est « Couché sur sa main lointaine » ou « Immobile à tour de bras⁶³⁶ ». Si le dormeur est celui qui navigue entre deux mondes et se rapproche dangereusement de la mort, c'est aussi, tel que le sous-entend le titre *Le modèle des dormeurs*, le modèle idéal⁶³⁷. Immobile, paisible, le visage lisse, il est semblable aux statues de marbre, à la fois froides et absentes mais d'une beauté toute classique et idéalisée. D'où la comparaison, dans *Le modèle des dormeurs* entre le sommeil et « une fontaine pétrifiante » (« Le sommeil est une fontaine / Pétrifiante. [...] »), cette « eau pétrifiante » qui fait que le modèle semble avoir été « copié d'après l'antique » (« (L'eau pétrifiante explique / Cet air maladroitement / Copié d'après l'antique / D'un modèle nu dormant.)⁶³⁸ »).

Considérant ses thèmes de prédilection, il n'est pas étonnant que Cocteau se fascinât pour *La Bohémienne endormie* dont le personnage, endormi, sème néanmoins le doute, comme le note le poète. La scène lunaire et désertique, presque fantastique, qui entoure la bohémienne est-elle réelle ou bien est-elle la projection de la bohémienne endormie elle-même, son propre rêve ? : « Le rêve emporte si loin la bohémienne couchée au deuxième plan, ou bien le rêve l'apporte de si loin, comme le mirage apporte le fleuve du quatrième plan, qu'un lion, au troisième plan, la flaire sans pouvoir l'atteindre. Au fait, peut-être ce lion, ce fleuve, sont-ils le rêve de la dormeuse. [...]»⁶³⁹ ». Telle la représentation d'un personnage qui tournerait le dos au spectateur, la représentation de la dormeuse donne l'impression que quelque chose échappe. La frontière est mince entre la présence et l'absence, la conscience et l'inconscience, le réel et le surnaturel et, en cette période marquée par les débuts du surréalisme, la diffusion des textes de Freud et les expériences narcotiques de Cocteau lui-même, la toile de Rousseau, son chef-d'œuvre certainement, ne peut qu'intéresser le poète qui s'emploie alors à y voir une transcription picturale de ses propres obsessions.

⁶³⁴ Cocteau, J., *Joueurs dormant à l'homme*, poème cité repris in *Ibid.*, p. 519

⁶³⁵ Cocteau, J., *Jeune fille endormie*, poème cité repris in *Ibid.*, p. 537

⁶³⁶ Cocteau, J., *Le modèle des dormeurs*, poème cité repris in *Ibid.*, p. 533

⁶³⁷ Païni, D., « Cocteau s'évade », art. cité, p. 311

⁶³⁸ Cocteau, J., *Le modèle des dormeurs*, poème cité repris in *Ibid.*, p. 533

⁶³⁹ Cocteau, J., « Préface » in *Catalogue de vente des œuvres de la collection John Quinn*, Paris, Hôtel Drouot, jeudi 28 octobre 1926, n. p., voir annexe n°39

Les correspondances entre la peinture et les thèmes qui habitent Cocteau sont explicites dès l'incipit de cette préface. Car, si la toile est comparée au « sommeil des sommeils », Cocteau écrit également qu'elle est « l'endroit où la vitesse dort sur place » : « La vente QUINN comporte un phénomène, une pièce unique, le cœur de la roue, le centre du centre, l'endroit où la vitesse dort sur place, la rose des tempêtes, le sommeil des sommeils, le silence des silences : *La Bohémienne endormie* de Henri Rousseau.⁶⁴⁰ ». Or, cette évocation contradictoire d'une « vitesse [qui] dort sur place » n'est pas nouvelle. On la retrouvait déjà dans les premières lignes du *Discours du grand sommeil*, dans la bouche du narrateur, mort :

« Chez nous, la vitesse est beaucoup plus importante que chez vous. Je ne parle pas de la vitesse qui se déplace d'un point à un autre, mais de la vitesse qui ne bouge pas, de la vitesse elle-même. Une hélice est encore visible, elle miroite ; si on y met la main, elle coupe. Nous, on ne nous voit pas, on ne nous entend pas, on peut nous traverser sans se faire de mal. Notre vitesse est si forte qu'elle nous situe à un point de silence et de monotonie. Je te rencontre parce que je n'ai pas toute ma vitesse et que la fièvre te donne une vitesse immobile rare chez les vivants. ⁶⁴¹»

D'emblée, Cocteau associe sa lecture de *La Bohémienne endormie* aux thèmes qui lui sont chers. Et, s'il s'avoue être « tenté de reprendre [s]es thèmes habituels », thèmes qu'il définit comme le « Ralenti, statuaire des films, stéréoscope, négatifs du songe⁶⁴² » et non le sommeil ou la mort, il a recours, dans sa description du tableau, aux mêmes métaphores dont il parsème ses poèmes.

Si la position de la bohémienne endormie ne lui échappe pas (« sa tête, précise-t-il, repose sur le bras gauche replié sous elle. »), l'étrangeté de la scène est également associée au jeu de cartes et au hasard : interprétée comme une « distraction du ciel », elle est comparée à un « jeu de cartes battu et jeté en l'air » qui « retomb[er]ait en ordre dans sa boîte⁶⁴³ ». Les autres motifs qui composent le tableau sont pour Cocteau autant de symboles qui confirment son interprétation. Ainsi en est-il du motif de la lune qu'il aborde, dans ce court texte, pas moins de cinq fois, au risque de se répéter en l'employant par exemple deux fois au sein de la même phrase (« Une lune, des étoiles du pôle blanchissent la crinière de verre et la queue du lion,

⁶⁴⁰ *Ibid.*

⁶⁴¹ Cocteau, J., *Discours du grand sommeil*, poème cité repris in Cocteau, J., *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 444

⁶⁴² Cocteau, J., « Préface », art. cité

⁶⁴³ *Ibid.*

haute dans le ciel en face de la lune.⁶⁴⁴ »). Pour le poète, l'astre qui symbolise l'amour n'en est pas moins dangereux. Dans *La lune*, poème publié dans *Embarcadères* (1917)⁶⁴⁵, il s'en réfère ainsi à Séléné, déesse grecque de la lune, connue pour ses amours avec de multiples dieux. Associé à l'amour, l'astre n'en était pas moins une menace, « aveugl[ant] [l]es ma-telots imprudemment couchés auprès du mât », « foudroyant la jeune fille trop rom-anesque », provoquant, cette fois-ci, non le sommeil mais « insolation » et « insomnie ». Mais, dans la préface, la lune, c'est aussi, tel le projecteur de cinéma, la métaphore de la mise en lumière, de la source lumineuse qui intensifie les contrastes, met en relief, révèle et idéalise ce qui est donné à voir. Perfide, la lune, comme la photographie, peut tromper et donner lieu à de mauvaises interprétations. Ainsi Cocteau avoue-t-il son étonnement face à une toile qu'il n'avait vue jusqu'ici qu'en photographie. L'associant au sculpteur, tant il « accuse les reliefs et les claires [sic] de lune », le photographe donne une image fallacieuse des tableaux⁶⁴⁶. Ainsi, ajoute-t-il, s'est-il également longtemps « trompé sur l'œuvre de Gauguin à cause des photographies de Druet⁶⁴⁷ ». Trompeuse, c'est pourtant à la lune, ou plutôt à l'absence de lumière lunaire, que Cocteau résout le caractère fantastique et surnaturel du tableau. En effet, le poète observe que la lune ne vient, dans le tableau, blanchir que le lion (sa crinière et sa queue) et non la bohémienne elle-même dont le visage, contrastant avec « les disques de la lune blanche », demeure « sombre⁶⁴⁸ ». Anodines en apparence, ces précisions annoncent cependant la lecture mortifère du personnage vers laquelle Cocteau souhaite emmener son lecteur. Remarquant ensuite que le peintre n'a pas pris soin de représenter l'empreinte des pieds sur le sable, Cocteau en conclut que la bohémienne, loin d'appartenir au monde des vivants, est, tel un ange, une allégorie du passage entre les deux mondes : « La bohémienne n'est pas venue là. Elle est là. Elle n'est pas là. Elle n'est en aucun lieu humain. Elle habite des miroirs. Elle peut se soulever, se couper en deux, parler comme le buste du cabinet des mystères. », une espèce de sphinx qui lui rappelle l'Égypte antique, civilisation qui « savait garder les yeux ouverts dans la mort comme les plongeurs dans la mer⁶⁴⁹ ».

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ Cocteau, Jean, *La lune* publié in *Embarcadères* et repris in Cocteau, J. *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, pp. 144-145

⁶⁴⁶ « Le photographe est un sculpteur : il accuse les reliefs, les claires [sic] de lune. », Cocteau, J., « Préface », *catalogue de vente des œuvres de la collection John Quinn, op. cit.*, voir annexe n°39

⁶⁴⁷ *Ibid.*

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ *Ibid.*

Le fleuve est un autre motif sur lequel Cocteau s'attarde à plusieurs reprises. Si la lune met en lumière, d'en haut, tel un projecteur, tel ou tel élément capital pour la compréhension du tableau, le fleuve, plus terrestre, ce « fleuve humain », a davantage pour fonction de relier les éléments de la composition entre eux. Tandis que la lune et le visage faisaient écho à la caisse et au trou de la mandoline (« Les disques de la lune blanche et du visage sombre se conjuguent dans la caisse et le trou d'une mandoline posée sur la banquise de sable au bord du fleuve humain. »), le fleuve relie les cordes de la mandoline aux burnous et au bâton (« Ses cordes coulent dans le même sens que le burnous et le bâton. »). Associé à l'oubli, il fluidifie surtout la « figure immobile » de la bohémienne endormie (« Pourrais-je dépeindre cette figure immobile qui coule, ce fleuve d'oubli ?⁶⁵⁰ ») et probablement, tel le Styx, se charge de l'emmener dans l'au-delà.

Confirmant cette lecture mortifère et la forte impression que la toile fit sur Cocteau est sa mention, plusieurs décennies plus tard, dans un long poème inspiré de la Seconde guerre mondiale à peine achevée intitulé *La Crucifixion*⁶⁵¹. Sans plus de commentaires, la mention du tableau de Rousseau ressurgit, telle une réminiscence tout droit venue de l'inconscient, au beau milieu d'une strophe dont le ton, semblable aux vingt-quatre autres strophes de ce poème inhabituellement long, se fait, compte-tenu du contexte, très sombre, mélancolique et cruel. Précédée immédiatement de l'évocation de la fameuse « difficulté d'être », notion chère à Cocteau par le biais de laquelle il exprime le mal de vivre qui l'a toujours accompagné, la réapparition de *La Bohémienne endormie* à cet endroit achève de traduire le sentiment profond qu'elle suscite chez le poète. Pour Cocteau, *La Bohémienne endormie* est avant tout une allégorie de la mort.

Faisant écho à ses obsessions les plus intimes, l'inspirant à plusieurs reprises, c'est surtout pour son caractère poétique, fantastique et presque surréaliste que le tableau plut à Cocteau. Comme l'écrivait Dora Vallier, l'interprétation surréaliste de *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL.16**) eut une longue postérité ce qui fit, parfois, oublier que pour Rousseau,

⁶⁵⁰ *Ibid.*

⁶⁵¹ « 18. Sérénissime. L'écusson / des meurtres. / Les animaux / agenouillés qui pleurent. Les clefs au nombre / de sept. La roue / triangulaire des miracles. / La main / qui n'en est pas une. L'œil / qui n'en est pas un. / L'écœurement mortel / du rêve. La simple / difficulté d'être. La bohémienne / endormie. La tour / du jeu d'échecs. Son fou / libre. », Cocteau, Jean, *La Crucifixion* repris in Cocteau, J., *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, pp. 698-699. Ce poème a vraisemblablement commencé d'être rédigé à l'été 1945. Il fut publié en édition préoriginale dans le numéro 52 de la revue *Fontaine*, en mai 1946 puis republié aux éditions Paul Morihien, Paris en octobre 1946, cf. Bourdin, Monique in *Ibid.*, p. 1730

l'œuvre ne pouvait être que réaliste⁶⁵². A mi-chemin entre les deux interprétations, nous pensons à notre tour que, bien que la toile soit de facture réaliste – ce qui est par ailleurs le cas de la plupart des œuvres des surréalistes eux-mêmes –, il est tout à fait possible, connaissant l'intérêt que Rousseau portait aux manifestations du surnaturel, qu'il ait consciemment souhaité imprégner son tableau de cette atmosphère fantastique. Il le prouve quelques années plus tard avec ses scènes exotiques et *Le Rêve* (1910, ILL.42). La peinture n'est pas uniquement pour lui le lieu d'un reportage naturaliste. Elle est aussi ouverte à la poésie et à la fiction. Elle est aussi le support sur lequel projeter ses rêveries poétiques et ses fantasmes et manifester, notamment à travers la figure d'une femme endormie ou rêvant, les puissants pouvoirs de l'au-delà.

3. Henri Rousseau et le mysticisme magique, Adolphe Basler.

Moins onirique que Cocteau, l'historien d'art Adolphe Basler a lui aussi une manière toute particulière et encore inédite d'aborder l'œuvre de Rousseau. Ainsi, bien qu'Uhde et Delaunay l'avaient déjà supposé, l'un en comparant Rousseau à l'enfant⁶⁵³, l'autre en en faisant le représentant « du génie populaire du peuple français⁶⁵⁴ », Basler est le premier à affirmer que Rousseau serait pourvu d'une mentalité différente, une mentalité qu'il qualifie de *primitive* : « Si le mystère continue de planer sur celle-ci [l'œuvre de Rousseau], c'est qu'il est malaisé de sonder le tréfonds d'une mentalité primitive.⁶⁵⁵ », écrit-il en conclusion de sa monographie qui paraît en 1927. Or, bien que cette formule puisse tout à fait passer pour une énième métaphore primitiviste destinée à associer Rousseau au vaste domaine du primitif, son énonciation ici, en 1927, ne peut être étrangère à l'ampleur que prit cette notion dans les années 1920, au sein des études ethnographiques concernant les peuples primitifs⁶⁵⁶. S'appuyant sur d'autres historiens

⁶⁵² « Le bruit autour de cette découverte ayant coïncidé avec le Surréalisme, c'est "la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non-convenant" que l'on vit en ce tableau, c'est d'un dépassement du réalisme et d'une ouverture vers le surréel qu'il fut question le plus souvent dans les propos de ceux qui estimaient, au contraire, avoir affaire à une œuvre de Rousseau, et cette lecture à laquelle *La Bohémienne endormie* se prêtait, a eu longue vie. Au fil des années, elle a non seulement persisté, mais quand l'authenticité fut prouvée, grâce à la découverte d'une lettre où Rousseau en proposait l'achat, elle s'est consolidée puisque aucune case esthétique ne pouvait contenir pareille œuvre. Or, pour peu que l'on se place dans l'optique de Rousseau, une tout autre lecture s'impose. Pour Rousseau *La Bohémienne endormie* est une œuvre réaliste. », Vallier, Dora, *Henri Rousseau*, Paris, Flammarion, coll. « Les maîtres de la peinture moderne », 1979, p. 61

⁶⁵³ « Rousseau voit les hommes et les choses autrement que nous [...] Rousseau est en face de la nature comme un enfant. », Uhde, W., *Henri Rousseau*, *op. cit.*, p. 38

⁶⁵⁴ Delaunay, R., « Henri Rousseau le Douanier », art. cité, p. 228, voir annexe n°7

⁶⁵⁵ Basler, A., *Henri Rousseau : sa vie-son œuvre*, *op. cit.*, p. 35

⁶⁵⁶ Bien qu'il soit très vague et idéologiquement très marqué et afin de faciliter la lecture, nous choisissons d'utiliser le terme *primitif*, en vigueur à l'époque, pour désigner ces peuples qui, autrefois qualifiés de *sauvages*, et bien qu'ils soient d'origine, d'histoire et de culture très variées, vivent en tribus et observent des croyances de type animiste. De la même manière et pour les mêmes raisons, nous utiliserons le terme *civilisé* pour nous référer

de l'art, c'est néanmoins aussi en s'inspirant des récentes théories ethnologiques parues sur les peuples primitifs que Basler s'engage à son tour à faire l'éloge de ce peintre si singulier.

Auteur d'un ouvrage très érudit sur *L'Art chez les peuples primitifs* qui, bien qu'il ne paraisse que deux ans après la monographie sur Rousseau, a certainement exigé quelques années de préparation, Basler était très au fait des récentes études parues sur le sujet et notamment, sur la notion de mentalité primitive établie par Lévy-Bruhl le premier, en 1922⁶⁵⁷, et reprise par nombre d'ethnologues durant la seconde moitié des années 1920. Dans la riche bibliographie sur laquelle s'appuie l'historien d'art pour cet ouvrage figurent non seulement les ouvrages de Lévy-Bruhl mais aussi *La mentalité primitive* de Charles Blondel (1926), *La Raison Primitive. Essai de réfutation de la théorie du prélogisme* d'Olivier Leroy (1927), *Les Noirs de l'Afrique* (1922) et *Les Nègres* (1927) de Maurice Delafosse, *L'Art Nègre* de Georges Hardy (1927), *Les Non-Civilisés et Nous* de Raoul Allier (1927) et encore, toujours paru en 1927, *Primitive Art* de l'américain né allemand Franz Boas⁶⁵⁸. Diffusée aussi à travers Marcel Mauss, co-fondateur avec Lévy-Bruhl de l'Institut d'Ethnologie à Paris en 1925, la notion de mentalité primitive constitua une étape capitale dans l'histoire de l'ethnologie. S'appuyant sur une conception *différentialiste* et non plus *évolutionniste* des peuples primitifs⁶⁵⁹, elle conviait à appréhender ces peuples non plus comme une *race inférieure*, pourvue d'une mentalité qui, selon une conception évolutionniste de l'humanité, aurait correspondu à un stade inférieur d'évolution, mais, sur fond d'égalité des races, comme des peuples pourvus d'une mentalité qui serait simplement *différente* de celle des « civilisés ». Bien sûr, la chose n'était pas si *simple* et pour ce faire, Lévy-Bruhl le premier avait longuement étayé sa théorie de nombreux exemples relevés au sein de diverses us et coutumes de différents peuples d'Afrique. Qualifiant aussi et de manière équivalente cette mentalité de *prélogique* et de *mystique*, il avait démontré que, contrairement à ce qu'on pensait alors, la solide foi en des divinités surnaturelles et le poids

à ceux qu'on juge, à l'époque, leur être totalement opposés : les occidentaux, soit, à l'endroit des auteurs que nous allons citer, le Nous opposé aux Autres.

⁶⁵⁷ Publié aux éditions Félix Alcan, Paris, en 1922, l'ouvrage, en 1933, en est déjà à sa huitième édition, en 1960, à sa quinzième.

⁶⁵⁸ Boas, Franz, *Primitive Art*, Oslo, H. Aschehoug, 1927. Bien qu'il ne fût traduit en français qu'en 2003, *Primitive Art* était néanmoins accessible et connu de quelques spécialistes français. Ainsi, et bien que Marie Mauzé tienne à préciser dans son introduction à la traduction française de cet ouvrage qu'en Europe, il ne suscita que peu d'intérêt (cf. Boas, Franz, *L'Art primitif*, Paris, Adam Biro, 2003 [1927], traduction de l'anglais par Catherine Fraixe et Manuel Benguigui, introduction par Marie Mauzé, p. 7), il était néanmoins connu d'Adolphe Basler qui le cite dans sa bibliographie et s'y réfère longuement dans son propre texte sur l'art primitif, cf. Basler, Adolphe, *L'Art chez les peuples primitifs*, Paris, Librairie de France, 1929, p. 17 et p. 80

⁶⁵⁹ Nous empruntons ces termes à Benoît de L'Estoile, cf. L'Estoile, Benoît de, *Le goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2010 [2007], pp. 55-56

qu'elles avaient sur la vie quotidienne de ces peuples n'étaient pas signe d'une quelconque débilité ou d'une quelconque alogie constitutive. Ses exemples prouvaient justement le contraire : bien que répondant de croyances considérées en Occident comme irrationnelles, les actes, modes de vie et rites qui en découlaient n'en étaient pas moins, au sein de ce système, tout à fait logiques. Fondée sur l'idée selon laquelle les peuples primitifs étaient pourvus du même potentiel de raisonnement et de logique que les civilisés, la notion de mentalité primitive revenait donc à reconnaître l'existence d'une appréhension du monde différente mais non moins rationnelle chez les primitifs comme chez les civilisés⁶⁶⁰.

Bien que *L'Art chez les peuples primitifs* se présentât davantage comme une synthèse des théories ethnologiques que comme l'analyse personnelle d'un historien de l'art sur le sujet, l'auteur reconnaissant sans ambiguïté son manque de connaissances personnelles en la matière⁶⁶¹, l'ouvrage d'Adolphe Basler n'en demeurait pas moins, par la qualité de sa documentation, un ouvrage de référence. Composé de soixante-dix-huit pages de texte et de cent-six illustrations noir et blanc, il s'appuyait sur une bibliographie assez riche pour offrir au lecteur un aperçu assez complet non seulement des caractéristiques particulières de tel ou tel style primitif mais aussi des fondements généraux qui définissaient la mentalité et l'art des peuples primitifs. Aux divers témoignages et études ethnologiques françaises, allemandes, américaines et britanniques, Basler ajoutait de nombreuses références aux théories de Sigmund Freud, complétant ainsi sa présentation par la discipline relativement récente de la psychanalyse. Surtout, ce que Basler avait retenu de ses lectures et qu'il s'employait à défendre, c'était justement cette conception relativement nouvelle qu'était la conception différentialiste à laquelle il adjoignait, fait d'autant plus avancé pour l'époque, ce qu'il nommait une « méthode historico-culturelle⁶⁶² ». Celle-ci se traduisait par de nombreux paragraphes au sein desquels Basler s'attachait à montrer les régimes d'influence historique et culturelle entre les peuples. Armé des plus récentes théories sur le sujet, dont il partageait les conclusions, l'historien d'art

⁶⁶⁰ Sur l'importance capitale qu'a joué cette nouvelle conception du primitif non seulement dans l'appréhension de ces peuples et de leur art mais aussi dans la politique coloniale française, voir notamment l'excellente analyse de l'Exposition coloniale de 1931 par Benoît de L'Estoile, in De L'Estoile, B., *Le goût des Autres*, op. cit., pp. 53-137

⁶⁶¹ « Nous n'avons pas la prétention d'apporter une vue nouvelle sur l'art des races dites primitives. Nous sommes même loin de posséder la documentation que comporterait un tel sujet. La plastique nègre et océanienne nous avait intéressé, au même titre que d'autres arts de peuples sans histoire. Nous avons eu alors recours aux travaux des ethnologues. En les lisant, une chose nous a séduit. C'est cette méthode historico-culturelle qui étudie les civilisations primitives du triple point de vue technique, social et religieux. Elle s'oppose à la conception évolutionniste. La science de l'art a également profité des leçons de l'ethnologie moderne, ainsi que de la préhistoire. », Basler, A., *L'Art chez les peuples primitifs*, op. cit., p. 23

⁶⁶² *Ibid.*

s'employait à convaincre son lectorat non seulement du fait que les peuples primitifs n'étaient pas pourvus d'une mentalité inférieure à celle des civilisés, mais encore que leur art, souvent déprécié en raison de son « élémentarisme » ou de ses « maladresses » du point de vue académique, était en fait un art des plus raffinés⁶⁶³.

Que la mentalité de Rousseau soit qualifiée de *primitive* par Basler n'est donc certainement pas étranger à l'usage que nombre d'ethnologues et que Basler lui-même font, au même moment, de ce terme pour qualifier la mentalité supposément particulière des peuples primitifs. Pourtant l'historien n'associe jamais explicitement l'œuvre de Rousseau à l'art de ces peuples. Reconduisant des comparaisons désormais éculées, Rousseau n'est comparé qu'aux Primitifs pré-renaissants tels Giotto, Uccello ou les peintres avignonnais avec qui il partagerait non une même esthétique mais une même mentalité qui, si elle n'est pas qualifiée de *logique*, s'en trouve néanmoins, qualifiée par Basler de *mystique*⁶⁶⁴. Se référant plus volontiers à des historiens d'art qu'à des ethnologues, c'est surtout dans l'évocation du mysticisme de Rousseau que Basler développe ce qui constitue sa mentalité primitive. Encore une fois, l'historien d'art n'est pas le premier à évoquer le mysticisme des toiles de Rousseau. S'il critique sévèrement l'étude d'Uhde auquel il reproche une grande « niaiserie intellectuelle⁶⁶⁵ », c'est pourtant Uhde, le premier, qui, l'associant alors à la perception enfantine, avait relevé « la note mystique de ses tableaux⁶⁶⁶ ». A ce sujet, il est à noter que pour l'historien d'art allemand, le mysticisme est aussi ce qui constitue la valeur majeure de l'art des autres peintres naïfs. En 1928, il écrira ainsi qu'aux « effusions romantiques » des tableaux de Boyer et qu'aux « échappées pieuses » de Bombois répond « le mysticisme » des architectures des toiles de Vivin⁶⁶⁷. Comparées à des

⁶⁶³ Si les analyses d'œuvres demeurent très descriptives, Basler n'hésite pas à les parsemer d'appréciations élogieuses : ainsi par exemple de « l'écriture *très fine* » des masques du Gabon, des « volumes *pleins de force et de sensibilité* » des Pahouins, des « stylisations *raffinées* » du Kasaï ou encore de la « plastique *forte et sereine* » et des « proportions *grandioses* » de l'art bushongo, cf. *Ibid.*, p. 19 – nous soulignons. En conclusion de son ouvrage, Basler associe également l'art primitif aux « styles classés des grandes époques », *Ibid.*, p. 77

⁶⁶⁴ Rappelons ici que pour Lévy-Bruhl, prélogique et mystique concernant la mentalité primitive sont de parfaits synonymes, cf. Lévy-Bruhl, Lucien, *La mentalité primitive*, Paris, Les Presses universitaires de France, Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine, [1922], 1960, édition électronique réalisée par Marcelle Bergeron et Diane Brunet, Chicoutimi, Université du Québec, 2002, p. 35. Dans son ouvrage sur l'art primitif, Basler la qualifiait, lui, mais suivant le même sens que Lévy-Bruhl, d'*alogique* et de *mystique*, cf. « Certes, l'état d'esprit des peuples dits primitifs est différent du nôtre. On peut l'appeler alogique ou mystique ; mais on n'expliquera point par le rationalisme les styles des races tendus vers le surnaturel. [...] », Basler, A., *L'Art chez les peuples primitifs*, *op. cit.*, p. 14

⁶⁶⁵ « M. Uhde fut le premier à consacrer un livre à Henri Rousseau. Chose étrange ! La niaiserie intellectuelle s'était emparée de ce génie primaire, dont la pureté n'avait pu être goûtée jusque là que des artistes fatigués du mensonge des virtuoses. [...] », Basler, A., *Henri Rousseau*, *op. cit.*, p. 23

⁶⁶⁶ Uhde, W., *Henri Rousseau*, *op. cit.*, pp. 38-39

⁶⁶⁷ Uhde, Wilhelm, « Peintres du Cœur sacré », livret de l'exposition éponyme organisée par Wilhelm Uhde et présentée Galerie des Quatre Chemins, Paris (du 8 au 21 juin 1928), Paris, Galerie des Quatre Chemins, 1928,

« confessions extatiques » en 1928, les œuvres de Séraphine Louis sont également, en 1931, l'expression d'« une rare passion, [d']une ferveur sacrée⁶⁶⁸ ». Mais tandis que chez Uhde ce mysticisme n'est presque jamais développé, Basler, s'en référant à d'autres penseurs, en donne une définition beaucoup plus précise.

S'appuyant davantage sur la pensée des théoriciens de l'art que sur celle des ethnologues, Basler a surtout recours à ceux qui, sans s'en référer à Rousseau, ont réfléchi au lien de parenté qui unit art et religion et qui en concluent que le seul rapport au monde valable pour être un bon artiste est un rapport mystique. Ainsi par exemple du catholique Charles Perriollat, auteur d'un ouvrage en 1925 intitulé *Le Surnaturel dans l'art*, qui, opposant la Beauté à la théorie et prônant le fait que l'art ne puisse être que Beauté, dresse un portrait de l'artiste idéal forgé sur le modèle des artistes médiévaux. Humble et modeste, l'artiste idéal se dévouerait entièrement à exprimer naïvement et sincèrement la Beauté de la création divine à travers des formes inspirées par les élans de son cœur et de son instinct et non par les déductions rationnelles et cérébrales d'une quelconque théorie⁶⁶⁹. Ainsi également de l'historien d'art britannique Clive Bell et, en particulier, de sa définition de l'artiste mystique exposée en 1914 dans le chapitre « Art et Religion » de son ouvrage *Art*. Affirmant que l'Art ne peut être que religieux, il ne s'agit pas pour l'historien d'affirmer que seules les œuvres d'art religieuses sont Art. Suivant une conception de l'art plus laïque que Perriollat, Bell n'entend pas la religion comme une doctrine mais comme une manière de percevoir le monde, ce qu'il nomme non « la religion » mais « l'état d'esprit religieux⁶⁷⁰ ». Or, c'est à travers le partage de cet esprit, mystique par essence, qu'art et religion, artiste et homme de foi, se confondent. Poursuivant en quelque sorte ce que Maurice Denis écrivait déjà en 1904 à l'égard des Primitifs⁶⁷¹, Bell explique en effet que, puisque l'objectif de l'art est de transmettre une émotion, le bon artiste comme le religieux ne peut qu'être animé par un état d'esprit qui le conduit à percevoir les choses non comme des *moyens* mais comme des *fins*, comme des entités indépendantes les unes

conservé dans le Fonds Raoul Leven, Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky, Paris, voir annexe n°30

⁶⁶⁸ Uhde, Wilhelm, « Séraphine ou la peinture révélée », *Formes*, septembre 1931, p. 115, voir annexe n°21

⁶⁶⁹ Perriollat, Charles, *Le Surnaturel dans l'art*, Paris, Institut catholique, 1925

⁶⁷⁰ Bell, Clive, *Art*, Londres, Chatto & Windus, 1914, p. 82

⁶⁷¹ « Je voudrais que le nom de Primitifs s'appliquât exclusivement aux artistes qui surent, dans le temps de la naissance et de l'enfance des Arts, allier avec le plus de naturel le sentiment de la Beauté et le sens des objets : - à ceux qui, encore habitués à se satisfaire de la connaissance pratique des choses telle que l'exigent les nécessités de la lutte pour la vie, s'employèrent à en tirer les premiers l'élément d'une émotion esthétique. », Denis, M., « De la gaucherie des Primitifs », art. cité, p. 168

des autres et chacune chargée d'émotion⁶⁷². Contrairement au commun des mortels, d'autant plus aveugles au sens des choses depuis que la société valorise une vision utilitariste et rationnelle du monde, les artistes n'appréhendent pas les différents éléments qui composent l'univers réel comme des objets utiles, destinés à des buts précis. Ils ne les perçoivent pas qu'à travers leurs « étiquettes » mais savent saisir en eux le sens émotionnel dont ils sont chargés. Pour le mystique, qu'il soit homme de foi ou artiste, le monde physique est avant tout une réalité émotionnelle devant conduire à l'extase⁶⁷³.

Pourtant, Clive Bell n'était pas des plus enthousiastes vis-à-vis de Rousseau. S'il n'en avait dit mot dans *Art*, il l'avait exprimé très clairement dans *Since Cézanne* (1922) que Basler, sans s'y référer dans son texte, connaît puisqu'il le cite dans sa bibliographie. Conscient de l'admiration générale qui se développait à l'égard de Rousseau à cette période, l'historien d'art britannique, se préparant à affirmer que Rousseau est « moins qu'un artiste⁶⁷⁴ », avait néanmoins pris le temps d'argumenter. S'il lui reconnaissait un certain talent pictural, notamment dans le style décoratif, et qu'il s'accordait avec d'autres sur le fait qu'il était un « peintre remarquable », il ne pouvait se résoudre à le considérer comme un artiste. Bien qu'il le distinguât de l'enfant, refusant d'admettre que Rousseau ait pu manquer de science pour s'exprimer pleinement, et par conséquent rejetant l'argument souvent usité selon lequel Rousseau, à cause de son manque de science, serait inférieur aux Primitifs pré-renaissants, il ne peut se résoudre à mettre Rousseau et les Primitifs sur un pied d'égalité. Pour lui, la distinction ne se fonde ni sur la façon dont ils envisagent la pratique artistique – les Primitifs autant que Rousseau, et contrairement à l'enfant, cherchent à résoudre un problème – ni sur leur compétence technique, mais sur leur différence d'esprit. Bien que les œuvres de Rousseau soient l'expression « directe » de l'artiste, elles ne sont pas « artistiquement ressenties » et manquent ainsi de « sincérité ». Surtout, et bien qu'elles ne soient pas totalement dépourvues de charme, elles frôlent dangereusement le « mauvais goût ». Prenant pour exemple la toile *Le*

⁶⁷² “Artists, *qua* artists, are not concerned with labels. They are concerned with things only as means to a particular kind of emotion, which is the same as saying that they are only concerned with things perceived as ends in themselves; for it is only when things are *perceived* as ends that they *become* means to this emotion. It is only when we cease to regard the objects in a landscape as means to anything that we can feel the landscape artistically. But when we do succeed in regarding the parts of a landscape as ends in themselves—as pure forms, that is to say—the landscape becomes *ipso facto* a means to a peculiar, aesthetic state of mind. Artists are concerned only with this peculiar emotional significance of the physical universe: because they *perceive* things as "ends," things *become* for them "means" to ecstasy.”, Bell, C., *Art, op. cit.*, pp. 78-79

⁶⁷³ “Religion, like art, is concerned with the world of emotional reality, and with material things only in so far as they are emotionally significant. For the mystic, as for the artist, the physical universe is a means to ecstasy.”, *Ibid.*, p. 81

⁶⁷⁴ Bell, Clive, *Since Cézanne*, Londres, Chatto & Windus [1922], 1929, p. 52

Passé et le Présent (1891, **ILL.5**), l'historien d'art ne pouvait que relever le caractère totalement incohérent de ces deux têtes « faibles et banales » qui, suspendues dans le ciel, « injurient la composition » :

« les deux têtes folles, détachées dans le ciel, collées là pour l'amour du sentiment, sont, tel que le dit le proverbe, " hors cadre " et pourtant jouent au diable avec lui. Elles injurient la composition. En outre, elles sont elles-mêmes aussi faibles et banales que le dessin d'un artiste de rue auquel, en fait, elles ressemblent. Elles ne sont pas ressenties, voilà l'explication – elles ne sont pas ressenties esthétiquement. [...] Elles sont artistiquement non sincères. La sentimentalité donne de drôles de couples. Rousseau a glissé dans le grand trou dans lequel M. Frank Dixie et Sir Luke Fildes s'ébattent ; et c'est seulement en trahissant son vice dans une image qui est, pour la majeure partie, d'une manière exquise si sûre dans son expression simple et délicate d'une vision franche et charmante qu'il nous donne l'exemple probant du danger, même pour un bon artiste, du mauvais goût.⁶⁷⁵ »

Mais ce n'est pas tout : s'appuyant sur *Moi-même Portrait-paysage* (1890, **ILL.2**), ce qu'il reprochait à Rousseau était aussi ce qu'il nommait son côté « plébéien⁶⁷⁶ », ce sentiment d'autosatisfaction et de fierté que le peintre avait eu de lui-même et qui prouverait que, contrairement aux Primitifs, il était empli d'une vanité que ces derniers, ne cherchant qu'à créer une forme signifiante, n'avaient pas :

« Voyez son autoportrait – et j'impose ici une tâche plutôt agréable, tant il est charmant – ce portrait daté de 1890, et appartenant aussi à M. Jastrebzoff ; ne sentez-vous pas que l'auteur est un peu trop content de lui-même ? N'avez-vous pas l'impression qu'il va bientôt amuser son modèle avec un bonne plaisanterie glanée sur les boulevards extérieurs ou un passage de quelque chansonnette de l'armée dans lesquelles il excellait auparavant, que, à un autre moment, il lui donnera une tape dans le dos, et qu'il est allé un peu trop loin en vous disant ces choses-là ? Les Primitifs ne nous disent rien de la sorte ; ils s'en tiennent à leur propos qui est de créer une forme signifiante. Quoi qu'il nous parvienne de leurs personnalités, cela nous est transmis transformé par les feux de l'art : jamais de bavardage. Les Primitifs sont toujours distingués ; tandis que le *douanier*, parfois, est autant leur

⁶⁷⁵ “[...] the two silly, detached heads in the sky, stuck in for sentiment’s sake, are, as the saying goes, ‘out of the picture’ and yet play the devil with it. They injure the design. What is more, in themselves they are as feeble and commonplace as the drawing of a pavement artist, which, in fact, they resemble. They are unfelt, that is the explanation—unfelt aesthetically. [...] They are artistically insincere. Sentimentality makes strange bedfellows. Rousseau has slipped into the very hole wherein Mr. Frank Dixie and Sir Luke Fildes disport themselves; only, by betraying his vice in a picture that is, for the most part, so exquisitely sure in its simple, delicate expression of a frank and charming vision he gives us an impressive example of the danger, even to a good artist, of bad taste.”, Bell, C., *Since Cézanne, op. cit.*, p. 54

⁶⁷⁶ “He is something plebeian”, *Ibid.*

contraire que ce que les peintres les plus couronnés de succès sont toujours à l'aristocratie britannique.⁶⁷⁷ »

Par conséquent, si le talent de Rousseau, dans le domaine de la composition décorative, dépassait celui de l'artisan *lambda*, et qu'en cela, le peintre était assez « incroyable », il n'en est pas pour autant un artiste au sens noble du terme : Rousseau était même « moins qu'un artiste ». Il lui manquait, si on comparait les arguments avancés dans ce texte et le chapitre sur l'art et la religion de *Art*, cet « esprit religieux » et mystique qui lui aurait permis de percevoir le sens profond des choses et l'aurait encouragé à le traduire, dans sa peinture, à travers des formes émotionnelles et « pures⁶⁷⁸ ». Les conclusions de Bell sur Rousseau étaient donc diamétralement opposées à celles de Basler qui justement, en s'en référant à Bell et à Perriollat, émettait l'hypothèse selon laquelle c'était bien parce qu'elles étaient l'expression de ce même esprit religieux et mystique que les peintures de Rousseau valaient d'être appréciées.

Pour Basler au contraire, Rousseau, « tel un grand inspiré », voyait directement la nature dans son « immensité⁶⁷⁹ ». Contrairement à un art de formules, il suivait son instinct et c'était davantage aux Primitifs et à l'enfant que cet instinct et sa vision particulière du monde étaient associés. Des Primitifs il avait en commun l'humilité et l'ingénuité, l'art de transfigurer une simple imagerie en une sublime peinture⁶⁸⁰. Mystique comme pouvait l'être Cimabue auquel il se voyait, plus qu'à Giotto, comparé à de multiples reprises, ce serait surtout à celui des peintres avignonnais que son art, produit de ses songes humbles et simples, s'apparenterait le mieux :

« Plus que la réalité pittoresque, le Douanier Rousseau, nous l'avons dit, évoquait le monde de ses songes. Il l'abrégait, l'exaltait, le douait de ce caractère général qui est propre à toute grande peinture, qui élève la pensée par la pureté des formes. D'instinct, il suivait les

⁶⁷⁷ “Look at that portrait of himself—and I impose a most agreeable task, for it is charming—that portrait dated 1890, and belonging also to M. Jastreboff; do you not feel that the author is a little too well pleased with himself? Do you not fancy that he will soon be regaling his sitter with a good, round platitude from the exterior boulevards or a morsel from some regimental ditty in which he once excelled, that, in another moment, he will be tapping him on the back, and that he has gone a little out of his way to tell you these things? The Primitives tell us nothing of that sort; they stick to their business of creating significant form. Whatever of their personalities may reach us has passed through the transmuting fires of art: they never prattle. The Primitives are always distinguished; whereas occasionally the *douanier* is as much the reverse as the more successful painters to the British aristocracy are always.”, *Ibid.*, pp. 54-55

⁶⁷⁸ Bell, C., *Art, op. cit.*, p. 79

⁶⁷⁹ « Sous son regard candide, la nature s'amplifiait en se simplifiant. Tel un grand inspiré, il y voyait l'immensité, discernait d'un coup les formes essentielles du paysage qu'il ramassait en des proportions exaltées ; les choses de la terre y dessinaient une arabesque d'une musicalité enveloppante en accord avec l'étendue lumineuse du ciel. », Basler, A., *Henri Rousseau : sa vie-sa œuvre, op. cit.*, p. 26

⁶⁸⁰ « [...] Ainsi, avec le génie, une humble imagerie se transfigure, devient émouvante comme la peinture d'un trecentiste, réjouit autant les yeux par son équilibre et son harmonie qu'elle rafraîchit l'âme par sa virginalité poésique. », *Ibid.*, p. 30

lois de la peinture monumentale ; avec son sens décoratif inné, il donnait à ses surfaces une heureuse extension, il harmonisait la tonalité de ses tableaux par des accords aussi justes que délicats. Les gris-verts, les bleus clairs, les bruns, les rehauts blancs et les accents noirs apparentent ses féeries exotiques aux fresques d'Avignon. Ici comme là, l'égalité des modelés est agrémentée par la finesse de la lumière, qui nuance les parties sombres et intensifie les parties claires. Chez le Primitif de Plaisance, aussi bien que chez les Maîtres avignonnais, la nature sort d'un rêve et nul artifice ne rentre dans l'interprétation des formes ; les dimensions idéales font tressaillir la surface ; les linéaments logiques définissent la composition ; l'affabulation du sujet se développe et se concentre avec cette vérité qui se dégage d'une haute vision et non pas d'une illusion d'optique.⁶⁸¹ »

Et c'est bien parce qu'il partageait avec eux ce « même accent de vérité et de poésie qu'atteignent, celui-là, par son métier intuitif et modeste, ceux-ci par le prestige de leur élégance et de leur savoir », que le « « Primitif de Plaisance » avait été, dans son milieu faubourien, un interprète aussi authentique que l'avaient été, à la « Cour pontificale, les peintres avignonnais⁶⁸² ».

Rousseau avait en commun avec l'enfant non seulement le « sens inné des belles ordonnances », qui était comme « le goût d'un enfant qui range d'instinct⁶⁸³ », mais aussi sa perception « vivante » du monde (« cette perception vivante des choses qui est dans l'œil de l'enfant⁶⁸⁴ »). A la « puérité » de son dessin, mais magnifiquement équilibré et harmonieux⁶⁸⁵, il en partageait encore « l'épouvante » face aux jungles sombres et terrifiantes, qui contribuait à l'aura mystérieuse de ses paysages exotiques (« C'est le mystère de la forêt vierge dont l'épouvante est encore accrue par la vision de l'enfant⁶⁸⁶ »).

Comparé à l'enfant, aux Primitifs mais aussi, brièvement, à Corot et à Manet⁶⁸⁷, rien ne

⁶⁸¹ *Ibid.*

⁶⁸² *Ibid.*, conclusion, p. 35

⁶⁸³ « Rousseau avait le sens inné des belles ordonnances : c'était le goût d'un enfant qui range d'instinct. », *Ibid.*, p. 27

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 31

⁶⁸⁵ « L'esprit de Rousseau ne s'embrouille jamais. Les formes, naïvement dessinées, expriment des attitudes, des gestes, des fonctions. Les lignes corporelles suivent le rythme du décor et détachent les figures avec beaucoup de vigueur plastique. Des tableaux comme l'*Eve et le Quatuor heureux*, d'ordre symbolique, ou comme les *Artilleurs groupés* dans un paysage d'automne, d'un caractère tout réaliste, nous surprennent par les mêmes qualités d'équilibre qui effacent, ainsi que dans les autres œuvres du Douanier, la puérité du dessin ou les imperfections anatomiques. », *Ibid.*, p. 31

⁶⁸⁶ *Ibid.*

⁶⁸⁷ Tandis que la comparaison avec Corot, extrêmement brève, met en avant la poésie qui ressort de leurs deux conceptions du paysage (cf. *Ibid.*, p. 26), la comparaison avec Manet, et en particulier de *Les Artilleurs groupés*

laissait donc supposer que sa mentalité primitive avait quelque chose à voir avec la mentalité des peuples primitifs dont Basler, jamais, ne disait mot. Pourtant, l'historien d'art énonce à plusieurs reprises la « magie » dont ses toiles sont animées. Ainsi, tandis qu'il cherche à rendre « l'activité vibratoire des couleurs » « avec autant d'intensité que de magie⁶⁸⁸ », la surface de ses toiles « s'anime comme d'une lumière magique⁶⁸⁹ ». C'est aussi « avec des moyens d'une apparente indigence » que ses peintures de jungles sont pleines de « splendeur » et « de magie⁶⁹⁰ » et c'est avec « sa vision ingénue des choses » qu'il parvient à « imiter les objets [...] avec autant de tendresse que d'observation et [à] les envelopper d'une atmosphère aussi vraie que magique⁶⁹¹ ». Est-ce encore cette « magie » qui fait effet sur le spectateur lorsque Basler évoque la « puissance médiumnique » de *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL.16**) dont le sujet, bien qu'il soit « puéril » et relève « du conte à dormir debout », « nous empoigne⁶⁹² » ? Ou encore lorsqu'il écrit de ses « jungle[s], dont la sombre luxuriance alterne avec la blancheur *hallucinante* d'une floraison gigantesque » qu'elles sont ainsi douées d'une grande « force incantatoire⁶⁹³ » ? Suivant Franz Roh, auteur en 1925 d'un ouvrage sur la peinture moderne au sein de laquelle Rousseau figurait en précurseur⁶⁹⁴, Basler adhérait au fait que Rousseau avait fait partie de cette nouvelle génération de peintres qui avait cherché à exprimer « une vision plus aiguë du monde extérieur », un « réalisme magique [...] dont la vitalité est synonyme d'une humanité redevenue naïve », un art « baroque » qui s'orienterait vers la retranscription objective de « toute la magie du réel⁶⁹⁵ ».

(1893-1895, **ILL.9**) de Rousseau avec *L'Exécution de Maximilien* de Manet, souligne la modernité des toiles de Rousseau « dès qu'il aborde le réalisme », *Ibid.*, p. 31

⁶⁸⁸ « Le Douanier ignorait l'activité vibratoire des couleurs et n'établissait que par instinct leurs accords parfaits. Son œil simpliste voyait surtout en elles la parure des choses, qu'il cherchait à rendre avec autant d'intensité que de magie, afin de rappeler, sinon d'égaliser les éblouissements de la nature », à propos de *La charrette de M. Juniet* (**ILL.35**), *Ibid.*, p. 28

⁶⁸⁹ « Grâce à un tel métier, plus sensible que savant, les choses prennent l'accent de la vérité, la surface s'anime comme d'une lumière magique. », *Ibid.*, p. 29

⁶⁹⁰ « Le naturel a remplacé chez lui tout instrument de perfection et la sincérité absolue, guidant sa main, objectivait le monde extérieur par les sentiments, qui le trompaient moins que les inventions personnelles d'un prestigieux métier. Et c'est avec des moyens d'une apparente indigence qu'il a obtenu plus de splendeur, plus de magie dans ses Forêts vierges que tel artiste érudit qui étale sur sa toile une manière précieusement cuisinée, mais affaiblit l'expression par un agencement confus. », *Ibid.*, p. 31

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 32

⁶⁹² « Cette évocation d'une nuit tragique tient vraiment, tant le sujet en est puéril, du conte à dormir debout. Mais le sujet nous empoigne par la simple grandeur de la composition, par la puissance médiumnique qui objective le sentiment de l'étendue. », *Ibid.*, p. 27

⁶⁹³ « Quelle simple grandeur, quelle force incantatoire dans la série des Paysages exotiques ! C'est la jungle, dont la sombre luxuriance alterne avec la blancheur hallucinante d'une floraison gigantesque [...] », *Ibid.*, p. 32 ; nous soulignons.

⁶⁹⁴ Roh, Franz, *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus, Probleme der Neuesten euraopaischen Malereis*, Leipzig, Kilinkhardt und Biermann, 1925

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 16

Si Basler ne faisait donc jamais mention des primitifs et qu'il ne se référait pas aux théories des ethnologues pour argumenter le mysticisme de Rousseau, l'énonciation récurrente de la « magie » comme caractéristique majeure de son œuvre n'était certainement pas étrangère à la notion de mentalité primitive tel que développée au même moment à l'égard des peuples primitifs. Elle l'est d'autant moins qu'outre le fait que Basler fut ainsi le premier historien de l'art français à parler de « magie » à propos de l'œuvre de Rousseau, ni Perriollat ni Bell, dans leur portrait de l'artiste mystique, ne l'avaient invoquée. Il est à noter qu'à l'inverse Basler n'avait pas hésité, de son côté, à conclure son ouvrage sur l'art chez les peuples primitifs par l'affirmation quelque peu provocante pour l'époque selon laquelle il préférerait employer l'adjectif *mystique* plutôt que *magique*, *alogique* ou *prélogique* pour qualifier cet art qui, au fond, écrivait-il, ne se différencie pas tant de n'importe quel autre art religieux, toutes cultures et origines confondues :

« Le merveilleux mythologique, le cauchemar collectif d'une démonologie abstruse, une pensée infantile par rapport à la nôtre déterminent le rythme hiératique et les dimensions irréelles de ces formes qu'on ne saurait qualifier, avec Lévy-Bruhl, d'"alogiques" ou de "prélogiques". Il conviendrait plutôt de leur appliquer l'analyse supérieure par laquelle l'éminent sociologue a pénétré la mentalité des peuples dits primitifs [cf. Blondel, Charles, *La Mentalité primitive*, Paris, 1926]. Celle-ci attribue, selon lui, aux choses "des propriétés objectives et occultes en même temps" ; elle conçoit le "surnaturel comme inséparable du naturel", et accorde surtout de la valeur "aux pouvoirs mystiques dont les données sensibles sont simplement les signes et le véhicule". Aussi le primitif ajoute-t-il foi à tous ses rêves et considère-t-il dans l'hallucination "une forme de perception exceptionnelle et partant plus significative que toute autre". Et, de la sorte, il communique "avec l'invisible et l'intangible, avec le mystique et l'occulte, à travers le matériel, le tangible et le visible". Or, ceci n'est-il pas commun à tous les arts religieux, à tous les arts d'expression mystique ?⁶⁹⁶ »

Enfin, comme nous l'avons cité plus haut, Basler avait aussi évoqué à l'endroit de Rousseau la puissance du « rêve ». Or c'en était aussi au rêve et, plus précisément, à la théorie du rêve par Sigmund Freud que Basler s'en était référé pour expliquer le caractère irréel des œuvres primitives. C'est « par le rêve », expliquait-il à propos de l'art africain, que le primitif « s'évade de la réalité » et projette « au dehors sa vision psychique du réel⁶⁹⁷ ». Au chapitre de l'art océanien, il corrigeait. Etant donné que « c'est de l'angoisse en présence des phénomènes cosmiques que provient la conception irréelle de l'univers », le primitif ne rêve pas, il

⁶⁹⁶ Basler, A., *L'art chez les peuples primitifs*, op. cit., pp. 71-72

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 16

cauchemarde : « La tension et la discontinuité des formes hallucinatoires, mais symétriquement ordonnées, ne seraient que le cauchemar d'un somnambule chez qui les fantasmagories garderaient l'équilibre.⁶⁹⁸ » D'où d'ailleurs, poursuivait-il, l'émergence de ce « langage abstrait » dans l'art océanien et qui ne serait pour le primitif qu'une manière rationnelle, logique, bien que non naturaliste, de remettre de l'ordre et de maîtriser le monde effrayant qui l'entoure⁶⁹⁹.

Bien qu'il n'en dise mot, Basler ne pouvait pas ignorer les anecdotes rapportées notamment par Uhde et Apollinaire selon lesquelles Rousseau, superstitieux, croyait non seulement aux fantômes, qu'il craignait⁷⁰⁰, mais aussi pouvait lui-même éprouver une certaine frayeur face aux paysages qu'il peignait, au point de devoir courir à la fenêtre pour reprendre sa respiration⁷⁰¹. Est-ce aussi avec ses anecdotes en pensée que Basler, inconsciemment, établissait un lien de parenté entre les peuples primitifs, qui vivaient dans un monde obscur et effrayant, et son compatriote Henri Rousseau ? Bien qu'il fût né en France et qu'il ait grandi au sein d'une société dite « civilisée », Rousseau, par un phénomène non expliqué, aurait donc incarné l'alter ego occidental du sauvage primitif, africain ou océanien. Pourvus tous deux d'une mentalité primitive, caractérisée par une vision mystique et magique de l'univers, Rousseau comme le sauvage primitif étaient autres, différents et ce, suivant une conception essentialiste de l'univers, en leur essence même, constitutionnellement.

Cette invocation inédite de la magie, probablement marquée à la fois par la redécouverte de la fantastique *Bohémienne endormie* et par les récents développements de l'ethnologie, avait pour grand intérêt de convier les lecteurs à une toute nouvelle lecture de son œuvre. La désaffiliant de la pensée du retour à l'ordre, la désaffiliant surtout d'une esthétique naturaliste dix-neuviémiste, Basler, par cette lecture « magique », proposait plutôt d'en souligner le caractère irréel et surnaturel. Par conséquent, plutôt que de constater à quel point Rousseau avait cherché à retranscrire avec exactitude la réalité, il insistait davantage sur la manière dont,

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 28

⁶⁹⁹ « La science moderne de l'art explique cet état des choses non point par un art découvrant et interprétant les lois de la nature, mais par le fait que l'homme primitif se trouvait désemparé devant le spectacle du monde extérieur, où il ne voyait que confusion et arbitraire dans les phénomènes et leurs rapports. Ainsi, poussé par son instinct et non par un processus intellectuel, il se créa un langage abstrait où pussent régner l'ordre et la logique. », *Ibid.*

⁷⁰⁰ Cf. Apollinaire, G., « Le Douanier », art. cité, p. 8 et p. 11

⁷⁰¹ Voir par exemple Uhde : « [...] On dit que Rousseau, en peignant ses tableaux, était si bouleversé par la puissance de ses propres visions que, saisi d'angoisse et oppressé, il lui fallait ouvrir la fenêtre pour reprendre haleine. », Uhde, W., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 43

par les pouvoirs de l'imagination et les élans de sa mysticité, le peintre avait plutôt cherché à s'en détacher afin d'en traduire la face essentielle, symbolique et cachée.

4. Henri Rousseau, homme du peuple et sentiment poétique, Christian Zervos.

C'est également suite à la vente Quinn que Christian Zervos, fondateur et rédacteur en chef de la revue *Cahiers d'art*, témoigne de son admiration pour Rousseau. Faisant paraître un premier éloge sous forme d'un article dans la revue en septembre 1926, il publie lui aussi, l'année suivante, une nouvelle monographie sur le peintre. *Henri Rousseau* est ainsi le premier ouvrage d'une longue série de monographies consacrées aux artistes modernes auxquelles la revue, transformée aussi à partir de cette date en maison d'édition, donne le jour.

a. Christian Zervos et *Cahiers d'art*.

Comparé aux critiques et historiens d'art que nous avons étudiés, Christian Zervos occupe une place tout à fait singulière. Né en Grèce en 1889, Kristos Zervos, de son vrai nom, s'installa à Paris en 1907 avec sa mère et son frère cadet pour suivre des études de philosophie à la Sorbonne et y soutenir, en 1918, un doctorat sur Michel Psellos, philosophe grec néo-platonicien du XI^e siècle. En 1923, il change de voie et, embauché par l'éditeur d'art Albert Morancé, découvre les œuvres de Picasso, Braque, Matisse et autres artistes modernes que Morancé alors défendait⁷⁰². Lorsqu'il fonde sa propre revue, *Cahiers d'art*, en 1926, Zervos ne cherche pas à couvrir l'ampleur de l'actualité artistique mais choisit plutôt de se concentrer sur l'art contemporain et, suivant l'intérêt de ces artistes mêmes, sur les arts primitifs et préhistoriques. Dans un premier temps la revue s'intéresse également aux autres domaines artistiques, comme le cinéma, la musique ou l'architecture. Abondamment illustrée, elle se caractérise par de longs articles aux analyses richement menées. Aux articles consacrés à Matisse, Picasso, Léger, Braque, Juan Gris ou Kandinsky écrits par des auteurs de tous horizons s'ajoutent aussi des articles de Zervos lui-même sur des sujets d'actualité. Souvent ceux-ci se voient même développés sur plusieurs numéros à la suite tel par exemple en 1928, « Idéalisme et naturalisme dans la peinture moderne⁷⁰³ », en 1930, « De l'importance de l'objet dans la peinture d'aujourd'hui⁷⁰⁴ » ou encore, à partir de 1931, « Les problèmes de la jeune peinture (I). Le retour au sujet est-il probable ?⁷⁰⁵ » au sein duquel Zervos aborde l'épineuse question

⁷⁰² Biographie extraite de www.fondationzervos.com, lien consulté pour la dernière fois le 30 août 2015.

⁷⁰³ Cet article s'étendit ainsi sur quatre numéros différents : *Cahiers d'art*, 1927, n°11, 1928, n°2-3-4.

⁷⁰⁴ Zervos, Christian, « De l'importance de l'objet dans la peinture d'aujourd'hui », 1930

⁷⁰⁵ Zervos, Christian, « Les problèmes de la jeune peinture (I). Le retour au sujet est-il probable ? », *Cahiers d'art*, avril 1931, pp. 117-131

du retour au Réel et à la figuration en peinture. A partir du milieu des années 1930, tandis que les sections ouvertes aux autres disciplines artistiques se réduisent, la revue s'adjoint la collaboration de nombreux écrivains tel Paul Eluard, René Char, Georges Hugnet ou encore Robert Desnos.

Mais ce qui distingue surtout cette revue de *Formes*, *L'Amour de l'art* et *L'Art vivant*, c'est l'engagement de Zervos vis-à-vis de la peinture contemporaine. Non seulement est-il l'un des rares à percevoir en France l'importance du cubisme et de Picasso dans l'art du XX^e siècle – Zervos est par ailleurs le premier à se lancer dans la constitution du catalogue raisonné de l'artiste, à partir de 1932 – mais encore est-il l'un des premiers et des rares à inclure au sein de la revue les représentants étrangers de l'art abstrait. En relation avec Kandinsky depuis 1927, il lui consacre, ainsi qu'à Mondrian et à Klee, de nombreux articles. Or, bien qu'il ne soit pas très enthousiaste vis-à-vis de l'art abstrait auquel il reproche son manque de contact parfois avec le monde sensible, cette ouverture n'en est pas moins rare et mérite d'être soulignée. Enfin, *Cahiers d'art*, contrairement aux revues précitées, offre aussi une large place aux artistes dada et surréalistes : tandis que Georges Hugnet y publie un grand article sur Joan Miró en 1931⁷⁰⁶, c'est Tristan Tzara qui y est invité, en 1929, à s'exprimer sur les arts océaniques⁷⁰⁷.

Singulière, l'opinion que Zervos a de Rousseau, à l'image du critique d'art et de sa revue, l'est aussi. Bien qu'il lui consacre non seulement un article mais aussi une monographie et qu'il lui réserve, tout en reprenant mot pour mot le texte de la monographie, une place de choix dans son *Histoire de l'art contemporain* en 1938⁷⁰⁸, Zervos est loin de lui conférer la même valeur qu'à ses contemporains. Le percevant d'abord comme un « homme du peuple », l'historien a tendance, tout en le louant, à le distinguer des artistes savants de son temps. C'est néanmoins pour son esthétique picturale moderne, semblable à celle de ses amis savants, que Zervos lui reconnaît du talent.

⁷⁰⁶ Hugnet, Georges, « Joan Miró ou l'enfance de l'art », *Cahiers d'art*, juillet-août 1931

⁷⁰⁷ Tzara, Tristan, « L'art et l'Océanie », *Cahiers d'art*, janvier 1929

⁷⁰⁸ Zervos, Christian, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Cahiers d'art, 1938. Accordant autant de place aux cubistes, à Matisse et à Derain qu'à Dada, aux surréalistes, aux représentants du purisme, du néo-plasticisme et à « l'art abstrait en Russie », cette histoire de l'art est l'une des rares histoires de l'art françaises à aborder autant de différents grands mouvements de l'art de la première moitié du XX^e siècle et à intégrer, aussi, des chapitres entiers consacrés à des mouvements autres que français. Rallié à aucun de ces mouvements en particulier, Rousseau y est présenté, suivant la chronologie historique, dans le deuxième chapitre simplement intitulé « Les précurseurs ».

b. Une position singulière.

Absente de l'article, cette prise de position est surtout développée dans le texte de la monographie qui, accompagné de pas moins de 96 reproductions d'œuvre, s'étend sur vingt-trois pages. Répété à plusieurs reprises tout au long de la monographie, Rousseau, aux yeux de Zervos, n'est pas « l'être extraordinaire » sur lequel les exégètes ont jusqu'ici largement glosé⁷⁰⁹ : il n'est « pas l'artiste immense qu'on a voulu nous présenter⁷¹⁰ ». Prenant le contre-pied de ses contemporains, Zervos se garde bien d'ailleurs de comparer Rousseau à d'autres artistes. Sans jamais l'affilier aux peintres de la tradition française, pas même à Corot dont il est pourtant, lui aussi, un grand admirateur, il le distingue des Primitifs mais surtout des « artistes d'aujourd'hui ». En effet, écrit-il : « Son œuvre n'aura jamais l'autorité des peintres qui sont autant de forces dans le mouvement pictural de ce temps. Elle n'inquiétera jamais aucune de nos pensées. » car « Rousseau n'a rien à voir dans un art si préoccupé de résoudre des difficultés apparemment insurmontables.⁷¹¹ ». C'est que Rousseau est « homme du peuple » et qu'il n'y a guère, d'ailleurs, qu'aux « gens du peuple » qu'il puisse être comparé. Est-ce à dire comme Delaunay qu'il est le « génie du peuple français » ? Non. Pour Zervos, son œuvre n'est pas non plus « une œuvre populaire, issue d'une conscience collective⁷¹² ». Descendu de son piédestal, détaché de toutes les lignées auxquelles il avait pu être affilié, Rousseau ne serait, aux yeux du critique, et *tout simplement* sommes-nous tentés d'ajouter, qu'« un de ces esprits simples, que leur simplicité même rend quelquefois accessibles à ce qui est vraiment beau⁷¹³ » ; son œuvre, « l'œuvre d'un homme du peuple, mais empreinte de cette marque intime par où se révèle une âme⁷¹⁴ ». Loin de voir en lui un saint, un miracle, un artiste légendaire égalant aussi bien Fouquet, Corot que Cézanne, c'est avec une grande mesure que Zervos s'attache à son tour à le louer. Ses peintures ayant finalement moins de puissance que de charme⁷¹⁵, c'est moins en tant que chef d'œuvre que comme « claire fontaine⁷¹⁶ » que son œuvre vaut d'être appréciée.

⁷⁰⁹ « Bien qu'on ait présenté Rousseau ces temps derniers comme un être extraordinaire, [...] », Zervos, Christian, *Henri Rousseau*, Paris, Cahiers d'art, 1927, p. 13

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 23

⁷¹¹ *Ibid.*, pp. 22-23

⁷¹² « Enfin, l'œuvre de Rousseau n'est pas une œuvre populaire, issue d'une conscience collective. », *Ibid.*, p. 23

⁷¹³ *Ibid.*, p. 13

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 23

⁷¹⁵ « [...] Il ne faudrait pas toutefois que son attirance nous fasse oublier que ses toiles expriment la vie avec plus de charme que de puissance. [...] », *Ibid.*, p. 22

⁷¹⁶ « [...] Il est cependant très heureux que, dans une époque assoiffée de poésie, nous ayons, en plus des recherches étonnantes de nos grands peintres, une œuvre toute d'enchantement qui s'élève parmi nous comme une claire fontaine. », *Ibid.*, conclusion, p. 23

La singularité de cette position se fait immédiatement sentir : qu'il s'agisse de l'article ou de la monographie, le ton employé par Zervos n'a rien à voir avec les envolées sentimentales et lyriques qui avaient eu tendance à dominer jusqu'ici la fortune critique de Rousseau. Puisqu'il se refuse à le comparer à d'autres artistes, on n'y retrouve pas non plus le vaste réseau d'affiliations, souvent peu voire pas explicitées, dans lequel le peintre avait régulièrement été comme enrôlé. Néanmoins, fondant son appréciation de l'œuvre sur le fait que Rousseau est « homme du peuple » et que le peuple est essentiellement primitif, Zervos continue de l'enserrer dans un archétype, un fantasme primitiviste qui, bridant son champ de vision, ne l'engage pas non plus à penser et à replacer le peintre et son œuvre dans leur contexte historico-culturel de production. De ce fait, ses analyses d'œuvre demeurent tout aussi partielles et limitées que celles de ses prédécesseurs.

c. Un « homme du peuple ».

De l'homme du peuple ou de l'ouvrier, auquel il est aussi comparé, Rousseau possède non seulement une certaine personnalité mais aussi une certaine méthode de travail qui caractérise comme *naturellement* sa peinture. A l'image du bon sauvage, le peuple dont Rousseau est le spécimen, se caractérise par des facultés intellectuelles limitées⁷¹⁷ compensées par une certaine droiture⁷¹⁸, une grande honnêteté⁷¹⁹ et une large générosité⁷²⁰. Ranimant ce que Champfleury écrivait sur l'imagerie populaire et sur le rôle que cette imagerie, adulée pour sa simplicité, devait jouer dans l'éducation du peuple, c'est probablement aussi à cause de ses facultés intellectuelles limitées que Rousseau est nécessairement amené à être, comme le peuple, « profondément charmé par des images très simples⁷²¹ ». Est-ce aussi du fait de ses facultés intellectuelles limitées et par le partage d'une certaine mentalité arriérée, que Rousseau, comme le peuple et les moines du Moyen-Age, croit en toute sorte de superstitions ? Rousseau, écrit Zervos, :

« était un imaginaire, non pas comme un homme de condition intellectuelle peut l'être. Lui, il l'était simplement à la manière du peuple. Il en avait d'ailleurs toutes les superstitions. Son penchant pour le merveilleux n'est pas celui qui cherche son idéal par delà la commune réalité. Toute âme bien née est attirée par le déchiffrement de l'inconnu, se sent de goût

⁷¹⁷ « Rousseau n'était point né, que je sache avec d'autres facultés que celles du peuple, sans étendue dans l'esprit [...] », *Ibid.*, p. 7

⁷¹⁸ « [...] mais foncièrement droit dans la réflexion [...] », *Ibid.*

⁷¹⁹ « Rousseau ressemblait à l'ouvrier, mais à cela près, qu'à un cœur honnête comme de l'or [...] », *Ibid.*

⁷²⁰ Bienveillant et très cordial, Rousseau n'hésitait pas à offrir du vin à ses convives même s'« il s'était privé de manger toute une journée. », *Ibid.*, p. 8

⁷²¹ *Ibid.*, p. 7

pour les impossibilités. C'est que dans l'ordre extra naturel, elle espère s'échapper à la vie physique limitée de toutes parts. Elle pense trouver dans l'isolement de l'intangible un sentiment bien plus vif de sa destinée. Rien de si élevé chez Rousseau. **Par une disposition d'esprit qu'on sait n'être pas rare dans le peuple, il a la tête pleine en quelque sorte de diableries puériles et plates. Il vivait, comme les moines du Moyen âge, parmi les sortilèges.** Il croyait assister à des apparitions qui n'avaient rien de noble ou de dramatique mais qui rompaient la lourde monotonie de ses heures de faction à l'Octroi. [...] ⁷²² »

Enfin, Rousseau, « bienheureux, non pas à la manière de saint François d'Assise, mais à la manière du peuple ⁷²³ », en partage aussi l'implacable sérénité :

« Son esprit ne fut jamais agité par les longues erreurs de l'homme qui poursuit un rêve irréel, par les impossibilités de réalisation, par les périls nombreux, par les embûches du mystère, inconnu et innommé comme la vague de la mer. Il finit comme un beau jour, heureux et égal, sans un nuage du ciel, car il sut amuser ses désirs et ses inquiétudes avec des songes. Et, comme il eut beaucoup de candeur, il finit par croire à ses songes. [...] ⁷²⁴ »

Comme Apollinaire l'avait élaboré au temps où il n'était pas encore convaincu par l'œuvre du Douanier, c'est justement à cause de cette sérénité, dont on peut aussi considérer qu'elle ne fut qu'apparente, que Rousseau, pour Zervos, ne peut pas être comparé « avec les artistes d'aujourd'hui ». Comme il le répète à plusieurs reprises dans le texte, « il n'existe pas de points de contact entre l'œuvre de Rousseau et celle des peintres que nous aimons ». Il lui manque en effet la « volonté », l'intelligence et la conscience que la peinture est aussi recherche et tentative de dépasser des « difficultés apparemment insurmontables ⁷²⁵ ». De même, il ne peut

⁷²² *Ibid.*, pp. 10-11

⁷²³ *Ibid.*, pp. 13-14; nous soulignons.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 14

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 23 ; ou encore : « Après avoir considéré Rousseau comme un personnage bouffon, après avoir fait de lui le prétexte d'une fantaisie excessive de poètes avides de mystification, le public tend aujourd'hui à le confondre avec les peintres les plus personnels de ce temps. On ne saurait nullement s'expliquer cette confusion, d'autant plus qu'il n'existe pas de points de contact entre l'œuvre de Rousseau et celle des peintres que nous aimons. Ici de longues préparations de l'intelligence, des recherches reprises chaque fois jusqu'à l'extrême épuisement de la volonté. Chez Rousseau une vision qui échappe totalement à la volonté et qui amène à la surface, indépendamment des opérations de la conscience, l'œuvre qui est en l'homme encore inexprimée.

Il est nécessaire d'établir une distinction très nette entre l'œuvre de Rousseau et celle des meilleurs peintres d'aujourd'hui.

Ceux-ci se séparent absolument de Rousseau par le fait qu'ils cherchent à dominer leurs pensées et à les conduire à leur gré. Il suffit d'examiner l'œuvre de Picasso, de Matisse, de Braque, de Dufy, pour se rendre compte du rôle que la volonté joue dans la création de leur œuvre. C'est par la volonté qu'ils atteignent à la largeur et à l'universalité, c'est par elle qu'ils s'appliquent à saisir dans la multitude des choses ce qui se détache de toutes conditions particulières pour porter l'influence de l'œuvre au-delà de l'époque qui l'a vu naître.

Cet effort de la volonté, qui résume et amplifie les réactions de l'homme envers la nature et qui cherche l'harmonie dans la lutte des éléments divers, est absent de l'œuvre de Rousseau. », *Ibid.*, p. 14

pas non plus être comparé aux Primitifs dont tant de critiques l'avaient rapproché tant il n'en a jamais partagé ni la vision, ni la science, ni la volonté⁷²⁶. Possédant les facultés intellectuelles et la mentalité du peuple, il n'y a guère qu'aux « gens du peuple » qu'il puisse être comparé⁷²⁷.

d. Une peinture populaire.

Si Rousseau est un homme du peuple, sa peinture en possède également les attributs. A sa personnalité simple et sans tourment, crédule et naïve, répond d'abord une prédilection pour les sujets les plus simples : « Les impressions de Rousseau sont exclusivement de la qualité de son esprit, c'est-à-dire ramenées à des expressions très simples. L'homme du peuple que nous avons raconté se retrouve dans le peintre. Ses toiles montrent le plaisir que prend un esprit réellement naïf aux choses les plus simples, et combien elles le fascinent.⁷²⁸ ». Ainsi notamment de ses paysages de banlieue qui, sans intérêt particulier, fournissent la preuve que Rousseau n'avait pas besoin d'aller chercher très loin pour trouver matière à s'émerveiller : « Ce sont des paysages très simples aussi qui fixent le regard de son imagination. Paris et sa banlieue immédiate lui suffisent amplement. [...] Parfois il s'évade de l'enceinte parisienne [...] Autant de coins de la Banlieue dépourvus de couleur, de lignes et de construction.⁷²⁹ ».

Ainsi également de sa prédilection pour la représentation d'archétypes et qui, d'après Zervos, correspondrait à une tendance foncièrement populaire qui, afin de cerner une idée trop complexe, cherche à la fixer à travers une image simplifiée :

« Esprit populaire, Rousseau apporte, dans ce qui lui semble être les idées généreuses, la naïve crédulité des gens du peuple. Il met dans ses opinions politiques et sociales cette candeur de l'homme du peuple qui ramène les problèmes les plus complexes des sociétés modernes à quelques images simplistes qui personnifient son idéal.

En toutes circonstances, Rousseau a manifesté ce tour d'esprit populaire qui a besoin, pour fixer une idée abstraite d'en créer l'image. Rousseau continue à sa manière le rêve, anthropomorphiste du peuple, rêve qui personnifia les vertus, les esprits, les héros et Dieu lui-même.⁷³⁰ »

⁷²⁶ « Rousseau ne saurait en aucune manière être confondu avec les Primitifs. Il n'a jamais eu leur science, il n'a jamais jeté dans l'éternité le regard d'un Uccello, il n'a jamais conduit son œuvre avec la volonté des artistes du XIV^e et du XV^e siècles », *Ibid.*, p. 21

⁷²⁷ « Ses jours terrestres étaient ceux d'un homme qui fait modestement le rêve de la vie. A cet égard, je ne vois que les gens du peuple qui puissent lui être comparés. », *Ibid.*, p. 7

⁷²⁸ *Ibid.*, pp. 17-18

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 18

⁷³⁰ *Ibid.*, pp. 20-21

Gageant que c'est par la couleur, davantage que par la composition ou le dessin, que Rousseau rend ses toiles expressives – à cet égard, peut-être est-il intéressant de rappeler que pour Champfleury, la bonne image populaire ne pouvait aussi qu'être produite à l'aide d'une palette franche et simple, étant entendu que c'est à la couleur que les enfants comme le peuple étaient avant tout réceptifs⁷³¹ –, son travail de la couleur comme de la composition et du dessin, demeure semblable à sa disposition d'esprit : d'une incroyable simplicité⁷³².

Enfin, du peuple, Rousseau en a encore la manière de travailler. Selon la distinction traditionnelle artiste/artisan, tête/main, chez Rousseau, « ingénu » et non *ingénieur*, « tout l'effort est dans la main ». En cela il se rapproche non de l'artiste-peintre mais de l'artisan et de l'ouvrier tel « le mouleur », « le peintre en bâtiment » ou « le cordonnier ». Comme eux, il accompagne par ailleurs son travail « en fredonnant des airs populaires ». Il en partage surtout la « conscience » du travail bien fait, manifeste dans le soin qu'il apporte au fini de ses toiles et dans la multiplicité des détails minutieusement rapportés⁷³³.

A cette époque, Zervos n'est ni le premier ni le seul à comparer Rousseau à l'artisan et à l'ouvrier. Outre le fait que sa minutie avait déjà été la raison de son rapprochement avec les imagiers, Waldemar George l'avait aussi, en 1926, affilié à l'artisan⁷³⁴. Deux ans plus tôt, c'est davantage à l'ouvrier que Fernand Léger l'avait assimilé tentant par là même, en prenant

⁷³¹ C'est dans l'*Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution* (Paris, éd. E. Dentu, 1867) plus que dans l'*Histoire de l'imagerie populaire* (Paris, éd. E. Dentu, 1869), qu'on trouve quelques paragraphes dédiés à l'emploi de la couleur dans l'image populaire. Champfleury y loue en effet « la simplicité des couleurs », qu'il considère alors « en harmonie avec la naïveté des sentiments du paysan », cf. Champfleury, *Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution*, Paris, éd. E. Dentu, 1867, p. 9. Comme le rappelle Annie Renonciat, Champfleury prône également l'emploi de couleurs vives et primaires dans son ouvrage sur *Les enfants* (le titre complet de cet ouvrage est *Les Enfants, éducation, instruction. Ce qu'il faut faire savoir aux femmes ; aux hommes* ; il fut publié aux éditions J. Rothschild, Paris en 1872) étant entendu que les jeunes enfants y sont particulièrement sensibles, cf. Renonciat, Annie, « Champfleury et l'imagerie populaire : du "musée du pauvre" au musée scolaire », in *Champfleury écrivain chercheur*, sous la dir. de Gilles Bonnet, Paris, Honoré Champion Editeur, 2006, p. 236

⁷³² « [...] La couleur, comme le dessin et la composition de Rousseau se distinguent par l'absence de toute complexité dans la recherche et par une extrême simplicité de la perception qui ne poursuit jamais ses moyens d'expression dans des oppositions ou des combinaisons savantes. », Zervos, Chr., *Henri Rousseau, op. cit.*, pp. 20-21

⁷³³ « Mais Rousseau n'a pas seulement l'esprit ingénu du peuple, il en a aussi la manière de travailler. Lorsqu'il peint, tout l'effort est dans la main, comme pour le mouleur dans sa cour, pour le peintre en bâtiment sur l'échelle ou le cordonnier dans l'échoppe du coin. Comme eux, d'ailleurs Rousseau s'accompagne dans son travail en fredonnant des airs populaires. Du mouleur, du peintre en bâtiment ou du cordonnier, Rousseau avait encore la conscience apportée dans l'exécution du travail. Non seulement il faisait des esquisses pour approfondir ce qu'il allait confier à la toile, et recommençait le même sujet à plusieurs reprises, mais il apportait des soins inouïs au fini de son travail. Il apportait la même sollicitude, la même minutieuse attention à parfaire les détails les plus infimes. », *Ibid.*, pp. 21-22

⁷³⁴ « [...], Rousseau, ce singulier artisan du pinceau », George, Waldemar, « Trente ans d'Art Indépendant, Rétrospective de la Société des Artistes Indépendants », *L'Amour de l'art*, mars 1926, p. 94

Rousseau et les Primitifs pour exemples, de justifier la facture objective, lisse et nette de sa propre peinture. Le distinguant alors de Cézanne le « petit ingénieur », Léger écrivait :

« J'essaie, avec des éléments mécaniques, de créer un bel objet. Créer le bel objet en peinture, c'est rompre avec la peinture sentimentale. Un ouvrier n'oserait livrer une pièce autrement que nette, polie, brunie. Rien n'y est éparpillé, tout fait bloc. Le peintre doit chercher à réaliser le tableau propre, possédant le fini. Les Primitifs songeaient à ces choses. Ils avaient la conscience professionnelle. La peinture est jugée au décimètre, alors que la mécanique l'est au dixième de millimètre. L'artiste met sa sensibilité au service d'un travail. Il y a des ouvriers et des ingénieurs. Rousseau est un ouvrier, Cézanne un petit ingénieur.⁷³⁵ »

Mais tandis que chez Léger, la figure de l'ouvrier tendait à promouvoir une peinture objective et mécanique qui puisse « rompre avec la peinture sentimentale », chez Zervos, ce n'est pas pour cela que la peinture de Rousseau est jugée digne d'intérêt. Au contraire, ce serait même en dépit de son caractère ouvrier et parce qu'elle renoue avec une certaine forme de sentiment qu'elle vaut d'être appréciée.

e. Le sentiment poétique.

En effet, pour Zervos, ce n'est que grâce à la puissance de son « sentiment poétique » que la peinture de Rousseau, désarmante de simplicité, suscite un tant soit peu l'intérêt. Comme le critique d'art l'explique dans l'article de 1926 au sein duquel, comparé à la monographie, la notion de « sentiment poétique » est particulièrement développée, le sentiment poétique, permanent dans chaque individu, est le « véritable substratum du moi⁷³⁶ ». Equivalent à « l'expression des mouvements intérieurs jaillis de l'instinct⁷³⁷ », c'est lui qui, en art, est responsable des « rapports harmoniques⁷³⁸ » et à lui seul qu'on doit l'expression du moi profond, de l'humain, de l'âme. Or, poursuit Zervos, dans une période régie par la science et le sens critique, alimentée aux théories de dissolution du moi de Freud, Proust et Pirandello⁷³⁹, il est vital de délaissier un instant les calculs, « les systèmes d'abstraction⁷⁴⁰ », pour redonner place au sentiment poétique. A cet égard, il n'est donc pas étonnant qu'en dépit du fait que cela ne

⁷³⁵ Léger, Fernand, « L'esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le vrai », 1924 repris in Léger, Fernand, *Fonctions de la peinture* [1965], Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1997, p. 104

⁷³⁶ Zervos, Christian, « Henri Rousseau et le sentiment poétique », *Cahiers d'art*, septembre 1926, p. 227

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ *Ibid.*

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ Zervos, Chr., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 20

soit pas explicitement énoncé, ce soit dans la peinture de Rousseau, « homme du peuple », et donc simple d'esprit, que le sentiment poétique se manifeste avec autant de vigueur. Car si le sentiment poétique est « l'expression des mouvements intérieurs jaillis de l'instinct », et que l'instinct s'oppose, selon l'acception commune, à la raison, y a-t-il un individu plus proche de l'instinct qu'un simple d'esprit ? De fait, c'est bien parce qu'elle est réalisée « inconsciemment », « involontairement », « par instinct », termes abondamment énoncés dans le texte de la monographie⁷⁴¹, que pour Zervos, sa peinture se pare d'une grande poésie. A l'instar de l'art nègre, en regard duquel Zervos écrira plus tard que c'est « par les voies de l'instinct [qu'] on pénètre l'essentiel des choses.⁷⁴² », c'est en ne suivant que son instinct que Rousseau parvient à pénétrer l'essentiel des choses, à en exalter l'essence, le sentiment poétique. Par conséquent, que Rousseau, primitif, ne puisse en rien être comparé aux peintres savants qui, appartenant à l'élite intellectuelle, sont mus par leur intellect et leur volonté, n'empêche pas qu'on puisse lui reconnaître des qualités car tandis que chez ceux-ci, le sentiment poétique s'est parfois à cause de trop de science et d'esprit critique estompé, chez celui-là, esprit simple ne pouvant être guidé que par l'instinct, il s'exprime dans sa toute puissance. Ainsi Rousseau est-il valorisé : avec une condescendance et un populisme qu'on jugerait aujourd'hui déplacés, Rousseau pour Zervos est une « claire fontaine⁷⁴³ » à laquelle, dans une période éprise d'intellectualisme, il fait toujours bon, pour l'intellectuel, se ressourcer.

Bien sûr, Zervos n'est pas le premier à considérer que parce qu'il est plus proche de son instinct que de sa raison, le primitif est plus proche de la vérité et de l'essence des choses. Déjà exprimée au siècle des Lumières, cette pensée est même au fondement de tout primitivisme. Zervos n'est pas non plus le premier à supposer que le peuple est primitif. Au milieu du XIX^e siècle, Champfleury et George Sand l'avaient déjà présumé. Néanmoins, bien que l'appartenance de Rousseau à la classe populaire ait déjà été maintes fois soulignée – on pense notamment aux biographies d'Uhde, de Roch Grey et de Delaunay –, Zervos est le premier à exprimer aussi clairement le fait que c'est bien parce qu'il est un homme du peuple que Rousseau est primitif et à travers lui, que le peuple, entendu comme une entité ethnologique à

⁷⁴¹ *Ibid.*

⁷⁴² Zervos, Chr., *Histoire de l'art contemporain*, op. cit., Chapitre « Influences de l'art nègre », p. 185

⁷⁴³ « Enfin, l'œuvre de Rousseau n'est pas une œuvre populaire, issue d'une conscience collective. [...] Il n'est pas l'artiste immense qu'on a voulu nous présenter. Il est cependant très heureux que, dans une époque assoiffée de poésie, nous ayons, en plus des recherches étonnantes de nos grands peintres, une œuvre toute d'enchantement qui s'élève parmi nous comme une claire fontaine. », Zervos, Chr., *Henri Rousseau*, op. cit., p. 23

part entière, est primitif. En effet, si Rousseau est primitif, ce n'est pas parce que sa condition sociale ne lui a jamais permis d'intégrer un atelier de peinture ou de suivre des cours auprès d'un maître et que par conséquent, manquant de science, son œuvre ne peut être que le fruit de son instinct ; c'est parce que du peuple, il en a la mentalité. Impliquant qu'il existe une différence essentielle entre l'élite intellectuelle et les classes populaires, c'est désormais sur le terrain des classes sociales, réduites ici à deux grands ensembles, que la distinction entre « primitif » et « civilisé » se fait. Tandis qu'avant le primitif avait plutôt eu tendance à s'incarner chez des individus historiquement ou géographiquement éloignés – qu'on pense pour les premiers aux peintres de la pré-Renaissance, pour les seconds aux paysans, aux Bretons ou aux peuples primitifs –, la distance constitutive de tout primitif se déplace et devient, en 1926, avec Zervos, davantage conceptuelle que physique. Ajoutant aux couples d'opposition déjà usités celui du peuple et de l'élite, Zervos est le premier à exprimer sans ambages ou ambiguïté ce que beaucoup, depuis longtemps, sous-entendaient : pourvu d'une mentalité simple et arriérée, le peuple est tout aussi primitif que l'homme préhistorique, l'homme médiéval, le sauvage, le paysan, l'enfant et l'aliéné. Zervos est ainsi le premier à dévoiler l'existence de ce qu'on pourrait nommer dès lors « un primitivisme populaire ». Avec Zervos et à travers Rousseau, le primitif se loge aussi, et désormais, à deux rues du civilisé.

f. Henri Rousseau et les artistes modernes.

Ceci étant dit, la façon dont Zervos décrit le processus créatif à l'œuvre chez Rousseau, ne diffère pas tant de la façon dont il décrit celui qui est à l'œuvre chez les peintres savants qu'il apprécie. Bien qu'il illustre sa théorie par aucune analyse d'œuvre approfondie et qu'il s'interdise obstinément d'établir des correspondances entre l'œuvre de ce « simple d'esprit » et celle « des peintres que nous aimons », son interprétation de l'œuvre de Rousseau et, en particulier, des manifestations du sentiment poétique, n'est pas étrangère à ses interprétations de l'art d'un Cézanne ou d'un Picasso. Ayant recours aux mêmes termes et aux mêmes notions ce serait même à l'aune, pensons-nous, de son appréhension de l'art moderne que Zervos fonde son étude du sentiment poétique chez Rousseau. Rappelant que sa peinture est traduction d'un monde idéal, exaltant son pouvoir d'imagination au détriment d'une copie littérale du réel, soulignant la prépondérance de sa « vision » intérieure et personnelle, Rousseau rejoindrait malgré sa primitivité les artistes modernes ; mieux encore, grâce à elle, il les justifierait.

A comparer la monographie de Rousseau aux articles que publie Zervos dans *Cahiers d'art* ou à son *Histoire de l'art contemporain* publiée dix ans plus tard mais qui puise, comme

nous l'avons déjà signalé, dans de nombreux textes rédigés dix ans auparavant, il appert la chose suivante : bien que Rousseau agisse instinctivement, son processus créatif est semblable à celui des artistes savants et les conclusions esthétiques qu'on peut tirer de sa peinture sont semblables à celles qu'on peut tirer de ses homologues savantes. S'étant construit en réaction à l'impressionnisme, l'art moderne, pour Zervos, se caractérise avant tout par une prise de distance vis-à-vis du réel. Considéré comme le père de l'art moderne, Cézanne, le premier, serait parvenu à se détacher du réel pour ne traduire en peinture non plus l'anecdotique mais l'universel et l'atemporel⁷⁴⁴. Sans totalement se passer du contact avec le réel – d'après Zervos il en est de même pour Picasso⁷⁴⁵ – Cézanne aurait donc su assez s'en détacher pour ne traduire que sa propre « vision intérieure » du monde⁷⁴⁶. Successeur de Cézanne, Picasso poursuit et parfait ces objectifs, le cubisme représentant pour Zervos, l'étape la plus capitale que l'art ait jamais réalisée. De même que Cézanne, Picasso aurait aussi procédé par « vision » :

« L'on comprend dès lors que Picasso n'ait jamais mis sa volonté à résister à la vision et n'ait jamais opposé ses propres plans à l'activité supérieure. La vision est d'un tout autre ordre que la volonté. Celle-ci représente un effort successif, l'intuition est un saut majestueux dans l'inconnu. Cette vision il ne cherche pas à l'analyser. Il n'est pas question pour lui de la morceler ou de la quantifier, pas plus qu'il n'est question de rapporter dans son œuvre une liste énumératoire de ce qu'il voit : ce qu'il cherche à fixer sur la toile, ce sont des schémas dynamiques propres à lui fournir des équivalences et des amplifications

⁷⁴⁴ « [...] Jamais, à aucun instant, Cézanne ne renonce à cette poursuite de l'universel. Les perspectives, pour lui, se développent si loin qu'il se crée une sorte de cosmogonie. C'est à une ivresse cosmique, à un élan dans l'universel que le conduisent la force de sa sensibilité et l'intensité de son lyrisme. Et plus il réalise de perfection propre, mieux il reconnaît et se confirme dans son domaine personnel, mieux il parvient à définir son attitude particulière à l'égard du monde, plus aussi il cherche à apercevoir les racines profondes de cet univers, de cette nature dans laquelle il voudrait "repousser" et se perdre. », Zervos, Chr., « Les problèmes de la jeune peinture (I) I. Le retour au sujet est-il probable ? », art. cité, p. 194 ou encore un peu plus loin, toujours à propos de Cézanne : « La nature ainsi s'humanise, rejoint les apparences de l'homme, se proportionne à ses émotions. L'œuvre d'art objective la spiritualité du monde saisie à la fois dans la plénitude de la sensation et la lucidité de l'intelligence. Elle crée la sérénité du monde en introduisant par l'effort de l'esprit organisateur, l'ordre là où il n'y avait que désordre et confusion ; elle donne à la nature un caractère de permanence en la faisant participer à la logique et au drame des idées. », *Ibid.*, p. 200

⁷⁴⁵ « Quand Picasso est sorti de sa période de cubisme analytique, pour réaliser des synthèses, il n'a pas renoncé aux principes qui l'avaient guidé jusque-là. Ces synthèses présentent un côté multiple et prodigieux qui bouleverse toutes les prévisions établies sur l'action moyenne. Il en est parmi celles-ci qui stupéfient mais sans rien d'arbitraire. C'est que, contrairement à tous les amateurs de subtiles abstractions, la participation de la Réalité est toujours très active dans son œuvre, jusque dans les tableaux qui en paraissent le plus éloignés. C'est là un point capital et qui explique la plénitude de son œuvre. Rien, en effet, de plus essentiel à l'art de Picasso que cette soumission au Réel. », Zervos, Chr., *Histoire de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 249

⁷⁴⁶ « Dans les créations de sa maturité Cézanne partait rarement d'un sujet déterminé ; c'étaient des états d'âme, des exaltations de sentiments, des visions de formes et de couleurs qui lui donnaient l'impulsion première. Il s'en faut que l'influence du maître d'Aix s'arrête là. C'est encore de sa réaction contre les effets de l'impressionnisme où la lumière dévorait le ton du motif, le désir de faire correspondre un certain état d'âme, **une sorte de vision intérieure**, avec un paysage réel, qui avaient amené Cézanne à séparer les données spirituelles de la création des éléments extérieurs fournissent de plus solides raisons encore pour éclairer l'influence de Cézanne sur la formation de l'esprit cubiste. », *Ibid.*, pp. 18-19, nous soulignons.

de ses visions. Bien entendu cette continuité dynamique n'est pas chez Picasso une attitude, ce sont des visions successives qui créent chez lui l'impulsion, une sorte de perpétuel mouvement à travers les plans de la vie étayés en profondeur, et ce pouvoir surnaturel explique le continuel renouvellement de son œuvre.⁷⁴⁷ »

Or, ce que Cézanne ou Picasso réalisent, de manière volontaire et consciente, Rousseau inconsciemment le réalise aussi. Zervos explique comment le penchant réaliste de Rousseau est à chaque fois « corrigé, à son insu » par sa « vision ». En effet s'il aime par exemple peindre les menus événements qui l'entourent, se prêtant ainsi au genre du reportage, il ne demeure jamais fidèle à la réalité : « Toutefois ce reportage pictural n'est jamais une copie littérale de la nature. Le bon démon amplifie la vision de son protégé, au point de transformer des choses banales en objets extraordinaires. Son penchant naturel pour le réalisme est corrigé, à son insu, par un sentiment poétique intense qui allège la matière et la spiritualise.⁷⁴⁸ » C'est que Rousseau, « grand imaginaire », procède moins par observation du réel que par imagination et surtout, instinctivement, suivant les « effets », comme Cézanne et Picasso, d'une « vision » :

« En effet, toute l'œuvre de Rousseau semble puisée dans le fond de son imagination. Rien dans cette œuvre qui ne soit l'effet d'une vision. Si Rousseau peint d'après nature l'arbre et le mur et le sol et les maisons et tout le paysage, c'est qu'il *voit* ces choses en lui-même, qu'il participe à leur existence. Il les *voit* d'ailleurs avec la même intensité que quand il les imagine. Il s'identifiait tellement avec sa vision que, toutes les fois qu'il peignait un drame imaginé, il s'épouvantait et, tremblant, se dépêchait d'ouvrir la fenêtre. C'est que la vision d'une chose devenait pour lui la réalité même. Ainsi un jour il aperçoit chez des amis un canapé rouge. Il se plaît à y voir couché un corps nu, celui de l'institutrice polonaise Yawdiga qu'il avait aimée. Mais sa vision ne s'arrête point là. Elle se confond avec le souvenir de ses voyages en pays exotiques. La forêt tropicale, les oiseaux au plumage merveilleux, les fauves, les fleurs et les fruits excessifs viennent se placer autour de ce corps à l'appel du Rêve.⁷⁴⁹ »

Or, outre le fait que cette vision, beaucoup plus empiriquement éprouvée chez Rousseau que chez Cézanne et Picasso, rappelle indéniablement la manière dont les ethnologues décrivent le fonctionnement mental des peuples primitifs⁷⁵⁰, elle est aussi, pour Zervos, ce qui conduit

⁷⁴⁷ Zervos, Chr., *Histoire de l'art contemporain*, op. cit., p. 249

⁷⁴⁸ Zervos, Chr., *Henri Rousseau*, op. cit., p. 18

⁷⁴⁹ *Ibid.*, pp. 16-17. Souligné dans le texte.

⁷⁵⁰ Il est courant que les ethnologues, observant l'importance que peuvent prendre les divinités sculptées chez les peuples primitifs, en concluent que ces derniers, loin de considérer leur création plastique comme un objet inerte,

Rousseau, comme Cézanne, comme Picasso, à dépasser le stade de la mimésis pour ne plus représenter que l'essentiel.

C'est aussi, poursuit Zervos, grâce à la puissance de cette vision que ses œuvres, donnant au spectateur l'impression que les objets représentés existent vraiment, se dotent d'un extraordinaire pouvoir de fascination :

« Il se dégage de cette vision une force suggestive qui gagne lentement le spectateur. Je me rappellerai longtemps de la matinée passée récemment chez M. Vollard, seul en face du "Rêve". Entre l'œuvre et le spectateur se créent des communications perceptibles à l'esprit et aux sens. On se sent réellement conquis par le tableau, on en subit l'évocation comme si *cela* existait. Aussi pour jouir de l'œuvre de Rousseau, il faut pouvoir oublier sa manière d'être, penser comme si sa propre vie ne comptait pas ou comme si elle embrassait toutes les vies.

C'est dans cette force de suggérer toujours et profondément ses émotions qu'il faut chercher la secrète action de la peinture de Rousseau. Rien dans ses toiles qui puisse exciter les curiosités de notre esprit, mais on y sent palpiter la vie des personnages représentés, on entend vivre les bêtes, on voit le paysage éclore sous la caresse du printemps ou s'éteindre doucement à l'approche de l'hiver.

C'est aussi dans cette force d'imagination qu'il faut chercher le style de l'œuvre de Rousseau, car toutes les fois que l'homme a mis dans l'œuvre l'entière pureté de sa conscience et de sa sensibilité il y a du style.⁷⁵¹ »

Ce pouvoir de fascination fait écho à la manière dont les arts primitifs sont perçus par ceux qui les redécouvrent. Picasso, des années plus tard, racontera la fascination proche de l'exorcisme que lui procura la découverte des arts primitifs⁷⁵². Mais il fait aussi écho au pouvoir d'« incantation » ou au pouvoir « magique » dont Zervos pare les œuvres de Picasso :

« Des œuvres de Picasso, bien que situées hors du vraisemblable, ne gardent pas moins ce ton impératif qui est le propre de la vérité. Quelque délire s'y remarque. Les signes y sont magiques bien plus que descriptifs. L'ordre humain s'y trouve amplifié. Elles nous font mieux comprendre ce qu'est un voyant, une évocation, une phrase conjuratoire ; nous y éprouvons beaucoup plus que nous ne pouvons l'expliquer par les choses présentes, nous

pensent davantage la sculpture comme si elle était habitée par la divinité même ; sur ce sujet voir notamment Lévy-Bruhl, Lucien, *La mentalité primitive*, *op. cit.*

⁷⁵¹ Zervos, Chr., *Henri Rousseau*, *op. cit.*, p. 18

⁷⁵² Propos rapportés par André Malraux cf. Malraux, André, *La Tête d'Obsidienne*, Paris, NRF/Gallimard, 1974, pp. 18-19

entendons mieux la valeur d'un homme essentiellement réceptif, sujet d'activité et de vouloir en même temps que résonateur. [...]

Avec la différence des êtres qui vont en profondeur d'un plan à l'autre et de ceux qui s'étendent sur un plan, Picasso a rompu avec tous les mécanismes d'images dans lesquelles nous nous sommes laissés prendre par la faute de l'habitude. Les moyens dont il a doté le cubisme ont suscité de nouvelles images et ont permis d'utiliser le langage pictural d'une façon jusqu'alors exceptionnel, lui restituant ainsi le pouvoir qu'il devait toujours posséder, celui de l'incantation.⁷⁵³ »

Bien qu'il ne puisse égaler les artistes contemporains, puisqu'il n'agit que par instinct et non par volonté, Rousseau, tant que l'art se doit d'être l'exaltation du sentiment poétique, demeure artiste. Mieux encore, n'agissant que par instinct, et si tant est que l'instinct a toujours raison, il montre la voie. Or, si son instinct lui dicte de s'écarter du réalisme pour ne traduire que l'essentiel, l'atemporel et l'universel, c'est bien « la preuve » que l'essence de l'art est de s'éloigner du réalisme :

« Et dire que dans l'humble sentier où Rousseau s'était engagé jusqu'à la fin de sa vie il put créer des œuvres véritables. Il n'est pas miracle plus grand que d'avoir tiré des choses les plus ordinaires la beauté que l'on retrouve seulement dans les objets les plus simples de la nature. **C'est la preuve qu'en art l'apparence des choses ne compte guère. Seuls l'amour et la vision poétique des choses doivent compter**, car seuls ils ajoutent à la réalité cette profonde émotion de tout l'être qui amplifie l'aspect des choses, dénuées de tout intérêt extérieur.⁷⁵⁴ »

Or, n'est-ce pas aussi ce que le cubisme, aux yeux de Zervos, a réalisé, renouvelant totalement, tout en prenant ses sources dans l'essence primitive de l'art, l'art de tous les temps ? Tandis qu'aux yeux de Zervos, c'est à Cézanne qu'on doit « ce grand principe d'après lequel l'artiste doit arriver à croire qu'il peint naïvement⁷⁵⁵ », c'est davantage au cubisme qu'on doit la redécouverte des principes essentiels de l'art :

« Sans le cubisme nous n'assisterions pas à l'heure actuelle à l'indifférence de l'artiste à l'égard du réel comme facteur capital de son œuvre. Il est vrai que Cézanne, en dépit de

⁷⁵³ Zervos, Chr., *Histoire de l'art contemporain*, op. cit., p. 23 et p. 195

⁷⁵⁴ *Ibid.*, pp. 17-18, nous soulignons.

⁷⁵⁵ « [...] C'est à Cézanne que nous devons ce grand principe d'après lequel l'artiste doit arriver à croire qu'il peint naïvement ; ce qui est tout le contraire de jouer l'ignorance et la naïveté. Car il n'y a rien de joué ni de forcé dans la naïveté d'un Cézanne. On ne sait que trop aujourd'hui, on sait mal, on n'échappe pas à l'emprise d'une certaine science facile qu'on acquiert comme on respire ; il faut pousser beaucoup plus loin pour retrouver simplement la nature. », Zervos, Chr., « Les problèmes de la jeune peinture (I) Le retour au sujet est-il probable ? », art. cité, p. 208

l'exactitude topographique de ses paysages, les avait traités selon ses nécessités picturales, en développant une science extrême dans le jeu direct ou réfléchi de la lumière sur les objets. **C'est néanmoins le cubisme qui nous a fait comprendre qu'en elles-mêmes les choses sont étrangères à l'art et que leur transcription ne saurait présenter aucun intérêt.**⁷⁵⁶ »

De même, tandis que Rousseau traduit instinctivement « l'esprit des choses⁷⁵⁷ », n'est-ce pas aussi ce à quoi sont parvenus les cubistes, ces « primitifs » :

« Ce sera le grand honneur du cubisme d'avoir tiré une poésie intense de tout ce qui nous semblait en être dépourvu, et de nous avoir fait sentir que tous les signes contiennent en puissance cette poésie. Le cubisme a magistralement démontré la surréalité des choses qui nous environnent, et que seul l'engourdissement lent et progressif de l'instinct nous a fait perdre de vue. En quoi les deux chefs de l'ordre nouveau sont des artistes primitifs. Ils ont remis nos sens émoussés en contact avec l'esprit des choses, comme il arrive pour les œuvres d'art des premiers essais humains, où les plus petits signes portent profondément sur l'esprit et les sens.⁷⁵⁸ »

Par conséquent, bien que Zervos dans sa monographie ne dise mot des relations qui unissaient Rousseau aux avant-gardes cubistes, il n'en demeure pas moins évident, à la lecture de ses autres textes, qu'il existe une forte parenté entre leurs œuvres. De fait, son interprétation de l'une comme des autres se retrouve sur nombre de points dont les plus essentiels. Au terme de cette lecture croisée, il devient évident que Rousseau primitif se voit, sous la plume de Zervos, engagé sur la même voie que celle des avant-gardes cubistes que l'historien, même en 1938, ne renia jamais. Compte-tenu de l'insistance avec laquelle Zervos s'était attaché à démontrer la primitivité du Douanier, on peut s'interroger sur l'ampleur du rôle que ce primitivisme devait jouer, de manière inconsciente certainement, dans son esprit, dans la justification du cubisme et de l'art de Picasso qui sont, autant en 1926 qu'en 1938, très contestés. Naturellement légitime en vertu de sa primitivité, l'œuvre de Rousseau aurait alors

⁷⁵⁶ Zervos, Chr., *Histoire de l'art contemporain*, op. cit., p. 20, nous soulignons.

⁷⁵⁷ « Car tout est formé par l'esprit de Rousseau et tout ce qui existe dans un esprit tellement poétique se pare de la grandeur de la poésie. A bien examiner la peinture de Rousseau on se rend compte qu'il n'a jamais cherché à idéaliser les choses. Celles-ci étaient dans son esprit à l'état idéal. C'est pourquoi on ne perçoit jamais dans les œuvres de Rousseau ces arrêts qui dénotent chez les grands peintres la détresse morale, les inquiétudes et les nouveaux départs qui les accompagnent. Rousseau œuvre d'une âme quiète, il exécute son travail parce qu'il aime à le faire et parce qu'il est poussé par cette ferveur qui sanctifie tout ce qui s'offre à la vue. Et cela communique à sa peinture on ne sait quoi de stable et de confiant, **une attirance irrésistible comme s'il y flottait l'esprit même des choses.** », Zervos, Chr., *Henri Rousseau*, pp. 19-20, nous soulignons.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 195

pour fonction de légitimer les principes de l'art moderne qu'une certaine pensée du retour à l'ordre, classiciste et rétrograde, tend au même moment à annihiler.

Il reste qu'aux yeux de Zervos et contrairement à Basler, Rousseau se situe clairement du côté des primitifs. En effet tandis que Basler, tout en reconnaissant la primitivité de sa mentalité, avait tendance à encourager son intégration au sein de la grande famille des artistes mystiques, Zervos, tout en lui reconnaissant des affinités picturales avec les artistes modernes, tend davantage à le maintenir dans le domaine clos et fermé des primitifs. Comme n'importe quel autre type d'art primitif, son œuvre n'aurait donc d'intérêt qu'en ce qu'elle prouverait la nécessité de ne figurer que l'essentiel et pour ce faire, légitimerait la prise de distance d'avec le réel que son esthétique, comme celle des avant-gardes modernes, magnifie. D'une certaine manière, et même si Zervos n'établit aucune comparaison esthétique entre l'œuvre de Rousseau et celles des peintres cubistes, sa peinture justifierait l'esthétique cubiste.

Bien sûr, Zervos oublie ici que même l'archétypal dépend du contexte culturel dans lequel il est produit. En effet, si la peinture de Rousseau représente des archétypes, il aurait été tout aussi intéressant de montrer à quel point ces archétypes renvoient à des fantasmes propres à la culture et la société de son temps. Zervos y aurait alors peut-être relevé la similarité de certaines de ses scènes exotiques avec des images parues dans la presse française au sujet des colonies. Peut-être aurait-il aussi remarqué, comme Pascal Rousseau l'a ensuite fait, à quel point certaines de ses scènes fantastiques avaient pu s'inspirer de l'imagerie utilisée pour illustrer les théories fleurissantes à l'époque sur l'hypnose et le magnétisme⁷⁵⁹. Peut-être aurait-il alors cherché à comprendre pourquoi ces manifestations du magnétisme et de l'hypnose prenaient surtout corps dans ses tableaux exotiques et s'incarnaient en particulier, comme dans *Le Rêve* (1910, ILL.42) ou dans la *Charmeuse de serpents* (1907, ILL.28), dans la figure du sauvage. De même, aurait-il eu beaucoup à dire de la représentation de la femme en général chez Rousseau qui, entre la sauvage et la bohémienne, a toujours partie liée avec les domaines non seulement du rêve et de l'inconscient mais aussi de l'instinct, de l'animal, de la menace et du danger. Or, loin de constituer des représentations personnelles tout à fait isolées, il aurait été intéressant de montrer à quel point Rousseau était en fait imprégné de conceptions assez communes et diffuses sur la femme en cette fin de siècle et qui, comme l'a montré Charlotte Foucher-Zarmanian par exemple, exaltaient justement, entre autres stéréotypes, celui de la

⁷⁵⁹ Rousseau, P., « La magie des images. Hallucination et rêverie magnétique dans l'œuvre d'Henri Rousseau », art. cité, pp. 193-203

femme fatale⁷⁶⁰. Comme Foucher-Zarmanian le développait également dans cette thèse de doctorat récemment publiée, les rapports, dans les domaines de la représentation et des acceptions communes, de la femme et du médiumnisme auraient aussi pu, dans le cas de Rousseau, fournir à Zervos d'intéressants sujets d'analyse. Mais peut-être était-ce de toute façon trop tôt pour que Zervos en prenne conscience ? Sur ces points, Zervos reste complètement muet.

5. Le « Miracle de Rousseau ».

a. « Cet homme agit comme un miracle d'un retour archaïque. », Carl Einstein.

C'est également à travers son appartenance à la classe populaire que l'historien d'art allemand Carl Einstein appréhende, un an avant que Zervos ne publie sa monographie, le primitivisme de Rousseau. Frappant à son tour la classe populaire du sceau du mystère, Einstein reconduit l'idée selon laquelle le peuple, bien qu'il soit géographiquement très proche des élites intellectuelles, en est conceptuellement très éloigné. Ainsi qu'Uhde l'avait suggéré en enveloppant d'une aura mystérieuse sa description d'un quartier populaire, Einstein décrit ainsi la classe dont Rousseau est extrait : « Rousseau est le signal des oubliés qui ne peignent que par amour, la floraison des pauvres dilettantes. Il appartient à la classe des petits-bourgeois, une classe naïve, très secrète, dont la psychologie est restée quasiment inconnue jusqu'à nos jours, bien que ces hommes méfiants emplissent les rues et qu'à toute heure nous ayons affaire à eux.⁷⁶¹ ». Secrète et mystérieuse donc, la classe populaire incarne également une certaine forme de sauvagerie violente et menaçante, confirmant la manière dont une autre biographe de Rousseau, la baronne d'Oettingen alias Roch Grey, racontait avoir vécu sa visite dans le quartier « sordide » de feu Rousseau, rue Perrel, au sein duquel elle avait failli finir « écharpée⁷⁶² ».

Du peuple Rousseau en a surtout, chez Einstein comme chez Zervos, la grande simplicité et les talents d'imagination, des talents de « conteur⁷⁶³ ». Préférant les choses simples

⁷⁶⁰ Foucher-Zarmanian, Charlotte, « Un symbolisme enfoui : Les femmes artistes dans les milieux symbolistes en France au passage du siècle (XIX^e-XX^e) », 771 p., thèse de doctorat soutenue en Histoire de l'art à l'Université de Paris I-Panthéon Sorbonne, 2012. Cette thèse de doctorat est parue en 2015 sous le titre *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, aux éditions Mare et Martin Art, Paris.

⁷⁶¹ Einstein, Carl, « Henri Rousseau » in Einstein, Carl, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Belrin, Propyläen-Verlag, 1926 repris in Einstein, Carl, *L'art du XX^e siècle*, traduit de l'allemand par Liliane Meffre et Maryse Staiber, Paris, éd. Jacqueline Chambon, 2011, p. 65

⁷⁶² Grey, R. *Henri Rousseau, op. cit.* 1924, p. 29

⁷⁶³ « Henri Rousseau, le génial Douanier, était loin de toute culture, mais c'est le vieux primitivisme français, fait significatif, qui revient, une étrange régression. Il reproduit des paysages, des hommes, des fleurs ; avec l'honnête

aux choses compliquées⁷⁶⁴, cette simplicité caractérise également son processus de travail. Cherchant davantage à expliciter les choses qu'à en dévoiler les subtilités, Rousseau aurait été poussé à les « clarifier » et c'est entre autres pour cela qu'il avait recours « tout simplement » au « vieux réalisme incantatoire, la passion de saisir les choses par la reproduction, sans vanité personnelle⁷⁶⁵ ». Le soin qu'il apportait à détailler chaque partie d'un objet relevait encore de sa simplicité de cœur et d'esprit typiquement populaire : « Rousseau, ne jugeant pas les choses avec l'intellect et possédant le sens des pauvres pour ce qui est petit et laborieux, aime le détail, chaque particularité, le brin d'herbe ou la motte de terre autant que la face humaine ou l'ensemble de son tableau.⁷⁶⁶ » Mais bien qu'il puisse s'y apparenter, Rousseau n'avait rien de l'enfant ou du schizophrène. C'était bien, écrivait Einstein, « ignore[r] le groupe social dont il est issu⁷⁶⁷ » que de le comparer au premier, refuser de voir toute l'évolution que l'art de cet « homme entier » avait pu suivre, armée de « la mentalité renforcée de sa classe », que de le comparer au second : « Rousseau justement possédait les forces visuelles authentiques de sa race ; un classicisme populaire, tendre et bon enfant.⁷⁶⁸ ». Il n'y avait d'ailleurs que les « pathographes » à la mode pour considérer l'art populaire comme un art pathologique. Issu de cette classe sociale qui « accorde encore peu d'importance à l'individuel » et qui valorise « l'objectif et le collectif » sur « la génétique individuelle⁷⁶⁹ », Rousseau incarnait un « primitivisme » spécifique évoluant parallèlement au primitivisme individuel des peintres modernes. Einstein était à cet égard l'un des premiers à relever des traces de l'influence de Rousseau dans les tableaux de Picasso et de Derain et à faire de Léger son « successeur⁷⁷⁰ ». Peintre primitiviste, source d'inspiration pour l'avant-garde moderne, Rousseau ne se distinguait des modernes que sur un critère : ne cherchant pas « l'immanence », Rousseau, trop modeste, demeurait totalement soumis à la réalité⁷⁷¹.

précision de l'homme simple, il raconte des contes ; car rien n'est plus vrai et précis que les contes qui n'ont pas besoin de preuves. », Einstein, C., « Henri Rousseau », art. cité, p. 66

⁷⁶⁴ *Ibid.*

⁷⁶⁵ *Ibid.*

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 67

⁷⁶⁷ « Rousseau aime peindre le monde petit-bourgeois buté, et, malgré toutes les interprétations sentimentales, sa propre vie resta incomprise. On la qualifie volontiers d'infantile ; un slogan qui prouve à quel point on ignore le groupe social dont il est issu. », *Ibid.*, p. 69

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 69

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 70

⁷⁷⁰ « Il y a peut-être un peu de Rousseau dans les premiers paysages de Derain ou dans le paysage du tableau de Picasso, *La Maison au pin*. Par son objectivité juste et son sens populaire de l'évidence, Léger est sans doute son successeur. », *Ibid.*, pp. 67-68

⁷⁷¹ « Rousseau peint en tant que représentant d'un groupe d'hommes qui accorde encore peu d'importance à l'individuel ; c'est l'objectif et le collectif qui sont valorisés. Ainsi, la manière dont Rousseau est-elle dépourvue de coquetterie et de génétique individuelle. Le primitivisme de Rousseau est parallèle au primitivisme subjectif des autres. Cependant, son monde est opposé à toute immanence. Ses visions sont réalité, tout comme des tables

Difficile à situer dans l'histoire de l'art, Rousseau dont la mentalité était nécessairement plus archaïque et primitive que ses contemporains issus de l'élite, ne pouvait donc se rapprocher que des « petits-bourgeois » et « prolétaires » issus de la même classe sociale que lui. Sur ce point, Einstein était d'accord avec Zervos. Homme du peuple avant tout, il demeurait miraculeux qu'un tel peintre primitif avec autant de talent ait pu exister au temps présent et magnifier à lui seul ce « retour archaïque » que tant d'intellectuels alors recherchaient. Pour Einstein, Rousseau était ainsi « cet homme qui agit comme un miracle d'un retour archaïque⁷⁷² ».

b. « Le seul peintre religieux de notre temps », Waldemar George.

Un miracle, c'est également ainsi que Waldemar George présentait Rousseau aux lecteurs de la revue *Les Arts à Paris* en 1931. Fondée en 1918, la revue était dirigée par le marchand d'art Paul Guillaume, l'un des premiers découvreurs et défenseurs, avec Apollinaire, de l'art nègre avant-guerre et grand admirateur de l'avant-garde moderne. Richement illustrée et présentant régulièrement des sortes de cahiers de reproductions d'œuvres hétérogènes visant à montrer, sur le principe de l'analogie, des liens de parenté insoupçonnés entre les œuvres, la revue reflétait le goût de son fondateur pour les arts tribaux et les peintres modernes contemporains. Parmi ces derniers, Rousseau, à partir de 1925, y occupa une large place. Bien qu'il n'y soit pourtant rien écrit à son sujet – excepté l'article de Waldemar George que nous venons de citer –, nombre de ses œuvres y étaient reproduites en regard d'articles qui ne le concernaient pas et au sein desquels il n'était même pas mentionné. Pour la majorité, les œuvres reproduites appartenaient à la collection personnelle de Paul Guillaume qui en vendra une grande partie, à partir de 1923, à son client favori : l'Américain Barnes⁷⁷³. Bien qu'il ne se soit, à notre connaissance, jamais exprimé publiquement à son sujet, il ne fait aucun doute que Paul Guillaume estimait beaucoup l'art de Rousseau. Les nombreuses œuvres qu'il en avait achetées non seulement pour les revendre à Barnes mais aussi pour sa collection personnelle, ainsi que l'importance qui lui était accordée au sein de sa revue, en témoignent.

et des arbres, et elles fusionnent avec la réalité, au lieu de s'en tenir séparées, dans un isolement vaniteux. Pour Rousseau, le motif n'avait rien de périphérique. », *Ibid.*, p. 70

⁷⁷² *Ibid.*

⁷⁷³ Les échanges entre Paul Guillaume et le Dr. Barnes sont davantage développés dans le dernier chapitre consacré aux Etats-Unis.

De son côté, le critique d'art Waldemar George avait déjà, dans ses compte-rendus d'expositions et de salons, révélé toute l'admiration qu'il avait pour le peintre. Dans l'éloge qu'il consacrait à Corot à l'occasion de l'exposition de la Collection Viau en 1925, n'avait-il pas valorisé les portraits de ce dernier, moins appréciés d'ordinaire, en invoquant leur parenté avec l'œuvre de Rousseau⁷⁷⁴ ? Un an plus tard, n'avait-il pas également écrit, à l'occasion de sa revue de l'exposition « Trente ans d'Art Indépendant » que Rousseau, associé à « la survie du génie populaire de la France » et aux « primitifs », « sort[ait] grandi de cette exposition, où il jet[ait] une note fraîche, où il apport[ait] cet élément ingénu et sacré qui demeure lettre morte pour « les artistes peintres »⁷⁷⁵ » ? Présentant plusieurs œuvres de Rousseau dont *La Noce*, *La Charrette de Monsieur Juniet* et *Les Singes*, l'exposition, davantage que pour Cézanne, van Gogh et Seurat, faisait bien « apparaître une fois de plus l'importance de ce peintre, singulier artisan du pinceau⁷⁷⁶ ». Illustré par huit reproductions d'œuvres dont sept de la collection Paul Guillaume, la huitième étant la *Charmeuse de serpents* attribuée au Musée du Louvre suite au legs de Jacques Doucet, l'article que le critique publie sur Rousseau en 1931 dans *Les Arts à Paris* s'inscrit dans la lignée de ces premières appréciations.

Rousseau est-il un « phénomène de milieu ou phénomène d'époque ?⁷⁷⁷ », se demande Waldemar George reprenant à son compte les théories de Taine sur le sujet : un peu des deux. Affiliant d'emblée le peintre à la longue lignée des artistes populaires, rejoignant la pensée de Delaunay, Rousseau, cet « ouvrier du pinceau » est d'abord à considérer comme « la fine fleur du génie populaire, comme une incarnation de l'esprit artisanal⁷⁷⁸ » et donc comme un phénomène de milieu. Mais Rousseau est également phénomène d'époque car tant que les arts populaires n'avaient pas gagné en valeur, Rousseau n'aurait pas pu être reconnu : « Né

⁷⁷⁴ « Corot d'abord. L'œuvre la plus ancienne en date du grand paysagiste est un petit portrait de la fillette de M. Delacroix, peint vers 1825. Il y a peu, les œuvres de jeunesse de Corot, les figures surtout, passaient inaperçues. Nous apprécions maintenant ces peintures d'un style très nettement populaire, d'une grande maîtrise, d'une justesse de valeurs singulière. Ces œuvres ont un charme, non exempt de fraîcheur. Qui donc osera nous accuser d'aimer Corot à travers Rousseau-le-Douanier ? », George, Waldemar, « La Collection Viau », *L'Amour de l'art*, septembre 1925, p. 366

⁷⁷⁵ George, Waldemar, « Trente ans d'Art Indépendant, Rétrospective de la Société des Artistes Indépendants », *L'Amour de l'art*, mars 1926, p. 94

⁷⁷⁶ « Si les expositions de Cézanne, de Van Gogh et même de Georges Seurat sont d'un bien relatif intérêt, ces trois grands coloristes figurant à la rétrospective avec des toiles rien moins que colorées, l'exposition du Douanier Rousseau qui comporte des œuvres comme la *Noce*, la *Charrette* et les *Singes* fait apparaître une fois de plus l'importance de ce peintre, singulier artisan du pinceau, qui retrouve les lois essentielles de son art, qui prouve la survie du génie populaire de la France et qui rejoint ainsi les primitifs. Rousseau sort grandi de cette exposition, où il jette une note fraîche, où il apporte cet élément ingénu et sacré qui demeure lettre morte pour les "artistes peintres". », *Ibid.*

⁷⁷⁷ George, Waldemar, « Le Miracle de Rousseau », *Les Arts à Paris*, juillet 1931, p. 5, voir annexe n°20

⁷⁷⁸ *Ibid.*

cinquante plus tôt il serait passé, sans doute, inaperçu.⁷⁷⁹ » Surtout, Rousseau arrive à point nommé et, par les qualités de sa « vision », comble les manques spirituels d'une époque trop matérialiste et athée.

Faisant écho à la monographie d'Adolphe Basler, Waldemar George dresse un portrait du peintre, non pas en « mystique », mais conceptuellement proche, en « visionnaire ». Centrale dans toute son analyse, la notion de « vision », dont il considère que seul Uhde aurait énoncé jusqu'ici à l'égard du peintre⁷⁸⁰, se caractérise par la mysticité de ses œuvres. Reflétant une « vision panthéiste du monde », témoignant d'une « réconciliation de l'homme avec le monde », l'œuvre de Rousseau « visionnaire » incite au « recueillement⁷⁸¹ ». Comparable à Saint-François, Rousseau est aussi, sous-entendu, comparable aux primitifs : associée à de la « magie », à une « illumination », son œuvre représente « un monde *animé*, un monde qu'habite une âme, actionné par un ressort occulte⁷⁸² ». S'extrayant des contingences temporelles, elle montre « le monde qui dure, l'état de permanence et de pérennité ». Primitif à plusieurs titres puisqu'issue de l'art populaire, elle rappelle aussi bien Saint-François que les primitifs extra-occidentaux, sa vision révèle « une posture de croyant », Rousseau étant « sans doute », tel qu'en conclut le critique, « le seul peintre religieux de ce temps⁷⁸³ ».

Primitif en ce qu'il ne se joint pas aux préoccupations et à la spiritualité générale de son époque, Rousseau est hors du temps. S'il est un « phénomène d'époque », étant donné qu'il n'aurait pu être reconnu du temps où l'art académique régnait en maître et où l'art populaire n'était qu'affaire de mimétisme et de tradition, il l'est d'autant plus que son œuvre, mystique et religieuse, agit comme « un présage, un avertissement⁷⁸⁴ ». Le titre de l'article prend un nouvel éclairage : s'il est miraculeux qu'un être comme Rousseau ait pu exister à une telle époque, le « Miracle de Rousseau » consiste aussi en ce que, reconnu désormais, il puisse servir de modèle et, en accompagnant par son exemple une renaissance de la spiritualité, remédier à la dégénérescence spirituelle de l'homme contemporain.

⁷⁷⁹ *Ibid.*

⁷⁸⁰ « A l'exception de M. Wilhelm Uhde, personne n'a parlé, que je sache, de Rousseau visionnaire. », *Ibid.*, p. 7

⁷⁸¹ *Ibid.*, pp. 8-9

⁷⁸² *Ibid.*, p. 9

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 10

⁷⁸⁴ *Ibid.*

CHAPITRE III – Le triomphe de l’art naïf (1920-1937).

Tandis que Rousseau est célébré tantôt comme nouveau maître du retour à l’ordre tantôt comme primitif ayant miraculeusement survécu au temps présent, l’engouement pour la « peinture populaire », pour suivre l’expression d’Apollinaire⁷⁸⁵ et suivant une formule largement usitée à l’époque, prend son envol. Souvent considérés comme les héritiers d’Henri Rousseau, ceux que nous classons désormais, en France, sous l’appellation d’*art naïf* jouissent d’une incroyable reconnaissance durant l’entre-deux-guerres. Du corpus anonyme des peintures populaires présentées Galerie Simon en 1922 émergent peu à peu des noms. André Bauchant, Camille Bombois, Séraphine Louis, René Rimbart et Louis Vivin en sont les plus connus. Si la plupart expose régulièrement dans les salons de peinture parisiens et que plusieurs galeries se mettent à les représenter, c’est à Wilhelm Uhde que revient, de nouveau, l’initiative de les rassembler pour la première fois en 1928.

Rapidement qualifiés de *naïfs*, ces peintres, aux œuvres pour le moins hétérogènes, furent néanmoins l’objet de multiples appellations avant d’être définitivement classés, après la guerre, sous la dénomination *art naïf*⁷⁸⁶. Surnommés par Uhde en 1928 les « Peintres du Cœur Sacré⁷⁸⁷ » puis, en 1932, les « Primitifs modernes⁷⁸⁸ », les historiens d’art leur ont ensuite successivement accolé les titres de « Peintres de l’instinct⁷⁸⁹ » (1933) et « Maîtres Populaires de la Réalité⁷⁹⁰ » (1937). En 1948, c’est sous le nom des « Primitifs modernes » que Jean Cassou les admet au Musée d’art moderne, récemment rouvert, suite à la donation de la collection personnelle de Wilhelm Uhde tout juste décédé. L’année suivante, un nouveau spécialiste, Anatole Jakovsky, publie son premier ouvrage sur la question et privilégie l’emploi

⁷⁸⁵ Apollinaire, Guillaume, « Peintures populaires », *Les Arts*, 24 juillet 1914 repris in Apollinaire, G., *Chroniques d’art 1902-1918*, *op.cit.*, pp. 517-518

⁷⁸⁶ C’est en 1949 qu’Anatole Jakovsky, critique d’art d’origine roumaine installé à Paris depuis 1932, publie son premier ouvrage sur l’art naïf. Intitulé *La peinture naïve* et publié aux éditions Jacques Damase, Paris, cet ouvrage est le premier d’une longue série qui, si les noms communs varient (les peintres, la peinture, etc.), conservent toujours comme qualificatifs et attributs qualifiants l’adjectif *naïf*.

⁷⁸⁷ « Les peintres du Sacré-Cœur », exposition organisée par Wilhelm Uhde, Galerie des Quatre-Chemins, Paris, 1928

⁷⁸⁸ « Les Primitifs modernes », exposition organisée par Wilhelm Uhde avec des œuvres d’André Bauchant, Camille Bombois, Jean Eve, René Rimbart, Henri Rousseau, Séraphine Louis, Maurice Utrillo et Louis Vivin à la Galerie Georges Bernheim, Paris, été 1932

⁷⁸⁹ Huyghe, René, « Chapitre VII : La peinture d’instinct » in *La peinture française : les contemporains*, Paris, Pierre Tisné, 1^{ère} éd : 1939, 2nd éd : 1949

⁷⁹⁰ « Les Maîtres Populaires de la Réalité », Paris, Rue Royale, Musée de Grenoble, Kunsthaus de Zürich, 1937

du qualificatif *naïf*, peut-être plus général et plus simple, pour désigner ce type de peinture⁷⁹¹. Depuis, c'est l'appellation *art naïf* qui sert à les désigner.

Outre les nombreuses expositions auxquelles ils prennent part, durant l'entre-deux-guerres, des articles entiers leur sont régulièrement consacrés dans les revues d'histoire de l'art tels *L'Amour de l'art*, *Formes* et *L'Art vivant*. Plusieurs galeries les intègrent à leur liste d'artistes et un marché se développe sensiblement en leur faveur, permettant même à plusieurs d'entre eux de quitter leur emploi afin de se consacrer entièrement à la peinture.

Malgré l'engouement général, des débats concernant la qualité et le statut de leurs productions sont lancés. Si rares sont ceux qui osent nier le caractère charmant de ces œuvres, plusieurs critiques et historiens leur refusent obstinément le statut d'œuvre d'art. De même, si Henri Rousseau leur est régulièrement associé et considéré, par beaucoup, comme le « père » de cet art naïf, quelques voix n'hésitent pas à s'élever pour affirmer l'irréductibilité du créateur de *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL.16**). A l'historien d'aujourd'hui revient également la tâche d'examiner les autres affiliations qui, bien qu'elles ne fissent pas l'objet de débat à l'époque, n'en demeurent pas moins problématiques. Souvent affilié aux naïfs tout en faisant l'objet d'un traitement à part, Maurice Utrillo en est l'exemple probant. De même, le cas du mineur Augustin Lesage ou celui du facteur Cheval, découverts et appréciés par les surréalistes à la même époque mais dont il n'est jamais question dans les expositions ou les articles consacrés à l'art naïf, incitent à s'interroger sur la variété des définitions et des appréhensions de cet art singulier. Enfin, l'association en 1933 de la « peinture d'instinct » à la non moins méprisée « peinture féminine » mérite aussi quelque attention.

S'il n'est pas toujours explicitement énoncé, le critère des origines sociales et plus spécifiquement de l'appartenance à la classe populaire, constitue un axe-clé dans la reconnaissance de ces artistes. Primitif, le peuple, ou bien plutôt le « petit peuple » fait l'objet de toute sorte de projection. De discours populistes à son appréhension en tant que représentant de la mentalité primitive, les naïfs sont de part et d'autre pris dans l'étau de ce qu'on pourrait nommer, comme nous l'avons évoqué concernant l'appréhension de Rousseau par Zervos, un primitivisme populaire. Or, ce primitivisme populaire, que nous tenterons de définir dans ce chapitre, est rarement exempt d'une certaine pensée sur l'art de son temps. Ainsi en est-il de

⁷⁹¹ Jakovsky, A., *La peinture naïve*, op. cit., 1949

tout art considéré « autre » : consciemment ou inconsciemment, explicitement ou implicitement, définir l'Autre revient toujours à se définir soi-même. Chez les critiques et les historiens de l'art qui nous concernent, si engagés vis-à-vis de l'art de leur temps, l'art naïf s'énonce nécessairement en regard de l'art « savant ». « Le goût classe, et classe celui qui classe » écrivait Pierre Bourdieu dans l'introduction de *La distinction*⁷⁹². D'un rappel à l'ordre, naturaliste et figuratif, à l'exaltation de la création, libre et spontanée, les conclusions auxquelles la reconnaissance de cet art naïf mène sont aussi variées que ses exégètes et témoignent à leur tour des diverses prises de position sur l'art durant l'entre-deux-guerres.

A. La vogue de la peinture naïve.

1. Des expositions.

Au Salon, la présence de ces peintures populaires est attestée dès 1923 par Waldemar George qui ne les voit d'ailleurs pas d'un bon œil :

« On remarquera l'ascendant direct toujours croissant du Douanier Rousseau, sur des peintres en quête d'originalité. Que de candidats imagiers, que de pseudo-peintres populaires, parmi les exposants ! Voici d'abord Beauchamp, qui montre une plage, d'une facture savoureuse, voici Cherrecow, dont le tableau *Déchets*, décèle une grande conscience artisanale dans le traitement de la surface, où abondent maints détails pittoresques. Si certains peintres font preuve de naïveté, une naïveté inconsciente ou voulue, d'autres étalent leur science superficielle qui donne aux spectateurs épris de correction, le change du vrai savoir. [...]»⁷⁹³

Comme nous l'avons déjà cité, cette tendance, pour le même critique et en raison du nombre croissant au Salon d'Automne d'« imagiers », se confirme⁷⁹⁴.

En 1925, offrant comme une oasis de fraîcheur à la « pédanterie sénile » de l'art savant, la peinture ou l'« imagerie » populaire devient même « l'agrément principal du Salon » :

« Il y a dans leurs travaux [ceux des peintres savants] une sorte de pédanterie sénile. Dans ces conditions l'imagerie constitue l'agrément principal du Salon. Gozare, Francis Smith et le marchand de pommes frites, Boyer sont sûrs d'y remporter la palme. C'est vers eux

⁷⁹² Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p. VI

⁷⁹³ George, Waldemar, « Le Salon d'Automne », *L'Amour de l'art*, septembre 1923, p. 709. A noter l'orthographe malheureuse des noms des peintres cités : « Beauchamp » est en réalité André Bauchant qui présentait cette année-là deux toiles au Salon d'Automne : *La Famille*, évaluée à 3000 francs et *Sur la plage*, évaluée à 2500 francs. « Cherrecow » quant à lui est un peintre savant adoptant plus ou moins un style naïf. D'origine russe, l'orthographe de son nom varie mais on le retrouve plus fréquemment épeler de la manière suivante Michel de Chirokov. Au Salon de 1923, il présentait deux toiles également : *Déchets humains* et *Au bon coin*.

⁷⁹⁴ George, W., « La peinture et la sculpture au Salon d'Automne », art. cité, p. 351

qu'iront tous les suffrages de ceux qu'ennuie l'art fabriqué en série, sans lyrisme, sans style, sans inquiétude, des peintres professionnels. Les imagiers facilitent "l'évasion". Ils nous transportent dans un domaine imaginaire. Ils créent la légende, la féerie et le mythe. Ils s'adressent à nos yeux mais ils parlent à notre cœur.⁷⁹⁵ »

Comme répertorié dans le *Dictionnaire du Salon d'Automne* établi par Pierre Sanchez⁷⁹⁶, si le russe Michel de Chirokov expose au Salon d'Automne depuis 1908, seuls parmi les artistes naïfs connus André Bauchant, René Rimbert et Emile Boyer s'y font connaître, le premier à partir de 1921, les deux autres à partir de 1924. C'est au Salon des Indépendants, où exposent également Rimbert à partir de 1920 et Boyer à partir de 1933 que Jean Eve, y présentant ses toiles à partir de 1929, sort de l'anonymat⁷⁹⁷. Hormis Boyer, tous exposeront au Salon des Tuileries mais après seulement la Seconde guerre mondiale. De 1908 à 1930, hormis la période de la guerre et les années 1920-1921, Michel de Chirokov expose ainsi un total de trente-trois toiles qui se partagent entre six natures mortes, quatre scènes mythologiques, quatorze scènes de genre, un portrait et cinq paysages. De 1921 à 1928, André Bauchant expose au Salon d'Automne un total de vingt-sept toiles se partageant entre vues urbaines, paysages, scènes mythologiques, scènes religieuses et scènes de genre. De 1920 à 1928, hormis l'année 1921, René Rimbert expose chaque année au Salon des Indépendants, un total de vingt toiles et deux toiles au Salon d'Automne, en 1924, qui se partagent entre dix natures mortes puis, à partir de 1923, de onze paysages ou vues urbaines. En 1926, il est l'auteur de *Le Douanier Rousseau montant vers la gloire, et entrant dans la postérité* (1926, **ILL.56**), tableau hommage au premier des dits naïfs dont nous pouvons penser qu'il se sent l'héritier. Au Salon des Indépendants, Jean Eve expose deux fois deux paysages de banlieue, en 1929 et en 1931. A partir de 1924 et jusqu'en 1928, Emile Boyer expose au Salon d'Automne un total de huit toiles mêlant portraits et paysages. En 1933, il expose également deux paysages au Salon des Indépendants.

De leur côté, c'est plutôt à la Foire aux croûtes de Montmartre que Camille Bombois et Louis Vivin exposaient leurs tableaux qui, par chance, se retrouvaient parfois aussi dans la boutique de petits marchands d'art du quartier. C'est ainsi que Louis Vivin aurait été découvert soit par le galeriste Henry Bing, qui aurait repéré ses toiles en 1924 dans la Foire aux croûtes

⁷⁹⁵ George, Waldemar, « Le Salon d'Automne », *L'Amour de l'art*, septembre 1925, p. 352

⁷⁹⁶ Sanchez, Pierre, *Dictionnaire du Salon d'Automne, répertoire des exposants et liste des œuvres présentées, 1903-1945*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2006

⁷⁹⁷ Cf. Lobstein, Dominique, *Dictionnaire des Indépendants, 1884-1914*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2003 et Sanchez, Pierre, *Dictionnaire des Indépendants, Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées 1920-1950*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2008

du Sacré Cœur⁷⁹⁸ soit par Uhde qui, en 1925, en aurait trouvé quelques-unes dans une petite boutique de Montmartre⁷⁹⁹. Exposant aussi ses tableaux à la Foire aux croûtes à partir de 1922, Camille Bombois aurait été repéré par Uhde chez un marchand d'art de la rue des Martyrs dénommé Mathot, en 1924. D'après son biographe, Uhde lui aurait cette même année acheté la majeure partie de sa production⁸⁰⁰.

Les graphiques réalisés à partir de ces listes nous montrent plusieurs choses (voir annexe n°38). A travers le premier, on remarque que, même s'il y a sensiblement plus d'œuvres naïves exposées au Salon d'Automne qu'au Salon des Indépendants, entre 1920 et 1930, leur nombre au sein des deux Salons est assez stable, impliquant ainsi une régularité de leur visibilité jusqu'en 1930. On remarque également que tous les deux ou trois ans, il augmente sensiblement au Salon d'Automne : il double en 1921 et 1924, triple en 1926. En revanche, le second graphique tend à montrer qu'après 1926, le nombre d'œuvres présentées dans les deux Salons tend à décroître pour totalement disparaître, après 1933.

Du côté des galeries, c'est la Galerie Simon, codirigée par Simon et Kahnweiler, qui commence en 1922 à les exposer. Tel que rapporté par André Lhote, l'exposition rassemble des peintures d'anonymes aux sujets divers et variés :

« Natures mortes groupant des bibelots lourds de souvenirs ; paysages pauvres ou redoutablement pittoresques ; scènes de famille attendrissantes ; batailles, chasses, scènes historiques reconstituées grâce au supplément du *Petit Parisien* ; scènes de cirque ; portraits comme figés par l'effet de l'application réciproque du modèle et du peintre, tremblants tous deux de se sentir les artisans d'une opération magique ; inévitables anecdotes plaisantes ou sentimentales ; toute la gamme des états d'âme que la peinture peut extérioriser étaient représentés en cette exposition inattendue.⁸⁰¹ »

Suit dès le mois d'octobre de la même année la Galerie Chéron, première galerie à présenter une exposition monographique d'Emile Boyer⁸⁰² qui se voit l'année suivante aussi

⁷⁹⁸ *Vivin*, avec des textes de Dina Vierny, Wilhelm Uhde et Jean Cassou, Paris, Galerie Dina Vierny, 1980, p. 73

⁷⁹⁹ *Louis Vivin*, Laval, Musées de Laval, 1985, p. 31. On trouve à cette page une citation de Wilhelm Uhde non référencée : « Deux paysages aperçus à Montmartre chez un petit marchand avaient éveillé ma curiosité et aiguillé mes pas de ce côté. Je trouvai le travail des deux ou trois dernières années, durant lesquelles Vivin avait pu se consacrer exclusivement à la peinture. »

⁸⁰⁰ Lorquin, Bertrand, « Biographie » in *Camille Bombois*, Paris, Galerie Dina Vierny, 1981, n. p.

⁸⁰¹ Lhote, André, « Les arts. Les artistes inconnus à la galerie Simon et le Salon d'Automne », *La Nouvelle Revue Française*, décembre 1922, p. 757

⁸⁰² Voir la biographie d'Emile Boyer reprise in Huyghe, René, « Chapitre VII-La peinture d'instinct », *L'Amour de l'art*, octobre 1933, p. 194

exposé, avec un dénommé Léon Bongrain inconnu aujourd'hui, par la Galerie Henry Bing⁸⁰³. Cette dernière devient par ailleurs la représentante de Boyer à partir de mars 1926. Ouverte en 1925, la Galerie Jeanne Bucher, entre autres peintres modernes, soutient avec une grande ferveur les œuvres d'André Bauchant, dont les sujets religieux avaient déjà conquis Georges Desvallières qui l'avait inclus, à deux reprises, dans la section Art religieux du Salon d'Automne : en 1924, Bauchant y montrait *La résurrection* et *Couronnement de Marie*, en 1926, *L'Assomption* et *Calvaire*⁸⁰⁴. De 1927 à 1930, les toiles de Bauchant sont visibles Galerie Jeanne Bucher à raison d'une fois par an au moins, au grand plaisir d'Ozenfant et de Le Corbusier qui en sont de fidèles admirateurs⁸⁰⁵. En 1928, Bauchant est également choisi par Diaghilev pour créer les décors du ballet *Apollon* de Stravinsky, dont la première aura lieu à Paris le 12 juin 1928 (ILL.44). Ce même mois, tandis que les toiles ayant servi de maquettes à ces décors sont exposées sur les murs du Théâtre Sarah Bernhardt, soixante-quinze autres toiles de Bauchant font l'objet d'une autre exposition, rue Magellan⁸⁰⁶. De son côté, René Rimbart, encouragé par Marcel Gromaire et Max Jacob, rejoint dès 1924 la Galerie Percier qui l'expose au moins une fois, en 1931, comme en atteste le catalogue d'exposition publié à cette occasion⁸⁰⁷.

⁸⁰³ Voir *L'Art et les Artistes*, Tome VII, n°35, mars 1923, rubrique « L'Actualité » : « Galerie Chéron : Curieuse exposition de deux artistes « découverts » récemment et qui exercent par ailleurs des métiers manuels : Boyer, paysagiste hardi, Bongrain, dont l'âme de « primitif », s'exprime en des aquarelles naïves, harmonieuses et d'une étonnante fantaisie. », p. 81

⁸⁰⁴ La section Art religieux du Salon d'Automne fut créée en 1922 par Georges Desvallières et Maurice Denis en 1922. Sur l'exposition des œuvres d'André Bauchant dans cette section voir Sanchez, Pierre, *Dictionnaire du Salon d'Automne, répertoire des exposants et liste des œuvres présentées, 1903-1945*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2006

⁸⁰⁵ « Fleurs et paysages d'André Bauchant », du 21 décembre 1927 au 6 janvier 1928 ; « André Bauchant », du 11 au 28 juillet 1928 ; « Dernières toiles de Bauchant », avec des « Dessins et gouaches de Fraigneau », du 14 juin au 2 juillet 1929 ; « André Bauchant : toiles en vue d'illustrer « Pourquoi les oiseaux chantent » de Jacques Delamain », du 28 octobre au 15 novembre 1930 ; « André Bauchant », du 12 mai au 10 juin 1931. André Bauchant sera ensuite de nouveau exposé par Jeanne Bucher en 1939 (« Bauchant, toiles de 1937-1938-1939 ») puis chaque année, jusqu'en 1946 au moins. Liste extraite de *Jeanne Bucher. Une galerie d'avant-garde 1925-1946. De Max Ernst à de Staël*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition éponyme présentée à l'Ancienne Douane, Strasbourg (du 11 juin au 11 septembre 1994), sous le commissariat de Nadine Lehni et de Christian Derouet, Strasbourg, Les Musées de la Ville de Strasbourg et Genève, Skira, 1994

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ Cf. *Rimbart : peintures (1925-1931)*, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la Galerie Percier, Paris du 13 au 25 avril 1931, Paris, Galerie Percier, 1931. Ce catalogue, issu du Fonds d'archives de la galerie conservé par la Bibliothèque Kandinsky, Paris, a aujourd'hui rejoint les rayons de la Bibliothèque. Comme les archivistes de cette bibliothèque le notent, dans la fiche descriptive du Fonds, l'histoire de cette galerie, qui n'a pas encore fait l'objet de recherches approfondies, demeure très mystérieuse et partielle, cf. <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/userfiles/file/INVENTAIRES/Fiche%20Fonds%20Galerie%20Percier.pdf>, consulté pour la dernière fois le 12 juin 2016.

En 1927, le succès de ces peintres est tel que Maurice Raynal, déjà auteur de la préface du catalogue d'exposition d'Emile Boyer Galerie Chéron en 1922⁸⁰⁸, leur consacre un chapitre entier de son *Anthologie de la peinture française* intitulé « L'art populaire⁸⁰⁹ ». Nous y reviendrons. En 1927 se tient également la vente de la collection de peintures populaires du dramaturge Georges Courteline. Bon témoignage du changement de considération à l'égard de ces peintures naïves, la collection n'est plus présentée sous le titre dépréciatif et péjoratif du « Musée des horreurs » mais sous le titre laudateur et typique du retour à l'ordre : le « Musée du Labeur Ingénu⁸¹⁰ ».

Un an plus tard, c'est à Uhde, de nouveau, que revient l'initiative d'organiser la première exposition collective de peintures naïves. Rassemblant des toiles d'Emile Boyer, de Séraphine Louis, dite de Senlis, de Camille Bombois et de Louis Vivin, l'exposition eut lieu Galerie des Quatre-Chemins du 8 au 21 juin 1928 et avait pour titre « Les Peintres du Cœur Sacré ». Elle coïncidait avec la publication de *Picasso et la tradition française, notes sur la peinture actuelle*, ouvrage au sein duquel Uhde, après avoir analysé l'œuvre de Picasso, consacrait une partie de ses « notes sur la peinture actuelle » pour témoigner, pour la première fois, de toute l'admiration qu'il avait pour ces peintres récemment révélés⁸¹¹. Mais Uhde n'était pas le seul à organiser des expositions collectives de peintres naïfs. L'année suivante, le critique d'art Waldemar George organise pas moins de deux expositions les concernant. La première, intitulée « Les plus grands peintres contemporains », a lieu au mois de février, rue Bonaparte et mêle à nombre de peintres savants modernes et contemporains les œuvres d'André Bauchant, Camille Bombois, Emile Boyer, Séraphine Louis et Louis Vivin⁸¹². La seconde, intitulée « Peintures populaires d'hier et d'aujourd'hui », se déroule au mois de juin Galerie Druet et ne présente que des peintures « populaires » d'artistes anonymes inconnus et connus, tels Bauchant, Séraphine Louis, Boyer, Bombois et Vivin. En juin 1930, la Galerie Georges Bernheim organise une exposition de la

⁸⁰⁸ L'existence de ce catalogue que nous ne sommes pas parvenus à retrouver nous est à la fois confirmée par Lhote, A., « Les arts. Les artistes inconnus à la galerie Simon et le Salon d'Automne », art. cité, p. 758 et dans la notice sur Emile Boyer rédigée in biographie d'Emile Boyer reprise in Huyghe, R., « Chapitre VII-La peinture d'instinct », art. cité, p. 194. La préface Maurice Raynal a partiellement été reproduire in Willot, Martine et Bertrand, *Emile Boyer folles années, Histoire d'une vie Paris 1877-1948*, Paris, La vie d'artiste awd et Galerie Jean-Paul Villain, 2003, pp. 57-58

⁸⁰⁹ Raynal, M., *Anthologie de la peinture en France, de 1906 à nos jours*, op. cit., pp. 37-39

⁸¹⁰ Egalement intitulée de manière très sobre *Exposition du cabinet de M. Georges Courteline*, l'exposition se déroula Galerie Bernheim-Jeune du 21 novembre au 2 décembre 1927. Elle fut accompagnée d'un catalogue composé d'une préface de M. Robert Rey : *Exposition du cabinet de M. Georges Courteline*, Paris, MM. Bernheim-Jeune, éditeurs d'art, 1927, n. p.

⁸¹¹ Uhde, W., *Picasso et la tradition française, notes sur la peinture actuelle*, op. cit., pp. 72-80

⁸¹² Cf. Charensol, « Les expositions : « Les plus grands peintres contemporains », exposition organisée par Waldemar George, rue Bonaparte », *L'Art vivant*, février 1929, p. 184

collection Uhde, qui, entre autres peintres modernes, présente inévitablement les nouvelles acquisitions d'Uhde en termes de peintures naïves. En 1931, c'est au tour de la Galerie Colette Weill de montrer les « Peintures romantiques et naïves » de Camille Bombois, Louis Vivin, Jean Eve et Francis Smith. A l'été 1932, Uhde réitère l'accrochage collectif, Galerie Georges Bernheim, de ses favoris, Bauchant, Bombois, Eve, Rimbert, Séraphine et Vivin auxquels il adjoint Henri Rousseau et Maurice Utrillo. Cette fois-ci, c'est sous l'appellation des « Primitifs modernes » qu'il les présente au public. En 1933, il revient à la Galerie des Beaux-arts de tenter une mise en perspective de toutes ces découvertes dans une exposition intitulée « Un siècle de peinture naïve ». Enfin, en 1937, hommage est de nouveau rendu à ces « autodidactes dits "naïfs" », suivant l'expression inventée par André Breton en 1942⁸¹³, à travers une grande exposition qui, présentée en parallèle à l'Exposition Internationale de Paris, scelle leur triomphe. Organisée par le Musée de Grenoble et rassemblant près de 200 œuvres, « Les Maîtres Populaires de la Réalité » fut non seulement montrée à Paris, du 16 au 31 octobre 1937, mais circula aussi à l'international : accrochée à la Kunsthaus de Zürich du 4 au 28 novembre 1937, elle fut ensuite présentée, l'année suivante, au non moins prestigieux Museum of Modern Art de New York avant de terminer son périple Galerie Arthur Tooth and Sons à Londres.

2. Des publications.

Les publications suivent naturellement le rythme des expositions. Entre 1922 et 1937, on compte ainsi pas moins de cinq articles monographiques⁸¹⁴, sept articles dans lesquels il est question des peintres comme groupe ou comme collectif ou dans lesquels il est question de définir l'art naïf⁸¹⁵, deux articles comparatifs sur les naïfs américains⁸¹⁶, soit un total de quatorze articles de presse. Enfin, si Maurice Raynal et Jacques-Emile Blanche en avaient fait un groupe

⁸¹³ Breton, André, « Autodidactes dits "naïfs" », 1942 repris in Breton, André, *Le surréalisme dans la peinture*, [1945], Paris, Gallimard, Folio « essais » [1965], 2002, pp. 376-379, voir annexe n°28

⁸¹⁴ De Fayet, « Le talent : Bauchant-Jeune », *L'Esprit nouveau*, n°17, juin 1922, voir annexe n°8 ; Frank, Nino, « Bombois », *L'Art vivant*, rubrique « Artistes d'aujourd'hui », avril 1929, voir annexe n°12 ; Larguier, Léo, « Le peintre du dimanche », *L'Art vivant*, rubrique « Le cabinet de l'amateur », septembre 1929, voir annexe n°15 ; Delteil, Yves, « Bombois, peintre en peinture », *Formes*, février 1930, voir annexe n°17 ; Uhde, Wilhelm, « Séraphine ou la peinture révélée », *Formes*, septembre 1931 voir annexe n°21

⁸¹⁵ George, Waldemar, « Peintures populaires d'hier et d'aujourd'hui : Lettre ouverte à Florent Fels », *L'Art vivant*, juin 1929, voir annexe n°13 ; Lhote, André, « Art populaire », *La Nouvelle Revue Française*, août 1929, voir annexe n°14 ; Uhde, Wilhelm, « Défense de l'art populaire », *Jazz*, n° du 15 décembre 1929, voir annexe n°16 ; Bing, Henry, « Les limites de l'art populaire », *Formes*, février 1930, voir annexe n°18 ; Guenne, Jacques, « La naïveté est-elle un art ? », *L'Art vivant*, avril 1931, voir annexe n°19 ; Guenne, Jacques, « Les maîtres populaires de la réalité », *L'Art vivant*, juin 1937, voir annexe n°23 ; Cassou, Jean, « Les Maîtres populaires de la réalité », *L'Art vivant*, août-septembre 1937, voir annexe n°24

⁸¹⁶ Cahill, Holger, « L'art populaire américain », *Formes*, mars 1932 ; George, Waldemar, « L'autre Amérique : le sortilège d'Eilshemius », *Formes*, août-septembre 1932. Nous reviendrons sur le cas problématique du peintre américain Louis Michel Eilshemius, faux naïf, au chapitre IV.

à part digne de figurer dans leurs histoires de l'art respectives⁸¹⁷, les peintres naïfs, sous le nom des « Peintres instinctifs », occupent aussi en 1933 une place non négligeable dans la grande histoire de l'art qu'entreprend René Huyghe et qui, suite à sa publication par chapitres dans les différents numéros de *L'Amour de l'art*, parut comme ouvrage en 1939 et en 1949⁸¹⁸.

3. Des collectionneurs.

Enfin, comme le montrent l'exposition de Waldemar George en 1929 et le numéro 11 de la revue surréaliste belge *Variétés* (15 mars 1929), les collections privées d'art naïf se multiplient. Parmi les plus fervents collectionneurs figurent d'importants artistes et critiques d'art de l'époque tels les peintres André Lhote et Maurice Vlaminck, le critique Florent Fels ainsi que les sculpteurs Ossip Zadkine et Chaim Lipchitz.

Pourtant, en dépit de cet engouement croissant pour la peinture naïve, le statut artistique de ces œuvres fait toujours débat, même auprès de ceux qui, parce qu'ils les collectionnent, passeraient aisément pour leurs plus ardents défenseurs.

B. Des peintures charmantes ou idiotes ?

1. La position ambiguë d'André Lhote.

« J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes [*sic*] naïfs. », écrivait Arthur Rimbaud en 1873 dans un célèbre passage d'*Une saison en enfer*⁸¹⁹. En réaction au dérisoire des « célébrités de la peinture et de la poésie moderne », l'intérêt pour ces productions démodées et populaires fonctionne pour le poète comme autant de nouvelles sources d'inspiration menant à de nouvelles inventions, telle la couleur des voyelles, qui suit, quelques vers plus loin. Si cet intérêt pour des formes *vulgaires*, produites par le peuple et, de ce fait, déconsidérées, est associé à une certaine forme de folie – intégré à la série des *Délires*, le poème commence par « A moi. L'histoire d'une de mes folies. » –, il n'en demeure pas moins aussi associé à l'éveil de l'imagination et à la création d'une nouvelle forme de poésie. En 1873, cette assomption de la part du poète n'est peut-être que pure

⁸¹⁷ Raynal, M., *Anthologie de la peinture en France, de 1906 à nos jours*, op. cit., pp. 36-39 et Blanche, J-E., *Les arts plastiques*, op. cit., pp. 306-310

⁸¹⁸ *La peinture française : les contemporains*, sous la direction de René Huyghe, Paris, Pierre Tisné, 1939 et 1949

⁸¹⁹ Rimbaud, Arthur, *Alchimie du verbe, Une saison en enfer*, 1873

provocation vis-à-vis du lectorat classique de la poésie et des Belles lettres. Néanmoins, l'ambiguïté de la position de Rimbaud vis-à-vis de ces productions demeure. S'il avoue les « aimer » et si l'intérêt qu'il leur porte semble susciter un regain d'imagination et de création poétique, le poète n'hésite pas à les qualifier d'*idiotes*. Est-ce pure provocation ou véritable intérêt de la part du poète ? L'emploi de cet adjectif lui sert-il à désigner les objets dont il parle de manière claire et efficace ou relève-t-il chez lui d'un véritable jugement de valeur ? Le plaisir qu'il prend à les considérer, l'amour qu'il leur porte est-il contradictoire avec le fait de les trouver « idiotes » ?

L'ambiguïté de la position de Rimbaud face à ces productions habituellement dénigrées par les intellectuels n'est pas sans rappeler, à quelques décennies de distance, celle d'André Lhote à l'égard des peintures populaires. Pourtant Lhote, loin de s'en cacher, et entre autres objets d'art d'époques et de cultures diverses, était l'un de leurs plus fervents collectionneurs. Si l'étendue de sa collection nous est aujourd'hui inconnue⁸²⁰, son existence est bien assurée. Il est en effet certain, comme il le précise lui-même, que certaines de ses peintures firent partie de l'exposition collective organisée par Waldemar George Galerie Druet en 1929⁸²¹. D'autre part, la revue surréaliste belge *Variétés*, en reproduisant deux de ses pièces dans son numéro de mars 1929, prouve également qu'il possédait, au moins, deux peintures populaires. La première est un portrait assez raide et austère d'une jeune fille au piano ; la seconde, une nature morte quelque peu maladroitement représentant une table apprêtée pour le repas⁸²². Toutes deux ne sont pas signées et sont donc d'auteurs inconnus.

André Lhote fut également le premier à découvrir et à collectionner les étonnants masques en coquillage de Pascal-Désir Maisonneuve (Bordeaux, 1863-Bordeaux, 1934) qui

⁸²⁰ Malheureusement cette collection d'objets et de peintures populaires est complètement absente des deux catalogues de vente concernant les « Objets de curiosité » d'André Lhote, vente qui eut lieu au Palais d'Orsay à Paris le 17 décembre 1979, cf. *Objets de curiosité : art égyptien, grec, étrusque, Extrême-Orient, arts primitifs : collection André Lhote et à divers*, et *Collection André Lhote et à divers. Arts primitifs et antiques. Curiosités*, catalogues de vente, Paris, Palais d'Orsay, 17 décembre 1979 ; commissaire-priseur, Me Marc Ferri. La disparition de cette collection nous a également été confirmée par l'héritière du peintre, Dominique Bermann Martin lors d'un entretien téléphonique non enregistré au mois d'août 2015.

⁸²¹ « MM. Vlamincq, Duchartre, Daragnès, Zadkine, Lipchitz, Fels et moi-même, lui avons prêté la fleur de nos collections, composées de ces toiles mal tendues, de ces panneaux vermoulus dont un des mérites les plus piquants est de n'avoir coûté que quelques francs chez le brocanteur. », Lhote, A., « Art populaire », art. cité, p. 275, voir annexe n°14

⁸²² *Variétés, Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, dirigée par P.G. van Hecke, n°11, 15 mars 1929, n. p.

intègrent plus tard aussi la collection d'Art brut de Jean Dubuffet⁸²³. D'après Lhote, sa rencontre avec Pascal-Désir Maisonneuve aurait eu lieu à Bordeaux aux alentours de 1906. A cette époque, Maisonneuve, ancien marin devenu mosaïste de profession, était également brocanteur dans les marchés aux puces de Bordeaux et, contre « une pochade », échangeait volontiers avec Lhote les pièces d'art nègre qu'il était parvenu à glaner⁸²⁴. Or, c'est, d'après Lhote, sous l'influence de cet art primitif, que le brocanteur se mit à fabriquer des masques avec des coquillages rapportés des Tropiques, masques dont il ne se séparait jamais mais qu'il accepta d'amener à Paris, en 1925, afin que Lhote puisse les exposer⁸²⁵. Ne tarissant pas d'éloge à son sujet⁸²⁶, Lhote, bien qu'il les collectionnât aussi, est beaucoup plus réservé vis-à-vis des peintures populaires.

Cela transparait dès 1922 lorsque, dans son compte-rendu de l'exposition collective de pièces d'art populaire anonymes, Galerie Simon, le spécialiste, tout en louant l'événement, n'hésite pas à nuancer la valeur qu'il accorde à ces œuvres⁸²⁷. Car si, l'exposition, après le Salon d'Automne, « offr[ait] une véritable oasis de fraîcheur et de douceur » et que les peintures présentées, fruits de « ce curieux personnage anonyme, qui, je crois, ne naît qu'en France [et]

⁸²³ D'après Dominique Bermann Martin et Bénédicte Giusti-Savelli, Jean Dubuffet aurait demandé à Jean Paulhan, dans une lettre du 2 novembre 1945, d'intervenir auprès de Lhote afin que celui-ci lui fournisse des photographies, pour l'Art brut, des masques en coquillages de Maisonneuve. Il réitérera sa demande, dans une lettre du 15 juillet 1948, projetant une exposition au pavillon Gallimard. La lettre du 15 juillet 1948 témoigne également du fait que Dubuffet possédait déjà à cette date quelques masques de Maisonneuve, cf. note de bas de page in Paulhan, Jean, Lhote, André, *Correspondance 1919-1961*, Paris, NRF/Gallimard, 2009, édition établie, présentée et annotée par Dominique Bermann Martin et Bénédicte Giusti-Savelli, p. 472

⁸²⁴ « Désiré Maisonneuve possédait, à l'état brut, l'amour de la peinture - ce goût particulier qui n'a rien à faire avec la culture, ni avec le culte du passé et qui est comme un flair spécial, une sorte de finesse qu'on peut rencontrer chez des êtres fort simples et dont sont dépourvus pas mal d'intellectuels et de gens distingués. Bref, Maisonneuve me donnait, en échange d'une pochade (cela se passait en 1906), un masque de la Côte d'Ivoire ou un fétiche Pahouin », Lhote, André, *Peinture d'abord : essais*, Paris, éd. Denoël, 1942, p. 24

⁸²⁵ L'exposition fut organisée par André Lhote et son ami P. Robert Gaudefroy et eut lieu à la Galerie Visconti, au mois d'octobre 1925, cf. note de bas de page correspondant à la lettre d'André Lhote à Jean Paulhan datée du 24 novembre 1945, n° 472, repris in Paulhan, J., Lhote, A., *Correspondance 1919-1961*, op. cit., p. 472. Rédigée par Lhote, la préface de l'exposition se trouve reproduite dans Lhote, A., *Peinture d'abord : essais*, op. cit., pp. 28-29

⁸²⁶ Voir *Ibid.*

⁸²⁷ Le catalogue de cette exposition, qui comportait par ailleurs une préface de Maurice Raynal (cf. Lhote, A., « Les arts. Les artistes inconnus à la galerie Simon et le Salon d'Automne », art. cité, p. 758), étant aujourd'hui introuvable, il est difficile de savoir exactement quelle était la nature des œuvres présentées. Reconnaisant la part active qu'il joua dans l'organisation de cette exposition, Daniel-Henry Kahnweiler ne précise pas non plus, dans ses souvenirs, de quelles œuvres il s'agissait exactement : « N'ai-je pas organisé moi-même une petite exposition intitulée Les Inconnus qui se composait uniquement d'œuvres de "peintres du dimanche" prêtées par des peintres de métier ? [...] Cette exposition eut lieu assez tard (en 1920, s'il m'en souvient bien) et ceux qui prêtaient les œuvres de leurs collections de "naïfs" étaient pour la plupart des peintres plus jeunes que Derain et ses camarades. », Kahnweiler, Daniel-Henry, « Les peintres modernes et l'art populaire », 1955, inédit, repris in Kahnweiler, Daniel-Henry, *Confessions esthétiques*, Paris, NRF/Gallimard, 1963, p. 237. Lhote précise néanmoins que ces œuvres avaient été réalisées par des « auteurs anonymes » : il est ainsi probable qu'il ne se soit agi que de peintures populaires anonymes qui auraient été glanées chez les brocanteurs ou dans les marchés aux puces et non d'une exposition montrant également des œuvres d'autodidactes qui exposaient au même moment dans les Salons.

[qui] tient le milieu entre le poète et le pêcheur à la ligne », étaient charmantes, il ne fallait pas pour autant les confondre avec d'authentiques œuvres d'art : « Quelques-unes des peintures exposées à la Galerie Simon, c'est incontestable, réalisaient un tel accord entre le sentiment et l'expression qu'elles touchaient au chef-d'œuvre. – Et cependant ? Une telle affirmation est inadmissible ; elle contredit toutes nos conceptions ; elle révolte notre bon sens⁸²⁸. » Bien qu'une telle exposition comportât une « morale⁸²⁹ », en ce qu'elle présentait des productions pouvant agir comme des garde-fous contre une peinture trop éprise de « technique⁸³⁰ » et dénuée de message, ces œuvres attendrissantes ne pourraient jamais rivaliser avec celles des peintres savants. Ce qui leur manquait, poursuivait Lhote, ce n'était pas tant l'absence de « candeur », de « pureté » ou de « sainteté », certaines étaient par ailleurs douées d'« un dessin, [d']une mise en page extraordinairement expressifs », d'« une couleur sobre et riche, [et d']une matière cristalline ». C'était plutôt le fait que leur style ne soit pas issu « d'un métier rationnel », qu'elles ne soient pas « l'aboutissement d'une intention déterminée », d'« un choix conscient et délibéré ». Comme Apollinaire l'avait évoqué dans ses premières critiques concernant Rousseau, la véritable œuvre d'art ne pouvait se passer, pour Lhote, d'une intention consciente et déterminée :

« L'œuvre d'art est le résultat d'une série d'éliminations, c'est un lieu commun. Mais il est deux façons d'arriver à ce dépouillement nécessaire, deux façons dont un seul compte : celle qui consiste dans un choix conscient et délibéré. L'autre qui peut quelquefois procurer des résultats presque équivalents, n'est due qu'à l'insouciance et à l'ignorance ; il n'y a plus, dans ce cas, dépouillement par choix, mais par oubli. [...] C'est pourquoi quelque attrait que puissent avoir ces délassements extasiés des peintres du dimanche, il faut à regret leur dire adieu, et bien se garder de tomber dans le travers de ces artistes du Nord, qui

⁸²⁸ Lhote, A., « Les arts. Les artistes inconnus à la galerie Simon et le Salon d'Automne », art. cité, pp. 757-758

⁸²⁹ « Il est peu d'expositions qui comportent une morale ; celle qu'organisa le spirituel directeur de la Galerie Simon avait le rare privilège d'être captivante et de faire réfléchir sur les problèmes compliqués de la création artistique. [...] », *Ibid.*, pp. 756-757

⁸³⁰ « Quand nous entrons au Salon d'Automne, nous nous sentons bien loin du "naïvisme". [...] On l'a dit, écrit, chanté : il s'agit de faire "de la peinture" et rien de plus. [...] Il y avait, pour un esprit indépendant, des joies grandes, et en quelque sorte sportives, à goûter, en visitant successivement le Grand Palais et la Galerie Simon. D'un côté, constructions, digues, remparts, contreforts, pour mieux emprisonner la pesante matière terrestre ; de l'autre, efforts ingénus et pleins de tendres subterfuges pour représenter les choses les plus nuancées, les plus légères, les plus poétiques que nous propose l'Univers. D'un côté, des *constatations*, souvent sérieuses, quelquefois moroses, presque toujours empreintes de talent ; de l'autre, une *description* amoureuse, extasiée, procédant d'une tendre allégresse, sinon d'une technique disciplinée.

Il ne faut rien exagérer, ni le danger que court la peinture moderne, où la technique tient une place excessive, aux dépens du sujet qui la doit justifier, ni le secours moral que peuvent prêter aux praticiens leurs innocents rivaux. – Toutefois, il n'y aurait rien d'étonnant à ce que certains professionnels du Salon d'Automne, rêvant devant ces humbles toiles où les plus profondes aspirations des hommes essaient maladroitement de se déployer, aient tout à coup la révélation du pouvoir inspirateur que peuvent posséder certains spectacles de la Nature, lorsqu'on les découvre d'un œil sagement enivré, et débarrassé du souci des cuisines d'atelier. », *Ibid.*, p. 760

s'intitulent "naïvistes", et qui ne se proposent rien moins que d'oublier leur connaissance de la technique moderne et de ressusciter en eux leur enfance et leur naïveté évanouies !⁸³¹ »

Or bien que ses œuvres n'y fussent pas accrochées, cette réflexion conduisait Lhote à s'interroger aussi sur la valeur de l'œuvre de Rousseau : « (A ce propos, il n'est peut-être pas indifférent de dire un mot du douanier Rousseau. - Est-il, oui ou non, un peintre, ou seulement un amateur à peine supérieur aux exposants malgré eux de la Galerie Simon ? M. Maurice Raynal, qui écrivit pour cette exposition deux pages fort jolies, [...]»⁸³² ». La réévaluation de la valeur Rousseau par Lhote demeure néanmoins très rare. Au vu d'autres témoignages, il semble au contraire que Lhote n'ait jamais souhaité assimiler l'œuvre d'Henri Rousseau à celle de ces Inconnus. Outre les immenses éloges qu'il lui voue à l'occasion de l'exposition Corot en juillet 1922 et, un an plus tard à l'occasion d'une rétrospective de ses œuvres Galerie Paul Rosenberg⁸³³, Lhote profite également de ce compte-rendu pour préciser, une nouvelle fois, l'irréductibilité du Douanier. Tel qu'il l'avait exprimé quelques mois plus tôt en gageant que « Rousseau est un miracle qu'il serait de la plus folle témérité d'essayer de renouveler⁸³⁴ », il n'est pas, pour Lhote, question d'affilier sa peinture à celle de ces Inconnus : ne témoigne-t-elle pas justement de « cette constance dans les moyens employés qui montre dans son effort une part de lucidité et de volonté indéniable⁸³⁵ » ?

⁸³¹ *Ibid.*, pp. 758-759. Il est possible que les « naïvistes » que Lhote mentionne ici fassent référence à un groupe de peintres suédois, qui à partir de 1912, en s'inspirant d'Henri Rousseau, se mirent à peindre suivant un style délibérément maladroit et naïf. Répondant aux noms par exemple de Nils von Dardel, Eric Hallström, Hilding Linnqvist, Gideon Börje, Axel Nilsson ou Bror Hjorth, ils se faisaient appeler, en suédois, les *naivisterna*, littéralement les « naïvistes ».

⁸³² Lhote, A., « Les arts. Les artistes inconnus à la galerie Simon et le Salon d'Automne », art. cité, p. 758, voir annexe n°10

⁸³³ Lhote, A., « Exposition Henri Rousseau. (Galerie Paul Rosenberg) », art. cité, 1923, pp. 626-629. D'autre part, on note que Lhote, en 1959, se dit « très fier » d'être comparé pour la première fois, sous la plume d'André Berne-Joffroy, à Rousseau. Suscité par Jean Paulhan, Berne-Joffroy aurait en effet écrit, dans un article concernant la rétrospective « André Lhote » au Musée d'art moderne : « Peinture de théoricien si l'on veut, mais de théoricien si aimable, si simple, si "brave", qu'elle n'exclut pas le charme, un charme de naïf, pas si différent qu'on pourrait croire de celui du Douanier. » (cf. André Berne-Joffroy, « André Lhote (Musée d'art moderne), *La Nouvelle Revue Française*, n° 73, 1^{er} janvier 1959), ce dont Lhote remercie Paulhan en écrivant : « Mon cher Jean, Je te remercie d'avoir suscité ce petit article de Berne-Joffroy sur ma rétrospective. Les petits formats lui réussissent ; ce papier modeste renferme plus d'idées justes que le précédent, où il avait forcé son talent, peut-être pour me faire plaisir. Cette fois il est concis et éloquent. Je lui ai écrit (pas dans ce sens bien entendu), pour le remercier très sincèrement. C'est la première fois qu'on parle du Douanier à mon propos, et à y regarder d'un peu près, cela peut se défendre. Je suis même très fier. », Lettre d'André Lhote à Jean Paulhan datée du 20 janvier 1959, n°613, repris in Paulhan, J. et Lhote, A., *Correspondance 1919-1961*, op. cit., p. 630

⁸³⁴ Lhote, A., « Les dernières rétrospectives », art. cité, p. 114

⁸³⁵ Lhote, A., « Les arts. Les artistes inconnus à la galerie Simon et le Salon d'Automne », art. cité, p. 758, voir annexe n°10

Ambiguë dans un premier temps, la position de Lhote vis-à-vis des peintures populaires qu'il collectionne se fait à l'occasion de l'exposition de Waldemar George, présentée en 1929 Galerie Druet, beaucoup plus claire. Bien qu'il avoue y avoir prêté « la fleur de sa collection », son opinion est beaucoup plus sévère. Dans un article de pas moins de quatre pages, l'artiste, qui semble excédé par le succès de ces « peintres du Dimanche⁸³⁶ », se lance dans une diatribe cinglante contre la peinture de ces autodidactes et inaugure ainsi une polémique à plusieurs voix sur leur valeur et leur statut.

Regrettant que Waldemar George leur accorde « une fin en soi⁸³⁷ », Lhote les réévalue : pour lui, il est clair que ces « toiles mal tendues, ces panneaux vermoulus dont un des mérites les plus piquants est de n'avoir coûté que quelques francs chez le brocanteur » sont des « œuvres émouvantes, certes, mais sans valeur et sans portée profondes⁸³⁸ ». Loin de pouvoir être comparées, comme le faisait Waldemar George, à l'art nègre ou aux imagiers des Catacombes dont les œuvres, religieuses par essence, visent toutes à une certaine grandeur, les œuvres des « peintres du dimanche » demeurent dans la « niaise anecdote » et de ce fait, ne parviennent aucunement à « ce fanatisme qui peut à certaines époques susciter le génie⁸³⁹ ». Usant de moyens qui sont « plus proches de ceux du peintre en bâtiment » que de l'artiste peintre, le peintre populaire s'appuie également sur de mauvaises sources visuelles : « Leur mémoire est surchargée de souvenirs de mauvaise peinture officielle, de chromos, de reproductions d'art, d'illustrations de magazines » et « certains vont même jusqu'à copier en couleurs inventées, des gravures en noir ou des photographies de famille⁸⁴⁰ ». Mais ce qui révolte le plus Lhote, est leur manque total d'imagination. Cherchant avant tout à représenter le monde tel qu'il est, le peintre populaire ne ferait preuve d'aucune créativité et réaliserait ainsi des œuvres qui, parce que « [...] les arbres ne cessent jamais d'être verts, leurs troncs d'être bruns, les ciels d'être bleus et les eaux opaques [...]»⁸⁴¹, sont d'une monotonie déconcertante. C'est en cela que le

⁸³⁶ En 1925, Lhote avait déjà exprimé l'exaspération que suscitait chez lui le succès, commercial notamment, de telles peintures de plus en plus présentes au Salon : « Depuis qu'il connut les succès officiels, le Salon des Indépendants est devenu le refuge de ceux pour qui peindre est surtout un délassement ou un exutoire sentimental. Il suffit de considérer la qualité des tableaux vendus pour s'apercevoir qu'il profite surtout aux peintres du Dimanche. Autres mortes aux cerises, petits chats dans la boîte à ouvrage, nus genre "Vie Parisienne", effets de lune et couchers du soleil y attirent de plus en plus une clientèle de simples d'esprit. Vraiment, les "douaniers", il ne faut plus les chercher parmi les exposants, mais bien parmi les acheteurs. », cf. Lhote, André, « La peinture aux "Indépendants" », *La Nouvelle Revue Française*, mai 1925, p. 952

⁸³⁷ George, W., « Peintures populaires d'hier et d'aujourd'hui. Lettre ouverte à Florent Fels. », art. cité, voir annexe n°13

⁸³⁸ Lhote, A., « Art populaire », art. cité, p. 274, voir annexe n°14

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 275

⁸⁴⁰ *Ibid.*

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 274

peintre populaire s'opposerait au véritable artiste qui, pour Lhote, ne peut être qu'un « tourmenté lucide⁸⁴² ». Prenant pour exemples Monet, Van Gogh et Seurat, le véritable miracle n'est pas d'être naïf mais, étant cultivé, de redevenir naïf. L'art n'appartient donc qu'à ces « gens ayant de la culture, devenant tout à coup devant le chevalet crédules et naïfs comme des enfants, et prenant les fantasmes nés de leur sensation pour des réalités.⁸⁴³ » Ne pouvant rejoindre d'autres collections que celles qui contiennent également des « boules de verre, [aux] constructions en coquillages⁸⁴⁴, [aux] fleurs et [aux] bateaux en verre filé, [aux] cartonnages historiés et, en général, [à] toutes les cocasseries et absurdités Louis-Philippe et Second Empire⁸⁴⁵ », ces peintures ne peuvent être considérées comme des œuvres d'art, encore moins comme des chefs-d'œuvre. Rejoignant la pensée présumée d'un Courteline, leur unique valeur consiste « à la fois [en] cette poésie qui émane mystérieusement de la Bêtise et de la Maladresse, et [en] cette rêverie, qui nous prend devant les témoignages d'une simplicité, d'une inconscience, d'une ataraxie pour nous à jamais perdues.⁸⁴⁶ »

De même, si en 1922 pour Lhote, l'auteur de ces productions maladroites mais charmantes était un personnage attendrissant⁸⁴⁷, en 1929, il n'est plus qu'ivrogne, oisif, joueur vivant sans souci et sans inquiétude et pour qui l'art fait figure d'un passe-temps comme les autres. Et Lhote de conclure avec ce jugement sans appel qui écorche aussi bien les peintres populaires que Wilhelm Uhde et l'ensemble des nouveaux collectionneurs d'art populaire :

« Il convient donc de conserver notre admiration pour ces derniers, et de laisser nos gentils peintres irresponsables à leur bouteille, à leur partie de billard ou d'écarté, à leurs tables tournantes, à leurs joies familiales et à leurs "couleurs sans danger". Il faut surtout se garder de les encourager. En les subventionnant, en leur faisant "des traités", on enlève à leur œuvre sa vertu essentielle : le désintéressement, on commet un véritable crime contre la pureté de leur âme, on voue à la prostitution des cœurs miraculeusement intacts. Et s'il était vrai qu'ils fussent détenteurs de ce fameux mystère, qui ne s'effaroucherait de voir le mystère fabriqué en série, "au numéro" par les soins de leurs sadiques thuriféraires ? En sortant de cette manifestation tout mon plaisir était gâté par la vue du trafic auquel donne

⁸⁴² *Ibid.*, p. 275

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 276

⁸⁴⁴ Lhote fait-il référence ici aux sculptures en coquillage de Pascal-Désir de Maisonneuve ?

⁸⁴⁵ Lhote, A., « Art populaire », art. cité, p. 276, voir annexe n°14

⁸⁴⁶ *Ibid.*

⁸⁴⁷ « L'auteur de ces peintures est ce curieux personnage anonyme, qui, je crois, ne naît qu'en France ; qui tient le milieu entre le poète et le pêcheur à la ligne ; qui peint les soirs d'été en rentrant du bureau, et le dimanche toute la journée. L'amour, la patience et la propreté sont ses vertus coutumières ; l'estime de sa famille et la considération de ses pairs sont la récompense qui lui est accordée et qu'il peut savourer tranquillement, derrière le rempart d'un emploi honorable, d'une rente régulière, ou d'une pension méritée. », *Ibid.*

lieu la production intensifiée des Séraphine, des Beauchant [*sic*], des Boyer, des Bombois et des Vivin, dont certains, deux ans après leur découverte par M. Uhde, créateur et animateur de cet étrange marché, sont plus répandus dans le monde des snobs et des spéculateurs que bien des artistes ayant derrière eux quinze ou vingt ans d'inventions, de travail et d'expérience. Ayant été un des premiers à collectionner et à faire aimer ces charmantes folies, et ne m'étant jamais abaissé à en revendre, je crois avoir le droit de dire que le seul marché qui convient à leur poésie c'est le lointain, hasardeux et très miteux marché-aux-puces.⁸⁴⁸ »

2. L'art est toujours populaire, Henry Bing.

L'attaque en règle d'André Lhote ne resta pas sans réponse. En février 1930, la revue *Formes* fit ainsi paraître deux articles à la suite destinés à défendre la peinture populaire. Le premier, de Joseph Delteil, défendait vigoureusement (et à coup de multiples points d'exclamation), la peinture de Camille Bombois, « peintre en peinture⁸⁴⁹ ». Le second, du galeriste Henry Bing et intitulé « Les limites de l'art populaire », déconstruisait un par un les arguments de Lhote pour louer, à son tour, les qualités des œuvres de Camille Bombois et de Louis Vivin⁸⁵⁰.

Commençant par écrire que « l'art est toujours populaire » étant donné que « les artistes ne naissent pas de générations aisées ou inactives mais des remous ascendants de couches sociales primitives » et que, par conséquent, « l'art reste [...] toujours une forme de la naïveté⁸⁵¹ », Bing accusait Lhote de mépriser ces artistes parce qu'ils étaient issus des classes populaires. Rappelant que de nombreux peintres professionnels étaient eux aussi de parfaits autodidactes qui se devaient d'exercer une profession en marge de leur art et que Degas comme Utrillo s'inspirèrent aussi de photographies, il se refusait à considérer, comme Lhote, que tout ce qui pouvait avoir trait à la sociologie de ces artistes (leurs sources visuelles, leur source de revenus, leur autodidaxie) pût servir à les déconsidérer. Insistant sur le fait que Bombois, comme l'admettait Lhote, jouissait d'un grand succès et que le « populisme » en France, comme en Allemagne, était une tendance contemporaine largement répandue, il renvoyait l'opinion de Lhote à un cas isolé. Si Lhote avait déprécié le caractère répétitif et peu innovant des peintures populaires, Bing défendait les valeurs d'une peinture qui, exprimant une « quiétude intérieure »

⁸⁴⁸ *Ibid.*, pp. 277-278

⁸⁴⁹ Delteil, J., « Bombois, peintre en peinture », art. cité, p. 7, voir annexe n°17

⁸⁵⁰ Bing, H., « Les limites de l'art populaire », art. cité, pp. 8-10, voir annexe, n°18

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 8

et « la sérénité de l'âme », correspondait justement bien aux « tendances d'apaisement » de l'après-guerre⁸⁵². Se référant à la psychologie moderne de Freud et de Jung, il écrivait également préférer ces « instinctifs », « complètement sincères devant les faits de la nature » aux « cabotins de l'archaïsme ou des primitifs intellectuels⁸⁵³ ». Enfin, en opposition au portrait de l'artiste populaire en oisif ivrogne, Bing consacrait la fin de son article à l'éloge de l'ardeur, du labeur, de la patience et de la persévérance dont un peintre comme Bombois par exemple, en douze années de travail, avait fait preuve :

« Une telle volonté, tendue vers un idéal suffit pour faire sortir un homme de son milieu et pour porter sa renommée au-delà des honteuses limites assignées aux peintres populaires. Mais ces peintres sortis du peuple, seraient-ils même dépourvus de talent, qu'il est indigne de ne pas reconnaître leur magnifique effort ; il faut posséder des entrailles de tortionnaire pour vouloir les renvoyer à la poubelle.⁸⁵⁴ »

De son côté Wilhelm Uhde, directement accusé par Lhote même s'il ne s'agissait pas de son exposition, ne tarda pas non plus à exercer son droit de réponse. Parue dans le numéro 12 de la revue *Jazz*, elle fut d'ailleurs tout aussi vindicative que l'attaque de Lhote elle-même⁸⁵⁵. Le défenseur de ceux qu'il préférait nommer « les Peintres du Cœur Sacré » reprenait un par un les arguments de Lhote sans pour autant s'étendre amplement sur le sujet. Renvoyant au texte qu'il leur avait consacré dans son ouvrage *Picasso et la tradition française* paru la même année que l'exposition qu'il leur avait organisée, il se bornait tout au plus à rappeler que les peintres naïfs n'avaient rien à voir avec des dilettantes. Gageant qu'ils peignaient non seulement par plaisir mais surtout par passion et qu'ils avaient le talent de pouvoir traduire avec émotion la beauté du monde, il était naturel qu'ils jouissent d'un certain succès – n'en déplaise aux peintres savants comme Lhote – et qu'ils puissent aussi vivre de leur art. Surtout et à l'instar de Rousseau, c'est bien parce qu'ils s'exprimaient d'un cœur fort et pieux que ces peintres avaient, au même titre que n'importe quel autre peintre, droit de cité.

Bien que le fond du débat fût dans l'ensemble très superficiel et qu'il est évident que chacune des parties y prêchait pour sa propre paroisse⁸⁵⁶, ces quelques diatribes montrent à quel

⁸⁵² *Ibid.*, p. 9

⁸⁵³ *Ibid.*

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 10

⁸⁵⁵ Uhde, W., « Défense de l'art populaire », art. cité, pp. 537-539, voir annexe n°16

⁸⁵⁶ Bien qu'il soit rapidement évoqué, le succès commercial de ces peintres n'est pas un élément anecdotique au sein de ce débat. Il joue même, gageons-nous, un rôle important, dans ces différentes prises de position. Comment en effet ne pas concevoir qu'André Lhote, critique et théoricien de l'art mais peintre surtout, ne puisse pas ressentir

point la nature des arguments énoncés pour rejeter ou louer la peinture naïve demeuraient depuis Apollinaire toujours les mêmes. Tel que le poète l'avait exprimé en son temps à propos d'Henri Rousseau⁸⁵⁷, ce qui dérangeait Lhote dans les peintures populaires résidait dans le fait qu'elles n'étaient pas issues d'une recherche plastique sérieuse, raisonnée, laborieuse et douloureuse. Pour Lhote, les peintres populaires ne se posaient pas de « problème » et leurs œuvres ne sont pas résolution ou dépassement d'un quelconque problème plastique. Sur ce point, les deux critiques étaient par ailleurs d'accord : les peintures populaires n'expriment aucune inquiétude. Pour Lhote c'étaient des peintures aux « couleurs sans danger⁸⁵⁸ », pour Bing elles étaient « l'expression de la quiétude intérieure, de la sérénité de l'âme⁸⁵⁹ ». Mais tandis que pour l'un, l'absence d'inquiétude était impossible dès qu'il s'agissait d'art, pour l'autre, ce n'était pas un critère suffisant pour distinguer ce qui était art de ce qui ne l'était pas. Ce n'était donc pas tant sur l'appréhension picturale de la peinture naïve que sur la définition de l'art et de l'artiste que leurs opinions divergeaient. A travers leurs discours transparaissaient deux définitions de l'art et de l'artiste. Pour Lhote, l'art était fruit d'une réflexion plastique. Pour Bing était art ce qui témoignait avant tout non d'une réflexion mais d'un effort. Parlaient-ils de l'œuvre ou de l'homme, du peint ou de l'auteur ? Pour Lhote, comme pour Apollinaire autrefois au sujet de Rousseau, cette absence d'inquiétude touchait d'abord l'homme, étant donné que les peintres populaires étaient plus intéressés par « la bouteille, les parties de billard, les tables tournantes et les joies familiales⁸⁶⁰ » que par les problématiques picturales. Mais elle rejaillissait également sur leur peinture aux « couleurs sans danger », ces peintures dont « les arbres ne cessent jamais d'être verts, leurs troncs d'être bruns, les ciels d'être bleus et les eaux opaques⁸⁶¹ ». Pour Bing en revanche, la quiétude ne résidait que dans la peinture, le peintre étant décrit comme un acharné, un isolé qui, ne fréquentant « aucune coterie, aucun café, aucun peintre⁸⁶² », « cherche

de la jalousie par rapport au succès incroyable que ces peintures populaires obtiennent sur le marché de l'art, au détriment de celles de peintres professionnels comme lui ? De l'autre côté, comment ne pas concevoir qu'Henry Bing, galeriste de profession et représentant notamment du peintre naïf Emile Boyer, ne se sente pas le devoir de rassurer sa clientèle sur la qualité et le bon placement que constituent ces peintures populaires ? Quant à Wilhelm Uhde, marchand d'art lui aussi, il semblerait néanmoins que sa passion pour cette peinture naïve ait largement dépassé l'aspect purement lucratif qu'elles pouvaient représenter. Comme il avait non seulement été l'un des premiers marchands d'Henri Rousseau mais aussi son premier biographe, Uhde écrit aussi beaucoup sur les peintres naïfs qu'il découvre et défend, souvent à perte (voir l'exemple de Séraphine Louis). Ses textes particulièrement engagés encouragent également à penser que son affection pour les peintres naïfs était tout à fait sincère.

⁸⁵⁷ Apollinaire, G., « Salon des Indépendants », 1908, art. cité

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 277

⁸⁵⁹ Bing, H., « Les limites de l'art populaire », art. cité, p. 9, voir annexe n°18

⁸⁶⁰ Lhote, A., « Art populaire », art. cité, p. 276, voir annexe, 14

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 275

⁸⁶² Bing, H., « Les limites de l'art populaire », art. cité, p. 9, voir annexe n°18

seul ce qu'il doit chercher et ne puise qu'en lui-même⁸⁶³ », un peintre qui, obligé de travailler pour subvenir à ses besoins, « courbé sous les charges écrasantes des bobines, demandant à cet humble travail sa subsistance et la possibilité d'acheter couleurs et pinceaux⁸⁶⁴ », consacrait le peu d'argent et de temps libre qu'il lui restait à la peinture. Si les deux critiques s'accordaient sur l'impression de quiétude qui émane des peintures populaires et sur le fait que la valeur d'une œuvre puisse se mesurer à l'ampleur de la souffrance qu'il a fallu endurer pour la réaliser – qu'il s'agisse de réflexions tourmentées ou de peines et de sacrifices –, c'était donc sur le tempérament, la personnalité de leurs auteurs que leurs opinions divergeaient. Renvoyant à deux images du peuple diamétralement opposées, l'un le considérait, avec condescendance et paternalisme, comme simple, sincère, humble et laborieux, l'autre, avec mépris, comme idiot, paresseux, empli de vices.

3. De l'art populaire : une troisième voie, Waldemar George.

Il est assez surprenant que ce débat se soit tenu en regard de l'exposition de peintures populaires organisée par Waldemar George Galerie Druet. En effet, avant même que ces échanges assez vifs ne commencent, l'organisateur de l'exposition avait, lui aussi, livré aux lecteurs de *L'Art vivant* son opinion sur la valeur des peintres et des peintures populaires qu'il avait pris le parti de présenter. Or, à bien examiner ce texte, il appert que Waldemar George fut loin d'avoir meublé le terrain sur lequel la polémique prit racine. Orientant son appréhension de la peinture populaire vers un domaine relevant davantage de l'ethnologie que de l'art à proprement parler, le critique avait en quelque sorte extrait l'appréhension de la peinture populaire du champ des Beaux-arts. De ce fait, il ne s'agissait pas, pour Waldemar George, d'évaluer si oui ou non les auteurs de peinture populaire pouvaient être reconnus comme des peintres à part entière et si leurs productions devaient être, à l'instar de leurs homologues « savants », considérées comme des œuvres d'art dignes de figurer dans les musées des Beaux-arts. En les rapprochant du folklore et des arts populaires, son objectif était davantage de montrer à quel point ces *objets* pouvaient à leur tour intégrer ces domaines spécifiques et répondre à leurs problématiques propres. Déplaçant en quelque sorte la question, le critique inaugurait donc une troisième manière d'appréhender la peinture populaire. Extrayant du champ des Beaux-arts les « peintures populaires anonymes et [de] toiles de Mademoiselle Séraphine

⁸⁶³ *Ibid.*

⁸⁶⁴ *Ibid.*, pp. 9-10

de Senlis, de Beauchant [*sic*], de Boyer, de Bombois et de Vivin⁸⁶⁵ » qu'il présentait, il les rattachait davantage au musée du folklore et à celui des arts populaires. Ce dernier musée n'existant pas encore en France, la position de Waldemar George rejoignait celle des ethnologues et des historiens de l'art français qui, au même moment, commencèrent à accorder une valeur de plus en plus importante aux arts populaires jusqu'alors largement dénigrés. Avant d'en venir à l'article de Waldemar George, une brève présentation de la reconnaissance du folklore et des arts populaires en France ainsi que des théories ethnologiques émises à leur sujet nous semble nécessaire.

a. Folklore et arts populaires.

Comme le remarquait Pierre-Louis Duchartre la même année :

« Le folklore est une science neuve en France, presque tout y reste à faire [...] Nous n'avons pour ainsi dire pas de Musée de Folklore à Paris. Que dire des funèbres salles du Trocadéro, où des mannequins, revêtus de costumes décolorés et mangés de mites, contemplant des objets hétéroclites ensevelis dans la poussière et l'ennui ? Pour examiner certains objets, je n'exagère pas, il faudrait se mettre à quatre pattes et se munir d'une lampe électrique de poche [...]»⁸⁶⁶ »

En effet, bien qu'elle ait commencé au XIX^e siècle, la reconnaissance des arts populaires en France ne prit véritablement forme qu'à partir de la fin des années 1920. Contrairement à d'autres pays européens tels l'Allemagne, la Suède – qui fut le premier pays, en 1873, à consacrer un musée aux arts populaires régionaux, puis, quelques années plus tard, à ouvrir le premier musée de plein air au monde sur cette thématique⁸⁶⁷ – ou d'autres pays d'Europe de l'Est telle l'ancienne Tchécoslovaquie⁸⁶⁸, les arts populaires eurent peine à s'implanter dans le paysage scientifique français. C'est qu'en France, tel que l'analysait Christian Bromberger, « la

⁸⁶⁵ George, W., « Peintures populaires d'hier et d'aujourd'hui : Lettre ouverte à Florent Fels », art. cité, p. 456, voir annexe n°13

⁸⁶⁶ Duchartre, Pierre-Louis, « En Marge du Premier Congrès d'Art Populaire », *L'Amour de l'art*, février 1929, p. 42

⁸⁶⁷ La collection ethnographique scandinave fut fondée à Stockholm en 1873 avant de prendre le nom qu'il conserve toujours aujourd'hui de Nordiska Museet en 1880. Également situé dans la commune de Stockholm, le parc de Skansen ouvrit ses portes en 1891. S'étendant sur plusieurs centaines d'hectares, il présente des habitations de toutes les régions de la Suède, des XVIII^e et XIX^e siècles, ainsi qu'un parc animalier comprenant des races d'animaux nordiques aussi bien qu'exotiques. Le parc actuel est aussi animé par des figurants qui, habillés en costumes traditionnels régionaux, présentent aux visiteurs les techniques anciennes d'artisanat propres à chaque région.

⁸⁶⁸ Comme en témoignent les actes du Premier Congrès International des Arts Populaires, d'autres pays européens tels l'ancienne Tchécoslovaquie avaient aussi ouvert les portes de leurs musées pour y exposer des objets appartenant aux folklores régionaux. Il n'est pas anodin de souligner que le Premier Congrès International des Arts Populaires, bien que dirigé par le français Henri Focillon, se soit justement tenu à Prague.

culture idéologique a prévalu sur la culture folklorique⁸⁶⁹ », le « désintérêt de l'intelligentsia pour les cultures populaires, pour les identités des régions et des peuples réunis sur le territoire national [étant] l'effet d'une histoire politique originale qui a promu, sinon toujours mis en œuvre, une conception contractuelle – et non ethnique et culturelle – de la nation⁸⁷⁰ ». Tandis que le folklore traditionnel devint pour certaines nations le socle sur lequel s'appuyer pour constituer et promouvoir leur identité nationale, l'Etat français, après la Révolution, tint davantage à souder son peuple autour de l'idéologie républicaine et, plutôt que de reconnaître et de promouvoir l'excellence des différents arts populaires régionaux, s'efforça davantage à se constituer un folklore républicain, également composé de ses fêtes (les fêtes nationales), de ses costumes (le bonnet phrygien, les rubans aux couleurs du drapeau français) et de ses figures emblématiques (la figure de Marianne)⁸⁷¹. Dans le champ des arts, il n'est qu'à comparer, s'agissant de la même période, les éléments de folklore présents dans les œuvres d'un Carl Larsson, suédois, et dans celles d'Henri Rousseau pour se rendre compte de l'écart culturel avec lequel les deux peintres se réclament avec fierté de leur identité nationale. Tandis que le premier, dans ses toiles réalisées dans la province traditionnelle de Dalécarlie⁸⁷², rend hommage au folklore suédois, dépeignant avec un certain vérisme les costumes traditionnels que portent ses enfants ainsi que les éléments traditionnels de l'aménagement intérieur de sa maison (meubles, tissus, rideaux, etc.) (ILL.123)⁸⁷³, le second dès lors qu'il est question de représenter des fêtes populaires s'attache davantage à animer ses toiles de sujets républicains : ainsi de *La Carmagnole* (1893, ILL.8) ou *Le Centenaire de l'Indépendance* (1892, ILL.7) dans lesquelles des groupes de gens farandolent autour d'un arbre, coiffés de bonnets phrygiens ou de *Les Représentants des puissances étrangères venant saluer la République en signe de paix* (1907, ILL.29) au sein de laquelle, comme son titre l'indique, une foule de gouvernants du monde

⁸⁶⁹ Bromberger, Christian, « Ethnologie, patrimoine, identités » in *L'Europe entre cultures et nations*, actes du colloque organisé à Tours en décembre 1993 sous la dir. de Daniel Fabre ; Paris, Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 11

⁸⁷⁰ *Ibid.*, pp. 12 et 13

⁸⁷¹ Sur ce point, voir notamment Ozouf, Mona, *La Fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976 et Ihl, Olivier, *La Fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996

⁸⁷² La Dalécarlie est réputée pour être l'une des régions les plus historiques et traditionnelles de la Suède. C'est par exemple de cette région que provient le *Dalahäst* [littéralement « cheval de Dalécarlie »], petite figure en bois représentant un cheval peint souvent de couleur rouge (le rouge de Falun) et orné de guirlandes aux motifs végétaux traditionnels suédois dits *kurbits*. Le *Dalahäst* fut justement inventé au XIX^e siècle et est toujours aujourd'hui considéré comme l'un des emblèmes, populaires, de la Suède.

⁸⁷³ A noter cependant que les costumes et textiles utilisés pour la décoration intérieure de la maison de Sundborn et représentés dans ses toiles n'étaient pas tout à fait traditionnels. Créés par son épouse, l'artiste Karin Bergöö, ils constituaient, pour l'époque, une manière tout à fait inédite de mêler motifs traditionnels et motifs issus de bien d'autres cultures, le couple Larsson-Bergöö ayant beaucoup voyagé avant de se réinstaller en Suède en 1891. Aujourd'hui, ce sont pourtant ces motifs et compositions qui, en Suède, sont devenus les emblèmes de la tradition suédoise.

entier accompagnés d'une géante Marianne rendent hommage à la République Française tandis que le peuple danse autour d'une statue d'Etienne Dolet⁸⁷⁴. D'après Christopher Green, la scène célèbrerait la visite des dirigeants politiques tels le tzar russe, les empereurs allemands, autrichiens et éthiopiens ainsi que les rois de Grèce, de Belgique et de Serbie au président Armand Fallières, élu en 1906⁸⁷⁵. La farandole de gens dansant autour de la statue rassemblerait des enfants originaires d'Afrique et d'Asie, Rousseau les représentant en hommage à la mission civilisatrice de la République dans les pays de l'Empire colonial français. En effet, plusieurs autres éléments attestent de la fierté que Rousseau éprouvait à l'égard de l'Empire colonial français. En témoignent non seulement ses nombreuses peintures de jungle, dont l'exotisme n'est certainement pas étranger aux images qui paraissent quotidiennement dans la presse au sujet des colonies françaises mais aussi ses visites assidues aux Expositions internationales et universelles à Paris. L'Exposition universelle de 1889 qui présentait, entre autres, des reconstitutions de villages issus des pays colonisés, lui donna ainsi matière à l'écriture d'un petit vaudeville intitulé *Une visite à l'exposition de 1889*⁸⁷⁶. Par conséquent, si chez le premier la revendication de son appartenance au peuple suédois passe par la promotion du folklore traditionnel et populaire de la Dalécarlie, province considérée comme le berceau de la Suède, chez le second, c'est bien, outre l'hommage à l'Empire colonial français, la promotion de ce folklore républicain qui prévaut.

Point n'est ici le lieu de gloser sur les mesures politiques de l'Etat français destinées à saper les identités, les cultures et les *folklores* régionaux au profit de la construction de la nation française, égalitaire, homogène et unie⁸⁷⁷ ni d'insister sur la réaction d'une certaine *intelligentsia* qui, dès le début du XIX^e siècle, s'engagea à titre privé dans la collecte et la protection de ces *folklores*⁸⁷⁸. Construit à l'occasion de l'Exposition universelle à Paris et inauguré en 1879, le premier Musée d'ethnographie français (Musée d'ethnographie du Trocadéro) ne fut pas, contrairement par exemple au Nordiska Museet de Stockholm, créé pour promouvoir l'excellence des cultures françaises mais davantage, suivant une politique de promotion nationale différente, pour servir d'outil de propagande à l'entreprise coloniale

⁸⁷⁴ Erigée en 1889 place Maubert à Paris, la statue de cet humaniste français fut fondue en 1942 et jamais reconstituée.

⁸⁷⁵ Green, Christopher, *Art in France 1900-1940*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000, p. 246

⁸⁷⁶ Ce vaudeville en trois actes et dix tableaux ne paraîtra aux éditions Pierre Cailler, Genève qu'en 1947, sur l'initiative de Tristan Tzara qui en rédigea une préface.

⁸⁷⁷ A titre d'exemple, l'interdiction des patois, soutenue par l'Abbé Grégoire dès 1790, est l'une des mesures les plus radicales prises au nom de l'homogénéisation du peuple français autour de l'idéologie républicaine.

⁸⁷⁸ Fondée en 1804 à Paris, l'Académie celtique, chargée de protéger la culture et la langue bretonnes, fut l'une des premières associations privées à s'engager dans cette entreprise patrimoniale régionale.

française⁸⁷⁹. Dans ce contexte, l'ouverture d'une « Salle de France », en 1884 seulement, réunissant toutes sortes d'objets populaires de différentes régions françaises et, sur le modèle du Musée archéologique de Copenhague et du Nordiska Museet de Stockholm, reproduisant grandeur nature quelques intérieurs régionaux (breton notamment), suffisait amplement. Trop petite pour pouvoir satisfaire l'étude des arts populaires français et partageant, d'après Nélia Dias, l'espace avec des objets populaires provenant aussi d'autres pays d'Europe, l'anthropologue rappelle à quel point « cette section » était « délaissée » :

« Dans des vitrines, malheureusement très exigües, on a accumulé des objets de ménage et de travail des anciennes provinces françaises et des pays d'Europe. Cette section est un peu délaissée, tout l'intérêt se portant sur l'intérieur breton, au grand détriment de ces détails qui remplissent le vrai but du musée d'ethnographie, qui est de montrer à nos artisans des modèles auprès desquels ils puissent chercher des inspirations.⁸⁸⁰ »

Ce n'est vraisemblablement qu'à partir de la fin des années 1920 que les études en la matière évoluèrent et que les arts populaires, longtemps restés l'apanage de quelques érudits seulement, firent véritablement leur entrée dans les champs de l'ethnologie et de l'histoire des arts français. Avant que ne soit accepté, en 1936, le projet de créer un Musée national des Arts et Traditions Populaires⁸⁸¹, le premier Congrès international des arts populaires qui se tint à Prague en 1928 sous l'égide de l'historien d'art français Henri Focillon, marqua un tournant dans la reconnaissance de ce domaine au carrefour de plusieurs disciplines. Ce n'est en tout cas qu'après ce Congrès que les arts populaires trouvèrent place dans les revues d'histoire de l'art françaises, un phénomène qui ira en s'amplifiant, tout au long de la décennie suivante⁸⁸². Afin

⁸⁷⁹ Sur ce point voir notamment Jesus Gonzalez Llovera, Wilbert de, *Histoire critique du Musée national d'ethnographie des origines jusqu'au Musée des Arts et Traditions Populaires*, thèse de doctorat soutenue en Histoire de l'Architecture à l'Université de Paris I-Panthéon Sorbonne, Paris, 2002, p. 38

⁸⁸⁰ Nélia Dias est notamment l'auteur de *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et muséologie en France*, Paris, éd. du CNRS, 1991. La citation est extraite de *Ibid.*, p. 188

⁸⁸¹ Dans cette histoire sont à retenir les noms de Marcel Sembat dont le projet de fonder une Société du Folklore français, conçu dès 1913, ne prit forme qu'en février 1929 (grâce au soutien de Lady Frazer), de Marcel Mauss qui, co-fondateur de l'Institut d'Ethnologie, incite vivement aussi les autorités en 1928 à ouvrir un « Musée national des Provinces de France », ce qui lui est refusé, et bien sûr Paul Rivet et Georges-Henri Rivière qui parviennent en 1936 à convaincre les dirigeants du Front Populaire de créer un Musée National des Arts et Traditions Populaires. L'avènement de la Seconde guerre mondiale reporte la construction du musée qui n'ouvrit finalement ses portes à Boulogne-Billancourt, dans un bâtiment construit par Michel Jossierand et Jean Dubuisson, qu'en 1972. Après trente-trois ans d'existence, et en raison d'une forte baisse de fréquentation, le musée fut fermé en 2005 sur décision du Ministère de la Culture et de la Communication et ses collections, à partir de 2010, déplacées dans un nouvel édifice construit à Marseille, à l'occasion de « Marseille capitale européenne de la culture » en 2013, destiné à accueillir aussi bien les collections d'art populaire français que les collections d'art populaire dit « méditerranéen » : le Mucem.

⁸⁸² Quasiment absent des revues d'art françaises, l'art populaire fait à partir de 1928 l'objet de nombreux articles. Bientôt, l'acceptation des arts populaires s'étend et de nombreuses revues telles *Formes* ou *L'Amour de l'art*

de mieux cerner les théories à l'œuvre dans l'article de Waldemar George, un bref rappel des principes fondamentaux de l'ethnologie à l'égard des arts populaires, tels qu'ils furent professés durant ce congrès, s'impose.

b. Le premier Congrès international des arts populaires, 1928.

En 1928, le premier Congrès international des arts populaires de Prague illustre la manière dont les scientifiques perçoivent et étudient ce domaine relativement récent et qui se trouve au carrefour de disciplines différentes telles l'ethnologie et l'histoire de l'art, mais aussi, comme le rappelle Focillon dans son introduction, l'archéologie, la « science du folklore », la linguistique, la sociologie et la paléontologie humaine⁸⁸³. Cependant, bien que le Congrès fût présidé par un historien de l'art, l'art populaire a alors davantage affaire avec l'ethnographie. Hormis Henri Focillon, qui n'est d'ailleurs responsable que de l'introduction, les autres intervenants sont tous anthropologues et ethnographes, *folkloristes* ou chercheurs en préhistoire⁸⁸⁴.

Reprise dans les actes du congrès, publiés en 1931 par Pierre-Louis Duchartre⁸⁸⁵, l'introduction d'Henri Focillon est plus qu'enthousiaste à l'étude de ces « chefs d'œuvre⁸⁸⁶ » qui, indépendamment de la « variété des races et des milieux », tendent à montrer l'existence d'« une sorte de fonds commun, une émotion et une sagesse unanimes⁸⁸⁷ ». A l'aide d'une méthodologie scientifique bien établie, l'objectif de l'étude des arts populaires est bien, suivant

consacrent de grands dossiers aux arts populaires de tous pays. La promotion des folklores et des arts populaires se voit par ailleurs revendiquée dans les programmes de ces revues.

⁸⁸³ Focillon, Henri, « Introduction », *Art populaire, Travaux artistiques et scientifiques du Premier Congrès International des arts populaires, Tome 1*, Prague, 1928 ; Paris, éd. Duchartre, 1931, p. XI. Si Focillon fait une distinction entre l'étude des arts populaires et « la science du folklore », c'est peut-être, comme l'écrit Jean Cuisenier, parce que le folklore à l'époque est surtout entendu comme l'ensemble des traditions orales et immatérielles des peuples et non, suivant son acception depuis, comme l'ensemble des pratiques et coutumes populaires, cf. Cuisenier, Jean, « Art populaire », *Encyclopedia Universalis*, volume 13, cinquième publication [1968], 1974, p. 337

⁸⁸⁴ Parmi les intervenants au Congrès figuraient notamment, pour la première partie destinée à établir les « Définitions, origines et originalités » l'ethnologue slovaque Josef Vydra, l'ethnologue français Georges-Henri Luquet, le *folkloriste* allemand Adolphe Spamer, le chercheur en préhistoire allemand Hans Hahne, et le professeur tchécoslovaque V. Fabian. Concernant l'art préhistorique, Hans Hahne rappelle en effet que toute forme artistique datant de la préhistoire est art populaire, cf. Hahne, Hans, « L'art populaire et la préhistoire », *Art populaire, Travaux artistiques et scientifiques du Premier Congrès International des arts populaires, Tome 1, op. cit.*, p. 12

⁸⁸⁵ Petit-fils du botaniste Pierre Duchartre (1811-1894), membre de l'Académie des Sciences, Pierre-Louis Duchartre (1894-1983), spécialiste de la *Commedia dell'Arte*, devient ensuite spécialiste du folklore et de l'imagerie populaire. Il fut ensuite admis inspecteur des Musées de France et vice-président de la Société d'ethnographie. Aux nombreux articles de presse qu'il publia sur le sujet, s'ajoute de nombreux ouvrages comme en 1925, avec René Saulnier, *L'imagerie populaire*, Paris, Librairie de France.

⁸⁸⁶ Focillon, H., « Introduction », art. cité, p. VIII

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. VII

une idéologie universaliste et essentialiste, de révéler les formes primitives et universelles de l'art. Après avoir rappelé la lente reconnaissance des arts populaires en France et les différentes idéologies qui la sous-tendent, ainsi que l'impact de l'intérêt des artistes modernes dans la découverte de ces arts « autres », Focillon en énonce les principes. L'objectif du Congrès est ainsi de « susciter des comparaisons et [d']établir les grandes lignes d'une sorte de tableau idéal où le classement par nationalité n'empêcherait pas de voir avec force les liens qui unissent tant de formes diversement nuancées, mais non pas étrangères les unes aux autres⁸⁸⁸ ». A l'instar de l'archéologie comparée, le but est de montrer « qu'il y a série et non discontinuité » et, pour ce faire, de révéler les « rapports, les filiations et, par-delà les influences mêmes, les affinités et les identités⁸⁸⁹ ». L'étude des arts populaires se fera donc armée de ces trois outils méthodologiques que sont « l'analyse technique, l'analyse formelle et la méthode comparative⁸⁹⁰ ». De cette manière, l'art populaire ne sera pas considéré comme une simple « série de mouvements secondaires » ou, ses produits, comme de mineurs « succédanés du grand art » mais davantage comme un « ordre qui a ses lois propres⁸⁹¹ ». Ainsi, en étudiant son évolution au sein du contexte historique, géographique, technique, social et culturel dans lequel il est produit, aura-t-on également l'idée des lois universelles qui le régissent. Et c'est donc « entremêlée de verticale et d'horizontale » que l'étude de l'art populaire, tout en portant attention aux spécificités ethniques propres à chacune de ses manifestations, s'élèvera du « plan provincial au plan universel⁸⁹² », et, sous-entendu, éclairera de sa lumière les tréfonds obscurs de l'âme primitive et première de l'humanité.

Comparable à l'art des enfants, à l'art des primitifs et à l'art préhistorique, l'art populaire aurait donc moins à voir avec l'art avec un grand A, aussi dénommé ici « l'art citadin », qu'avec le vaste champ de l'art primitif. Créé spontanément par le peuple, sans contact avec l'art académique, « savant » ou « citadin », il serait à son tour une manifestation, dans le champ des arts plastiques, de la mentalité primitive et donc à même de révéler les principes esthétiques de la création plastique dans ses balbutiements. D'où bien sûr, outre l'art des enfants et des primitifs auxquels il est associé, la comparaison avec l'art préhistorique : manifestation de la pensée humaine à l'état primaire et premier, l'art populaire serait à considérer, selon une

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. X

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. XI

⁸⁹⁰ *Ibid.*

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. XII

⁸⁹² *Ibid.*, p. XVI

conception évolutionniste de l'art et de l'humanité, comme correspondant au même stade d'évolution que l'art préhistorique.

Esthétiquement parlant, ce n'est donc pas un hasard si on retrouve, à l'égard de l'art populaire, les mêmes principes que ceux qui régissent les autres types d'art primitif. Assimilant l'art populaire à celui des enfants et des sauvages (dits « primitifs » dans le texte), Focillon explique que l'art populaire se caractériserait par un « amour pour les figures régulières et symétriques », par un goût pour l'ornemental, le géométrique et l'abstrait qui serait dû, comme pour les autres arts primitifs et suivant la notion ethnologique de mentalité primitive, non pas à un dysfonctionnement de l'esprit mais à une « rationalité » et à « un puissant instinct de l'ordre⁸⁹³ ». Rapprochant également ce type de création de l'art néolithique « qui, d'abord conçoit », contrairement à l'art paléolithique qui, selon Focillon, « voit la forme, avant de la concevoir comme image », la permanence décorative et la récurrence du goût pour l'ordre des symétries convieraient plutôt à conclure que les créateurs d'art populaire « conçoivent avant de voir⁸⁹⁴ ». Auteur de la théorie dite du *réalisme visuel* et du *réalisme intellectuel*, l'ethnopsychologue Henri-Georges Luquet approuve cette thèse qu'il applique lors de ce même congrès, et après l'avoir appliquée au dessin d'enfant et à l'art néo-calédonien, à l'art populaire⁸⁹⁵. Comme l'art des enfants, l'art populaire entre dans la catégorie de l'art primitif qui se caractérise par une préférence pour le *réalisme intellectuel*, dit aussi *réalisme logique* (représenter du réel ce que son esprit en sait et non ce qu'on en perçoit) contrairement à l'art « civilisé » caractérisé lui par le *réalisme visuel* (représenter le réel tel qu'on le perçoit)⁸⁹⁶. Pour le professeur Joseph Vydra, cela va même plus loin : se distinguant par des « traits symboliques au caractère schématique et abstrait », l'art populaire serait même à considérer comme « tombant en décadence » dès lors que celui-ci « commence à s'inspirer de la nature » : « Il est apprêté et on décèle très bien que ce mode d'expression ne relève pas de l'art populaire. De telles imitations réalistes sont plutôt le fait d'un art de périphérie, transition avant l'Art, ceci n'est donc plus l'art primitif pur.⁸⁹⁷ ». Toute forme d'art populaire, même si elle s'inspire de la nature, est abstraite (« Même les formes empruntées à la nature demeurent en art populaire très

⁸⁹³ *Ibid.*, p. XIII

⁸⁹⁴ *Ibid.*

⁸⁹⁵ Au moment où se déroule le Premier congrès international des arts populaires, le Professeur Georges-Henri Luquet était déjà l'auteur d'une thèse sur le dessin d'enfants (*Les dessins d'un enfant*, 1913) et d'un ouvrage sur l'art primitif néo-calédonien (*L'art néo-calédonien*, 1926).

⁸⁹⁶ Luquet, Georges-Henri, « Essai de définition de l'art populaire » communication reprise in *L'art populaire, op. cit.*, pp. 7-8. Nous reviendrons sur ces théories.

⁸⁹⁷ Vydra, Joseph, « Des principes constructifs et logiques du génie artistique populaire » in *Ibid.*, p. 5

abstraites et ordonnées suivant un rythme formel (symétrie, répétition).⁸⁹⁸ ». Et c'est cette caractéristique fondamentale qui distingue l'art populaire de l'art savant, cet art primitif qui, pour exister et perdurer, doit absolument « en rester à ces premiers balbutiements [...] »⁸⁹⁹ ».

c. « Lettre ouverte à Florent Fels », Waldemar George.

Paru en juin 1929 dans *L'Art vivant*, l'article dans lequel Waldemar George livrait son opinion sur les peintures populaires se présentait comme une « Lettre ouverte à Florent Fels », collectionneur de peintures populaires ayant prêté quelques-unes de ses pièces pour l'exposition et que Waldemar George avait invité à écrire un « commentaire en marge de l'exposition⁹⁰⁰ », ce qu'il aurait refusé. Que la peinture populaire ait plus affaire avec le domaine du folklore et des arts populaires qu'avec celui des Beaux-arts et de l'histoire de l'art à proprement parler apparaît dès le début du texte. Nous renseignant davantage sur l'opinion de Fels en la matière, Waldemar George regrette que le critique n'ait rien voulu écrire à propos de son exposition et ceci, non seulement parce qu'il y a prêté quelques-unes de ses pièces, mais surtout parce que ce dernier a, « de tout temps », « porté un intérêt actif aux problèmes du folklore », qu'il « rêve de créer à Paris un Musée d'Art Populaire, distinct d'un musée purement ethnographique, comme le Trocadéro » et qu'il « professe sur le folklore plastique des opinions précises⁹⁰¹ ». Dès les premières lignes de l'article, cette appréhension spécifique affleure encore. Pour le critique, la « peinture populaire » se doit d'être considérée comme « une fin en soi », comme un objet dont on peut « faire l'historique » et en étudier :

« l'évolution des styles à la lumière des œuvres exécutées par les artisans des campagnes, ignorants, sinon de leur métier (un artiste sait toujours ce qu'il veut savoir) du moins de

⁸⁹⁸ *Ibid.*

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 6

⁹⁰⁰ George, W., « Peintures populaires d'hier et d'aujourd'hui : Lettre ouverte à Florent Fels », art. cité, p. 455, voir annexe n°13

⁹⁰¹ *Ibid.* Rien ne nous permet d'affirmer que Florent Fels ait été impliqué dans les recherches et la création d'un tel musée. Comme nous l'avons vu précédemment, l'unique texte de Fels paru à leurs sujets, faisant l'éloge de leur caractère humble et inspiré, ne tend nullement à les rapprocher de leur appréhension en tant qu'artefacts ethnographiques (cf. Fels, Florent, « Les Primitifs du XX^e siècle », *Jazz*, n°4, mars 1929, pp. 165-168). De même et à notre connaissance, Fels n'est jamais mentionné dans la construction du projet du Musée National des Arts et Traditions Populaires qui, encouragé par Marcel Mauss, fut fondé, sous l'égide du Front populaire, par Georges-Henri Rivière en 1936. En effet, le nom de Fels n'apparaît ni dans les textes de Jean Cuisenier, ex-conservateur en chef du Musée National des Arts et Traditions Populaires (par exemple in Cuisenier, Jean, *L'art populaire en France. Rayonnement, modèles et sources*, Office du Livre de Fribourg et Société française du Livre, Paris, 1975) ni dans la thèse de doctorat de Wilbert de Jesus Gonzalez Llovera, *Histoire critique du Musée national d'ethnographie des origines jusqu'au Musée des Arts et Traditions Populaires*, op. cit..

grands impératifs esthétiques et idéologiques, auxquels obéissent les artisans des villes, ces seigneurs de l'art, gorgés de science académique⁹⁰² »

Rattaché d'emblée à l'artisanat, l'auteur de peinture populaire est donc moins un artiste qu'un artisan, affilié non au champ des Beaux-arts, associé ici à l'art des villes, qu'à celui de l'artisanat, apanage des campagnes.

Mais c'est surtout en reconduisant les principes fondateurs de l'étude des arts populaires que le Congrès international d'art populaire de Prague avait pu brillamment mettre au point que Waldemar George indique la catégorie à laquelle il rattache plus volontiers les peintures populaires. Les exemples qu'il prend pour étayer sa pensée concrétisent cette alliance⁹⁰³. S'éloignant un temps de la France et de l'Europe, c'est en s'en référant à l'art populaire mexicain, meilleur exemple d'un art « allogène », que le critique commence son explication. Même après deux siècles de colonisation et de christianisation, l'art populaire mexicain présente encore des traces importantes de ses anciennes divinités. L'art populaire mexicain illustre donc bien ce que George appelle le « phénomène de "barbarisation" et de "paganisation"⁹⁰⁴ » qui, déterminant la survivance de formes anciennes même à travers leur mélange à d'autres formes plus récentes, est particulièrement pertinent au sujet des arts populaires.

Suivant cet exemple, la problématique majeure concernant la peinture populaire ne serait donc pas de savoir si oui ou non ce genre peut avoir une place aux côtés de l'art savant mais plutôt de savoir, si l'art populaire, tel qu'il le présente au sein de son exposition, est une manifestation des principes premiers de cet art primitif ou, pour reprendre les termes de Focillon, le « succédané d'un style préexistant » : « Principe premier ou forme abâtardie d'un style préexistant ? Toute la question est là, écrit Waldemar George. L'œuvre d'art populaire

⁹⁰² George, W., « Peintures populaires d'hier et d'aujourd'hui : Lettre ouverte à Florent Fels », art. cité, p. 455, voir annexe n°13

⁹⁰³ Waldemar George y avait-il assisté ? On ne sait. Les actes de ce grand congrès qui réunissait des chercheurs ethnologues de tous horizons pour discuter de la méthodologie à utiliser pour l'étude des arts populaires ne sont parus qu'en 1931. Néanmoins, comme le prouve la liste de prêteurs d'œuvres que Waldemar George énonce à la fin de son article, il ne fait guère de doute que le critique d'art en avait au moins entendu parler : dans cette liste figure Pierre-Louis Duchartre, grand amateur d'art populaire et auteur de nombreux articles sur le sujet. C'est d'ailleurs aux éditions Pierre-Louis Duchartre que sont publiés les actes du Congrès.

⁹⁰⁴ George, W., « Peintures populaires d'hier et d'aujourd'hui : Lettre ouverte à Florent Fels », art. cité, p. 455 voir annexe n°13. Waldemar George écrit encore : « L'indigène converti à la foi catholique accepte les attributs de la nouvelle religion. Il feint même d'adopter, de faire sien l'art de ses oppresseurs. Mais, progressivement et involontairement, il le déforme dans un sens personnel. », *Ibid.*

peut-elle représenter un point de départ ? N'est-elle, au contraire, que le rejeton, le reflet, la copie d'une forme créée ailleurs ?⁹⁰⁵ » Vue sous cet angle, la question, comme l'écrit Waldemar George, mérite en effet réflexion. Car, tandis que l'art populaire était autrefois réalisé dans les provinces rurales et reculées, est-il possible que les peintures populaires qu'il présente, réalisées, pour la plupart en plein cœur de Paris, puissent toujours manifester les principes premiers de l'art populaire et de ce fait, être demeurées comme aveugles à l'influence de l'art savant environnant ? Tel est en tout cas la thèse qu'il défend : « Déclarer que l'artiste populaire emprunte ses données au grand art et qu'il les vulgarise, c'est nier l'existence de trop nombreuses exceptions à la règle, c'est adopter une solution facile. » Comme Focillon, Waldemar George préfère ainsi soutenir la thèse de la « *spécificité* des formes d'art populaires », circonscrivant donc l'art populaire à un domaine bien précis, « un ordre qui a ses lois propres⁹⁰⁶ » : « Je m'explique que ses formes soient d'extraction urbaine et étrangère ou qu'elles émanent du terroir, elles représentent à mon très humble avis, au cœur de la principauté des arts, un domaine autonome, régi par des lois qui lui sont propres.⁹⁰⁷ »

Associant explicitement l'art populaire aux « arts barbares ou archaïques », « l'artiste populaire d'aujourd'hui » au « sculpteur africain » mais aussi aux « primitifs chrétiens » et aux « peintres des catacombes romaines », l'art populaire est un « art barbare⁹⁰⁸ ». *Barbare*, le terme aurait tout à fait lieu de choquer si Waldemar George ne précisait pas que par *barbare*, il entend davantage un état bien spécifique de l'évolution humaine : « un état de barbarie [qui] n'est pas une étape et une phase passagère dans l'acheminement vers l'état de "civilisation" », mais « un état défini de la sensibilité et de l'intelligence, un état, que je qualifierai, à défaut d'autres termes, d'irréaliste, par opposition à l'état réaliste de l'homme "civilisé"⁹⁰⁹ ». Bien que les ethnologues n'usent pas au même moment du terme *barbare*, Waldemar George, à travers cette définition, n'en reconduit-il pas la définition ethnologique de *mentalité primitive* selon une conception différentialiste et non-évolutionniste du monde ? L'exemple qu'il prend ensuite pour argumenter sa définition convie en tout cas à cette appréhension. Reconduisant la

⁹⁰⁵ *Ibid.*

⁹⁰⁶ « A mesure que l'observation enrichit notre bagage de documents et que la matière de ces recherches s'étend, nous en concevons mieux la remarquable diversité et, du même coup, il nous apparaît possible de considérer l'art populaire, non comme une série de mouvements secondaires et de succédanés du grand art, mais comme un ordre qui a ses lois propres, comme un langage humain qui n'est pas la langue "noble" et qui prend sa source dans d'autres régions de la vie. », Focillon, H., « Introduction », art. cité, p. XII

⁹⁰⁷ *Ibid.*

⁹⁰⁸ « L'art populaire est-il un art barbare ? Je le crois volontiers. [...] », *Ibid.*

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 456

description du primitif tel que Basler l'avait réalisée à l'égard des peuples primitifs, Waldemar George précise ainsi :

« Le peintre populaire vit comme le primitif, au centre d'un monde magique, peuplé de revenants, de fantômes, de spectres en bourgeois. Ce peintre n'aborde les phénomènes, les bons ou les mauvais génies du ciel, du feu, de la terre et de l'eau, que par l'intermédiaire de ses rêves, de ses mythes, de sa cosmogonie, qui survit en lui à l'enseignement scolaire, à l'acquis de l'instruction, cette frêle super-structure, incapable d'agir sur son moi intime.⁹¹⁰ »

Reconduisant également l'argumentation utilisée par Basler notamment pour légitimer les maladresses de l'art primitif, il l'applique à l'art populaire : « Le style, apparemment naïf de l'art imagier, n'est pas un effet de maladresse, mais un refus latent d'accepter un mode de représentation, de l'univers externe, conforme aux lois qui gèrent le mécanisme de l'œil.⁹¹¹ »

Comme Basler, le critique insiste ensuite sur le fait que bien qu'il puisse s'apparenter à l'art primitif, l'art populaire ne saurait être comparé à l'art des fous ou à l'art des enfants « malgré certaines analogies d'aspect⁹¹² ». Etablissant une certaine échelle de valeurs, il précise également que bien que l'artiste populaire n'atteigne peut-être pas « dans le plan de la perfection technique, le stade du Congolais », n'est pas non plus « peintre, graveur, statuaire populaire » qui veut. En tout cas ne devient pas « peintre, graveur, statuaire populaire » n'importe quel artisan qui « par l'effet de son ignorance ou de sa maladresse, engendre des œuvres candides et susceptibles de nous donner le change des produits authentiques du folklore⁹¹³ ». Malheureusement, Waldemar George ne développe pas ce qui stylistiquement permettrait de distinguer un artiste populaire de qualité d'un artiste populaire mineur et nous restons sur ce point de vue et comme souvent, sur notre faim.

Enfin, cette appréhension singulière affleure également à travers les choix terminologiques. *Populaire* est ainsi le qualificatif qu'il privilégie pour désigner non seulement les « peintures » qu'il expose au même moment Galerie Druet mais aussi, procédant à une généralisation, « l'art » dont il s'emploie à décrire les caractéristiques maîtresses. Egalement qualifié de *barbare* et, par extension, de *primitif*, cet art n'est jamais qualifié de *naïf*. En outre,

⁹¹⁰ *Ibid.*

⁹¹¹ *Ibid.*

⁹¹² *Ibid.*

⁹¹³ *Ibid.*, p. 455

le qualificatif *naïf* serait même remis en question – « son style, apparemment naïf » – jugé en tout cas inadapte pour qualifier le style de ces artistes. En 1929, la formule *art naïf* n'est certes pas encore consacrée ; elle ne le sera qu'après la Seconde guerre mondiale. Néanmoins, cette détermination terminologique qui tend à totalement récuser toute implication de la naïveté, avec tous les rapports qu'elle peut avoir avec son pendant, l'art savant, pour lui préférer la notion plus pragmatique et certainement plus ethnographique, au sens littéral du terme, de *populaire* n'est peut-être pas si étrangère au fait, que même si Waldemar George continue de les nommer « artiste », ces artistes ont bien moins à voir avec le domaine des Beaux-arts qu'avec celui, ethnologique, des arts populaires.

Les peintures populaires « d'hier et d'aujourd'hui » qu'il expose ne seraient donc pas, pour reprendre ses propres termes, du « grand art ». Sous-entendu, si on devait les y comparer, elles n'apparaîtraient que comme des succédanés, d'une bien faible qualité. Au contraire, c'est en gageant leur appartenance au domaine de l'art populaire qu'elles prennent de la valeur et ce n'est donc qu'en dialogue avec les principes spécifiques propres à ce domaine qu'il faudrait les appréhender. C'est donc moins à l'historien d'art que revient la tâche de les étudier qu'à l'ethnologue qui, avec les méthodes propres à sa discipline, saura davantage les faire parler.

L'affiliation de ces productions picturales au domaine du folklore et des arts populaires explique-t-elle pourquoi Rousseau ne fait pas partie de l'accrochage qui, comme le précise Waldemar George à la fin de son article, se compose uniquement de « peintures populaires anonymes et de toiles de Mademoiselle Séraphine de Senlis, de Beauchant [*sic*], de Boyer, de Bombois et de Vivin » ? Volontairement écarté de cet ensemble de peintres populaires, Rousseau ne semble pas relever, pour le critique d'art, de la même catégorie et c'est davantage en artiste, que Waldemar George, en juillet 1931, en dresse le portrait⁹¹⁴.

Aussi claire qu'elle puisse paraître à travers cet article, la position de Waldemar George vis-à-vis des peintures populaires est-elle aussi affirmée ? Quelques mois avant qu'il n'organise son exposition de peintures populaires, n'avait-il pas aussi placé, en regard d'œuvres de Bauchant, Bombois, Boyer, Séraphine et Vivin, celles des « plus grands peintres contemporains » soit, tel que les listait Charensol dans son compte-rendu, celles de « Matisse, Rouault, Vlaminck, Chagall, Pascin, Gromaire, Dufy, Bonnard, Chirico, Picabia, Miro [...] »

⁹¹⁴ Waldemar, G., « Le Miracle de Rousseau », art. cité voir annexe n°20

sans que « bien entendu, », précisait le critique, « ni Picasso, ni Braque, ni Derain, ni Friesz, ni Utrillo, ni Kisling, ni Léger, ni Lhote, ni Delaunay ne so[ie]nt oubliés⁹¹⁵ ». Que cherchait à montrer Waldemar George à travers ce mélange des genres ? La peinture populaire avait-elle aussi à ses yeux dans le champ des Beaux-arts, et tel qu'aux Salons, droit de cité ?

Bien qu'elles jouissent d'un extraordinaire succès, le statut des peintures populaires ne fait pas pour autant l'unanimité. Ce débat le prouve : considérées tantôt, dans la lignée de Courteline, comme des témoignages charmants mais quelque peu idiots de la fantaisie humaine tantôt comme des œuvres d'art à part entière, certains ont également tendance, en écho à la récente reconnaissance scientifique des arts populaires, à les adjoindre à la grande et vaste famille des arts populaires et, ce faisant, à les considérer comme des témoignages ethnographiques d'une pensée humaine primitive et primaire. L'indécision présidant à leur statut se retrouve dans la porosité du corpus que bientôt ces peintres naïfs, aux yeux des historiens et des critiques d'art, constituent.

C. Délimitation du corpus.

1. Henri Rousseau irréductible ?

Henri Rousseau, bien qu'il soit souvent considéré comme le précurseur de cette nouvelle lignée d'artistes *naïfs*, ne s'en trouve pas moins, souvent aussi, dissocié. Ainsi, comme nous l'avons vu, de Lhote qui, tout en dénigrant les peintures populaires, ne tarit pas d'éloges à l'encontre du Douanier ; ou encore d'André Salmon et de Wilhelm Uhde, découvreur de Séraphine de Senlis, qui s'engage pourtant, comme il l'avait fait pour Rousseau, à leur assurer reconnaissance et notoriété à travers des textes et des expositions, et qui en devient, pour nombre d'historiens, le spécialiste⁹¹⁶.

⁹¹⁵ Charenso, « Les expositions : « Les plus grands peintres contemporains », exposition organisée par Waldemar George, rue Bonaparte », art. cité, p. 184. La liste des artistes contenait aussi Papazoff, Pierre Roy, Savinio, Jean Hugo, Max Ernst, Marcoussis, Juan Gris, Lurçat et Survage.

⁹¹⁶ Durant l'entre-deux-guerres, Wilhelm Uhde leur organisa ainsi au moins deux expositions collectives : « Les Peintres du Cœur Sacré », présentée du 8 au 21 juin 1928, Galerie des Quatre-Chemins, Paris (avec des œuvres de Camille Bombois, Emile Boyer, Séraphine de Senlis et Louis Vivin) et « Les Primitifs modernes », présentée Galerie Georges Bernheim, Paris à l'été 1932 (avec des œuvres d'André Bauchant, Camille Bombois, Jean Eve, René Rimbart, Henri Rousseau, Séraphine de Senlis, Maurice Utrillo et Louis Vivin). A celles-ci, il convient également d'ajouter l'exposition de sa propre collection, présentée en juin 1930 Galerie Georges Bernheim, Paris et qui, d'après le compte-rendu de Marcel Zahar, se composait de nombreuses toiles de Camille Bombois, Louis Vivin et de Séraphine de Senlis, cf. Zahar, Marcel, « L'art à Paris », *Formes*, juin 1930, p. 21. Si les articles de presse se font rares – nous n'en avons trouvé que deux (Uhde, W., « Défense de l'art populaire », art. cité et Uhde, W., « Séraphine ou la peinture révélée », art. cité) –, Uhde s'est néanmoins exprimé sur ces peintres dans son ouvrage *Picasso et la tradition française*, paru à Paris aux éditions de la Galerie des Quatre-Chemins en 1928 et c'est lui qui fut invité à rédiger le chapitre les concernant dans la grande histoire de l'art que René Huyghe

Pour André Salmon, il ne fait pas de doute que l'affiliation de Rousseau aux nouveaux peintres populaires est l'œuvre d'exégètes tentant à tout prix de retrouver d'autres exemples de son exceptionnelle « ingénuité » :

« Férés d'ingénuité, ces amis de Rousseau, qu'aucun échec n'a découragé, continuent de chercher un nouveau Douanier, multipliant pour cela ces insupportables expositions d'Inconnus, d'où seuls sont sortis, pour accéder à une notoriété d'assez mauvais aloi sous l'angle de la "curiosité" la plus étrangère à l'art pur, à l'art vierge, le terrassier Bombois et Boyer, le mécanicien marchand de frites ami des princesses, noblesse d'empire et noblesse versaillaise, les abeilles et les lys réconciliés dans l'odeur de sa graisse de chevaux de bois⁹¹⁷. Ils n'ont, d'ailleurs, aucun point de contact avec Rousseau. L'exemple de leur demi-réussite ou de leur demi-échec, c'est comme on voudra, aide par contre à situer Rousseau de la façon la plus nette, en pleine clarté.⁹¹⁸ »

En effet, poursuit Salmon, si ces peintres partagent avec Rousseau un « manque de culture » originel, leur ignorance et le manque d'instruction sont loin de produire une peinture d'une « savoureuse gaucherie » : au contraire, elle manifeste une certaine « raideur », « quelque ankylose » qui trahit davantage leurs lacunes qu'elle ne les sublime. Cherchant à égaler les peintres impressionnistes, auxquels ils accordent plus de valeur que n'importe quel peintre académique, ils « tendent » et « peinent pour s'approprier leurs méthodes », prétendant parvenir, du premier coup, à un résultat aussi réussi que leurs prédécesseurs. Ayant quelques notions d'histoire de l'art, l'un d'eux, « roublard », paraît en outre « cultiver sa raideur » (« Parfois, le plus roublard des deux cultive sa raideur.⁹¹⁹ »). Au fait des derniers bouleversements importants de l'histoire de l'art, qu'il s'agisse de la gloire des

entrepris à partir de 1933 et qui, après être parue chapitre par chapitre, dans les numéros de *L'Amour de l'art* de l'année 1933, sera publiée sous la forme d'ouvrage aux éditions Pierre Tisné, Paris en 1939. Enfin, c'est avec les œuvres de sa collection personnelle que le Musée d'art moderne de Paris ouvrira, en 1948, la salle dite des « Primitifs du XX^e siècle ».

⁹¹⁷ Emile Boyer a réalisé le portrait de la Princesse Murat qui était par ailleurs l'une de ses plus fidèles collectionneuses, cf. Cathelin, Jean, Chaudun Jean-Claude de et Warnod Jeanine, *Emile Boyer (1877-1948)*, ouvrage édité à l'occasion de l'exposition éponyme présentée au Musée de Montmartre (janvier – avril 1973) et à la Galerie Marcel Berheim (11 janvier au 13 février 1973), Paris, La Galerie, 1973, n. p.

⁹¹⁸ Salmon, A., *Henri Rousseau dit le Douanier*, *op. cit.*, p. 22

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 23. Contemporain de Boyer, Gen Paul racontait aussi que ce dernier s'était mis à peindre après avoir constaté le succès inattendu de Maurice Utrillo, qu'il fréquentait régulièrement et qu'il collectionnait : « [...] Et puis il y avait Utrillo, qui était toujours dans la poivrade. Il venait trinquer avec Boyer. Boyer payait le coup et pour un verre de pinard Utrillo lui filait une toile. Il avait donc plusieurs toiles d'Utrillo. Et Boyer s'est dit, nous a dit : « Utrillo, je suis pas plus con que lui. » C'est comme cela qu'il a fait son premier truc et il nous a dit : « tu vois je vais faire de la peinture, et je vais la faire mieux qu'Utrillo. » Il s'est donc mis à peindre, d'après des cartes postales. Mais il avait aussi un peu d'imagination, tu comprends. [...] », Gen Paul, « Souvenirs de Gen Paul », rapportés in Cathelin, J., Chaudun J.-C. de et Warnod J., *Emile Boyer (1877-1948)*, *op. cit.*

Impressionnistes, du succès d'Henri Rousseau ou du primat de la naïveté en art, Bombois et Boyer ne seraient par conséquent rien moins que les pâles suiveurs d'un peintre dont les toiles, antiacadémiques et gauches certes, témoignaient pourtant d'un grand talent poétique. En l'absence de don et de poésie, ils ne sont que des peintres dont, au mieux, on peut observer les progrès : « des « artistes » susceptibles de progresser assez, sur un plan sans accidents, pour se situer à la suite dans l'ordre des hommes habiles du second degré, avec un peu de retard⁹²⁰ ». Rejoignant la position de Lhote, les peintres naïfs ne sont, pour Salmon, que des artistes ratés.

Commissaire de deux expositions collectives les rassemblant, Wilhelm Uhde prend également soin de distinguer leur peinture de celle du Douanier. Il serait en effet « sot » de voir, en Boyer par exemple et tel que nombre d'exégètes l'ont fait, « un second Rousseau⁹²¹ ». De même, hormis un même état d'esprit, ces peintres n'ont guère de points communs avec leur prédécesseur ; ils ne s'expriment pas en tout cas avec le même talent⁹²². Clairement exprimées dans la partie « Tendances actuelles » de son ouvrage *Picasso et la tradition française* (1928), ces réserves sont de nouveau explicitement énoncées dans le petit texte qui accompagne l'exposition qu'Uhde leur consacre en 1928, Galerie des Quatre-Chemins et qui, composée des œuvres de Camille Bombois, Emile Boyer, Séraphine Louis et Louis Vivin, ne présentent justement aucune toile de Rousseau. Invoquant le fait que « l'œuvre de Rousseau est close dans le temps et unique en son genre », Uhde précise ainsi que si, comme ce dernier, ces peintres « renoncèrent à leur humble métier » pour se consacrer tous les jours à la peinture, il ne s'agit pas pour autant, ici, « de ces peintres dilettantes dits "naïfs" que les spéculateurs voudraient nous présenter comme de nouveaux Rousseau »⁹²³.

Enfin, tandis que les revues françaises *Formes*, *L'Amour de l'art* et *L'Art vivant* publient régulièrement, à partir de la fin des années 1920, des articles sur tel ou tel artiste naïf, *Les Arts*

⁹²⁰ Salmon, A., *Henri Rousseau dit le Douanier*, op. cit., p. 23

⁹²¹ « Il faut cependant placer son nom [Maurice Utrillo] en tête d'un mouvement pictural dont Montmartre est le théâtre, mais qu'on commence seulement à discerner, quoique les artistes dont il s'agit soient maintenant dans la force de l'âge, s'ils ne sont pas toutefois sur le déclin. Sans doute l'un d'entre eux, Emile Boyer, est déjà connu du public ; la légende a tressé autour de son nom des guirlandes fleuries de princesses, de milliardaires américaines et de châteaux en Normandie ; le snobisme et le goût de la spéculation – au détriment de son art et de lui-même – ont sottement prétendu le qualifier de second Rousseau ; quant à Camille Bombois, il commence à peine à se faire un nom et celui de Louis Vivin est presque de tous ignoré. », Uhde, W., *Picasso et la tradition française*, op. cit., pp. 72-73

⁹²² « Les œuvres des peintres que j'ai nommés n'ont avec l'œuvre de Rousseau que ceci de commun : de puiser leur origine dans l'amour d'une humanité restée intacte, de refléter des âmes ineffleurées par l'esprit d'analyse, des âmes simples, humaines et bonnes. Une même qualité, d'autre part, leur fait également défaut : l'élégance. Mais celle-ci ne me semble indispensable qu'au seul art de la danse. », *Ibid.*, p. 76

⁹²³ Uhde, W., « Peintres du Cœur Sacré », livret de l'exposition cité, voir annexe n°30

à Paris de Paul Guillaume et les *Cahiers d'art* de Christian Zervos, si elles contiennent de grands éloges sur Rousseau, ne peuvent mieux exprimer leur aversion pour les autres peintres naïfs que par le grand silence dont elles font preuve à leur égard. Concernant la seconde, précisons que si Bauchant et Boyer y sont mentionnés, à quelques brèves reprises par Tériade dans la revue des expositions, il ne s'agit nullement pour le critique d'en faire l'éloge mais, au contraire, à travers des jugements relativement secs, brefs et sévères, de les déconsidérer totalement⁹²⁴.

2. Henri Rousseau, père de l'art naïf.

Bien que l'irréductibilité de Rousseau semble donc faire l'unanimité, même auprès d'Uhde, fervent admirateur et de l'œuvre de Rousseau et des peintres naïfs de l'entre-deux-guerres, il paraît souvent compliqué aux historiens de l'art de les présenter séparément. S'il arrive que Rousseau comme n'importe quel autre peintre naïf, soit totalement absent de certaines histoires de l'art parues à cette période – ainsi en est-il par exemple de la volumineuse *Histoire de l'art*, dirigée par André Michel et parue en huit tomes en 1926⁹²⁵ – et que d'autres, ne mentionnant que Rousseau, négligent totalement les nouveaux peintres récemment découverts⁹²⁶, il est fréquent que Rousseau leur soit affilié. Parfois même l'ampleur prise par ces peintres populaires dits « naïfs » prend le dessus et ce n'est finalement qu'à leur énonciation

⁹²⁴ « Avec quelle perversité ingénue posèrent devant ce peintre détaillant ses modèles aristocratiques. Ce commerçant en plein air des hauts plateaux montmartrois, devenu peintres d'intimités délicates, a répondu presque avec esprit à la curiosité frivole de ses admiratrices si spontanément venues à son art. Et puis, aux jours creux, il est allé faire un tour à la campagne suburbaine, pour peindre [sic] la Dame nature. Des gris-bleux [sic], fond restreint de sa palette, lui conservent une dignité d'homme ayant beaucoup retenu des choses de la peinture. A l'encontre du Douanier qui n'a jamais pu s'apercevoir et se persuader qu'il faisait œuvre de peintre, et de grand peintre, et ce fut là toute son innocence, l'innocence du gentil Boyer réside dans sa suffisance qui, ignorante des tourments d'esthétique, pourrait bien lui réussir. », Tériade, « Les expositions : [...] Galerie Bing : Boyer [...] », *Cahiers d'art*, mars 1926, p. 57 ; « On a insinué que Mme Jeanne Bucher faisait tout son possible pour nous gratifier d'un nouveau Rousseau. Mme Bucher a voulu simplement montrer l'œuvre d'un homme plus ou moins frustré qui ne manque pas de qualités personnelles et dont Jeanneret et Ozenfant nous avaient déjà entretenus dans l'Esprit Nouveau. Bauchant [sic] ne saurait, en aucune manière, être comparé à Rousseau. Il lui manque cette inspiration divine qui mène d'un bout à l'autre l'œuvre du Douanier. Il lui manque, en outre, cette inconscience de l'œuvre créée qui fit faire des merveilles à Rousseau. Bauchant [sic], tel que Mme Bucher nous le présente, est un peintre quelque peu rustique, qui s'amuse à regarder des tableaux d'autrefois et qu'il refait selon sa manière en s'amusant. », Tériade, « Les Expositions (Bauchant [sic] : exposition organisée par Mme Jeanne Bucher à la Galerie Magellan) », *Cahiers d'art*, mai-juin 1928, p. 262

⁹²⁵ Suivant le découpage de cette histoire de l'art, Henri Rousseau aurait dû être mentionné dans le chapitre au titre ô combien caractéristique de la pensée du retour à l'ordre, « Vers un nouvel ordre classique », rédigé par Louis Réau et censé résumer la peinture contemporaine, des Impressionnistes à 1926, cf. *Histoire de l'art*, Tome 8, sous la direction d'André Michel, Librairie Armand Colin, Paris, 1926. Notons dès à présent que, tandis que les peintres naïfs n'y auront guère droit de cité, Rousseau ne sera que très brièvement mentionné dans le tome 3 de l'histoire de l'art publiée une dizaine d'années plus tard par Louis Réau dont les opinions sur l'art moderne, hormis la peinture de Maurice Denis, sont très réservés, cf. *La Renaissance, L'art moderne*, tome 3 de *Histoire universelle des arts, des temps primitifs jusqu'à nos jours*, sous la dir. de Louis Réau, Paris, Librairie Armand Colin, 1936

⁹²⁶ Voir par exemple Zervos, Chr., *Histoire de l'art contemporain*, op. cit., 1938

que le nom de Rousseau est cité. En 1927 par exemple, tandis que Pierre Courthion consacrait quelques pages à Rousseau dans son *Panorama de la peinture française* sans jamais mentionner aucun autre « naïf »⁹²⁷, Maurice Raynal, dans son *Anthologie de la peinture en France, de 1906 à nos jours*, ne mentionne Henri Rousseau qu'à deux reprises : l'une, au sein d'une citation de Dunoyer de Segonzac⁹²⁸, l'autre, uniquement pour démontrer, au sein du chapitre sur « L'Art populaire », le lien de filiation entre Rousseau et ses « suiveurs populaires⁹²⁹ ». Absent des chapitres sur le fauvisme et le cubisme, Rousseau, dont Raynal semble par ailleurs remettre la valeur en question⁹³⁰, disparaît ici de l'histoire de l'art du début du siècle au profit des peintures jugées faibles mais charmantes de Bauchant, Bombois, Boyer et bien d'autres⁹³¹. En 1931, Jacques-Emile Blanche fait de même : même s'il consacre quelques lignes à Rousseau dès lors qu'il est question de Corot, l'historien ne le classe pas moins, par la suite, dans le chapitre dit de « L'école des peintres du dimanche ». Ne retenant que les noms de Bombois, Bauchant et Séraphine et procédant ainsi à une sélection qualitative parmi ces « peintres du dimanche », Rousseau n'est plus présenté que comme le « chef d'école », « le Mont Blanc dans le massif des Alpes⁹³² » de cette nouvelle école.

Que le talent des peintres populaires n'égalé pas celui de Rousseau et qu'il faille bien se garder de trop les comparer n'empêche pas Uhde de les rassembler en 1932 au sein d'une même exposition. Montrée à la Galerie Georges Bernheim durant l'été, « Les Primitifs modernes » présente, aux côtés d'œuvres d'Henri Rousseau, des peintures d'André Bauchant,

⁹²⁷ Brièvement mentionné dans l'introduction de cette histoire de l'art qui s'organise davantage en une succession de portraits d'artistes, Rousseau fait également l'objet d'un portrait à part entière qui, répondant au sous-titre « L'Exception », ne se compose que d'une courte biographie, Courthion, Pierre, *Panorama de la peinture française contemporaine*, Paris, Kra, 1927. Il en est de même de l'histoire de l'art publiée par Raymond Escholier en 1937 et qui, consacrant quelques pages à Henri Rousseau dans le dernier chapitre intitulé « Indépendants d'hier et d'aujourd'hui », n'écrit absolument rien sur d'autres naïfs, Escholier, Raymond, *La peinture française XX^e siècle*, Paris, Librairie Floury, 1937.

⁹²⁸ « Mes préférences, dit Dunoyer de Segonzac, vont aux arts d'expression directe : sculpture égyptienne, bustes romains, Rembrandt, Rousseau le Douanier, plutôt qu'aux époques d'assimilation et d'intellectualisme. », Raynal, M., *Anthologie de la peinture en France, de 1906 à nos jours*, op. cit., p. 280

⁹²⁹ « Une véritable renaissance de l'art populaire a surgi ces vingt dernières années, due sans doute à la parfaite libéralité des artistes les plus savants et aussi à la connaissance des vraies preuves de la sensibilité en peinture. A la suite du douanier Rousseau, d'autres artistes : le cultivateur André Bauchant, Utrillo dans ses premières toiles, le géorgien Goudiachvili, le terrassier Bombois, Boyer le marchand de frites, l'agent Le Gay, le ramoneur Emile Gody, ont essayé de réhabiliter la peinture de sentiment. [...] », *Ibid.*, pp. 37-38

⁹³⁰ « Il n'y a pas lieu d'ériger l'art de ces peintres en modèle, ni de le comparer à celui des maîtres, comme on le fit, un peu à la légère, de l'œuvre du bon Douanier. Mais, tout de même, à cause du charme fragile que lui confère son incontestable imperfection, leur peinture n'a sans doute de beauté que la beauté du diable, mais elle l'a bien. [...] », *Ibid.*, p. 38

⁹³¹ Absent du corps de texte, Rousseau, contrairement à André Bauchant, Camille Bombois et Emile Boyer, ne fait pas non plus partie de la liste des artistes présentés à travers de courtes notices individuelles.

⁹³² Blanche, J-E., *Les arts plastiques*, op. cit., p. 30

Camille Bombois, Jean Eve, René Rimbert, Séraphine de Senlis, Louis Vivin et de Maurice Utrillo⁹³³. C'est également sous le surnom des « Primitifs modernes » qu'il les rassemble, un an plus tard, dans un article destiné à compléter l'introduction du chapitre VII - « La peinture d'instinct » rédigée par René Huyghe dans la grande histoire de l'art que ce dernier entreprend et qui, avant d'être publiée sous forme d'ouvrage en 1939, paraît chapitre par chapitre dans *L'Amour de l'art* durant l'année 1933. Intitulé « Henri Rousseau et les primitifs modernes⁹³⁴», l'article d'Uhde disparaîtra ensuite de ce chapitre, lors de la publication de l'ouvrage aux éditions Pierre Tisné en 1939 et en 1949 : seul sera conservé, allégé, le texte de René Huyghe⁹³⁵. Or si, de nouveau, Uhde prend soin de dissocier Henri Rousseau des « primitifs modernes », les présentant en deux sous-chapitres séparés, cette présentation, choisie par Uhde et, peut-on avancer, sans doute autorisée par René Huyghe, tend davantage à présenter les rapports de filiation entre eux qu'à les dissocier.

Comme en témoignent les ouvrages de Bernard Dorival, cette manière de situer Rousseau dans les histoires de l'art devient un lieu commun même si des monographies continuent de paraître sur lui. Qu'il se trouve présenté au chapitre du « Néo-primitivisme » en 1942⁹³⁶, à celui dit de « La protestation de l'instinct et du cœur » en 1946⁹³⁷, ou à celui dit de « La Promotion de la Peinture Naïve » en 1957⁹³⁸, Rousseau, plutôt que d'accompagner l'histoire des avant-gardes du début du XX^e siècle, n'est plus considéré dans l'histoire de la peinture française, qu'en regard de ses « suiveurs ».

3. Cas limites, cas particuliers et affinités électives.

La prédilection pour un artiste naïf en particulier, sans qu'il soit forcément fait grand

⁹³³ Le catalogue ou livret de l'exposition, s'il y en eut un, est aujourd'hui introuvable.

⁹³⁴ Uhde, Wilhelm, « Henri Rousseau et les primitifs modernes », *L'Amour de l'art*, octobre 1933, pp. 189-194

⁹³⁵ Dans les deux éditions, René Huyghe change également le titre de ce chapitre, l'intitulant plutôt « Peinture populaire et Peinture féminine », cf. *La peinture française : les contemporains*, sous la direction de René Huyghe, Paris, Pierre Tisné, 1939 et 1949, pp. 40-41 ; Dans *L'Amour de l'art*, « La peinture d'instinct » est le chapitre VII et paraît dans le numéro d'octobre 1933. Dans les deux éditions publiées chez Tisné, en 1939 et en 1949, structurées de manière à mettre davantage en avant la chronologie, il est divisé en plusieurs sous-parties et situé dans l'ensemble intitulé « Le retour aux apparences » qui comprend ainsi : Le futurisme et l'orphisme ; La Fresnaye, Lhote, Villon : le néo-cubisme ; L'adieu au cubisme ; Peinture populaire et Peinture féminine ; Le réalisme dans la peinture populaire et L'abstraction dans la peinture populaire. A très peu de choses près, les textes des deux éditions, à cet endroit, ne changent guère. Cf. *La peinture française : les contemporains*, sous la dir. de René Huyghe, Paris, Pierre Tisné, 1939 et 1949

⁹³⁶ Dorival, Bernard, *La peinture française, tome II-La peinture française du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Larousse, 1942

⁹³⁷ Dorival, Bernard, *Les étapes de la peinture française contemporaine. Tome 3 – Depuis le cubisme, 1911-1944*, Paris, Gallimard, 1946

⁹³⁸ Dorival, Bernard, *Les peintres du XX^e siècle. Tome 2 : Du cubisme à l'abstraction 1914-1957*, Paris, Pierre Tisné, 1957

cas de Rousseau, est plus rare mais pas inexistant. Dans la veine des premiers découvreurs d'Henri Rousseau, d'autres artistes se targuent bientôt aussi de révéler certains de ces peintres discrets qui exposent, parmi tant d'autres, au Salon.

a. André Bauchant.

Comme nous l'avons indiqué plus haut, André Bauchant fit régulièrement cavalier seul. Unique naïf exposé par Desvallières dans la section Art religieux du Salon d'Automne, ce pépiniériste de profession fut aussi l'unique naïf que choisit de représenter la galeriste Jeanne Bucher. Il fut également le seul peintre naïf, Rousseau excepté⁹³⁹, qu'apprécièrent Le Corbusier et Amédée Ozenfant.

Ce serait en effet au Salon d'Automne de 1921 que les deux comparses, ensemble ou l'un après l'autre comme le revendique Ozenfant dans ses mémoires des décennies plus tard⁹⁴⁰, auraient découvert les « paysages, scènes de genre et d'histoire d'une élégante, fine et charmante gaucherie⁹⁴¹ » que le peintre, alors âgé de 45 ans, exposait sous le nom de « Bauchant Jeune ». Conquis par sa peinture, ils publièrent, sous le pseudonyme de De Fayet, l'année suivante un court mais élogieux article sur ce « paysan poète » dans *L'Esprit nouveau*, revue d'art qu'ils avaient fondées depuis peu⁹⁴². Dans la lignée de la pensée du retour à l'ordre, ce que les deux jeunes peintres semblaient davantage apprécier chez le naïf était son attachement dévoué au réel. Comparant le bleu de ses ciels à ceux de Corot, admirant sa préoccupation de « produire avec exactitude et minutie ce qu'il voyait », ils écrivaient encore que Bauchant était habité d'une « naïveté » qui prenait forme en cette « habileté d'artisan qui manque trop souvent aux artistes intellectuels⁹⁴³ ». Frôlant les discours conservateurs qui se

⁹³⁹ Bien qu'ils ne se soient que très peu exprimés sur Henri Rousseau, Le Corbusier et Ozenfant n'hésitent pas à reproduire quand ils en ont l'occasion des documents inédits le concernant dans leur revue *L'Esprit nouveau*. C'est ainsi qu'on trouve reproduites, dans le numéro 14, deux photographies de Rousseau dans son atelier et, dans le numéro 22, une reproduction de *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL.16**) qui venait à peine d'être redécouverte.

⁹⁴⁰ Pour Pierre Cabanne, c'est Le Corbusier qui serait tombé le premier en émoi devant les toiles que Bauchant exposait cette année-là au Salon d'Automne, cf. Cabanne, Pierre, « André Bauchant, fabuliste paysan, peintre du merveilleux populaire » in *André Bauchant, catalogue raisonné*, sous la dir. de Dina Vierny, avec la contribution d'Alain Troadec, Pierre Cabanne et Bertrand Lorquin, Paris, Dina Vierny et Bern, Benteli, 2005, p. 25. Dans ses mémoires, Ozenfant insiste cependant sur le fait que ça aurait plutôt été Maurice Raynal et lui-même qui auraient d'abord remarqué le peintre. Ozenfant précise aussi qu'il en aurait été le premier collectionneur, suivi de Lipchitz puis de Le Corbusier, ce dont il est par ailleurs très fier : « Je tiens au double honneur d'avoir sorti de l'ombre le grand architecte et l'exquis peintre campagnard. », écrit-il après avoir, selon lui, rétabli la vérité, cf. Ozenfant, Amédée, *Mémoires 1886-1962*, Paris, Seghers, 1968, p. 134

⁹⁴¹ *Ibid.*

⁹⁴² De Fayet, « Le talent : Bauchant-Jeune », art. cité, voir annexe n°8. Comprenant deux pages de texte seulement, l'article s'accompagne de pas moins de sept reproductions d'œuvres pleine page mais noir et blanc de Bauchant. Ozenfant se réclame ici aussi de la paternité de l'article, cf. Ozenfant, A., *Mémoires 1886-1962*, p. 135

⁹⁴³ De Fayet, « Le talent : Bauchant-Jeune », art. cité, p. 7, voir annexe n°8

tenaient au même moment sur Henri Rousseau, les auteurs s'en étaient néanmoins éloignés grâce à la mention *in extremis* de Picasso à la toute fin de l'article dont ils louaient également la peinture, même si celle-ci, plus intellectuelle, avait nécessairement perdu en naïveté. Annonçant l'appréhension de Rousseau par Christian Zervos, ils semblaient donc convenir de l'existence de deux types de peintures qui, fondamentalement différentes, pouvaient tout à fait cohabiter et être appréciées sur un même pied d'égalité.

Comme en témoigne sa correspondance avec sa famille, Le Corbusier contracta surtout avec le peintre une amitié sincère et fidèle qui se manifesta par ses nombreuses visites à Auzouer, près de Château-Renault, où Bauchant résidait⁹⁴⁴, et par de nombreux achats d'œuvres. L'entente entre les deux artistes était telle qu'en décembre 1927, Le Corbusier devint, sur décision de Bauchant, légataire de son œuvre⁹⁴⁵ : une proposition qu'il ne devait pas regretter tant, confiait-il un mois plus tard à sa mère, la cote du peintre grâce à ses décors pour les ballets russes de Diaghilev et son entrée à la Galerie Jeanne Bucher prit rapidement son envol⁹⁴⁶.

b. René Rimbert, Marcel Gromaire et Max Jacob.

René Rimbert tissa également des liens d'amitié particuliers avec certains de ses contemporains, sans que ces derniers ne manifestent d'intérêt pour d'autres peintres naïfs. En outre, si l'une des caractéristiques communes aux naïfs est de manquer d'éducation et de culture artistiques, l'employé des Postes parisien occupe dans ce corpus une place un peu à part.

En effet, si Rimbert rencontra Marcel Gromaire au Salon des Indépendants de 1920 auquel il participait pour la première fois, il semble qu'il en connaissait déjà les œuvres pour

⁹⁴⁴ Le deuxième tome de la correspondance de Le Corbusier avec ses proches fait état d'au moins six visites chez Bauchant entre mai 1926 et juillet 1929, cf. Le Corbusier, *Correspondance. Tome 2 : Lettres à la famille 1926-1946*, édition établie, annotée et présentée par Rémi Baudouï et Arnaud Dercelles, Paris, Fondation Le Corbusier-Infolio éditions, 2013, p. 49, p. 78, p. 108, p. 137, p. 157, p. 217

⁹⁴⁵ Voir la lettre de Le Corbusier à sa mère, datée du 1^{er} décembre 1927, de Pierre Jeanneret à Le Corbusier, datée de décembre 1927 et de Le Corbusier à sa mère de nouveau, datée du 16 décembre 1927, toutes trois reproduites in *Ibid.* respectivement p. 138, p. 139 et p. 143.

⁹⁴⁶ « L'ami Bauchant est au pinacle. Diaghilev vient de lui commander un ballet. Bauchant à l'Opéra ! Voici tout d'un coup son nom partout. Le bonhomme ne se rend pas compte de ce qui lui arrive. Bauchant à la suite de Picasso, Gris, Matisse, Braque, Derain : la crème. Je possède de lui quelques belles œuvres. Sous peu cet homme sera hors de prix. Cette fois-ci les marchands sont dessus. Mais il me garde une grande confiance. Nous étions le 2 janvier chez son notaire là-bas où il a donné les bases de son acte de légataire. Morale : faire ce qu'on doit sans sourciller, ni gloire, ni blâme n'y font. Croire à ce qu'on fait, le faire bien. », lettre de Le Corbusier à sa mère datée du 20 janvier 1928 et reproduite in *Ibid.*, pp. 145-146

les avoir vues et appréciées lors d'une exposition Galerie Druet⁹⁴⁷. Il en est de même pour Max Jacob : c'est parce que Rimbert avait déjà lu certains de ses poèmes et en avait déjà vu quelques œuvres chez Bernheim-Jeune qu'il identifia le destinataire d'une lettre égarée et, renvoyant le courrier à la bonne adresse accompagnée d'un mot de sa part, entra en contact avec le poète dès 1921⁹⁴⁸. A partir de ces deux dates s'en suivit entre Rimbert et les deux hommes une amitié fidèle et sincère que des échanges épistolaires continus et réguliers corroborent. Sans paternalisme ni condescendance, c'est avec un grand respect et sur un pied d'égalité que le naïf fut considéré par les deux « savants », qui l'encouragèrent à continuer de peindre et à présenter ses œuvres à différents galeristes dont Daniel-Henry Kahnweiler⁹⁴⁹ et André Level de la Galerie Percier⁹⁵⁰ qui finit, en 1927, par le représenter. C'est par ailleurs Max Jacob qui rédigea la préface du catalogue de sa première exposition Galerie Percier en juin 1927⁹⁵¹.

Outre la qualité des échanges entre Rimbert et, respectivement, Marcel Gromaire et Max Jacob, ces lettres ainsi que les quelques témoignages de Rimbert qui nous sont parvenus attestent la culture générale du peintre. Tandis que tous ces écrits font preuve d'un niveau de langue plutôt soutenu, ils révèlent également la culture picturale de l'autodidacte qui, bien qu'il

⁹⁴⁷ Cf. Perez, Michèle, « Marcel Gromaire. Un humanisme partagé avec René Rimbert » in *René Rimbert – Marcel Gromaire, Un dialogue*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée International d'Art Naïf, Anatole Jakovsky, Nice (du 22 juin au 29 octobre 2007), sous le commissariat général d'Anne Devroye-Stilz, Nice, Musée International d'Art Naïf, Anatole Jakovsky, 2007, p. 61

⁹⁴⁸ « C'est en fin de cette importante année que se produisit un fait extraordinaire me concernant et que je vais vous conter. L'affaire eut lieu au bureau, en fin d'après-midi au début de décembre. Au cours de mes occupations le "hasard" me fit passer auprès d'une grande table affectée au Service des Recherches, c'est alors que mon regard fut attiré par une longue enveloppe blanche coiffant un paquet de lettres indistribuables à verser aux "rebutis", cette correspondance affranchie de timbres-poste de la Jamaïque portait cette adresse : Monsieur Max Jacob – Poète, Peintre, Astrologue – Paris. Ayant lu six poèmes de cet auteur dans des revues littéraires, me souvenant d'une exposition de gouaches peintes par ce poète à la Galerie Bernheim-Jeune, il me vint subitement l'idée de tenter de faire parvenir la missive à son destinataire. [...] », René Rimbert cité in Guénégan, Pierre, « René Rimbert » in *Catalogue raisonné de l'œuvre de René Rimbert*, Carouge, Lamwell & Leeds Ltd, 2005, p. 35. Ce texte figure également en préambule de Jacob, Max, *Lettres à René Rimbert*, notes de Christine Andréucci et Maria Green, Paris, Rougerie, 1983, pp. 7-12.

⁹⁴⁹ Cf. lettre de Max Jacob à René Rimbert datée d'avril 1922 et reproduite in *Ibid.*, p. 22

⁹⁵⁰ Cf. Max Jacob : « Vous avez eu raison d'envoyer aux Indépendants : c'est beaucoup que de se voir extériorisé parmi les autres pour s'apprécier et se juger. Je voudrais pouvoir obtenir quelques critiques pour vous, je n'ai plus guère d'amis dans la critique, sauf Salmon et Raynal. Vous pourriez écrire à Salmon de ma part ou l'aller voir 6, rue Joseph-Bara, il est très bon et bienveillant. Quant à Raynal vous feriez de même après vous être procuré son adresse à la galerie Simon. Sans être ami de Tabarant de l'œuvre je sais qu'il a de la sympathie pour moi, vous pourriez aussi lui écrire de ma part. N'attendez pas d'avoir douze toiles pour aller voir Level galerie Percier à 6 h 30 du soir. Allez-y avec une toile et invitez-le à voir votre exposition aux Indépendants. », lettre de Max Jacob à René Rimbert datée de février 1923 et reproduite in *Ibid.*, p. 28. Max Jacob renouvelle ses encouragements à Rimbert vis-à-vis notamment de la prise de contact avec la Galerie Percier dans une lettre datée du 17 mai 1924 et reproduite in *Ibid.*, pp. 39-40. Quant à Gromaire, Anne Devroye-Stilz écrit que c'est lui qui avait introduit Rimbert à la Galerie Percier en 1924, cf. Devroye-Stilz, Anne, « René Rimbert – Marcel Gromaire : prélude et fugue pour un Art Vivant » in *René Rimbert – Marcel Gromaire, Un dialogue, op. cit.*, p. 10

⁹⁵¹ *Rimbert. Peintures (1923 à 1927)*, catalogue de l'exposition éponyme présentée Galerie Percier, 38 rue de la Boétie, Paris (du 30 mai au 11 juin 1927), Paris, Galerie Percier, 1927, n. p.

n'ait jamais suivi aucune formation académique, n'était pas moins animé d'une grande curiosité à l'égard de la peinture, contemporaine comme passée. Il le confessait sans peine : c'est bien sous l'influence picturale du cubisme et de Cézanne qu'il réalisa les premières toiles qu'il osa exposer⁹⁵². Produites en 1920-1921, ses natures mortes intitulées *Nature morte à la louche* (1920, **ILL.54**) et *Casserole bleue et sac à café* (1921, **ILL.55**), peintes avec le fini, la netteté, et l'effet distordant d'un point focal non-naturaliste typiques du cubisme constructiviste, rappellent en effet les natures mortes qu'un Braque ou qu'un Picasso, comme dans *Pains et compotiers sur une table* (1908-1909, **ILL.137**) par exemple, avaient inventées quelques années auparavant. Nul doute que ce soit cette esthétique très réaliste bien que non naturaliste qui ait attiré l'œil de Gromaire lui qui, bien qu'il préférât animer ses toiles d'êtres humains plutôt que d'objets, inscrivait volontiers sa peinture dans la tendance constructiviste du cubisme. Nul doute non plus, comme en témoigne également la correspondance entre Max Jacob et René Rimbert, que ce dernier fût informé de ce qu'avait été et de qu'était le cubisme⁹⁵³. Et si Gromaire fut attiré par la peinture de Rimbert pour son esthétique cubiste, Rimbert écrivit plus tard que ce fut aussi sous l'influence directe des peintures cubistes de Gromaire qu'il réalisa ces premières toiles : « J'étais alors sous le coup des recherches constructives du cubisme et des préoccupations picturales de Gromaire. C'est dire que cet essai était assez curieux et plutôt anti-impressionniste !⁹⁵⁴ ».

Ces mêmes années, c'est certainement grâce aux conseils de Gromaire que Rimbert se tourna également vers la peinture hollandaise du XVII^e siècle et notamment de Johannes Vermeer dont il appliqua les principes picturaux dans ses paysages urbains. Gromaire exprima son admiration pour cette nouvelle manière à travers laquelle il écrivait avoir l'impression que Rimbert avait « trouvé [sa] direction⁹⁵⁵. » Comme nous l'avons déjà vu, ce réalisme naturaliste,

⁹⁵² « Le catalogue de mes œuvres commence au n°19, les précédentes ayant été détruites pour faiblesse de constitution ! [...] Je commençai à m'intéresser à Paul Cézanne [...] Deux ou trois expositions des œuvres de cet artistes eurent lieu à Paris, suivies de la parution d'ouvrages le concernant... [...] Le 1^{er} janvier 1921. Je le commençai par la mise en chantier d'une nouvelle nature morte intitulée « Casserole bleue et tasse à café » [...] A cette époque le peintre André Lhote donnait à la NRF d'intéressants articles sur la peinture et sur la conception qu'il avait de celle-ci. Au cours de ces lectures je prenais des notes que je recopiais ensuite [...] c'est dire combien j'avais le feu sacré ! [...] », René Rimbert cité in Guénégan, P., « René Rimbert », art. cité, p. 33 et p. 35

⁹⁵³ Voir la lettre que lui adresse Max Jacob en mars 1922, reproduite in Jacob, M., *Lettres à René Rimbert*, op. cit., pp. 19-21. La correspondance avec Max Jacob montre également que Rimbert s'intéressait à Modigliani : « Vous vous intéressez à Modigliani. [...] » commence Max Jacob dans une lettre datée du 24 juillet 1923, envoyée de Quimper et reproduite in *Ibid.*, p. 32.

⁹⁵⁴ René Rimbert cité in Guénégan, P., « René Rimbert », art. cité, p. 35

⁹⁵⁵ « Vos dernières toiles m'ont beaucoup plu. Vous vous affirmez dans un sens personnel très séduisant. Je crois que jusqu'à présent le paysage vous réussit mieux. En tout cas vous vous y exprimez avec finesse et pénétration [...] Vous avez je crois trouvé votre direction, c'est beaucoup. », cf. lettre de Marcel Gromaire à René Rimbert datée du 28 juillet 1924 et reproduite in *Catalogue raisonné de l'œuvre de René Rimbert*, op. cit., pp. 128-129

d'une facture lisse, nette et précise, était très prisé par la pensée dominante du retour à l'ordre. Symbole du contact retrouvé avec la réalité, jugé authentique pour son objectivité, c'est cette esthétique qui, de Corot à Henri Rousseau, suscitait le plus les louanges de la principale frange de la critique d'art française. Futur partisan d'un réalisme socialiste qui, pour mieux s'adresser au peuple, se devait de demeurer de facture réaliste⁹⁵⁶, Marcel Gromaire était très attaché à la peinture comme miroir de son temps. Bien qu'il n'appliquât pas, dans ses propres toiles, une esthétique aussi naturaliste que celle de Rimbert, il ne devait pas être insensible à ce style qui, plutôt que de s'envoler dans des nuées conceptuelles abstraites, cherchait davantage à représenter, avec fidélité, le réel.

Max Jacob, ami des avant-gardes cubistes puis des surréalistes⁹⁵⁷, poète et peintre illuminé, astrologue mystique⁹⁵⁸, personnalité excentrique tantôt miséreuse tantôt dandy⁹⁵⁹, tantôt croyante tantôt superstitieuse, n'était pas non plus insensible au caractère réaliste des peintures de Rimbert. Relevant davantage la mysticité qui se dégageait de ses paysages urbains, déserts et silencieux, il écrivait y trouver un calme et une sérénité quasiment divins, peut-être égaux à ceux que lui-même partait rechercher dans le presbytère et monastère de la petite ville médiévale de Saint-Benoît-sur-Loire dans lesquels il aimait, pendant de longs séjours, se

⁹⁵⁶ En 1934, Marcel Gromaire participe activement aux côtés de Louis Aragon aux débats dits de la Querelle du réalisme et qui, organisés par l'AEAR, examinèrent la manière de rétablir et de renforcer les liens entre l'art et le peuple et suivant l'exemple du réalisme socialiste, entre l'art et le prolétariat. A ce sujet, voir notamment *La querelle du réalisme*, présentation de Serge Fauchereau, éd. Cercles d'art, coll. « Diagonales », Paris, 1987 et Ory, Pascal, *La politique culturelle du Front Populaire français (1935-1938)*, thèse de doctorat soutenue en Histoire à l'Université de Paris X, Nanterre, 1990.

⁹⁵⁷ Max Jacob rompt avec les surréalistes en 1921 suite à des différends avec André Breton qui ne supporte pas la religiosité de l'artiste. Max Jacob avait commencé à se convertir au catholicisme en 1909 après avoir eu la vision d'un Christ chez Picasso. Cf. *Max Jacob, portraits d'artistes*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée des Beaux-arts de Quimper (du 11 septembre 2004 au 28 novembre 2004) et au musée des Beaux-arts d'Orléans (du 11 décembre 2004 au 13 mars 2005), sous le commissariat d'André Cariou et d'Isabelle Klinka, Paris, Somogy éditions d'art, 2004, p. 22. Sa religiosité prenait régulièrement des formes assez extrêmes comme le montrent plusieurs témoignages dont celui de la gouvernante de M. le Curé du presbytère de Saint-Benoît-sur-Loire : « La gouvernante de M. le Curé se souvient de l'impression étrange que lui fit, la première fois qu'elle le vit, cet homme chaussé de gros sabots, culotté de velours comme un ouvrier, qui, pourtant, n'était ni un paysan ni un ouvrier, et qui priait dans la basilique en se frappant violemment la poitrine et en poussant des exclamations. » », cité in *Ibid.*, p. 90

⁹⁵⁸ La croyance en l'astrologie est aussi ce qui le relie à Rimbert. Outre le fait que ce dernier avait aussi quelques superstitions en la matière, l'importance que revêt les signes astrologiques pour Max Jacob constitue une bonne part de sa correspondance avec Rimbert au début de leur échange, Max Jacob cherchant absolument à connaître la date de naissance de Rimbert afin de pouvoir mieux le connaître, cf. lettres de Max Jacob à René Rimbert datées du 18 et du 27 décembre 1921 et reproduites in Jacob, M., *Lettres à René Rimbert, op. cit.*, pp. 15-16. Né le 19 septembre 1896 mais noté à l'état civil comme étant né le 20 septembre, Rimbert considérait aussi dans cette « erreur initiale » l'avait suivi « à travers tous les faits et actes de [s]on existence. », cf. René Rimbert cité in Guénégan, P., « René Rimbert », art. cité, p. 25.

⁹⁵⁹ Selon différents témoignages, Max Jacob arborait aussi bien le costume du paysan breton traditionnel que celui du Lord anglais, cf. : « Je le retrouvai à l'hôtel Nollet, rue Nollet en ce terrible hiver de 1929 [...] Plus de paysan en sabots et vieux pantalons de velours : un vieil Anglais en superbe costume anglais ! [...] », témoigne Yvon Belaval cité in *Max Jacob, portraits d'artistes, op. cit.*, p. 110

retirer :

« Dans les paysages de Rimbert il y a quelque chose du calme de la nature ; on dirait qu'il a juré de rivaliser avec le silence de la matière, il dessine les arbres avec la paix de la terre : ce n'est plus le paradis de Corot, c'en est un autre et qui est terrestre. Rimbert n'a pas d'inquiétude sur le sort de son tableau : il est achevé avant d'être commencé, il est prêt à se laisser peindre, il aborde la toile avec cette paix qui nous approche de Dieu et des choses.⁹⁶⁰ »

Après s'être intéressé au cubisme et à la peinture du XVII^e siècle, c'est à la peinture d'Henri Rousseau que Rimbert, en 1926, porta attention. Se sentant peut-être proche de cet autodidacte qui, comme lui, avait osé contre tout respect de la hiérarchie sociale, exposer ses tableaux dans les Salons d'art parisien, appréciant peut-être aussi l'esthétique lisse et réaliste de ses peintures, il lui rendit hommage avec une grande toile intitulée *Le Douanier Rousseau en route pour la gloire, montant dans un autre monde* (1926, **ILL.56**). S'inspirant de l'imagerie religieuse traditionnelle concernant en particulier les représentations de l'Ascension du Christ, Rousseau est représenté en redingote noire, sa palette à la main, soit exactement, le béret en moins, tel qu'il s'était peint lui-même dans *Moi-même, Portrait paysage* (1890, **ILL.2**). Debout sur un nuage dans un ciel d'un bleu clair légèrement mâtiné de blanc, le Douanier monte vers les cieux représentés, de manière très symbolique et très esquissée par un ange jouant de la trompette⁹⁶¹ et une sorte de Vierge Marie toute de bleu vêtue debout dans une mandorle, entourée de lourds nuages et, de gauche à droite, des visages de Cézanne, Ingres, Delacroix, Courbet et Renoir. A cette image très naïve car conceptuellement très stéréotypée et picturalement très simplifiée, s'oppose la représentation de Paris qui sied dans la partie inférieure du tableau. Avec cette ville, représentée par quelques toits de cathédrale et d'immeubles d'habitation, quelques fanions et quelques cheminées, on retrouve la touche plus lisse, plus précise et comme plus habile et plus maîtrisée avec laquelle Rimbert réalise habituellement ses paysages urbains. La peinture ressemble donc à un pastiche des toiles du Douanier transposé dans un décor typique des villes de Rimbert. Faussement naïve, elle semble indiquer au spectateur que son créateur est tout à fait capable de s'exprimer dans des styles différents et, grâce à sa maîtrise assurée de la peinture, de pasticher à l'envie les peintres qui lui plaisent.

⁹⁶⁰ Jacob, Max, « Préface » in *Rimbert. Peintures (1923 à 1927)*, *op. cit.*, non paginé. Ce texte a également été reproduit en annexe 1 in Jacob, M., *Lettres à René Rimbert*, *op. cit.*, pp. 117-122.

⁹⁶¹ Il est à noter que Rousseau avait également eu recours au motif traditionnel de l'ange, féminin cette fois-ci, jouant de la trompette pour orner sa représentation de *La liberté invitant les artistes à prendre part à la 22^e exposition des Indépendants* (1906, **ILL.25**).

Malgré ses relations avec des artistes et poètes « savants », sa culture générale et picturale et, *a priori*, la distance avec laquelle il était capable d'envisager la peinture et, à l'occasion, de s'essayer à d'autres styles voire de pasticher d'autres maîtres, Rimbert fut rapidement intégré au groupe des naïfs. Présenté dans l'exposition des « Peintres du Cœur Sacré » organisée par Uhde en 1928, il faisait aussi partie de celle des « Primitifs modernes » présentée Galerie Georges Bernheim en 1932 et celle des « Maîtres populaires de la réalité » montrée à Paris en 1937. S'il demeure peu mentionné dans les histoires de l'art même lorsqu'elles traitent de l'art naïf, c'est néanmoins toujours associé avec eux qu'il s'y révèle. Qu'il s'agisse de *La peinture française : les contemporains* (1933) dirigée par René Huyghe et au sein de laquelle c'est Uhde de nouveau qui est chargé de rédiger le chapitre des « Primitifs modernes » ou des *Etapes de la peinture française contemporaine* de Bernard Dorival de 1946, Rimbert n'est reconnu que comme artiste naïf. Or, bien que cette affiliation lui offrît plusieurs occasions d'exposer en France mais aussi, grâce à l'itinérance des « Maîtres Populaires de la Réalité⁹⁶² », outre-Atlantique, certains exégètes tendent à penser qu'à terme, elle eut raison de sa reconnaissance. Ainsi de son principal biographe, Pierre Guénégan qui écrit : « Le malheur de Rimbert encore une fois, et je ne suis pas le seul à l'affirmer, aura été d'être classé par quelques-uns parmi les naïfs. Cela va le desservir et limiter son rayonnement. S'il n'avait pas été ainsi classé, sans nul doute Rimbert aurait été à sa juste place et sa notoriété aurait largement dépassé celle d'un Balthus et rejoint celle de Vermeer de Delft⁹⁶³. » Tout jugement de valeur mis à part, il semble en tous cas que, si l'artiste naïf se définit avant tout par son inculture et sa non-maîtrise de l'art de peindre, Rimbert en est le contre-modèle assuré. Il ne resterait donc plus comme critères permettant de l'affilier à l'art naïf que ses ascendances sociales populaires, son attachement au quartier populaire de Montmartre et l'esthétique très lisse, bien que non maladroite, de ses peintures.

c. Séraphine Louis.

Unique femme de ce corpus, Séraphine Louis est aussi parfois considérée indépendamment des autres naïfs. Découverte par Uhde en 1912 alors qu'elle en était l'employée de ménage lorsqu'il résidait à Senlis, c'est à elle, et à elle seule, qu'il consacra un

⁹⁶² Présentée à Paris en 1937, l'exposition est ensuite montrée au Museum of Modern Art de New York, 1938 avant de partir en itinérance dans de nombreuses autres institutions américaines cette même année. Nous y reviendrons plus tard dans ce chapitre et au chapitre suivant.

⁹⁶³ Guénégan, P., « René Rimbert », art. cité, p. 75

article en 1931. Après avoir disparu pendant quelques années à cause de la guerre, le marchand d'art allemand l'avait retrouvée bien misérable et avait décidé de la prendre son aile, finançant l'achat du matériel dont elle avait besoin pour peindre et lui achetant au fur et à mesure toute sa production. En 1931, la crise financière le poussa néanmoins à restreindre son soutien financier, ce que l'artiste eut du mal à comprendre et à accepter, rendant leur relation compliquée⁹⁶⁴. Certains disent qu'il cherchait également à lui organiser une exposition personnelle, en vain. Paru dans *Formes* en 1931, l'article d'Uhde correspondait donc certainement aussi à l'urgence qu'il percevait quant à la promotion de sa protégée⁹⁶⁵.

Comparé aux autres peintres naïfs reconnus au même moment, Séraphine Louis était de toute façon assez à part. Découverte par hasard, et non parce que, comme les autres, elle aurait osé exposer d'elle-même ses tableaux dans les divers salons et foires parisiens, la jeune femme, issue de milieu très modeste, développa petit à petit une schizophrénie ou une maladie psychique s'apparentant comme tel, qui la conduisit à être internée dans l'hôpital psychiatrique de Clermont en février 1932. Elle y mourut de cause inconnue, seule et oubliée, en décembre 1942, probablement dans la dépravation la plus totale étant donné les conditions désastreuses dans lesquelles, en temps de guerre, ce genre d'institutions était laissé⁹⁶⁶. Uniquement composé de sujets végétaux et floraux qui, occupant l'intégralité de la toile, rayonnent d'une palette franche et très vive, sa production picturale détonne aussi. En comparaison des peintures des autres naïfs qui avaient plutôt tendance à dépeindre les gens ou les paysages qui les entouraient, Séraphine Louis semblait davantage préférer ces ornements végétaux et, sans se soucier le moins du monde de représenter d'un point de vue documentaire tel ou tel aspect de son environnement proche, exprimer sur la toile ses sentiments profonds. Avec leurs couleurs antinaturalistes et leur touche souvent très vive, ses compositions se teintent d'un lyrisme qui est plutôt rare chez les autres naïfs.

⁹⁶⁴ Cf. notamment H. M. Gallot : « De fait, Uhde la prit véritablement sous contrat, et l'on peut ajouter qu'il se montra, somme toute, assez généreux pour un amateur puisqu'il lui donnait 1 500 à 2 000 francs par tableau en lui fournissant en plus pinceaux, couleurs, toiles. Il est vrai que les tableaux étaient en général de grande taille puisque Séraphine, libre enfin de donner sa mesure, exigea très vite des toiles immenses atteignant parfois 2 mètres de haut. [...] Mais la catastrophe finale était proche. En raison de la crise économique de 1930, W. Uhde, loin d'augmenter le rythme de ses achats, dû, au contraire, le restreindre. Séraphine crut qu'il s'agissait d'un mauvais vouloir de sa part. Inlassablement, en l'amplifiant sans cesse, elle vivait un rêve intérieur mégalomane qui ne se souciait pas des contingences. », Gallot, H. M., « Séraphine, bouquetière "sans rivale" des Fleurs maudites de l'instinct », *L'Information artistique*, n°40, mai 1957, p. 14 et p. 16

⁹⁶⁵ Uhde, W., « Séraphine ou la peinture révélée », art. cité, voir annexe n°21

⁹⁶⁶ Gallot, H. M., « Séraphine, bouquetière "sans rivale" des Fleurs maudites de l'instinct », *L'Information artistique*, n°40, mai 1957, pp. 20-21

Est-ce sa « folie » et/ou l'esthétique abstraite et très atypique de sa peinture qui encouragèrent nombre d'amateurs et de spécialistes à davantage la classer par la suite dans la catégorie de l'Art brut ? Comme Baptiste Brun l'a montré à partir de correspondances inédites retrouvées dans les Archives de la Collection de l'Art Brut à Lausanne, et à travers l'analyse, inédite aussi, des albums photographiques que Jean Dubuffet s'était constitués au tout début de ses prospections pour ce qui désigna plus tard du vocable d'*art brut*, le peintre s'était intéressé à Séraphine Louis. Représentée dans l'album photographique n°2⁹⁶⁷, il existe également une correspondance entre Jean Dubuffet et Wilhelm Uhde à son sujet, Dubuffet allant même jusqu'à solliciter le spécialiste allemand pour qu'il rédige un article la concernant⁹⁶⁸. Le projet fut semble-t-il avorté et Séraphine Louis, qui ne fut jamais exposée au Foyer de l'Art Brut⁹⁶⁹, n'entra jamais dans les collections de Jean Dubuffet. Mais tandis qu'il avait dénié, dès janvier 1945, aux peintures de Bombois, Rousseau et « Beauchamp » le pouvoir d'« enchanter » « l'homme de la rue⁹⁷⁰ » tant celles-ci, bien que dépourvues de toute prétention et amusantes par leur « grossièreté⁹⁷¹ », manquaient encore trop d'originalité, seule Séraphine Louis parmi les naïfs, relevait, pour Dubuffet, de quelque intérêt.

Sans forcément la ranger dans l'Art brut, catégorie trop peu connue encore, Dorival avait aussi relevé en 1957 la place singulière que devait occuper Séraphine Louis parmi les naïfs tant cette affiliation « par égard à la coutume » ne pouvait convenir à son art plus proche de celui de « ces déments visionnaires, dont elle finit par partager la folie⁹⁷² ». Plus récemment, une exposition comme « Séraphine de Senlis, Aloïse, Boix-Vives, aux frontières de l'art naïf et de l'art brut », présentée au Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky de Nice en 1998⁹⁷³, montrait à nouveau la porosité de ces catégories et la singularité de Séraphine Louis, que certains à l'instar de Laurent Danchin, intègrent tout à fait à l'art brut aujourd'hui⁹⁷⁴.

⁹⁶⁷ Dans sa thèse de doctorat consacrée au primitivisme chez Jean Dubuffet, Baptiste Brun a entrepris d'analyser douze albums photographiques réalisés par le peintre entre l'automne 1948 et l'automne 1951 et qui, comprenant pas moins de 853 reproductions d'œuvres, sont aujourd'hui conservés aux Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne. L'historien d'art nomme ce corpus « L'Atlas photographique de la Compagnie de l'Art Brut ». Concernant l'album n°2, il relève que celui-ci mentionne les noms de « Joaquim Vicens Gironella, Miguel Hernandez, Gaston Chaissac, Robert Vereux, Juva et Séraphine Louis dite Séraphine de Senlis », cf. Brun, B., *De l'homme du commun à l'Art Brut : « mise au pire » du primitivisme dans l'œuvre de Jean Dubuffet*, op. cit., p. 258

⁹⁶⁸ Cette correspondance est conservée dans le dossier « Séraphine de Senlis » aux Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne, cf. *Ibid.*, p. 213

⁹⁶⁹ Cf. note de bas de page 809, *Ibid.*, p. 258

⁹⁷⁰ Dubuffet, Jean, « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture », art. cité, p. 36

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 52

⁹⁷² Dorival, B., *Les peintres du XX^e siècle. Tome 2 : Du cubisme à l'abstraction 1914-1957*, op. cit., p. 16

⁹⁷³ L'exposition s'est déroulée du 4 juillet au 30 septembre 1998.

⁹⁷⁴ Voir notamment les textes de Laurent Danchin consacrés à l'artiste Anselme Boix-Vives qu'il considère, comme Séraphine Louis, comme un artiste brut et non comme un artiste naïf, cf. « Comme Séraphine Louis, de

d. Maurice Utrillo.

L'affiliation par moment du peintre Maurice Utrillo (1883-1955) à Henri Rousseau et aux naïfs alors qu'il peut aussi être au même moment, considéré pour lui seul, complexifie d'autant la cohérence de ce corpus. S'il est possible, bien que nous n'ayons rien retrouvé qui nous encouragerait à penser en ce sens, qu'Utrillo ait déjà été comparé à Rousseau avant l'essor de la peinture naïve dans les années 1920 – Utrillo peint depuis 1902⁹⁷⁵ –, ce n'est qu'après-guerre que ces affiliations apparaissent. Est-ce un hasard si elles coïncident alors avec l'important succès dont le peintre montmartrois jouit ces années-là ? Car si Utrillo, comme l'atteste Coquiot, est déjà bien connu en 1914⁹⁷⁶ et qu'aux alentours de 1910, plusieurs collectionneurs acquièrent ses œuvres (ainsi de M. Libaude qui fut, d'après Coquiot et Guillaume, son « découvreur » ou de Paul Guillaume lui-même qui affirme avoir connu le peintre dès 1910⁹⁷⁷), ce n'est véritablement que dans l'entre-deux-guerres que sa reconnaissance prend son essor. Ainsi, tandis que le prix de ses œuvres s'envole, encourageant Basler à comparer sa gloire à celle de Charlot⁹⁷⁸, Utrillo fait aussi l'objet de nombreux articles

Senlis, presque tous les critiques le [Anselme Boix-Vives] considérèrent d'abord, de façon inappropriée, comme un naïf, alors que son œuvre appartient de toute évidence à la famille des auteurs de l'art brut les plus authentiques. », Danchin, Laurent, « Marie-Caroline Sainsaulieu : Anselme Boix-Vives » reproduit in Danchin, Laurent, *Aux frontières de l'art brut. Un parcours dans l'art des marges*, Paris, Le livre d'art, 2013, p. 291. Voir encore Danchin, Laurent, « Anselme Boix-Vives. Retour à l'art brut » reproduit in *Ibid.*, p. 417.

⁹⁷⁵ Raynal, M., *Anthologie de la peinture en France, de 1906 à nos jours*, op. cit., p. 297

⁹⁷⁶ Coquiot lui consacre ainsi plusieurs pages de son ouvrage *Cubistes, futuristes et passéistes. Essai sur la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture*, Paris, Librairie Ollendorff, 1914, pp. 188-191.

⁹⁷⁷ Cf. *Ibid.*, p. 189 ; « Je connais Utrillo depuis une dizaine d'années. Un jour qu'il était dans une de ces sombres misères qui semblent avoir été ses compagnes tendres et fidèles, je l'ai vu peindre une devanture de boutique rue Fontaine, à Montmartre. Livide, édenté, effrayant, il descendit de son échelle pour me serrer la main : nous dialoguâmes un instant. Utrillo se plaignait de l'existence pour lui si dure. A ce moment, M. Libaude semble avoir eu l'intuition de l'avenir d'Utrillo : il lui acheta des toiles. », Guillaume, Paul, « Utrillo », *Les Arts à Paris*, novembre 1920, p. 3

⁹⁷⁸ « Un Utrillo, dont la gloire égale aujourd'hui celle de Charlot, n'eut comme premiers mécènes que des charbonniers ou des bistros. La légende de ce peintre ressemble à celle d'un chanteur de rues devenu une étoile de l'Opéra. Sa célébrité est si grande que les caravanes d'Américains pérégrinant sur la Butte ne manquent pas de s'arrêter devant sa maison ; à telle enseigne qu'un petit peintre grec qui habite le même immeuble, croit que les honneurs de l'aubade yankee sont à son adresse. », Basler, A., *La peinture... religion nouvelle*, op. cit., 1926, pp. 9-10. Par les « caravanes d'Américains pérégrinant sur la Butte », Basler se réfère très certainement au Dr. Barnes dont il écrit, avec un grand mépris, quelques pages plus haut : « Il y a encore un autre oracle : c'est le riche Américain Barnes. Celui-ci est un collectionneur désintéressé, sinon guidé par la vanité de doter Philadelphie, sa ville natale, d'un musée des plus originaux, la Barnes Foundation, destinée à l'éducation du peuple. Après avoir entassé des Daumiers, des Manets et, par dizaines, des Cézannes, des Renoirs, il oriente maintenant son choix vers les tout jeunes. Et là, il impose son goût dictatorial aux trafiquants de peinture moderne et à tous les snobards de l'Univers. Il découvre et manifeste, par un bouquin rempli de ses élucubrations sur l'art, un petit peintre judéo-russe de Montparnasse, Soutine. [...] », *Ibid.*, souligné dans le texte, p. 7. Cette envolée des prix est confirmée dès 1920 par Paul Guillaume : « Un tableau de Utrillo vient d'être vendu dix mille francs. Un amateur a offert vingt mille d'une Cathédrale dont on veut trente mille. Un usinier qui doit à la consommation que fit la guerre des hélices d'aéroplanes, un brusque enrichissement, veut acheter à n'importe quel prix tout ce qu'on lui trouvera d'œuvres de cet artiste. », Guillaume, P., « Utrillo », art. cité, p. 2

de presse⁹⁷⁹ et, entre 1921 et 1927, de pas moins de cinq monographies⁹⁸⁰. C'est dire si ce peintre, sans cesse fragilisé par une pathologie alcoolique lourde⁹⁸¹ et qui, au départ, n'aurait d'après ses biographes commencé la peinture que pour tenter de la guérir⁹⁸², est apprécié.

Ce n'est pourtant pas au sein des nombreuses monographies qui lui sont consacrées à cette époque que naît l'affiliation d'Utrillo à Rousseau, à d'autres peintres naïfs ou à la peinture naïve ou populaire en général. En effet, aucun de ses biographes n'établit ce lien de parenté et, parmi ceux-ci, le nom de Rousseau n'est mentionné qu'une seule et unique fois, par Gabriel-Joseph Gros, dans un court passage qui ne concerne même pas la peinture mais le fait qu'Utrillo, comme Rousseau, était aussi poète à ses heures⁹⁸³. En revanche, ces affiliations apparaissent régulièrement dans les articles de presse et compte-rendus d'exposition et surtout, à partir de 1927, dans les expositions consacrées à la peinture naïve ainsi que dans les histoires de l'art. Avant qu'il ne l'affilie discrètement à Rousseau en 1923, associant le « miracle Utrillo » aux « Miracle Cézanne, miracle Rousseau⁹⁸⁴ », Florent Fels est peut-être l'un des premiers à relever, sans mentionner ni Rousseau ni les peintres naïfs, une parenté entre la peinture d'Utrillo et le genre de l'image et de la peinture populaires. Lui consacrant quelques pages dans son article « Le don de Paris », paru dans sa revue *Action* en octobre 1921, il promeut ainsi le peintre comme « champion de cette renaissance de la peinture populaire, de cet art populaire qui s'affirme puissant et proche, le goût des plus raffinés » et poursuit : « Peinture qui possède la

⁹⁷⁹ Parmi ceux-ci, citons par exemple en plus de l'article de Guillaume précité : Fels, Florent, « Le don de Paris », *Action*, octobre 1921, pp. 27-29 ; Fels, Florent, « Utrillo », *L'Amour de l'art*, septembre 1923, pp. 691-693 ; Rey, Robert, « A propos des expositions récentes de Maurice Utrillo », *L'Amour de l'art*, avril 1925, pp. 143-151 ; Meryem, Jean, « Utrillo », *L'Art et les artistes*, avril 1925, pp. 235-240 ; Guenne, Jacques, « Maurice Utrillo », *L'Amour de l'art*, octobre 1933, pp. 197-202.

⁹⁸⁰ Carco, Francis, *Maurice Utrillo*, Paris, NRF, 1921, 63 p. ; Coquiot, Gustave, *Maurice Utrillo, V.*, Paris, A. Delpeuch, 1925, 125 p. ; Tabarant, Adolphe, *Utrillo*, Paris, éd. Bernheim-Jeune, 1926, 259 p. ; Gros, Gabriel-Joseph, *Maurice Utrillo*, Paris, éd. Crès & C^{ie}, coll. « Peintres et sculpteurs », 1927, 61 p. ; Basler, Adolphe, *Maurice Utrillo*, Paris, éd. Crès & C^{ie}, 1931, 105 p.

⁹⁸¹ Fels, Florent, « Utrillo », *L'Amour de l'art*, septembre 1923, p. 693

⁹⁸² Ce point biographique est attesté par de nombreux exégètes comme Raymond Escholier et André Salmon : « Enfance difficile, en proie à une hérédité redoutable. Elève au collège Rollin, Maurice est interné, à dix-huit ans, à l'asile Sainte-Anne. On le rend à la liberté et il s'en va rejoindre sa mère à Montmagny, dans la banlieue nord. Comme il paraît inapte à tout service de la République, le docteur Ettinger conseille à Suzanne Valadon de lui apprendre la peinture. », Escholier, R., *La peinture française XX^e siècle, op. cit.*, pp. 106-107 ; « Ce jeune garçon se soulait tellement que les gamins de la Butte, pas encore domestiquées par la Commune libre de Montmartre qui en ferait de sales petits cabots, l'avaient surnommé : Littrillo. A sa mère ancien modèle et élève de Degas, un médecin fut suggéra : « Vous devriez l'engager à peindre, lui aussi ; ça l'occuperait ; le chevalet pourrait l'éloigner du comptoir. » », Salmon, André, *Souvenirs sans fin, troisième époque (1920-1940)*, Paris, NRF/Gallimard, 1961, p. 217

⁹⁸³ « Utrillo versifie, ou à peu près, à la manière du douanier Rousseau après qu'il avait peint. Ce n'est pas une indication pour son art. C'en est une pour la pureté de ses intentions. Car si nous avons laissé supposer jusqu'ici qu'Utrillo a la mentalité d'un poète, ce n'est pas muni d'une lyre que nous le célébrons [...] », Gros, G.-J., *Maurice Utrillo, op. cit.*, pp. 34-35

⁹⁸⁴ Fels, Fl., « Utrillo », art. cité, p. 693

grâce des images d'autrefois, la candeur de ce qui est neuf et vierge, voilà ce qu'il sut conserver en conquérant la matière qui, sous son pinceau semble docile et souple, mieux, il semble en ses toiles que la matière soit heureuse.⁹⁸⁵ » En 1924, c'est suivant un panel d'artistes ou catégories artistiques plus large mais qui comprend aussi l'imagerie populaire que Waldemar George associe non seulement Utrillo à celle-ci mais aussi à Corot et à Rousseau. D'après le critique, le Salon d'Automne traduit une tendance à « un art d'un caractère précis » notamment caractérisé par « l'intention de rendre les aspects du monde avec la minutie des artistes primitifs ». Or, cet art procède autant des images populaires que des « œuvres de jeunesse de Corot », de celles du douanier et des œuvres d'Utrillo⁹⁸⁶.

Ayant commencé à peindre à l'âge de 19 ans sous la supervision de sa mère, la peintre Suzanne Valadon, Utrillo, d'après ses biographes, avait très vite acquis une certaine maîtrise du pinceau. Sa mère lui enseigna-t-elle quelque technique et est-ce pour cette raison que le style de ses premières toiles rappelle celui de Sisley ou de Pissarro, amis tous deux de Suzanne Valadon ? Plusieurs commentateurs semblent le penser⁹⁸⁷. Néanmoins, il ne fait guère de doute que le jeune Utrillo, qui n'avait jusqu'ici manifesté aucune envie ne serait-ce que de dessiner, se révéla avoir des dons certains, ce qui, compte-tenu de sa personnalité particulièrement tourmentée, en surprit plus d'un. Fils illégitime de Suzanne Valadon et d'un dénommé Boissy, Maurice Utrillo, dont le nom lui fut donné par un ami de Valadon, Miguel Utrillo, manifesta très tôt des troubles psychiques conséquents dont le symptôme le plus évident consistait en une pathologie alcoolique lourde. Habitant la Butte Montmartre, il incarna rapidement la figure de l'idiot-ivrogne du village. Surnommé Littrillo par ses contemporains, les exégètes le dépeignent

⁹⁸⁵ Fels, Florent, « Le don de Paris », *Action*, n°9, octobre 1921, p. 28

⁹⁸⁶ « De ce chaos d'influences conjuguées, un art d'un caractère précis, se dégage peu à peu. Cet art procède des œuvres de jeunesse de Corot, du douanier Rousseau, de Maurice Utrillo, des images populaires. Il décèle d'une part la volonté de revenir à des sources d'inspiration classiques ou du moins classicistes, il marque d'autre part l'intention de rendre les aspects du monde avec la minutie des artistes primitifs. Le métier, sciemment gauche, chez les uns, scrupuleux chez les autres, illustre parfaitement l'état de la peinture qui oscille, semble-t-il, entre l'expression naïve héritée de Maurice Utrillo et de Henri Rousseau, et la maîtrise quasi-académique des peintres qui se réclament de M. Ingres. », George, W., « La peinture et la sculpture au Salon d'Automne », art. cité, p. 351

⁹⁸⁷ Voir notamment Rey, R., « A propos des expositions récentes de Maurice Utrillo », art. cité, p. 147 ou Gros, G.-J., *Maurice Utrillo, op. cit.*, p. 13. Outre le fait que, d'après de nombreux exégètes, Utrillo ait été quelque peu formé à la peinture par sa mère, Suzanne Valadon, peintre postimpressionniste, Gabriel-Joseph Gros affirme aussi qu'il se serait lui-même intéressé de près à Pissarro et Sisley au moment de débiter la peinture, cf. *Ibid.*

comme un homme tantôt effrayant⁹⁸⁸ tantôt inoffensif mais quelque peu attardé⁹⁸⁹. Qui, de ceux qui le connurent de son vivant, aurait pu le penser assez maître de lui-même pour réaliser des toiles qui, assez expressives dans un premier temps malgré quelques maladresses, demeuraient néanmoins relativement maîtrisées ? D'autant plus qu'aux dires de plusieurs biographes, le conseil du médecin ne fonctionna qu'à moitié : Utrillo continuait de boire même lorsqu'il peignait.

Connu d'abord pour ses portraits de la Butte Montmartre et des petits villages de banlieue parisienne brossés d'une touche un peu épaisse héritée des impressionnistes et dont la palette, essentiellement composée de blanc crayeux, de bleus et de gris, faisait vibrer avec une certaine mélancolie les murailles décrépées, Utrillo, sans changer de sujet, se tourna ensuite vers une peinture beaucoup plus gaie, claire et colorée qui, caractérisée par une touche beaucoup plus fine et lisse, rappela davantage le genre de la carte postale et de l'imagerie. Ainsi, tandis que les toiles de la première manière (entre 1902 et 1918 environ) multiplient les petits coups de brosse vifs, donnant l'impression qu'elles ont été réalisées dans une urgence quelque peu tourmentée (ILL.142,143), les secondes ont une facture beaucoup plus lisse et, jouant beaucoup moins avec les effets de matière⁹⁹⁰, rappellent davantage, de ce point de vue, les œuvres des autres naïfs (ILL.144,145). Si on repère déjà, entre 1908 et 1910, une tendance à la précision et à la minutie – notamment dans la représentation des arbres dont chacune des branches est délicatement dessinée –, l'utilisation de fins traits noirs pour représenter telle pierre, telle corniche ou telle gouttière, ne devient une caractéristique majeure de sa peinture que dans les œuvres de cette deuxième manière. Et, si la touche impressionniste ne disparaît pas complètement – Utrillo l'utilise par exemple pour peindre ses ciels ou les plans d'eau –, c'est cette nouvelle touche lisse, précise, minutieuse et délicate qui domine l'ensemble.

⁹⁸⁸ Au souvenir de Godeliève de Vlaminck qu'Utrillo, lorsqu'elle était enfant, effrayait (cf. Vlaminck, Godelieve de, *Vlaminck, la soif de liberté*, Illiers-Combray : Marcel le Poney, 2012, entretiens avec Jean-Luc Parant, Pascale Krausz, Kristell Loquet et Nono, p. 138) se joint également le témoignage direct de Paul Guillaume par exemple qui en 1920, écrit : « Je connais Utrillo depuis une dizaine d'années. Un jour qu'il était dans une de ces sombres misères qui semblent avoir été ses compagnes tendres et fidèles, je l'ai vu peindre une devanture de boutique rue Fontaine, à Montmartre. Livide, édenté, effrayant, il descendit de son échelle pour me serrer la main : nous dialoguâmes un instant. », Guillaume, P., « Utrillo », art. cité, p. 3

⁹⁸⁹ Suivant par exemple l'observation d'André Salmon : « Utrillo, élevé par une acrobate chue dans la sciure, eut cette chance singulière, sa seule chance, sa redoutable chance, de conserver jusqu'à la mort l'esprit d'un enfant de douze ans. », Salmon, A., *Souvenirs sans fin, troisième époque (1920-1940)*, op. cit., p. 217

⁹⁹⁰ A ce sujet, Utrillo afin de représenter avec le plus de fidélité possible le crépi des murs, avait même mélangé du sable à sa peinture.

Dès les années 1920, les exégètes s'accordent tous à penser que la peinture d'Utrillo a évolué. Ainsi tandis que certains, tel Carco, la divisent en quatre phases, d'autres, comme nous venons de le faire, n'en reconnaissent que deux sous-ensembles : tandis qu'une première phase, ou une première manière, rassemblerait les toiles réalisées entre 1902 et la fin de la Première Guerre mondiale environ, la seconde phase comprendrait des toiles plus récentes, réalisées après la guerre. Mais comme le note Basler, cette « nouvelle manière » ne fait pas l'unanimité : « on lui reproche une certaine sécheresse dans la précision, des banlieues trop nettes, des guinguettes aux tons crus, des verdure trop peignées. On regrette le pittoresque et la magie des évocations du vieux Montmartre.⁹⁹¹ ». Carco n'y voit en effet qu'un « manque total d'imagination⁹⁹² », Courthion les qualifie de « toiles maniérées et vides⁹⁹³ » conçues sous l'emprise du succès. Plus tard, Jacques-Emile Blanche, reconnaissant quand même à Utrillo un « goût » particulier, rabaisse aussi cette manière à un « poncif » :

« une légère couche de pâte étendue avec la spatule souple, constitue un "fond de teint" à une rangée de maisons, à un terrain, à un mur. Quand cette pâte est sèche, tirer des traits en noir avec un pinceau fin ; dessiner de même portes et fenêtres un peu irrégulièrement, selon une perspective approximative d'écolier ; inscrire des noms sur des enseignes de boutiques, et s'il y a des arbres dans la composition, les représenter par des virgules, des accents circonflexes de couleur posés en grains durs sur la surface lisse de la toile.⁹⁹⁴ »

Est-ce aussi au souvenir de ces toiles seconde manière que Salmon écrit bien des années plus tard que « de toutes les peintures naïves (rarement telles autant qu'on le croit) c'est celle d'Utrillo qui semble la plus truquée⁹⁹⁵ » ?

Ce que les critiques leur reprochent surtout, c'est l'absence de ce « tragique obsédant⁹⁹⁶ », de ce lyrisme passionné qui, dans les éclats de touche issus de gestes qu'on imaginerait volontiers un peu fiévreux, trahissait dans les toiles d'avant-guerre l'esprit tourmenté qui les avait enfantées, ces élans romantiques qui, suivant Salmon, étaient seuls à même de rendre compte de « la beauté de la misère⁹⁹⁷ » des quartiers populaires. Expriment une plus grande sérénité mais étant de ce fait plus ordinaires, les toiles seconde manière

⁹⁹¹ Basler, A., *Maurice Utrillo, op. cit.*, pp. 44-46

⁹⁹² *Ibid.*

⁹⁹³ Courthion, P., *Panorama de la peinture française contemporaine, op. cit.*, p. 85

⁹⁹⁴ Blanche, J-E, *Les arts plastiques, op. cit.*, pp. 280-281

⁹⁹⁵ Salmon, A., *Souvenirs sans fin, troisième époque (1920-1940), op. cit.*, p. 217

⁹⁹⁶ Basler, A., *Maurice Utrillo, op. cit.*, pp. 44-46

⁹⁹⁷ Salmon, André, « Sur Lotiron et Utrillo », *L'Art vivant...*, éd. Crès & C^{ie}, 1920, p. 224

apparaissaient donc comme plus consensuelles, plus ennuyeuses, trop lisses au sens propre comme au figuré.

Or si pour Waldemar George le rapprochement entre Utrillo, Rousseau, Corot et les « images populaires » s'opère en regard de cette peinture seconde manière⁹⁹⁸, pour Raynal en 1927, qui inclut Utrillo à son chapitre sur « L'Art populaire », c'est plutôt chez l'Utrillo des « premières toiles⁹⁹⁹ » qu'il faut voir le lien de parenté entre ce dernier et les peintres naïfs auxquels ce chapitre est dédié. Reprenant la division en quatre périodes établie par Carco mais choisissant de la réduire à deux « genres assez nettement déterminés¹⁰⁰⁰ », Raynal écrit qu'il s'agit bien des tableaux réalisés entre 1902 et 1918 qui, pour lui, manifestent le plus la réhabilitation de cette « peinture de sentiment¹⁰⁰¹ » que partagent tous les représentants de cet « art populaire ». Tandis que le second genre, composé d'œuvres de 1918 « à nos jours » correspond à « un goût de métier plus artiste », se caractérisant par « peut-être moins de fougue, moins de juvénilité » mais des œuvres « mieux abouties », le premier « comporterait des œuvres plus picturalement sensibles » : « La nature préoccupait assez peu l'artiste. Il peignait à la lampe et d'après des souvenirs. Les œuvres de cette époque sont souvent inachevées et mal construites. En revanche, elles vivent d'une réelle sincérité picturale ; elles sont moins artistiques, plus populaires.¹⁰⁰² » Ce qui rapprocherait donc les œuvres d'Utrillo de l'art naïf ne résiderait pas en ce style minutieux, précis et plus maîtrisé qu'il adopte après-guerre. Associant Utrillo aux naïfs à travers ses toiles première manière, le style naïf ou « populaire » équivaldrait plutôt à l'expression d'une fougue spontanée et passionnelle. C'est donc moins le partage d'une même esthétique que la nature et la qualité de l'inspiration, sincère car spontanée et sentimentale, qui, aux yeux de Raynal, unirait Utrillo aux peintres populaires.

C'est aussi cette première manière qu'Uhde semble préférer dans la peinture d'Utrillo lorsqu'il l'associe en 1928 à l'art de ses « Peintres du Cœur Sacré ». Bien qu'aucune de ses toiles ne soit présentée dans l'exposition, Utrillo n'en est pas moins mentionné dans le petit livret accompagnant la manifestation. En le comparant davantage à Rousseau qu'aux autres peintres du Cœur Sacré, Uhde, sans préciser, écrit retrouver l'esprit du Douanier dans les

⁹⁹⁸ George, W., « La peinture et la sculpture au Salon d'Automne », art. cité, p. 351

⁹⁹⁹ Raynal, M., *Anthologie de la peinture en France, de 1906 à nos jours, op. cit.*, Chapitre « L'art populaire », p. 37

¹⁰⁰⁰ Raynal, M., *Ibid.*, Notice « Maurice Utrillo », p. 298

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, Chapitre « L'art populaire », p. 38

¹⁰⁰² *Ibid.*, Notice « Maurice Utrillo », p. 298

œuvres qu'Utrillo réalisa « avant que sa main rompue aux artifices du métier achevât ce que son cœur malencontreux avait avoué amoureux¹⁰⁰³ ». L'affiliation d'Utrillo à Rousseau et aux peintres naïfs apparaît également dans *Picasso et la tradition française* (1928) mais cette fois-ci, le propos est un peu moins clair. En effet, si Uhde sous-entend que les toiles les plus récentes d'Utrillo n'égalent pas la qualité des premières – Utrillo aurait « chu[t] », son art passant de « la peinture de « bonne qualité » [...] au métier convenable, puis à l'habile fabrication » –, il n'est pas évident que ce soit dans ses « milliers de peintures lépreuses » première manière, « d'un gris morne ou aux couleurs desséchées » plutôt que dans la « centaine de tableaux » seconde manière, « où le cœur du peuple se révèle délicieusement » qu'Utrillo, comme Rousseau, exalte le plus « le grand cœur des "petites gens"¹⁰⁰⁴ ». A moins qu'Uhde ne considère qu'Utrillo ait traduit le monde des petites gens aussi bien dans les toiles première manière que dans les secondes et ce, même si les premières, représentant des rues et de bâtisses parisiennes s'élevant tristement au milieu de ruelles désolées, n'ont rien à voir avec la gaieté et la légèreté des peintures des autres naïfs. La différence pour Uhde réside-t-elle dans un style en particulier ou dans le sujet ? Malheureusement, le critique n'en dit pas plus et son ouvrage n'est doté d'aucune reproduction d'œuvre d'Utrillo qui aurait pu corroborer l'une ou l'autre hypothèse. De même, il ne nous reste malheureusement aucune trace, textuelle ou photographique, de l'accrochage des « Primitifs modernes » de 1932, exposition dans laquelle plusieurs toiles d'Utrillo avaient accompagné celles de Bauchant, Bombois, Jean Eve, Rimbart, Vivin, Séraphine Louis et Rousseau. Il aurait en effet été intéressant de voir quelles œuvres du maître montmartrois Uhde avait choisies pour accompagner les œuvres de ces autres « primitifs modernes ».

Pour Raynal et Uhde, ce n'est pas tant par le style qu'Utrillo rejoint donc les naïfs que par le choix de ses sujets, les quartiers populaires de la Butte Montmartre et de la banlieue, ainsi que par la qualité de son inspiration qui, tant qu'elle manifeste une certaine forme d'urgence

¹⁰⁰³ Uhde, W., *Peintres du Cœur Sacré*, livret de l'exposition cité, voir annexe n°30

¹⁰⁰⁴ « Cependant, des natures plus puissamment douées, plus tendres aussi, peuvent, du fait de quelque obstacle, ne pas atteindre à l'épanouissement total de leur être. Plus le sentiment est beau, le début touchant, plus riche de promesses est la jeunesse, plus alors la chose est tragique. Maurice Utrillo, ce jeune roi qui, de son empire montmartrois, avait fait un rêve exquis dans le sens de la meilleure tradition de sa race, chut, après que son cœur eut été brisé par le destin, de degré en degré : à la peinture de "bonne qualité", puis au métier convenable, puis à l'habile fabrication. A ses milliers de peintures lépreuses, d'un gris morne ou aux couleurs desséchées, nées d'un lamentable et perpétuel état d'ivresse, s'opposent une centaine de tableaux où le cœur du peuple se révèle délicieusement. Ce grand cœur des "petites gens", des ouvriers, des petits employés. Il habita la poitrine de Maurice Utrillo, comme naguère celle d'Henri Rousseau. Mais tandis qu'en celui-ci il bâtit toute une vie avec la même force et la même régularité, en l'autre il dégénéra et, de bonne heure, se pervertit. », Uhde, W., *Picasso et la tradition française*, op. cit., pp. 72-73

tourmentée, paraît plus sincère que quand elle est plus calme et plus maîtrisée. C'est également à travers son romantisme, prégnant dès lors qu'il manifeste une part de sentiment, qu'Utrillo se rapproche des naïfs. Comme l'écrivait Raynal, Utrillo ne serait pas « un romantique attardé » mais « un romantique populaire, une sorte d'imagier, et voilà toute son école.¹⁰⁰⁵ ». Mais si le sentiment se manifeste chez Utrillo à travers un style proche de l'expressionnisme, esthétique à laquelle il est par ailleurs souvent affilié, comment le sentiment dans la peinture lisse et plutôt qu'au des naïfs se traduit-il ? Il ne fait alors aucun doute que l'appartenance d'Utrillo à la classe populaire renforcée, selon un stéréotype largement partagé, par la figure d'ivrogne-idiot du village qu'il incarne, joue un rôle au moins égal dans ces rapprochements. Utrillo n'est pas considéré que pour ses talents de peintre mais aussi pour son appartenance, comme les autres naïfs, à cette classe sociale particulière. L'art naïf désignerait donc, avant tout, le moyen d'expression d'une certaine catégorie sociale et non, à l'instar de n'importe quel mouvement artistique, une esthétique spécifique.

Est-ce néanmoins en raison de ces différences stylistiques qu'Utrillo, malgré ces rapprochements, demeure toujours un peu à part ? Tandis qu'Uhde, Raynal ou Huyghe, tout en lui réservant un traitement quelque peu privilégié, l'admettent volontiers auprès des autres naïfs, eux-mêmes et d'autres après eux le rangent également auprès des fauves¹⁰⁰⁶, des « instinctifs¹⁰⁰⁷ », des Nabis, des expressionnistes voire aussi, plus tard, des néo-réalistes¹⁰⁰⁸.

Affilié aux naïfs tantôt pour le caractère précis, appliqué et minutieux de son style seconde manière, tantôt pour le caractère expressionniste, romantique et fougueux de ses toiles

¹⁰⁰⁵ Raynal, M., *Anthologie de la peinture en France, de 1906 à nos jours*, op. cit., p. 303

¹⁰⁰⁶ Ainsi de Huyghe qui, tout en le présentant au chapitre de « La peinture d'instinct » le présente également dans le sous-ensemble des fauves que constituent les peintres du « lyrisme populaire » tels Vlaminck, Rouault, Kees van Dongen, Kisling et Pascin, cf. Huyghe, R., *La peinture française : les contemporains*, op. cit., p. 26. Il en va de même pour Jacques-Emile Blanche, qui tout en écrivant qu'il « se rangerait aussi bien avec les « peintres du dimanche » qu'avec les précités », classe néanmoins Utrillo parmi les fauves dans son histoire de l'art, Blanche, J.-E., *Les arts plastiques*, op. cit., p. 281

¹⁰⁰⁷ Ainsi d'André Salmon et de Raymond Cogniat à travers l'exposition qu'ils présentent Galerie des Beaux-arts en décembre 1935-janvier 1936 et qui, s'intitulant « Peintres instinctifs. Naissance de l'expressionnisme. » rassemblait des œuvres d'Utrillo, Rousseau, Marie Laurencin, Chagall et Jules Pascin.

¹⁰⁰⁸ C'est en effet avec les Nabis que l'historien d'art Bernard Dorival le présente dans son histoire de l'art de 1957, admettant sans problème ses accointances non seulement avec les naïfs mais aussi avec les expressionnistes et les néo-réalistes, mettant surtout en exergue la difficulté de faire entrer sous une catégorie seulement cet artiste inclassable : « Si jamais art illustre l'arbitraire des classifications auxquelles sont cependant contraints les historiens, c'est bien celui de ce peintre exceptionnel à tous égards. On l'a souvent rangé, et je l'ai fait moi-même, parmi les " naïfs ", " les primitifs du XX^e siècle ", mais son métier consommé est bien loin de celui d'un Vivin, d'un Bombois. Le placer, comme on pourrait le faire, parmi les Néo-Réalistes, aux côtés d'un Segonzac ? Ne serait-ce pas laisser échapper l'essentiel, peut-être, de son apport, et sacrifier à un fait extérieur, la ressemblance, un fait profond : la poésie ? [...] Expressionniste sans le savoir ni sans le vouloir, [...] », Dorival, B., *Les peintres du XX^e siècle, Tome 1 : Les origines de la peinture contemporaine, 1888-1914*, op. cit., pp. 35-36

première manière, Utrillo est l'exemple probant d'un corpus qui, selon les exégètes, peine à trouver sa cohérence picturale, esthétique et stylistique. « La naïveté est-elle un art ? », se demandait Jacques Guenne en 1931 à l'occasion de l'exposition d'art naïf de la Galerie Colette Weill, Paris¹⁰⁰⁹. A la lumière du cas Utrillo, on pourrait également se demander à quel point la naïveté, d'abord considérée comme une qualité, est aussi un style.

4. « Peinture instinctive » et « peinture féminine ».

A notre connaissance, René Huyghe est le seul à avoir affilié ce qu'il nomme « la peinture féminine » à l'art naïf. Il y aurait bien sûr beaucoup à dire sur le sexisme qu'un tel classement d'artistes, rassemblés uniquement pour leur appartenance au sexe féminin, implique. Dans le cas d'Huyghe, cela est d'autant plus vrai qu'à part ce sous-chapitre sur la « peinture féminine » inséré au sein du chapitre dédié à « La peinture d'instinct » et les quelques lignes qu'Uhde écrit un peu plus loin, au sein de ce même chapitre, sur Séraphine Louis, il n'y a pas de femme artiste qui soit mentionnée ailleurs, dans son *Histoire de l'art*. Et cela vaut autant pour les chapitres qui sont successivement publiés mensuellement dans la revue *L'Amour de l'art* en 1933 que pour les deux éditions, pourtant revues et corrigées, qui paraissent respectivement en 1939 et en 1949. Illustrée par un seul et unique tableau, un *Portrait de famille* de Suzanne Valadon, la présence féminine dans cette histoire de l'art se réduit ainsi à quelques lignes, une petite page seulement amplement amputée par la reproduction d'une toile de Rousseau, au sein de laquelle ne sont rapidement mentionnées que quatre artistes : Suzanne Valadon, Marie Laurencin, Jacqueline Marval et Louise Hervieu. En outre, loin de pouvoir constituer un chapitre à lui seul, « La peinture féminine » n'est qu'un sous-chapitre de « La peinture d'instinct », consacré à la peinture naïve. Inclure « la peinture féminine » au chapitre de l'instinct et la considérer comme une sous-partie mineure du grand ensemble que forment les peintres naïfs qui, bien qu'ils soient traités au même titre que leurs confrères savants, n'en demeurent pas moins des « primitifs », suffit à illustrer la valeur que ces *femmes-artistes* ont aux yeux de l'historien d'art et la place, de manière plus générale, qu'on leur accorde à l'époque au sein d'une histoire de l'art qui se veut sérieuse, exhaustive, globale et internationale.

Mais au-delà de ces réflexions et à bien considérer ce que Huyghe en écrit, il semblerait que l'historien d'art, contrairement à ce que ce classement suggère, soit un peu moins naïf qu'il n'y paraît de prime abord. Si l'inclusion de la « peinture féminine » se fonde sur l'aspect

¹⁰⁰⁹ Guenne, J., « La naïveté est-elle un art ? », art. cité, p. 140

« instinctif » des tableaux d'artistes femmes, ce n'est pas parce que celles-ci sont, à l'instar des autres peintres traités dans ce chapitre, primitives et instinctives mais, par un phénomène d'autocensure en quelque sorte, d'« innocence rusée » comme l'écrit Huyghe, parce qu'il n'y a que de cette manière qu'elles peuvent parvenir à pénétrer le sérail artistique majoritairement masculin. C'est en effet, d'après Huyghe, en adoptant consciemment et volontairement un style « instinctif », en « flattant » leurs homologues masculins, que Jacqueline Marval fut reconnue par les fauves, Marie Laurencin par les cubistes. Au moment où l'on s'en retourne vers le primitif, adopter un style naïf en tant qu'artistes femmes ne pouvait que conforter leurs confrères masculins dans le bien-fondé de leurs recherches et ainsi, en retour, les pousser à regarder, à apprécier peut-être, le travail de leurs homologues féminines. Selon Huyghe, c'est aussi à travers l'adoption d'un style « instinctif » qu'elles parviennent à cacher l'« élaboration masculine » de leurs œuvres. L'« instinct », l'« abandon naïf » ne seraient donc chez elles qu'« apparences » et la ruse ne serait perceptible qu'à l'œil perçant de l'observateur attentif.

Postulant le fait que les artistes femmes puissent avoir envie et être capables de réaliser les mêmes peintures que leurs confrères masculins, la théorie d'Huyghe, ajoutant pour ce faire l'hypothèse de l'autocensure, ne manque ni de piquant ni d'intérêt. Révélant en soubassement la perception masculine commune de la femme à l'époque, elle s'y oppose. En effet, selon Huyghe, si les artistes femmes adoptent un style naïf pour « flatter » et aider leurs compagnons à justifier le bien-fondé de leurs recherches picturales primitivistes, il fallait bien, avant tout, que leurs compagnons considérassent la femme comme un spécimen primitif. Sans cela, la théorie ne tient pas. A l'inverse, en reconnaissant à l'artiste femme l'intelligence de cette ruse, Huyghe prend ses distances avec cette conception et laisse à penser que, lui, au contraire, n'y adhère pas.

Néanmoins, même s'il reconnaît aux artistes femmes l'intelligence de cette ruse et qu'il ne semble pas, contrairement à la perception commune, concevoir la femme comme un être instinctif, primitif et naïf, le portrait qu'il dresse d'elle demeure assez négatif : bien qu'elle ne puisse procéder autrement si elle veut que son travail soit apprécié, la femme est avant tout une flatteuse, séductrice, menteuse et « trompeuse ». En outre, si les toiles des femmes artistes semblent plus compliquées que ce qu'elles en ont l'air, Huyghe ne cherche ni à prouver sa théorie en procédant à l'analyse de leurs œuvres ni à montrer en quoi elles sont intéressantes, malgré ou grâce à leur faux style naïf. Il ne cherche pas en tout cas à relever les particularités et les différences entre elles et à ne lire que ces quelques lignes, il donne l'impression que les

œuvres de Jacqueline Marval, Marie Laurencin, Suzanne Valadon et Louise Hervieu sont toutes, à peu de choses près, absolument semblables.

La conception selon laquelle la femme est plus primitive et plus instinctive que l'homme était à l'époque largement répandue. Comme nous l'avons vu plus haut, les représentations de la femme chez un peintre comme Henri Rousseau témoignent de l'association, commune à l'époque, de la femme à l'inconscient, l'instinctif, le rêve, l'irrationnel et le surnaturel. Ces dernières années, de nombreux historiens d'art, s'intéressant enfin à l'histoire de ces femmes artistes largement méconnues encore aujourd'hui, ont aussi montré non seulement à quel point il avait pu être difficile, en tant que femme, de réussir une carrière d'artiste mais aussi à quel point ces difficultés avaient poussé nombre d'entre elles à épouser justement le rôle qu'on en attendait¹⁰¹⁰. Rejoignant la thèse de l'autocensure de Huyghe, nombreux sont enfin les spécialistes à penser aujourd'hui que le médiumnisme par exemple, pratiqué par nombre d'artistes femmes, constitua un alibi pour pouvoir se permettre de peindre autre chose que ce à quoi l'autre sexe les autorisait. Ainsi par exemple de la thèse de Pascal Rousseau sur la peintre suédoise Hilma af Klint, qui, suite à ses études à l'Académie des Beaux-arts de Stockholm et en marge de la peinture classique de portraits et de paysages à laquelle son sexe la destinait, développa dans le secret le plus total une pratique picturale ésotérique tout à fait singulière. Guidée, écrivait-elle dans ses carnets, par des anges, elle peignit ainsi plusieurs centaines de toiles qui, outre le fait de compter parmi les premières toiles abstraites jamais réalisées, ne furent redécouvertes que tardivement, son héritier ayant suivi à la lettre sa recommandation d'attendre vingt ans après sa mort, en 1944, avant de les dévoiler au public, le monde n'étant pas prêt à les recevoir¹⁰¹¹. La thèse de l'alibi du médiumnisme est peut-être aussi applicable à des peintres autodidactes d'extraction populaire pour les mêmes raisons. Ainsi dans une moindre mesure de Rousseau mais aussi de peintres comme Augustin Lesage ou Joseph Crépin, tous deux mineurs du Nord de la France et qui, actifs durant la première moitié du XX^e siècle,

¹⁰¹⁰ Entre autres travaux sur la question, voir notamment s'agissant de l'art français Gonnard, Catherine et Lebovici, Elisabeth, *Femmes artistes, artistes-femmes, Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007 et la thèse de doctorat de Charlotte Foucher-Zarmanian que nous avons déjà citée et qui s'intitule *Un symbolisme enfoui : Les femmes artistes dans les milieux symbolistes en France au passage du siècle (XIX^e-XX^e)*.

¹⁰¹¹ Rousseau, P., « Hilma af Klint, une peinture révélée », art. cité. Il fallut néanmoins attendre 1986, et non 1964, pour qu'elles soient enfin révélées au grand public, à travers l'exposition « The Spiritual in Art : Abstract Painting 1890-1985 » présentée au Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (du 23 novembre 1986 au 8 mars 1987), au Museum of Contemporary Art, Chicago (du 17 avril au 19 juin 1987) et au Haags Gemeentemuseum, La Haye (du 1^{er} septembre au 22 novembre 1987), exposition organisée sous le commissariat général de Maurice Tuchman. En France, c'est, outre l'exposition parallèle de l'Institut suédois, dans l'exposition « Traces du sacré » présentée au Centre Pompidou, Paris (du 7 mai au 11 août 2008) et organisée sous le commissariat d'Angela Lampe et Jean de Loisy que son œuvre fut montrée pour la première fois.

déléguaient l'autorité de leurs peintures à des êtres surnaturels. Invité par le Dr Osty à participer à des études de cas à l'Institut Métapsychique International de Paris en 1925, Lesage révéla partiellement le subterfuge puisqu'une fois plongé dans l'obscurité, et bien qu'il s'en tînt à revendiquer la participation de l'esprit, il s'avéra incapable de dessiner quoi que ce soit d'identifiable¹⁰¹². Notons à ce sujet qu'André Breton, grand admirateur de Lesage comme de Victorien Sardou, puis, à partir des années 1950, de Joseph Crépin, ne croit pas en leur médiumnisme. Préférant qualifier les œuvres de Lesage de *médianimiques*, il les associe à celles du Facteur Cheval et, plutôt que d'agréer à la thèse du médiumnisme, les apprécie davantage en les intégrant au phénomène d'automatisme psychique qu'il cherche à promouvoir avec le surréalisme¹⁰¹³.

Sur le même sujet, il est à noter que l'art naïf à cette époque n'est représenté que par une seule femme : Séraphine Louis, ce qui est, compte-tenu de la très faible présence féminine reconnue sur la scène artistique en général, plutôt remarquable. La disparité homme-femme dans l'art naïf de l'entre-deux-guerres convie néanmoins aux interrogations suivantes : la faible représentation des femmes dans l'art naïf reflète-t-elle la quasi-absence de femmes-peintres autodidactes et d'extraction populaire à cette période, cette occupation n'étant peut-être et surtout dans ces milieux à l'idéologie généralement plus conservatrice, majoritairement réservée qu'aux hommes ? Ou bien est-elle liée au fait que même dans ce « genre », il existait une forme d'autocensure de la part des femmes artistes qui, contrairement à leurs confrères masculins, n'osaient pas exposer leurs toiles dans les salons et tenter de se faire connaître ? La découverte de Séraphine Louis, on le sait, ne fut pas due au fait qu'elle-même osa montrer ses toiles dans des salons artistiques ou autres lieux d'exposition mais à un heureux hasard : Wilhelm Uhde l'avait découverte parce qu'elle faisait le ménage dans la maison qu'il occupait

¹⁰¹² Le Dr. Osty constata ainsi dans ses carnets l'incapacité de Lesage à dessiner dans l'obscurité, cf. Notter, Annick et Deroeux, Didier, « Un jour, tu seras peintre... », in *Augustin Lesage, 1876-1954*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée des Beaux-arts, Arras et au Musée de l'Hôtel de Beaulaincourt, Béthune (du 15 octobre 1988 au 15 janvier 1989), à la Collection de l'Art Brut, Lausanne (du 2 février au 30 avril 1989), à l'Institut Français, Florence (du 12 mai au 10 juillet 1989) et à l'Institut culturel français, Caire (automne 1989), sous le commissariat général d'Annick Notter et Didier Deroeux assistés de Michel Thévoz, Daniel Arasse et Christian Delacampagne, Paris, Philippe Sers Editeur, 1989, p. 16. Le peintre lui-même, laissant son « guide » s'exprimer, s'en expliquait ainsi : « Cher docteur nous sommes très heureux des travaux faits à l'IMI. Très bonne ambiance. Aussi nous tenons à vous dire que les travaux de notre médium ne sont pas pour l'obscurité. Nous le réservons pour de grands travaux en public. Pour cela nous serons très heureux de revenir parmi vous. », message de Marius de Tyane reçu par Augustin Lesage à l'intention du Dr. Osty, cité in *Augustin Lesage – Elmar Trenkwalder Les Inspirés*, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la maison rouge – fondation antoine de galbert, Paris (du 11 juin au 7 septembre 2008), Paris, fage éditions et la maison rouge, 2008, p. 75

¹⁰¹³ Breton, André, « Le message automatique », *Minotaure*, mars-avril, 1933, pp. 55-65 et Breton, André, « Joseph Crépin », 1954 repris in Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard Folio « essais » [1965], 2002, pp. 383-393

à Senlis en 1912¹⁰¹⁴. Les raisons de cette invisibilité nous échappent. Surtout, il est intéressant de constater que malgré l'association commune à l'époque de la femme et de l'instinct, celle-ci ne semble pas avoir engendré de recherches spécifiques de la part des amateurs d'art naïf. L'absence quasi-totale de femme artiste dans ce genre particulier confirmerait sans doute le fait que, dans l'art primitif comme dans l'art savant, et même si la femme était considérée comme la primitive naïve par excellence, l'idée qu'une femme puisse être artiste demeurait à de rares exceptions près totalement exclue¹⁰¹⁵.

Inévitable dès lors que le regroupement n'est pas réalisé à l'initiative des artistes eux-mêmes mais d'un tiers, en l'occurrence ici les critiques et les historiens d'art, le corpus originel et constitutif de l'art naïf manque de cohérence. C'est bien ce que ces cas-limites et affiliations mouvantes illustrent : l'art naïf rassemble des œuvres stylistiquement différentes, fruits de processus créatifs différents et d'artistes de culture et de degré d'éducation différents. Peinture de facture lisse, essentiellement figurative, non-respect des lois de perspective, rapports de proportion erronés, souci du détail quelque peu exagéré ; image souvent colorée aux figures schématiques et figées, représentations d'un monde archétypal et stéréotypé... ces quelques critères fédérateurs sont bien insuffisants pour définir avec précision ce que serait le *style* naïf. Ils font surtout défaut à la variété des esthétiques naïves qui, entre les compositions végétales quasiment abstraites de Séraphine Louis, les représentations des monuments de Paris détaillés à la pierre près de Louis Vivin, les scènes mythologiques et historiques un peu raides d'André Bauchant, les portraits joyeux et humoristiques de Camille Bombois ou encore les paysages urbains très silencieux et réalistes de René Rimbart, émergent d'univers visuels et de sensibilités différents. De même, le portrait le plus répandu de l'artiste naïf ne peut constituer un critère fédérateur valide. Autodidactes agissant inconsciemment et par instinct, de manière spontanée et non délibérée : ce portrait, s'il peut convenir à Séraphine Louis par exemple, ne peut certainement pas convenir à d'autres tel, comme nous l'avons vu, René Rimbart qui, très cultivé, change de style au fur et à mesure de sa carrière et s'inspire beaucoup de peintres puisés

¹⁰¹⁴ A ce sujet, voir notamment Uhde, W., « Séraphine ou la peinture révélée », art. cité, p. 115, voir annexe n°21

¹⁰¹⁵ Sur ce point, voir en particulier les représentations de la femme-artiste dans les journaux à l'époque symboliste analysées par Charlotte Foucher-Zarmanian et montrant à quel point la femme, parce qu'elle est biologiquement conçue pour porter l'enfant et qu'elle est donc associée à la *reproduction*, ne peut être partie prenante de la *création*. Charlotte Foucher-Zarmanian avait notamment réalisé une communication sur ce sujet lors de la journée d'études qu'avec Camille Paulhan nous avions organisée, en juin 2010 à l'INHA, et qui traitait plus largement des « Fluides corporels dans l'art contemporain ». Comme nous l'ont confié tant et tant d'artistes, cette perception de la femme-artiste ne pouvant pas être mère et artiste à la fois était encore bien présente dans les années 1970-1980. Il est inutile de dire à quel point il serait naïf d'affirmer, qu'à tous points de vue et tous domaines confondus, celle-ci aurait aujourd'hui tout à fait disparu.

dans l'histoire de l'art contemporaine ou passée. Si l'absence de formation académique est un point commun à tous ces peintres, cela ne veut pas dire qu'ils sont tous indemnes de toute culture. De même, si pour certains c'est peut-être grâce à cette autodidaxie que leur geste est si spontané (Séraphine Louis par exemple, d'après, du moins, l'image qu'on en a gardé¹⁰¹⁶), il est attesté que d'autres, bien qu'autodidactes aussi, prennent davantage le temps de travailler, de corriger, d'améliorer, couche après couche, zones après zones, leurs tableaux : d'après Delaunay, c'est notamment le cas de Rousseau¹⁰¹⁷.

Loin d'être un mouvement artistique, encore moins une école, l'art naïf est une catégorie créée de toute pièce par des spécialistes de l'art sur la base de productions préexistantes mais isolées. Comme l'art brut, de quelques décennies son cadet, les critères sur lesquels il s'érige varient selon ses exégètes et surtout, sont l'expression de leurs propres fantasmes¹⁰¹⁸. Par conséquent, l'art naïf en tant que catégorie artistique spécifique raconte peut-être plus du regard savant qui le construit que des objets qui le constituent. Quelle serait alors la définition de l'art naïf dans la France de l'entre-deux-guerres ? Quels sont les critères communs qui président au rassemblement de ces peintres ? De quel fantasme sont-ils l'expression ? Enfin, existe-il un style naïf et si oui, quel est-il/les en sont les principales caractéristiques esthétiques ?

¹⁰¹⁶ Nous pensons ici au film récent réalisé sur l'artiste (*Séraphine*, 2008, réalisé par Martin Provost) et qui, avec Yolande Moreau comme interprète de Séraphine Louis, la montre peignant dans sa chambre de bonne à Senlis à genoux sur sa toile étalée à même le sol, dans une espèce de ferveur mystique proche de la transe (ILL.53). A notre connaissance, il n'existe aucun témoignage direct sur la manière dont Séraphine Louis peignait. Et bien qu'il soit avéré que l'artiste fût transportée d'élans mystiques – ce qui la fit interner en psychiatrie en 1932 –, qu'elle peignait aussi la nuit et que, compte tenu de l'étroitesse de sa chambre de bonne, il est fort probable qu'elle fût obligée de réaliser ses peintures à genoux sur la toile même, ce portrait de l'artiste en pleine fièvre mystique n'a jamais été confirmé. S'appuyant peut-être aussi sur les textes d'Uhde qui insiste beaucoup, à propos de Séraphine Louis comme de tous les autres artistes naïfs d'ailleurs, sur sa « mysticité », ce portrait trahit également la prégnance encore aujourd'hui de la figure de l'artiste comme génie inspiré proche de la folie.

¹⁰¹⁷ Cf. Delaunay, R., « Henri Rousseau représente... », manuscrit de format 30 x 20 cm, extraits des pages dactylographiées 10 et 11 conservées in boîte 61 bis, Fonds Robert Delaunay, Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky, Paris

¹⁰¹⁸ Nous employons ce terme en écho à l'ouvrage de Céline Delavaux, *L'Art brut, un fantasme de peintre*, qui, analysant la réception critique de l'art brut et en la confrontant avec les écrits de son « inventeur » même, Jean Dubuffet, a bien montré le primat de la pensée conceptuelle sur l'esthétique des œuvres elles-mêmes lors de la constitution de l'art brut (cf. Delavaux, Céline, *L'Art brut, un fantasme de peintre, Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paris, Palette..., 2010). Baptiste Brun, qui a de son côté démontré l'importance du regard anthropologique de Dubuffet dans la constitution de l'art brut, parle quant à lui de « regard-pilote », formule simple et pratique qui correspond très bien aussi à la manière dont l'art naïf fut créé comme catégorie, par un tiers.

D. L'art naïf ou le triomphe du populaire.

1. L'expression du peuple.

« Au fond, c'est peut-être bien le "Père Corot" qui recommence. Si vous en doutez, interrogez ceux qui connaissent son œuvre.

A deux pas du Sacré-Cœur, un immeuble "bourgeois" à l'aspect cosu : cependant le concierge vous indique une sorte d'escalier de service, sombre et étroit. Sept étages, pas un de moins. A mesure que l'on monte, on retrouve la lumière du jour. [...]

Bombois est là qui se donne un concert. Bombois travaille le dimanche. Et il se joue quelque chose, parce que la peinture vient mieux. Originaire de l'Yonne, c'est un homme de quarante-cinq à cinquante ans, trapu, fort, la moustache noire, le front bas, les yeux clairvoyants et francs. Il a des guêtres fort distinguées, c'est son luxe, une longue camisole blanche, une lavallière noire, avec un nœud coquet. Son atelier est une petite chambre de bonne, sous les toits ; mais il est magnifique : la T. S. F., un harmonium, du papier rouge sang aux murs, un divan de la même couleur ; des toiles blanches ; le Sacré-Cœur par la fenêtre comme une vue d'optique ; et les pinceaux, les couleurs, disposés en un ordre magnifique, avec une propreté minutieuse. La poignée de main de Camille Bombois est rude : son parler aussi. [...]

"- Ah ! j'aimais bien le boulot. Avant la guerre, j'étais terrassier-puisatier. J'ai été aussi lutteur dans les foires, je suis très connu dans les sociétés athlétiques. J'ai fait cinq ans de guerre. Quand je revins, mon beau-frère Adolphe, me dit : "Ecoute, Camille, tu devrais te mettre dans l'imprimerie." Ben, deux jours après je m'y mets. Je fais de la peinture depuis toujours. J'en vendis, à la *Foire aux Croûtes*. J'étais là, mais je me cachais, car j'avais peur que les professionnels "me mettent en boîte". Puis, un jour, voilà un type qui m'achète des tableaux... [...]"

On ne résiste pas au plaisir de citer longuement le parler de Camille Bombois, tant son esprit d'artiste puissant et personnel s'y exprime. Ainsi son œuvre, qui n'est peut-être pas bien étendue car il ne lui faut pas moins d'une semaine pour bien figurer un tableau, révèle une expérience et une finesse remarquables. Où a-t-il appris tout ce qu'il sait ? Bombois est un artiste de la plus grande sobriété, quoiqu'il soit extrêmement sensible aux nuances et aux détails délicats. Il y a en lui une solidité qui le domine et qui est de la même substance que celles des choses, de la nature, des édifices. Pour reproduire avec la puissance sentimentale la plus émouvante ce qu'il voit, – ce qu'il choisit plutôt, car il ne faut pas oublier que Bombois est un peintre très conscient, – il n'a nul effort à produire : il lui suffit de s'appliquer. Aussi ses paysages, d'une fidélité qui n'est guère mièvre, nous touchent-ils par quelque chose d'aigu et de caractéristique, qui nous attache à son œuvre. Homme de chair, homme de la terre, l'œuvre de ce peintre est faite de tendre lyrisme : il est absolument naturel, mais complexe et, par certains côtés, pur poète, d'une manière qui le classe à part, assez loin

des artistes en proie à leur inconscient. On ne peut s'empêcher de penser encore au Père Corot... [...] ¹⁰¹⁹ »

Ainsi s'exprime en avril 1929 le spécialiste de la littérature Nino Frank que nous ne résistons pas, à notre tour, à citer longuement. Evoquant à bien des égards la manière dont Uhde avait commencé sa monographie sur Henri Rousseau en 1911, par la description pittoresque d'un quartier populaire ¹⁰²⁰, on saisit facilement le charme qu'exerce sur l'intellectuel un peintre comme Bombois, dont l'exotisme ne réside pas seulement dans la singularité esthétique de sa peinture mais surtout dans les symptômes de son appartenance à la classe populaire : son habitat, son costume, sa personnalité, sa manière de s'exprimer. Un an plus tard, c'est cette fois-ci sur un ton enjoué et employant un langage oral et familier que Joseph Delteil entreprend de défendre le « peintre en peinture » :

« Aimez-vous la symbolique des noms ? Moi j'en raffole. Bombois ! allons, bon ! Voici du bon bois dont on fait les flûtes, les flûtes et les arcs-en-ciel ! [...] Hé bien, le cas Bombois est un cas-type, un cas extrême, un de ces cas d'aurore et de soleil levant que la Nature se plaît à poser à la barbe de la Raison, la semaine des quatre jeudis, pour lui montrer face à face son excrément, et une bonne fois, Bombois lui en f... enfin plein les yeux. [...] ¹⁰²¹ »

Même s'il ne va pas jusqu'à citer le peintre et que l'article marie ironie et second degré, l'emploi de ce ton familier avec un niveau de langue à la limite du vulgaire (« [...] Bombois lui en f... enfin plein les yeux ») ne reflète-il pas l'envie d'adapter le ton du discours à son sujet ? Enfin, comme Apollinaire autrefois, le peintre du dimanche inspire également un poème à Léo Larguier dans lequel il est rendu hommage à ce « bon employé sérieux et rangé », « bon époux » « plutôt fait pour le paysage », cet « humble personnage » qui « appliqué, patient, et lent à son travail » « rentre, calme et digne ¹⁰²² » auprès de son épouse après une journée de peinture, le dimanche, au soleil couchant.

a. La parole aux petites gens.

Loin d'être des cas isolés, ces portraits de « l'homme du peuple » à travers le peintre naïf sont courants dans l'entre-deux-guerres français. Nous avons déjà montré comment, dans les années 1920, le paysan et la ruralité, « exemplifiés » par les représentations d'une nature

¹⁰¹⁹ Frank, N., « Bombois », art. cité, p. 295, voir annexe n°12

¹⁰²⁰ Cf. Uhde, W., *Henri Rousseau, op. cit.*

¹⁰²¹ Delteil, J., « Bombois. Peintre en peinture », art. cité, voir annexe n°17

¹⁰²² Larguier, L., « Le peintre du dimanche », art. cité, voir annexe n°15

quiète et sereine, s'étaient développés pour contrebalancer les images insupportables des champs français anéantis par la guerre des tranchées. Suivant une pensée du retour à l'ordre plutôt conservatrice, l'exaltation du paysan avait aussi servi à encourager la réintégration des valeurs morales de la France. Durant la décennie suivante, plus près de « nous » encore, les quartiers populaires de Paris et de sa proche banlieue deviennent aux yeux de l'élite le théâtre de l'âme humaine le plus apprécié. Aux récits de guerre et témoignages des vétérans de la Première guerre mondiale succèdent dans les années 1930, en littérature, les romans narrant la vie sans éclat de petites gens issues de la même classe sociale que les peintres naïfs. Des ouvrages de Francis Carco à ceux d'Eugène Dabit comme *L'Hôtel du Nord* (1929), Prix du Roman Populiste et bientôt porté à l'écran par Marcel Carné et sa fameuse Arletty (*Hôtel du Nord*, 1938), la classe populaire devient le sujet préféré des français. En 1932, Louis-Ferdinand Céline va même plus loin : outre le fait de raconter l'histoire du bonhomme Bardamu, l'écrivain lui donne la parole. C'est d'ailleurs avec cette prise de parole que le *Voyage au bout de la nuit* commence : « Ca a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler. Arthur, un étudiant, un carabin lui aussi, un camarade. [...] ¹⁰²³ » avant de se poursuivre, sur les 500 pages suivantes, avec ce même langage populaire que tant de critiques littéraires à l'époque, parce qu'il était tout à fait inédit, ne manquèrent pas de relever comme l'une des caractéristiques les plus originales, voire les plus agaçantes parfois, de l'œuvre du nouveau romancier ¹⁰²⁴. Comme en témoignait la baronne d'Oettingen dans sa biographie sur Rousseau, le peuple, bien qu'il loge à deux pas de chez « nous », est bien peu connu des élites qui ne le côtoient guère, ce qui en fait une classe sociale très exotique à sa manière, attisant autant la curiosité qu'une certaine méfiance voire un certain sentiment d'insécurité, comme si

¹⁰²³ Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1981, p. 7

¹⁰²⁴ Voir par exemple : « [...] D'où vient la force neuve de ce livre ? La prose qui fait marcher ce livre féroce à vive allure, on peut bien dire qu'elle ne ressemble à aucune prose de roman, qu'elle est un cri d'écorché vif, qu'elle grince et qu'elle gémit, qu'elle ricane méchamment, qu'elle s'évade aussi, souvent, par une sorte d'élan lyrique vite drainé et brisé dans l'armure de la phrase. C'est cette prose qui donne au livre toute son âcreté et, peut-être avant tout, sa puissance. L'homme se raconte dans le style populaire, dur et rageur d'un homme du peuple qui raconterait l'outrage qu'on lui a fait. Une prose, donc, comme de conversation, de dialogue ; mais l'outrage, l'affront, ici, c'est, en permanence, la vie.

L'emploi de cette langue populaire pourrait devenir procédé ; une admirable variété d'expression et un talent littéraire certain l'évitent aisément, transformant même parfois cette riche explosion de prose dure et fraîche en recherche un peu "précieuse". Mais l'accent vrai recommence vite à vibrer. [...] », Altman, Georges, « Le goût âcre de la vie. Un livre neuf et fort : Voyage au bout de la nuit », *Monde*, 29 octobre 1932 ou encore : « [...] Un style heurté, vulgaire. Un parti-pris d'écrire comme on parle entre copains, les mains aux poches, le mégot au bec, le soir après le boulot, devant un apéro bien tassé. Il vous choque, ce langage, dès le début. (On a du mal, il est vrai, à se débarrasser d'une foule de conventions qui vous collent à l'esprit comme des sangsues). On s'en accommode assez vite, du reste, on s'y habitue. Puis la gêne revient, tenace, quelques pages plus loin. On finit par deviner le procédé. On s'en irrite et on a raison de s'en irriter. Le plus gros défaut du livre, à mon avis. [...] », Pallu, Jean, *Cahiers du Sud*, novembre 1932 reproduit in *70 critiques de Voyage au bout de la nuit 1932-1935*, textes réunis et présentés par André Derval, Paris, Imec Editions, 1993, p. 17 et pp. 23-24

on était en pays étranger¹⁰²⁵. Dans sa description de la mentalité populaire de Rousseau, Zervos entendait aussi le peuple de cette manière : le peuple est une catégorie sociale particulière qui n'est pas pourvue de la même mentalité que ses contemporains, éduqués et cultivés.

b. Le peuple au centre du débat.

Classe sociale aux mœurs et coutumes exotiques, le peuple est aussi durant l'entre-deux-guerres considéré comme la principale victime de la société capitaliste moderne. Après le paysan, c'est le prolétaire qui suscite l'empathie. Contrairement aux représentations du tournant du siècle, c'est moins le peuple à la fête, au bordel ou au cabaret, ou le peuple miséreux de la période bleue de Picasso ou des dessins anarchistes de van Dongen qui inspire le plus les artistes que le peuple sérieux, travailleur et se sacrifiant de nouveau pour la société. Aux petites gens, prostituées, hôteliers, petits commerçants, s'ajoute la figure de l'ouvrier. Des tableaux de Léger, Fougeron, Pignon, Taslitzky, Gromaire ou Lurçat à un film comme les *Temps modernes* de Chaplin (1936) qui, bien qu'il ne se déroule pas en France, illustre à merveille les préoccupations de l'époque, les années 1930 accordent beaucoup d'attention à cet employé des nouvelles usines Ford qui, pur produit de la modernité et du progrès, s'aliène quinze heures par jour pour le bien-être de la société.

En dehors de l'arène politique dirigée, à partir de 1936, par le Front Populaire, la défense du prolétariat est aussi souvent au cœur des préoccupations de la scène artistique de cette décennie. Si Breton ne parvient pas à engager le surréalisme au Parti communiste, les débats dits de « la querelle du réalisme » qu'organisent l'AEAR (Association des Ecrivains et des Artistes Révolutionnaires) à la Maison de la Culture à Paris en 1936 questionnent la manière d'unir à nouveau art et peuple. Tandis que l'esthétique réaliste remporte tous les suffrages, les opinions sur le genre artistique à adopter diffèrent. Si certains prônent l'usage de la photographie, cet art populaire par excellence, d'autres tels Gromaire penchent davantage pour la réhabilitation d'un « folklore » pictural traditionnel à la française dont Rousseau, comme ses émules, seraient les principaux représentants¹⁰²⁶. Comme nous l'avons déjà vu au sujet de

¹⁰²⁵ Voir le récit que l'historienne d'art fait de sa visite dans le quartier « sordide » de feu Rousseau où elle manque bien de finir, suivant ses propres termes, « écharpée » par les voisins et habitants de l'immeuble, cf. Grey, Roch, *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 29

¹⁰²⁶ « La France est le pays de la peinture. Partout de timides, de touchants émules de notre cher et grand Henri Rousseau, montrent que, malgré l'académisme officiel, il existe une vivante tradition populaire qui ne demande qu'à sourdre, si elle n'est pas corrompue à plaisir.

Faire la liaison avec ce précieux folklore, lui permettre de s'exalter, de dépasser – s'il en est capable – le pittoresque, voilà pour les sources. », Gromaire, Marcel cité in *La querelle du réalisme* [1936], présentation de Serge Fauchereau, Paris, éd. Cercles d'art, coll. « Diagonales », 1987, p. 68

l'histoire de la reconnaissance des arts populaires, la réhabilitation des folklores régionaux et des arts populaires parcourt aussi toute cette décennie. Loin de n'être que l'apanage d'une frange nationaliste et conservatrice, la gauche dont le Front Populaire, à la fin des années 1930, considère également que la relance des folklores régionaux et de l'artisanat est un bon moyen de relancer l'économie française¹⁰²⁷. Pour cette raison, ils se retrouvent au centre de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques de la Vie Moderne de 1937. C'est aussi sous le Front Populaire que paraît une étude intéressante montrant à quel point les arts populaires seraient de très bons loisirs pour améliorer les conditions de vie et du bien-être de l'ouvrier. Paternaliste, cette étude repose aussi sur le postulat primitiviste que le peuple, paysan ou ouvrier, est pourvu de « goûts esthétiques primitifs » que rien ne peut altérer¹⁰²⁸.

c. La valorisation de l'artisan.

Tandis que les arts populaires et le folklore jouissent d'un succès sans précédent, c'est l'artisan, bien plus que l'ouvrier, que préfèrent les critiques défendant le plus les naïfs. En effet, à partir de la fin des années 1920, les articles prônant l'artisanat abondent dans les revues *L'Amour de l'art*, *Formes* et *L'Art vivant*. En écho au discours tenu par les chantres du retour à l'ordre et de la nouvelle tradition française sur l'art moderne, l'artisan, selon la division classique artiste/artisan héritée de la Renaissance, est considéré comme le contraire de l'artiste qui tend de plus en plus à faire du « cérébralisme ». Réalisant des objets utiles au service de la communauté, formé par de longues années d'apprentissage auprès de maîtres qui, de compagnonnage en compagnonnage, se transmettent les recettes d'une tradition ancestrale, l'artisan possède une bonne partie des qualités alors recherchées : le savoir-faire, le respect de la tradition, l'humilité et le métier. Face à l'augmentation du prolétariat, l'artisan s'oppose enfin à l'ouvrier d'usine qui, employé à la chaîne, n'est pas maître de son œuvre et s'en trouve aliéné.

¹⁰²⁷ Sur ce point, nous renvoyons à l'imposante thèse de doctorat de Pascal Ory, cf. Ory, Pascal, *La politique culturelle du Front Populaire français (1935-1938)*, thèse de doctorat soutenue en Histoire à l'Université de Paris X, Nanterre, 1990. Exemple parmi tant d'autres, l'auteur y cite à propos de la réhabilitation des folklores, les phrases suivantes de Paul Vaillant-Couturier, rédigées le 16 octobre 1936 : « Nous continuons la France, la France généreuse, accueillante, compréhensive, rayonnante, toute de mesure et de goût [...]. Nos militants sont parfaitement enracinés à son sol. Leurs noms ont la saveur de nos terroirs [...]. Ce qui par-dessus tout est national, c'est cet humanisme traditionnel qui prend ses forces et plonge ses racines dans le terroir de la France. », cité in *Ibid.*, p. 206

¹⁰²⁸ « Cependant, même si ce goût et ces exigences [esthétiques] sont aujourd'hui si profondément contaminés et se contentent de manifestations extrêmement diverses, au point de vue de leur origine et de leur nature, ce n'est pas là une raison de croire que, dans l'âme des ouvriers et des paysans, l'instinct esthétique primitif, en vertu duquel le phénomène psychique intérieur des images et des sensations est indissolublement relié au phénomène extérieur de leur matérialisation sous une forme artistique, se soit éteint. Bien au contraire, l'existence de ces goûts et de ces penchants doit être interprétée comme une preuve de la survivance tenace des besoins esthétiques du peuple. », *Art populaire et loisirs ouvriers. Enquête faite à la demande du Bureau international du Travail*, Dossiers de la coopération intellectuelle, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1934, pp. 26-27

Devenus à leur tour des parangons du primitif, l'artisan comme l'auteur souvent anonyme des objets d'art populaires se voient ainsi instrumentalisés pour dénoncer les méfaits du monde moderne.

Ainsi, tandis que la standardisation est synonyme d'avilissement de l'homme¹⁰²⁹ et la cause de la décadence morale et physique en cours¹⁰³⁰, tout « travail à la main », pour Georges-Henri Rivière, futur directeur du Musée des Arts et Traditions Populaires, devient œuvre d'art :

« La primauté de l'art avait autrefois sa raison d'être dans ce fait que la machine n'intervenait que très faiblement dans la fabrication des objets utilisés par l'homme. Le "travail à la main" nécessitait une habileté qui était plus ou moins grande suivant les aptitudes individuelles : tout travail était déjà œuvre d'art. Il en est tout autrement aujourd'hui. La machine triomphe et le "travail à la main" est l'exception. Tout était art, presque rien, ne l'est plus. Pour désagréable que soit la constatation, il faut admettre que l'art, pris en général, est déchu.¹⁰³¹ »

Et si l'ouvrier, « endormi¹⁰³² » par un travail répétitif et sans créativité, ne peut nécessairement plus « se réveiller devant aucune beauté spontanée », l'artisan au contraire est parvenu à conserver son âme intacte, sa fraîcheur et sa créativité¹⁰³³. Ainsi pour André Siegfried possède-t-il même, à l'instar de « l'homme primitif », « des sens plus affinés que les nôtres¹⁰³⁴ ».

Comme les peintres primitifs ou ceux de la nouvelle tradition française, l'artisan français partage également ces valeurs d'humilité, de modestie et de réserve qui prouvent toute sa

¹⁰²⁹ « [...] C'est l'homme impuissant qui est vil. Son impuissance même l'a avili, et je devais finir par comprendre que lorsqu'on enlève à l'homme l'habileté manuelle, la possibilité de créer constamment avec la matière des formes nouvelles, on le rend impuissant. », écrit Pierre-Louis Duchartre dans Duchartre, Pierre-Louis, « En Marge du Premier Congrès d'Art Populaire », *L'Amour de l'art*, février 1929

¹⁰³⁰ « Nous avons perdu la sagesse du temps et du travail personnel et, en perdant cette sagesse, nous nous sommes, hélas, diminués moralement et physiquement. », Pulings, Gaston, « L'exposition des arts populaires et primitifs au Palais des Beaux-arts à Bruxelles », *L'Art vivant*, août 1929, pp. 633-634

¹⁰³¹ Rivière, Georges, « L'art visage de la civilisation », *L'Art vivant*, septembre 1929, p. 750

¹⁰³² « L'homme qui sort de l'atelier ne désire plus que des récréations vulgaires ; son âme a été endormie pendant huit heures, elle ne peut plus se réveiller devant aucune beauté spontanée, elle s'enlise de banalité et d'uniformité. », *Ibid.*

¹⁰³³ « Plus près de nous, l'artisan d'hier, obligé de résoudre dans sa fabrication cent petits problèmes chaque fois nouveaux, est humainement plus éveillé que l'ouvrier travaillant à la chaîne. Dans l'usine monstre, le cerveau s'est retiré de la périphérie pour se concentrer dans quelques petits groupes de techniciens à l'esprit supérieurement aiguisé. », Siegfried, André, « La France et l'individualisme dans le monde futur », *Prométhée*, janvier 1939, p. 5. A partir de janvier 1939 et jusqu'en 1945, la revue *L'Amour de l'art* prend le nom de *Prométhée*.

¹⁰³⁴ *Ibid.*

sincérité et, stylistiquement, se traduisent par une audace modérée. En effet, l'artisan français, écrit Champigneulle :

« [...] a toujours eu une dilection particulière pour ce qui pouvait agrémente ses ouvrages. Mais il a su rester réservé. Il a plutôt cherché l'agrément dans les goûts de la nouveauté que dans la singularité. Il a rarement dépassé la mesure au-delà de laquelle la parure ornementale fait disparaître la structure essentielle sous la profondeur de ses excès. Il ne s'est pas complu dans sa propre virtuosité. Et, s'il a cherché à manifester sa personnalité, c'est dans la limite des règles traditionnelles qui lui étaient, consciemment ou non, imposées par les lois mêmes de la beauté.¹⁰³⁵ »

En allant voir une exposition d'art populaire, « on prisera [donc] avant tout la sincérité¹⁰³⁶ ».

Pour Gaston Pulings, c'est le fait que ces derniers mènent une « vie simple relevée d'un même idéal de bonheur et de piété, une même crainte du pouvoir, de la colère de Dieu et de celle du reître, une même soumission aux lois de la vie », et pour qui « la bonne volonté tient plus de place que le métier », qui rend leurs productions semblables à des « élans de l'âme vers l'infini¹⁰³⁷ ». Or, contrairement à un art trop sec et trop conceptuel, seul ce genre d'œuvre est à même de transmettre une émotion :

« Les plus grandes naïvetés, ne nous ont pas fait sourire, pas plus que les maladresses, parce que partout nous avons senti derrière ces travaux l'émotion : cette pure inspiratrice du génie. Génie populaire, génie des races, génie des hommes, il se reflète peut-être plus ici dans sa simplicité que dans les chefs-d'œuvre dont l'humanité s'enorgueillit.¹⁰³⁸ »

2. Le peuple à l'ouvrage.

Représentants du peuple par excellence du fait de leurs ascendances populaires, c'est moins parce que leurs peintures dépeignent le peuple que parce qu'ils sont eux-mêmes issus de cette classe sociale que les naïfs sont célébrés. Les représentations du peuple sont en effet rares dans leurs œuvres. Hormis Henri Rousseau et Camille Bombois, il n'y a finalement que très peu de portraits du peuple chez les naïfs. En outre, ces portraits sont souvent peu représentatifs du peuple tel que le fantasme l'élite. Petit-bourgeois posant en habits du dimanche comme chez le photographe chez Rousseau (**ILL.23**), professionnels (lutteurs, forains, etc.) posant comme sur une carte de visite ou amis réunis autour d'une table chez Bombois (**ILL.48**), il ne s'agit ni

¹⁰³⁵ Champigneulle, Bernard, « Artisans d'autrefois », *L'Art vivant*, octobre 1937, p. 18

¹⁰³⁶ *Ibid.*

¹⁰³⁷ Pulings, G., « L'exposition des arts populaires et primitifs au Palais des Beaux-arts à Bruxelles », art. cité, p. 633

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 634

du paysan ni de l'ouvrier encore moins du peuple qui se tue à la tâche et se sacrifie pour sa famille et sa patrie.

En revanche, si les naïfs ne sont pas les peintres du peuple, ils sont plusieurs à reporter sur la toile le décor des quartiers populaires dans lesquels ils vivent¹⁰³⁹. Qu'il s'agisse d'Utrillo, de Rimbert ou de Vivin, nombreuses sont les œuvres qui représentent le quartier de Montmartre. Or, bien que leurs représentations de Montmartre n'en traduisent pas particulièrement le caractère populaire – souvent désertes, les rues de Montmartre dépeintes par Rimbert et Vivin ressemblent davantage à un reportage urbanistique et architectural qu'à un documentaire sur les mœurs de ses habitants –, et qu'ils ne résident pas tous dans cette zone, c'est néanmoins pour leur appartenance à ce quartier, populaire par excellence, qu'ils sont reconnus. En les surnommant les « Peintres du Cœur Sacré », Wilhelm Uhde ne mettait-il pas en exergue leur appartenance à ce quartier parisien ? En 1929, Maximilien Gauthier les nomme également les « Peintres de Montmartre¹⁰⁴⁰ ». Ce n'est donc pas tant en vertu des sujets qu'ils représentent ou de la manière dont ils les peignent que les naïfs sont célébrés mais parce que, d'extraction populaire, ils répondent à un fantasme de l'élite alors très prisé¹⁰⁴¹.

a. Le « labeur ingénu ».

Bien que les représentations naïves du peuple soient rares, les naïfs incarnent, pour nombre d'exégètes, le peuple qui travaille. Fait avéré et souvent rappelé à leur égard : les peintres naïfs n'ont pas les ressources nécessaires pour ne pouvoir se consacrer qu'à la peinture et exercent un autre métier, devenant le plus souvent peintre à plein temps une fois partis à la retraite. Ainsi Rousseau était-il employé à l'octroi de Paris, Bauchant, pépiniériste, Rimbert et Vivin, employés des Postes, Bombois, lutteur, bâteleur ou encore ouvrier dans une imprimerie, Séraphine Louis, femme de ménage, Jean Eve, ouvrier ayant exercé de multiples métiers. Seul Maurice Utrillo est inapte au travail. Or, si l'exercice d'une profession parallèlement à leur pratique picturale devient parfois un argument pour les différencier des peintres savants et les

¹⁰³⁹ Parmi les naïfs, seuls René Rimbert, Camille Bombois, Louis Vivin et Maurice Utrillo vécurent dans le quartier de Montmartre. Tandis que Jean Eve s'était installé à la Courneuve en arrivant du Nord de la France, Henri Rousseau habitait dans le quartier du Montparnasse, rue Perrel, Séraphine Louis dans la ville de Senlis et André Bauchant en Touraine, à Auzouer près de Château-Renault.

¹⁰⁴⁰ Gauthier, Maximilien, « Les peintres de Montmartre », *L'Art vivant*, janvier 1929

¹⁰⁴¹ Il est intéressant de constater qu'aujourd'hui c'est dans ce même quartier de Paris, devenu très touristique, qu'on trouve le plus facilement des tableaux contemporains représentant Montmartre dans un style naïf tout à fait caricatural et stéréotypé. Associé aux naïfs dans l'entre-deux-guerres parce qu'il était l'un des quartiers les plus populaires de Paris, Montmartre est devenu depuis, et ce bien que de nombreux autres artistes y vécurent, le spot de l'art naïf, son image d'Épinal.

rejeter dans la catégorie dépréciative des peintres du dimanche, il sert aussi, à l'inverse, à forcer un certain sentiment de respect. Ce ne sont pas des amateurs qui peignent, pour se délasser, une fois de temps en temps le dimanche. Ce sont des peintres qui pratiquent la peinture de manière sérieuse et régulière, en plus d'une profession à temps plein nécessaire pour subvenir aux besoins de leur famille. Renforçant l'ampleur du sacrifice consenti pour l'art, l'exercice d'une profession parallèle augmente d'autant la valeur de leur pratique picturale. Ces deux positions se voient notamment défendues par Lhote et Bing, comme nous l'avons vu plus tôt. Tandis que Lhote ne pouvait les considérer autrement que comme des dilettantes, Bing insiste sur l'abnégation des peintres naïfs et au sujet de Bombois, écrit notamment :

« Camille Bombois est un simple, fanatique en même temps que sage. Il peut se passer de tout et de tous ; il n'a fréquenté aucune coterie, aucun café, aucun peintre. Il cherche seul ce qu'il doit chercher et ne puise qu'en lui-même ; il est si près de la nature qu'il l'évoque sans effort. Il peint depuis douze ans. Pendant sept années consécutives il a été employé de nuit dans une imprimerie ; courbé sous les charges écrasantes des bobines, demandant à cet humble travail sa subsistance et la possibilité d'acheter couleurs et pinceaux. Une telle volonté, tendue vers un idéal, suffit pour faire sortir un homme de son milieu et pour porter sa renommée au-delà des honteuses limites assignées aux peintres populaires. Mais ces peintres sortis du peuple, seraient-ils même dépourvus de talent, qu'il est indigne de ne pas reconnaître leur magnifique effort ; il faut posséder des entrailles de tortionnaire pour vouloir les envoyer à la poubelle.

Bombois, par son œuvre, inflige une sévère leçon à ces sadiques désirs ; ce sont des mains meurtries par le dur labeur de la nuit, par la chaîne et par le treuil, qui ont amoureuxment peint ces tableaux riants, remplis de joie de vivre, de sereine contemplation. Son âme neuve, vierge de haine ou de rancune, ne connaît pas l'amertume. Pour chaque meurtrissure de son corps il a rendu à la vie un hommage de tendre dévotion.¹⁰⁴² »

Bon témoignage de cette valorisation du caractère laborieux de la peinture naïve, et du changement de considération de l'art naïf vingt ans après la mort de Rousseau, est la formule suivant laquelle Courteline préfère désormais que sa collection, mise en vente en 1927, soit surnommée. Au « Musée des Horreurs », qu'il affirme avoir de tout temps méprisé, il opte pour ses peintures anonymes la formule du « Musée du Labeur Ingénu¹⁰⁴³ ».

¹⁰⁴² Bing, H., « Les limites de l'art populaire », art. cité, pp. 9-10, voir annexe n°18

¹⁰⁴³ « Georges Courteline réprovoque formellement le titre de "Musée des horreurs" dont on a pris l'habitude d'affubler sa collection. Il en décline absolument la paternité. Tout au plus conviendrait-il de réunir ses tableaux sous la dénomination générique de "Musée du labeur ingénu". », cf. Rey, Robert, « Préface » in *Exposition du cabinet de M. Georges Courteline*, catalogue de l'exposition éponyme présentée Galerie Bernheim-Jeune, Paris

A l'argument de la profession utile et subsidiaire s'ajoute aussi celui, très souvent énoncé, du labeur que représente la pratique picturale elle-même. Déjà présent chez Uhde dans la biographie qu'il consacre à Rousseau en 1911¹⁰⁴⁴, les naïfs sont connus pour la manière consciencieuse et zélée avec laquelle ils appliquent la matière sur la toile. Associé au fait que travaillant de jour, ils s'y emploient souvent la nuit et que puisqu'ils sont autodidactes, cette pratique leur demande un certain degré de persévérance et d'effort, cette ardeur à la tâche renvoie non seulement à l'engagement passionnel qu'ils ont contracté envers la peinture mais aussi à l'exaltation de la peinture comme métier.

b. Le métier pictural.

Comme nous l'avons déjà vu, il n'est pas rare de les voir comparés à l'artisan et à l'ouvrier. Ainsi non seulement de Rousseau qui, outre le fait de s'inscrire dans une longue lignée d'artisans et d'imagiers pour Delaunay¹⁰⁴⁵ et d'être pour Léger, comparativement à « l'ingénieur Cézanne », un « ouvrier »¹⁰⁴⁶, est aussi pour Waldemar George un « modeste ouvrier du pinceau¹⁰⁴⁷ ». De son côté, Bauchant, pour De Fayet, est non seulement un « paysan-poète » mais a aussi « l'habileté d'un artisan¹⁰⁴⁸ ». La notion de métier, comprise dans l'évocation du labeur pénible et difficile que représente pour eux l'acte de peindre¹⁰⁴⁹, se manifeste encore par les caractéristiques de leur processus créatif. Soulignée comme une caractéristique spécifique de l'artisan ou de l'imagier, la valorisation de leur minutie renvoie, par l'évocation d'une certaine lenteur et d'une certaine application soignée à la tâche, à la notion de métier. Il arrive souvent aussi que cette minutie fasse référence, comme le décrivait Zervos

(du 21 novembre au 2 décembre 1927), avec une préface de Robert Rey, Paris, MM. Bernheim-Jeune, éditeurs d'art, 1927, n. p.

¹⁰⁴⁴ Cf. : « [...] A chaque heure de son travail, il apporte une concentration d'efforts, une volonté passionnée, dont les autres hommes ne font preuve qu'à quelques instants décisifs de leur vie. [...] Sa passion du travail, la vigueur et la ténacité de sa volonté, la conscience de sa propre valeur, élèvent Rousseau hors du rang des hommes ordinaires. [...] Son œuvre n'est pas le fruit de paisibles heures de repos, de convictions mathématiques, de réminiscences picturales de musées et d'expositions, de conversations intéressantes au café ou de discussions d'atelier ; mais bien d'une vitalité qui abrège ses nuits et fait ses journées longues et lourdes de responsabilité. [...] », Uhde, W., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 29, p. 31 et p. 35

¹⁰⁴⁵ Delaunay, R., « Henri Rousseau le Douanier », art. cité, p. 228, voir annexe n°7

¹⁰⁴⁶ Léger, F., « L'esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le vrai », art. cité, p. 104

¹⁰⁴⁷ George, Waldemar, « L'art français du XIX^e et du XX^e siècle à la collection Adolphe et Samuel Lewisohn. De la nature vivante à la nature morte », *Formes*, août-septembre 1932, p. 307

¹⁰⁴⁸ De Fayet, « Le talent : Bauchant-Jeune », art. cité, p. 7, voir annexe n°8

¹⁰⁴⁹ Cf. notamment les « mains meurtries par le dur labeur » de Camille Bombois in Bing, H., « Les limites de l'art populaire », art. cité, p. 10, voir annexe n°18

à propos de Rousseau¹⁰⁵⁰, à un travail manuel qui, suivant la distinction artiste/artisan, s'oppose à un art plus conceptuel offrant ainsi à certains exégètes un argument supplémentaire pour opposer art naïf et art moderne. On retrouve encore des échos de cette minutie dans l'évocation de la volonté tout « artisanne » ou tout ouvrière de Rousseau, comme des autres peintres populaires, de « finir » le tableau, de l'« exécuter », comme n'importe quel ouvrage, jusqu'au bout¹⁰⁵¹.

Si les naïfs profitent de cette vogue du populaire, de cette démophilie typique de l'entre-deux-guerres¹⁰⁵², quelles conséquences a, sur leur appréhension, l'affiliation au petit peuple, à l'artisan ou à l'ouvrier, notamment lorsque celle-ci se fait le reflet de positions critiques sur l'art savant de son temps ? D'après leurs principaux exégètes, quelle leçon enseigne les naïfs, ces charmants spécimens d'une classe sociale à l'archaïsme absolument délicieux ?

E. La leçon des naïfs : relecture de l'histoire de l'art moderne à travers les naïfs.

1. La revanche de l'instinct et du cœur, Wilhelm Uhde.

Pour Wilhelm Uhde, qui est le premier à les rassembler en 1928, ce n'est pas seulement parce qu'ils habitent et à l'occasion reproduisent le quartier de Montmartre que ces peintres devraient être dénommés les « Peintres du Cœur Sacré ». C'est surtout parce qu'au-delà de toute considération esthétique, ce qui les fédère, et les associe à Henri Rousseau d'ailleurs, réside en le partage d'un même état d'esprit : « Les œuvres des peintres que j'ai nommés n'ont avec l'œuvre de Rousseau que ceci de commun : de puiser leur origine dans l'amour d'une humanité restée intacte, de refléter des âmes ineffleurées [*sic*] par l'esprit d'analyse, des âmes simples, humaines et bonnes.¹⁰⁵³ » C'est surtout parce qu'ils sont mus du même amour, pieux et émerveillé, pour les objets de la création divine que, selon Uhde, il serait plus pertinent de

¹⁰⁵⁰ « Mais Rousseau n'a pas seulement l'esprit ingénu du peuple, il en a aussi la manière de travailler. Lorsqu'il peint, tout l'effort est dans la main, comme pour le mouleur dans sa cour, pour le peintre en bâtiment sur l'échelle ou le cordonnier dans l'échoppe du coin. », Zervos, Chr., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 20

¹⁰⁵¹ Déjà mis en exergue par Uhde en 1911, le fait que Rousseau cherche à « finir » ou à « exécuter » ses tableaux est aussi énoncé par Zervos qui associe cette manière de faire à l'appartenance de Rousseau à la classe populaire. Cf : « Du mouleur, du peintre en bâtiment ou du cordonnier, Rousseau avait encore la conscience apportée dans l'exécution du travail. Non seulement il faisait des esquisses pour approfondir ce qu'il allait confier à la toile, et recommençait le même sujet à plusieurs reprises, mais il apportait des soins inouïs au fini de son travail. Il apportait la même sollicitude, la même minutieuse attention à parfaire les détails les plus infimes. », *Ibid.*, p. 22

¹⁰⁵² Notons que Bing, perspicace quant à la nature de ce qui se trame sous ses yeux, reconnaît aussi les liens de cause à effet entre la reconnaissance des peintres naïfs et ce qu'il nomme le « populisme » en vogue, cf. Bing, H., « Les limites de l'art populaire », art. cité, p. 9, voir annexe n°18

¹⁰⁵³ Uhde, W., *Picasso et la tradition française, op. cit.*, p. 76

les surnommer, au lieu des « peintres du dimanche » ou des « peintres populaires », les « Peintres du Cœur sacré » :

« Mais au lieu de les appeler les "peintres du dimanche", ce qui serait inexact, ou les "peintres populaires", ce qui ne dit pas assez, on leur rendrait plus véritablement justice en les dénommant les "peintres du Cœur sacré". Non pas seulement parce qu'ils habitent autour de la blanche et lumineuse basilique du Sacré-Cœur, qu'ils représentent fréquemment tout comme sa sœur aînée et plus distinguée, Notre-Dame, mais avant tout, parce que, pleins d'un amour simple et modeste, ils créent, d'un cœur pieux et fort, leur œuvre.¹⁰⁵⁴ »

Au-delà des spécificités picturales de chacune de leurs œuvres, de leurs différences stylistiques, de palette, de sujets, différences qu'Uhde, par ailleurs, n'hésite pas à relever et à décrire¹⁰⁵⁵, ce qui les réunirait serait donc une même manière d'envisager le monde, une même naïveté qui, caractérisant aussi bien leur peinture que leur personnalité, les rapprocherait indéniablement d'Henri Rousseau, selon le portrait qu'il en avait dressé dix-sept ans auparavant. Ainsi, loin de n'être le fruit de quelque lacune technique, la naïveté de leurs peintures équivaldrait au caractère spécifique du monde tel qu'ils l'envisageraient¹⁰⁵⁶ : un monde simple, empli d'amour, de joie et de sérénité et que la traduction picturale, sans ajout d'artifices ou d'effets picturaux, viendrait authentifier. Est-il question du caractère moderne de leur peinture ou de l'intérêt proprement pictural de leurs œuvres ? Non, car si Uhde en décrit les principales propriétés, il n'en retient finalement que l'atmosphère générale, essentiellement sereine, pieuse et mystique. Ce qui compte ce n'est pas tant les particularités de leurs esthétiques que l'impression de pureté et de sincérité qui en émanent. Annonçant les discours tenus par maintes personnalités du monde de l'art dans les années qui suivent¹⁰⁵⁷, c'est avant tout pour le renouveau d'humanisme qu'elles impliquent que ces œuvres sont valorisées.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, pp. 76-77

¹⁰⁵⁵ « Ces œuvres diffèrent au reste essentiellement les unes des autres. Emile Boyer, qui vit le jeune Utrillo peindre sur le pas de sa porte et reçut de lui sa direction, se développa en un romantisme [...] », *Ibid.*, p. 77

¹⁰⁵⁶ Justifiant les maladresses techniques d'Emile Boyer, Uhde écrit que celui-ci « cherche le sens des choses, non leur physionomie », *Ibid.*

¹⁰⁵⁷ Sur ce point régulièrement débattu dans les revues d'art comme *L'Amour de l'art*, *Formes* et *L'Art vivant* à partir du début des années 1930, voir notamment les articles de René Huyghe, « A la recherche du temps retrouvé », *L'Amour de l'art*, janvier 1935 ; « Signification de la crise », *L'Amour de l'art*, juin 1936 et « Menace sur notre temps », *L'Amour de l'art*, novembre 1936 ainsi que ceux d'Elie Faure, « L'agonie de la peinture », *L'Amour de l'art*, juin 1931, de Daniel-Rops, « Crise du monde et crise de l'homme », *Formes*, octobre 1931, de Jacques Chevalier, « Entretiens de Tronçais sur la nature, les arts et la civilisation », *L'Art vivant*, janvier 1929, de Georges Rivière, « L'art visage de la civilisation », *L'Art vivant*, septembre 1929 ou encore le programme de la rédaction de *Formes*, « Un bilan et un programme: peinture, architecture, art décoratif », non signé, *Formes*, janvier 1933. Pour les ouvrages, nous renvoyons notamment à ceux de George, Waldemar, *Profits et pertes de l'art contemporain*, Paris, Chroniques du Jour, 1933 et de Champigneulle, Bernard, *L'Inquiétude dans l'Art*

Or, si les Peintres du Cœur Sacré sont à même de montrer la voie vers un nouvel humanisme, c'est aussi parce qu'ils sont issus, comme Rousseau, des classes populaires. Contrairement à la « bourgeoisie » ou aux « classes supérieures », « perturbée » par l'inconsistance de la vie politique et les désastres récemment survenus¹⁰⁵⁸, les « gens du peuple », parce qu'ils ne sont pas « influencés par les suggestions, les préjugés, les opinions politiques, les polémiques des partis et des journaux », ont seuls su conserver foi en l'humanité. Ayant gardé leur mentalité d'enfants (ils « suivent simplement la voix de leurs cœurs d'enfants » ; ailleurs, Uhde avait également parlé d'une « humanité restée intacte¹⁰⁵⁹ »), c'est poussés par l'instinct et mus par « un amour sans mélange trouble » qu'ils « recherchent l'humanité et la communauté des sentiments ». De ce fait, « ils seront une source d'art plus pure que les sphères supérieures de la société dont le climat a été troublé par la guerre et ses suites » et sauront donner le change à l'art des élites « aujourd'hui défaillant et stérile ». Les associant à la pensée du retour à l'ordre, Uhde écrit encore qu'ils perpétuent, « avec succès », « les traditions de la peinture française¹⁰⁶⁰ ». Bien qu'il ne révèle pas l'identité de l'art savant qu'il critique en lui opposant les naïfs, le critique d'art demeure bien loin de les affilier pour autant aux avant-gardes modernes du début du siècle comme à celles de leur temps.

d'aujourd'hui, Paris, Mercure de France, 1^{ère} édition : 1934 – 2nde édition : 1938 dont un extrait a également été publié dans *L'Amour de l'art*, janvier 1937, pp. 17-22

¹⁰⁵⁸ « La bourgeoisie européenne a trop souffert, craint, douté et haï pour qu'elle puisse influencer encore les destinées de la peinture actuelle. Cette peinture est plutôt entre les mains de ces ingénus et humbles, qui ne goûtèrent point à l'arbre de la science et qui ne furent point chassés du Paradis [...]. », *Ibid.*

¹⁰⁵⁹ Uhde, W., *Picasso et la tradition française*, *op. cit.*, p. 76

¹⁰⁶⁰ « Il semble que les destinées de l'art français reposent pour quelque temps entre les mains de ces artistes obscurs. En ces mains larges, tranquilles, insouciantes, point nerveuses du tout, qui sont accoutumées à accomplir leur tâche quotidienne.

Partout la vie des classes supérieures de la société est perturbée. Par suite des événements la politique est passée tout à fait au premier plan, avec elle la haine et les rivalités. Ce monde, troublé de façon durable par les journaux et la spéculation, tend à accentuer les divergences, penche plus vers la haine que vers l'amour [...] Cependant, dans le même temps où des citoyens français faisaient jeter au ruisseau quelques roses que d'inoffensifs idéalistes allemands avaient déposées sur la tombe du Soldat Inconnu, des jeunes gens du peuple, allemands et français, se donnaient l'accolade et s'offraient mutuellement des fleurs, avant de se mesurer sur le terrain sportif. Ces "pacifiques", non influencés par les suggestions, les préjugés, les opinions politiques, les polémiques des partis et des journaux suivent simplement la voix de leurs cœurs d'enfants, qui, d'un amour sans mélange trouble, recherchent l'humanité et la communauté des sentiments. Ils seront une source d'art plus pure que les sphères supérieures de la société dont le climat a été troublé par la guerre et ses suites. L'art de cette classe est aujourd'hui défaillant et stérile, tandis que le leur perpétue avec succès les traditions de la peinture française. En principe, toutes les conditions en sont données. Tout d'abord se maintiennent ces dispositions innées et extraordinaires de la race pour la peinture, indépendamment de toute académie, de toute étude. Les rapports affectueux avec le monde environnant, le ciel gris de Paris, les ponts, les maisons, les douces tonalités de l'Île-de-France, aiguillent nécessairement cette peinture dans la direction traditionnelle. La dignité naturelle et sans prétentions, le tact, le charme de ces gens simples du peuple français, confèrent à leurs tableaux leur caractère particulier, leur belle tenue qui n'a rien de guindé. Autant la peinture sénile des hautes classes sociales commence à nous excéder, autant celle du peuple nous séduit. », *Ibid.*, pp. 74-75

2. Un antidote contre l'intellectualisme de l'art moderne, Adolphe Basler.

Préférant la simplicité, le bon cœur et la grandeur d'âme des naïfs à la sécheresse des œuvres savantes contemporaines, Uhde n'est pas le seul à mettre en garde contre les excès d'une peinture jugée trop intellectuelle. Comme nous l'avons déjà écrit au chapitre précédent, Adolphe Basler, historien, critique d'art et auteur d'une des trois monographies sur Henri Rousseau qui paraissent à la fin de la décennie, est aussi de cet avis. Plus radical qu'Uhde encore, Basler regrette l'« intellectualisme pervers¹⁰⁶¹ » de la peinture contemporaine qui, fruit du cubisme, éloigne la peinture de son objectif premier : émouvoir en mettant l'humain au centre de ses préoccupations. Les peintres de la tradition française le prouvent. De Poussin à Corot en passant par Claude Lorrain, Chardin et Delacroix, tous visaient « l'homme éternel » et tendaient ainsi à la représentation de la « beauté objective¹⁰⁶² ». A Picasso, qualifié de « spéculateur¹⁰⁶³ », d'« anecdotier charmant¹⁰⁶⁴ », de « pirate¹⁰⁶⁵ » ayant dépouillé toutes les cultures au profit d'un art subjectif épris de géométrie, Basler préfère Derain qui, après les fomentations du début du siècle, s'en est retourné au Louvre et, en étudiant les maîtres anciens, a retrouvé « l'homme en chair et en os », « le monde objectif¹⁰⁶⁶ ». Au « système esthétique d'altérations mentales¹⁰⁶⁷ » des surréalistes, il préfère Dunoyer de Segonzac ou encore Charles Dufrené, « néo-romantique », qui, puisant son inspiration au sein de diverses cultures, réalise des compositions décoratives quelque peu fantaisistes. Au cubisme enfin, qui ne pouvait qu'aboutir à une forme d'art mineur, la décoration¹⁰⁶⁸, il préfère aussi le naturel d'un « paysage

¹⁰⁶¹ Basler, A., *La peinture... religion nouvelle*, op. cit., p. 25. Pour Basler, cet « intellectualisme pervers » viendrait de Cézanne, même si ce dernier, contrairement aux cubistes, est néanmoins parvenu à « se tenir ». Ailleurs il précise également : « Nous ne prétendons pas imputer à Cézanne toutes les artisteries picassiennes. Cézanne poursuivait un but de peintre ; il ne courait pas après des sensations d'esthète. Il voulut serrer de près la nature, la pénétra intimement, observa ses lois avec cette acuité de vision qui caractérise les expressions sublimes des Primitifs, voire les reliefs d'animaux préhistoriques d'une vérité parfaite dans leur rudesse. », *Ibid.*, p. 47

¹⁰⁶² « Les peintres anciens réalisaient de la beauté objective. [...] On reconnaîtra un pathétique non moins humain dans la peinture historique poussinesque et dans les héroïques paysages de Claude Lorrain. C'est l'homme encore, l'homme éternel qui nous parle par le sobre langage de Chardin aux natures mortes familières, par l'éloquence romantique de Delacroix, par le lyrisme émotif de Corot ou par le voluptueux paganisme de Renoir [...] », *Ibid.*, p. 34

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 45

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 46

¹⁰⁶⁶ « Aux dimensions exaltées des Maîtres anciens qu'il étudiait au Louvre, il se met à préférer la juste mesure de Renoir ou le génie lyrique de Corot. Corot, pourtant, l'emporte sur toutes ses autres idoles. Ici, c'est la poésie, la sensibilité, la fraîcheur, la sobriété des moyens qui mettent en contact direct avec la nature. Mais le Louvre entier est familier à Derain : Chardin avec ses natures mortes, Claude Lorrain avec ses arbres héroïques, les truculences de Rubens, la pâte savoureuse de Courbet et de Manet [...] Ce riche répertoire, par une voie paradoxale, lui permet de retrouver le monde objectif, l'homme en chair et en os [...] la faculté d'évoquer la vie avec des ressources magistrales génialement escamotées. », *Ibid.*, p. 42

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 55

¹⁰⁶⁸ « J'objecte qu'en effet les tableaux cubistes ne sont pas de la peinture, mais des compositions bonnes à être adaptées, soit en laques précieuses, comme pour Picasso, soit en tapisseries, comme pour Braque. », *Ibid.*, p. 11 ou

de quelques peintres du dimanche, touchant par son émotion naïve¹⁰⁶⁹ » et la « sincérité des paysages et des figures d'une humanité si vraie¹⁰⁷⁰ » du Douanier. Manifestant un « sentiment très vif de la nature », ces « bons artistes sincères [...] ne laissent pas la peinture se confiner dans des formules stériles¹⁰⁷¹. » Ils forment ainsi l'un des rares bastions capables de contrer les dérives d'une peinture trop intellectuelle.

Ne tarissant pas d'éloge à l'égard de Rousseau, Basler n'est pas aussi enthousiaste sur les nouveaux peintres naïfs et leur récent succès. Néanmoins, il s'interroge : n'est-ce pas ce besoin de « naturel », devenu si rare dans la peinture contemporaine, qu'exprime l'engouement inattendu pour ces peintres « primaires se recrutant parmi les humbles¹⁰⁷² » ? Reconnaisant à Rousseau une « place exceptionnelle » dans l'histoire de l'art et le distinguant donc de tout peintre savant comme de « toute la production anonyme des peintres du dimanche¹⁰⁷³ », sa peinture n'en demeure pas moins associée à eux et à l'expression à travers leurs toiles de ce même « naturel ».

Comment, s'interroge alors Basler, Rousseau a-t-il pu être reconnu en premier lieu par les peintres les plus cérébraux qu'il connaisse et qui, d'après lui, parce qu'ils considèrent davantage la peinture comme un ensemble de moyens picturaux, manquent cruellement de sincérité ? Niant toute influence picturale potentielle entre leurs œuvres, niant tout rôle à Rousseau dans l'avènement de l'art moderne, Basler ne consent qu'à une explication : si Rousseau fut reconnu par Apollinaire et par Picasso qui, précise-t-il, « sentait » déjà à l'époque « le fagot », c'est parce que ceux-ci, pris dans l'étau de spéculations trop intellectuelles, ressentaient intimement le besoin de « se rafraîchir » au contact de son art sincère¹⁰⁷⁴. Ce n'est

encore « Or, cette conception subjective du tableau [le cubisme], se substituant à tout mécanisme optique, n'était au service que d'un art mineur. Les principes de cet art ne sont que ceux de la peinture décorative. », *Ibid.*, p. 51

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 61

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 62

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 61

¹⁰⁷² « Est-ce peut-être ce besoin de naturel qui fait admettre toute une catégorie de peintres primaires se recrutant parmi les humbles ? Et pourquoi la plèbe n'aurait-elle pas elle aussi ses artistes comme les bourgeois ? Un Sisley populaire a surgi avec le marchand de frites Boyer, dont les paysages candides, fort appréciés de tous les "brocos" montmartrois, atteignent déjà un gros public qui les paye plus cher que les Carrières à l'Hôtel des Ventes. Boyer a même son auto et, accoutré d'une redingote, mais sans faux-col, fréquente les princesses.

Une autre étoile s'est levée au ciel de la Butte : c'est le terrassier Bombois. Marchands, critiques d'art, cabots se disputent sa production. Paysagiste plein d'un charme naïf, il peint de souriantes maisons provinciales, animées de petits personnages dans la manière poétique d'un vieux maître hollandais. On a encore découvert le ramoneur Emile Gody ; et l'esthète allemand Uhde, qui avait valorisé les tableaux du douanier Rousseau, raconte des merveilles sur la peinture d'une femme de ménage de Senlis. », *Ibid.*, p. 23

¹⁰⁷³ Basler, A., *Henri Rousseau : sa vie-son œuvre*, op. cit., p. 36

¹⁰⁷⁴ « Apollinaire avait glorifié jusqu'alors Pablo Picasso, qui sentait le fagot : quoi d'étonnant que "l'hérésiarque" voulût rafraîchir son âme de poète à la source d'un art qu'il qualifiait d'angélique ? », *Ibid.*, p. 11 et « Pour le plus

donc pas parce qu'ils y auraient reconnu des similitudes formelles correspondant à leurs propres recherches que la peinture de Rousseau leur aurait plu. Parce qu'elle est l'exact opposé du « subjectivisme exaspéré », des « spéculations intellectuelles » et des « méthodes scientifiques » de cette époque, sa reconnaissance par les avant-gardes ne peut que se construire sur une opposition radicale et de ce fait, ne peut que constituer un paradoxe des plus étonnants¹⁰⁷⁵.

3. René Huyghe et la peinture d'instinct.

C'est avec davantage de mesure et de finesse d'analyse que René Huyghe tente à son tour de résoudre en 1933 le paradoxe présumé que constitue la reconnaissance de Rousseau par les cubistes au début du siècle. Comme nous l'avons déjà écrit, Huyghe, en 1933, se lance dans la rédaction d'une histoire de l'art moderne qui, d'abord publiée chapitre par chapitre dans différents numéros de *L'Amour de l'art*, parut ensuite sous forme d'ouvrage aux éditions Pierre Tisné en 1939 et légèrement remaniée, de nouveau chez le même éditeur en 1949. Si les deux ouvrages ne comprennent que les textes de Huyghe, les chapitres parus dans *L'Amour de l'art* intègrent également des textes de nombreux autres auteurs comme, concernant les naïfs, un texte de Wilhelm Uhde. N'apportant rien de nouveau à ce qu'il avait écrit sur les « Primitifs modernes » auparavant, ce dernier texte n'est pas étudié ici¹⁰⁷⁶. En revanche, le texte que Huyghe rédige en guise d'introduction au Chapitre VII de son histoire de l'art et qui, intitulé « La peinture d'instinct », se consacre aussi bien à Rousseau et aux autres peintres naïfs qu'à Utrillo et, en sous-partie, à « La peinture féminine », constitue une étape intéressante dans l'appréhension de la peinture naïve. Etant aussi le seul texte que nous connaissons de l'historien d'art et conservateur au Musée du Louvre à ce sujet, c'est donc sur celui-ci que nous concentrons notre attention. Notons que contrairement à d'autres chapitres, « La peinture d'instinct » reste tout à fait inchangé dans les deux éditions futures de cette histoire de l'art.

cérébral des peintres, Pablo Picasso, qui, selon sa plus récente confession à un reporter artistique, voit dans l'art des "truchements plus ou moins conventionnels, des mensonges indispensables à la sauvegarde de notre pensée ", "Rousseau n'est pas un cas. Il représente un certain ordre de pensée ". Picasso formule ici, sans le savoir, la conception subjective de l'art. [...] », *Ibid.*, p. 14

¹⁰⁷⁵ « A une époque où la nature ne donnait matière qu'à des transpositions picturales, où un subjectivisme exaspéré créait des architectures de lignes et des harmonies de couleurs tout abstraites, Rousseau opposait aux spéculations intellectuelles et aux méthodes scientifiques sa vision ingénue des choses qui lui permettait, par la simple perception du ton local, par la spontanéité de l'agencement, d'imiter les objets avec une exquise modestie, de définir leurs particularités avec autant de tendresse que d'observation et de les envelopper d'une atmosphère aussi vraie que magique. », *Ibid.*, p. 32

¹⁰⁷⁶ Uhde, Wilhelm, « Henri Rousseau et les primitifs modernes » in « Chapitre VII-La peinture d'instinct », *L'Amour de l'art*, octobre 1933, pp. 189-194

Comme ceux des autres collaborateurs de 1933, le texte d'Uhde dans ces deux éditions n'y est pas non plus repris.

C'est en commençant par revenir sur l'art et les doctrines artistiques en cours au début du siècle qu'Huyghe introduit son analyse de la « peinture d'instinct ». Procédant à une relecture de l'art moderne, le jeune historien d'art explique comment celui-ci, inauguré par le fauvisme, a instauré un dualisme entre Plastique et Poésie, deux des trois vérités qui, avec le Réalisme, constitueraient l'Art. Au début du XX^e siècle, précise-t-il, l'artiste désormais conscient de sa responsabilité et dirigé par un esprit critique qui le pousse à remettre en question les fins mêmes de l'art, s'intéresse davantage aux dogmes et doctrines artistiques qu'il ne l'avait fait auparavant. Chassant le Réalisme de ses prérogatives, tant son omniprésence au siècle précédent a mené à « l'écœurement¹⁰⁷⁷ », il ne s'inquiète plus que de Plastique et de Poésie. Mais bientôt, celles-ci à leur tour « se disjoignent », l'artiste se voyant contraint de choisir entre ces deux vérités restantes : « Désormais l'artiste aura à opter. Son culte de l'un impliquera plus ou moins le dédain de l'autre, rejeté à l'arrière-plan. Tantôt, son souci exclusif de créer de savantes harmonies de lignes ou de couleurs, le mènera à quelque sécheresse du cœur ; tantôt son effusion sensible le rendra impatient de toute contrainte plastique.¹⁰⁷⁸ »

Ainsi de Matisse, dont les « savantes combinaisons colorées », « impassiblement charmantes » s'oppose au « pathétique désordonné et romantique » de Vlaminck. Ainsi également du « tandem Vlaminck-Derain » qui bientôt se sépare en des voies opposées donnant lieu d'un côté « aux romantiques du fauvisme » de l'autre, aux « premiers constructeurs de volume sobres et fermes » tels les cubistes avec lesquels Derain flirte un temps, avant de se rétracter. Ainsi encore, dans un second temps, des cubistes d'un côté, « théoriciens du volume et de la plastique », qui, très suspicieux vis-à-vis du Réalisme, excluent de leurs tableaux tout objet et de l'autre, de la « peinture populaire », qui, bien qu'elle ne souhaite n'être que Réalisme, n'est finalement que Poésie. Si tant est que la peinture comme au temps de Poussin ne peut exister sans l'alliance des trois vérités que sont Réalisme, Plastique et Poésie¹⁰⁷⁹, l'art moderne, en excluant totalement le Réalisme de ses objectifs, fait émerger un dualisme qui ne peut plus se résoudre que par alternance et s'équilibrer « non plus par voie d'entente mais par

¹⁰⁷⁷ Huyghe, René, « Introduction » in *Ibid.*, p. 185, voir annexe n°22

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*

¹⁰⁷⁹ « L'art ne se peut donc passer de cette triple assise : Réalisme, Plastique et Poésie existent simultanément chez Poussin, en état d'équilibre : du jour où l'art moderne les disjoignit, ils établirent des règnes alternés, faute de pouvoir rester simultanés : ils s'équilibrèrent, non plus par voie d'entente mais par voie de compensation. », *Ibid.*

voie de compensation¹⁰⁸⁰ ». Or, au moment où la peinture savante n'est plus qu'affaire de Plastique, et donc résolution de « problème lucide » de manière « consciente » et raisonnée, la Poésie pure n'a plus d'autre voie d'expression qu'à travers les instinctifs (à savoir les naïfs et, comme nous l'avons vu plus haut, les femmes¹⁰⁸¹). Est-ce à dire que les œuvres de Matisse et de Picasso sont tout à fait dépourvues de poésie ? Non, mais leur poésie, « passionnée, violente, venue d'une inquiétude plus que d'un épanouissement », est un « germe impur », une « poésie des choses de l'esprit » et non, comme chez les instinctifs, « une poésie des choses de l'âme ». Désormais, seuls les instinctifs, les « simples d'esprit », « ceux qui ont gardé une bienheureuse inculture » sont capables de poésie pure¹⁰⁸². La peinture populaire, moins cérébrale et plus sensible, s'oppose donc à l'art des avant-gardes du début du siècle qui ne purent en conséquence la reconnaître que comme leur « pendant expiatoire¹⁰⁸³ ». Ne se contentant pas de la reconnaître, c'est même eux qui la créèrent¹⁰⁸⁴.

Bien qu'il ne rejette pas en bloc l'art moderne, l'opinion de René Huyghe ne diffère pas, dans un premier temps, de celle de Basler. Considérée comme le « pendant expiatoire » de l'art moderne initié par les fauves et les cubistes, la peinture populaire ou « peinture instinctive » est en totale opposition avec la peinture moderne. Née grâce aux artistes modernes, créée par eux même, elle agit « par voie de compensation » et complète un corps artistique désormais bancal car incomplet.

Néanmoins, Huyghe ne s'arrête pas là et, une fois n'est pas coutume, enrichit sa théorie par une approche quelque peu stylistique. Bien sûr, il ne s'agit pas encore pour lui de procéder à des analyses d'œuvres précises ; non moins de s'attarder à différencier les œuvres des différents peintres populaires entre eux. En outre, sa théorie, superposant au dualisme Poésie/Plastique le dualisme Réalisme/Abstraction, demeure assez superficielle. Négligeant de définir plus avant ce qu'il entend par *réalisme* et *abstraction*, il ne fait qu'effleurer les termes d'un débat qui, émergeant dans les années 1930, occupa l'essentiel des réflexions sur la peinture

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*

¹⁰⁸¹ « les naïfs parce qu'ils ont le don d'innocence, les femmes parce qu'elles ont celui de l'illusion et de la duperie contre laquelle on ne sait se défendre. », *Ibid.*

¹⁰⁸² « Il y aura la poésie des choses de l'esprit, il y aura la poésie des choses de l'âme ; mais le vrai royaume de poésie ne sera plus, lui aussi, qu'aux simples d'esprit ou à ceux qui ont gardé une bienheureuse inculture. », *Ibid.*

¹⁰⁸³ « Il faut en effet noter que la peinture populaire, qui a son centre dans le douanier Rousseau, n'est apparue avec lui dans le champ de l'attention publique qu'au moment précis où le cubisme y faisait son entrée, comme une sorte de pendant expiatoire, élevé par la Plastique repentante de ses exclusives à la Poésie pure. », *Ibid.*, p. 186

¹⁰⁸⁴ « [...] le douanier Rousseau a été créé par les cubistes mêmes, au premier rang, par son héraut Guillaume Apollinaire, et ces Robespierre de la révolution esthétique le hissèrent sur le pavois, à l'instant même où ils coupaient le cou à l'éloquence tonitruante des Danton du fauvisme. », *Ibid.*

pendant encore de nombreuses décennies¹⁰⁸⁵. Cependant, il demeure le premier à introduire à l'étude de la peinture naïve ou populaire une réflexion d'ordre stylistique et plastique et ce faisant, propulse aussi les naïfs au cœur de ce débat esthétique naissant.

Contrairement à Basler, la théorie de la compensation ne lui suffit pas pour expliquer la reconnaissance de la peinture populaire par les cubistes. Pour Huyghe, cette reconnaissance n'est pas uniquement due à la « double vue poétique d'Apollinaire et de Salmon » ou à « l'inconscient désir de rendre hommage, au moment même qu'ils y renonçaient, aux dons artistiques qu'ils condamnaient » : « Rousseau pour les cubistes n'était pas seulement un antidote, il était, comme l'art des primitifs, comme l'art nègre, une justification par l'instinct des recherches de leur pensée.¹⁰⁸⁶ » En reconnaissant quelque valeur à l'instinctive peinture de Rousseau, les cubistes n'auraient pas seulement admis leur propre erreur. Etant donné que la peinture instinctive est aussi abstraction, ils y auraient plutôt vu la justification des principes picturaux qu'eux-mêmes cherchaient à appliquer.

Réaliste, la peinture instinctive l'est, c'est une évidence. Que l'on pense à Rousseau, écrit Huyghe, qui, même « quand il ne cherchait plus seulement à être fidèle à la nature, mais rêvait d'esthétique, c'était celle de M. Bouguereau », Rousseau dont la poésie, « c'est de rêver le réel¹⁰⁸⁷ ». Que l'on pense à Utrillo également, poursuit-il, pour qui, « comme pour Rousseau », « il n'y a pas de plus grande joie que d'imaginer la réalité mieux encore que de la copier » et qui pour ce faire « reconstitue le réel sur les exactes photos des cartes postales¹⁰⁸⁸ ». D'ailleurs il en est de même pour tous les peintres populaires : « Pour lui [Utrillo] comme pour Rousseau, comme pour tous les peintres dominicains que la vogue du douanier fit apprécier, du marchand de frites Boyer au terrassier Bombois, il n'est de poésie et d'art que dans le réalisme, et c'est parce qu'ils nous redécouvrent la vérité des choses, qu'ils nous paraissent tellement les refaire et les inventer.¹⁰⁸⁹ » A l'instar des « primitifs et des enfants », les peintres populaires ne

¹⁰⁸⁵ Il est hors de propos ici d'énumérer l'ensemble des ouvrages et articles français au sein desquels l'antagonisme réalisme/abstraction ou figuration/abstraction constitue l'objet central du débat sur l'art et la peinture en particulier. Notons seulement que ce débat, loin de se circonscrire à la période de l'entre-deux-guerres, est encore très vivace durant les deux décennies qui suivent la Seconde guerre mondiale. A titre d'exemple, un ouvrage comme celui du peintre Charles-Pierre Bru, *Esthétique de l'abstraction, Essai sur le problème actuel de la peinture* (Toulouse, Privat, 1955), s'appuyant sur des débats contemporains, illustre bien l'actualité de l'opposition figuration/abstraction sur la scène artistique française du milieu des années 1960. Cet ouvrage fut d'ailleurs récompensé, à l'époque, par le Prix Charles Blanc, de l'Académie Française.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 187

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 186

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*

sont mus que par « l'attrait du réel ». Ils ne connaissent que lui et même « quand ils imaginent, c'est du réel qu'ils cherchent à créer¹⁰⁹⁰ ». C'est bien la preuve, d'ailleurs, que « la vraie poésie est, au fond, liée au vrai réalisme¹⁰⁹¹ ». Et tandis que les modernes cherchent à évacuer tout réalisme de leurs œuvres, les peintres populaires ne visent, eux, qu'à l'atteindre : « Subtil retour du réalisme : la poésie n'appartient plus qu'à des réalistes ; tous les peintres populaires n'ont visé qu'à la traduction fidèle des objets [...]¹⁰⁹² ».

Pourtant, bien qu'ils soient réalistes en intention, les peintres populaires sont abstraits en expression¹⁰⁹³. Cela est non seulement dû à un manque de science. Ne pouvant rendre la complexité de la nature telle qu'ils le souhaiteraient, étant donné qu'ils n'ont à leur disposition qu'une « technique trop simple », les peintres populaires sont nécessairement portés vers « le choix et la simplification¹⁰⁹⁴ ». Cela est surtout dû à leur façon particulière de voir et de retranscrire le monde. En effet, si la peinture des instinctifs touche à l'abstraction, c'est parce que ceux-ci peignent moins ce qu'ils voient que ce qu'ils savent, moins ce qu'ils perçoivent du monde que ce qu'ils en connaissent :

« Le primitif ne peint pas la sensation qu'il a des choses mais l'idée qu'il s'en fait. Il ne reproduit pas le corps humain saisi dans le vif d'une attitude inattendue, mais ses proportions théoriques et connues ; il ne reproduit pas l'effet de masse confuse et mouvante qu'il reçoit du feuillage, il juxtapose côte à côte les feuilles qu'il *sait* le constituer ; la ressemblance individuelle d'un visage lui échappe et il lui substitue un type de figure aussi conventionnel que les bustes de cire des coiffeurs ; il ne peint pas ce qu'il *voit* mais ce qu'il *connaît*, et la *Passerelle à Passy* du douanier rejoint, ingénument, les audacieuses schématisations des modernes [...].¹⁰⁹⁵ »

Etablie pour la première fois à l'endroit de l'art enfantin par le psychologue-ethnologue Georges-Henri Luquet en 1913, l'idée selon laquelle les primitifs ne représentent pas ce qu'ils voient mais ce qu'ils connaissent du réel est très en vogue à l'époque. L'ayant d'abord appliquée à l'art des enfants dès 1913¹⁰⁹⁶ puis autant transposé à l'art des sauvages¹⁰⁹⁷ qu'à l'art

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*

¹⁰⁹¹ *Ibid.*

¹⁰⁹² *Ibid.*

¹⁰⁹³ « si le primitif ou l'artiste populaire est toujours réaliste dans ses intentions avouées, et ne prise rien tant que l'exactitude du rendu, il se trouve qu'en fait il est toujours abstrait dans ses moyens d'expression. », *Ibid.*

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, souligné dans le texte.

¹⁰⁹⁶ Luquet, Georges-Henri, *Les dessins d'un enfant*, Paris, Alcan, 1913

¹⁰⁹⁷ Luquet, Georges-Henri, *L'art primitif*, Paris, G. Doin & C^{ie}, 1930

populaire¹⁰⁹⁸, c'est ainsi que Luquet distingue l'art civilisé de l'art primitif. Tandis que le civilisé, qu'il s'incarne dans l'adulte, l'occidental ou le moderne citadin, reproduit (ou cherche à reproduire en tout cas) le monde tel qu'il le voit et ainsi, tente de rétablir par des effets picturaux la perspective et les rapports de proportion que son œil naturellement perçoit, le primitif, qu'il s'incarne dans l'enfant, le sauvage ou l'artiste populaire, cherche moins à recopier le réel tel qu'il le perçoit qu'à le représenter tel qu'il le conçoit. Ainsi l'ethno-psychologue, formé aux théories de Lévy-Bruhl et de Bergson, expliquait-il en 1913 pourquoi l'enfant n'hésitait pas par exemple à dessiner les narines d'un bonhomme l'une au-dessus de l'autre plutôt que l'une à côté de l'autre, son but étant, tout en cherchant à être le plus réaliste possible, de « rendre visibles¹⁰⁹⁹ » ces deux attributs essentiels de l'Homme davantage que de le reproduire tel que son œil le perçoit. Puisque l'Homme a nécessairement, sauf accident, deux narines, il est impératif, par souci de réalisme, que dans la représentation figurent ces deux narines, dût-il, pour ce faire, les représenter de manière incohérente, soit par exemple l'une au-dessus de l'autre et non l'une à côté de l'autre¹¹⁰⁰. « Une image est ressemblante pour l'adulte quand elle reproduit *ce que son œil en voit*, pour le primitif lorsqu'elle traduit *ce que son esprit en sait*.¹¹⁰¹ », écrivait encore Luquet dans son ouvrage sur l'art primitif, opposant ainsi ce qu'il dénommait le *réalisme visuel* au *réalisme intellectuel*. Mais, alors qu'il se révélait absolument incapable de tisser des liens entre ces arts primitifs et l'art moderne¹¹⁰², c'est justement sur cette théorie que Huyghe, sans la nommer, s'appuie pour rapprocher les naïfs des modernes. En effet, c'est bien à travers ce primat de l'idée sur l'objet, de l'esprit sur la chose vue que le naïf se rapproche du cubiste, tous deux créant ou cherchant à créer « un art qui serait à la fois sensible

¹⁰⁹⁸ Luquet, Georges-Henri, « Essai de définition de l'art populaire », communication réalisée durant le Premier Congrès International des Arts Populaires, Prague en 1928 et reprise dans *Art populaire, op. cit.*, pp. 8-9

¹⁰⁹⁹ « Dans différents bonshommes, les narines sont déplacées pour les rendre plus visibles, en particulier dans 592 et 593, où d'ailleurs elles sont, par incapacité synthétique, placées, non de niveau, mais l'une au-dessus de l'autre – Les arbres des cours des maisons ou de classes comme 658, 781, ceux du dessin 767, de la promenade 953 sont étagés de façon à éviter qu'aucun ne soit masqué par ceux qui sont placés devant. – Les couples de la noce 978 sont disposés de même. [...] », Luquet, G.-H., *Les dessins d'un enfant, op. cit.*, p. 190

¹¹⁰⁰ *Ibid.*

¹¹⁰¹ Luquet, G.-H., *L'art primitif, op. cit.*, p. 67

¹¹⁰² Comme le remarquait fort justement Emmanuel Pernoud, aussi iconoclaste que soit sa théorie, jamais Luquet n'opère quelconque rapprochement entre le réalisme intellectuel des arts primitifs et l'art des peintres qui lui sont contemporains, cf. Pernoud, E., *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes, op. cit.*, p. 71. Outre le fait qu'il ne décrive jamais non plus « les produits du réalisme visuel, comme si ce dernier était « une affaire entendue » » (*Ibid.*, p. 83), il n'use que très rarement des termes *abstrait* et *abstraction* pourtant bien en vogue sur la scène artistique de l'époque. Ceci est d'autant plus surprenant que parmi ses collègues ethnologues, nombre d'entre eux parlent justement d'*art abstrait*, d'*abstraction*, d'*abstrait* au sujet de l'art primitif. Se confortant dans une terminologie fondée sur un réalisme absolu (l'art ne peut être que *réalisme visuel* ou *réalisme intellectuel*), Luquet semble incapable d'appréhender l'œuvre d'art sans un rapport au réel et, de ce fait, témoigne d'une cécité tout à fait surprenante vis-à-vis non seulement de l'art de son temps mais aussi de l'art, en 1930, des trente dernières années au moins.

et abstrait¹¹⁰³ ». Par conséquent, même si la reconnaissance de la peinture d'instinct par les modernes témoigne de leur « lassitude » vis-à-vis de leur propre « intelligence consciente¹¹⁰⁴ » dépourvue de poésie, elle les aide aussi à justifier les dogmes sur lesquels ils s'appuient pour inventer un nouveau type d'art. Or celui, s'écartant volontairement du réel, tendrait avant tout vers l'abstrait. C'est donc parce qu'ils considéraient les naïfs – Rousseau en l'occurrence – comme des primitifs, et parce qu'en tant que primitifs, les naïfs expriment nécessairement le « fond le plus permanent de l'homme¹¹⁰⁵ », que les modernes justifiaient leur tendance à l'art abstrait. Plus qu'un antidote ou une compensation, la peinture populaire était aussi, pour eux, « la confirmation d'un dogme actuel par un art situé hors du temps¹¹⁰⁶ ». En reconnaissant la peinture instinctive, ces avant-gardes n'avouaient donc pas leur défaite, contrairement à ce que Basler supposait. Parce qu'ils puisaient en elle les arguments qui les amenèrent à délaisser le réel pour s'engager vers une esthétique plus abstraite, la peinture populaire prouvait le bien-fondé de leur choix.

Il est dommage qu'à cet endroit, Huyghe n'ait pas senti le besoin d'illustrer ce qu'il avance par des analyses d'œuvres comparées. Celles-ci n'interviendront que bien des décennies plus tard et, à l'endroit de Picasso surtout, prouveront en effet la validité de cette théorie¹¹⁰⁷. Ainsi que nous l'avons vu en première partie, c'est aussi en faveur de son potentiel d'abstraction que l'œuvre de Rousseau, pour Kandinsky et bien qu'il le surnommât le « père du grand réalisme », est apprécié. Huyghe est néanmoins le premier à envisager la reconnaissance de la peinture naïve par les modernes à travers une perspective esthétique et, en s'appuyant sur les théories ethnologiques de l'époque, à mettre en exergue la dualité esthétique de la peinture instinctive, à la fois abstraite et réaliste.

Mais, si en mettant les deux esthétiques sur un pied d'égalité, il semble ne pas prendre parti et laisser ouvertes les deux options quant à l'appréciation réaliste ou abstraite de la peinture instinctive, l'historien adhère-t-il à la voie choisie et suivie par les cubistes ? Bien qu'il ne se

¹¹⁰³ « L'artiste populaire, en croyant peindre "d'instinct", est livré, comme le cubiste, aux conventions de sa pensée. Il traduira plus aisément sa sensibilité que ses sensations, et il réalise au fond, à l'état embryonnaire, ce rêve que beaucoup poursuivirent à travers le cubisme : un art qui serait à la fois sensible et abstrait. C'est la définition même que l'on pourrait donner de l'art de Braque. », Huyghe, R., « Introduction », art. cité, pp. 187-188, voir annexe n°22

¹¹⁰⁴ « La vogue extrême de la peinture populaire en notre temps vient donc de ce qu'elle compense les lacunes de l'art moderne, et surtout l'extrême lassitude qu'elle ressent de trouver toujours interposée son intelligence consciente entre elle et la poésie [...] », *Ibid.*, p. 188

¹¹⁰⁵ *Ibid.*

¹¹⁰⁶ *Ibid.*

¹¹⁰⁷ Voir notamment Lanchner, C. et Rubin, W., « Henri Rousseau et le modernisme », art. cité ;

prononce pas sur la question dans ce chapitre, Huyghe considère-t-il l'abstraction comme une esthétique moderne valable, aussi valable en peinture que le réalisme et la figuration ? A l'instar de ce qu'il écrit sur la peinture instinctive, reconnaît-il à cette dualité esthétique la possibilité d'exister ? Au regard de son appréciation personnelle de l'art, manifeste dans son histoire de l'art moderne tout entière, quelle place occupe alors la peinture instinctive ? Reconnue par les modernes du début du siècle pour son potentiel d'abstraction, est-ce encore pour cela qu'elle est, dans les années 1930, reconnue et appréciée ?

Bien qu'il se veuille objectif, ne se livrant jamais à des attaques en règle contre tel ou tel artiste et tel ou tel mouvement, Huyghe n'en est pas moins et explicitement *pro-réalisme*. En effet, sans rejeter les mouvements modernes du début du siècle et reconnaissant même aux cubistes de la première génération la valeur de leurs recherches picturales, il est clair, dans l'esprit d'Huyghe, qu'un tel degré d'abstraction ne pouvait durer. Si le recours à l'abstraction fut peut-être à un moment nécessaire et salutaire pour que les artistes puissent se dégager de l'emprise impressionniste, il ne pouvait à terme conduire qu'à une impasse. Et c'est de fait, d'après Huyghe, ce qui s'est produit : après s'être audacieusement tournés vers l'art abstrait, non seulement les cubistes reviennent au réel – les cubistes « français » en particulier – mais aussi l'engouement tout entier pour l'art abstrait disparaît. Ainsi tandis que chez Metzinger, Valmier et Herbin, « le réel est souvent clairement reconnaissable¹¹⁰⁸ » et que Léger, Ozenfant et Jeanneret, « au lieu de s'égarer avec délices dans les brumes impersonnelles de l'abstraction », « s'amarre[nt] solidement au réel¹¹⁰⁹ », Braque, après avoir suivi « l'Espagnol sans mesure » qu'est Picasso, revient avec une mesure et une constance typiquement françaises au sujet¹¹¹⁰. C'est bien au « grand effort du cubisme français¹¹¹¹ » que l'histoire de l'art de cette

¹¹⁰⁸ « A travers les œuvres de Metzinger, de Valmier, de Herbin [...] le réel est souvent clairement reconnaissable [...] Là encore, ils évoquent une « géométrie réelle » connue, où n'a point part la fantaisie graphique de Picasso ou de Braque. », Huyghe, R., *La peinture française : les contemporains, op. cit.*, 1939, p. 34

¹¹⁰⁹ « Au lieu de s'égarer avec délices dans les brumes impersonnelles de l'abstraction, Léger, comme les puristes Ozenfant et Jeanneret, s'amarre solidement au réel, en plaçant son art sous l'étroite dépendance de la vie moderne. Là encore on retrouve ce tempérament français épris de logique positive plus que métaphysique. », *Ibid.*, p. 35

¹¹¹⁰ « Picasso, Espagnol sans mesure, a mené le jeu. [...] Picasso jaillit avec la force d'un jet puissant et se disperse en gouttelettes, comme il plaît au vent ; et en face, voici Braque ; ses dons sont plus discrets, plus "bornés", mais il les recueille et les réchauffe en son cœur, comme une eau plus rare dans le creux des mains. A l'inverse, il cherche, comme le dit Bissière, à "limiter ses moyens" pour retrouver la "constance". Il a cette densité de l'âme française qui, comme un plomb, ramène sans cesse la pensée et ses développements sans fin à leur position d'équilibre. Et cet équilibre français est fait du pont jeté entre les deux extrêmes qui le composent : la vie abstraite et la vie positive. Le premier, Braque revient à la couleur et à ses harmonies, à la sensibilité et à ses douceurs, au monde positif que le premier aussi il réintroduit discrètement, humbles pommes, corps de femme, ou paysage, dans l'armature cubiste. Que d'émotions et d'évocations *familiales* il sait, quand il ne s'abandonne pas complètement à l'exemple de Picasso, unir à ces abstractions en principe impersonnelles du cubisme ! », *Ibid.*, p. 34

¹¹¹¹ « Le grand effort du cubisme français a été de ramener l'art abstrait sur le terrain du positif et du connu. C'est

première décennie du XX^e siècle doit son « retour aux apparences » et, après-guerre, son « retour au réel », chapeau sous lequel Huyghe présente d'autres grands peintres français dont le succès s'est depuis considérablement tari : Charles Dufresne, Henry de Waroquier et André Dunoyer de Segonzac¹¹¹².

Disséminé au fil des pages de son histoire de l'art, le réalisme est pour Huyghe la seule esthétique qui vaille. Moyen le plus efficace pour communiquer avec le spectateur¹¹¹³, le réalisme constitue surtout l'esthétique française par excellence. N'est-il pas en effet l'apanage des peintres de tradition française tels Le Nain, Chardin, Corot, etc. ? Ainsi rétablir l'esthétique réaliste n'est pas qu'une « mesure de sauvegarde instinctive ». Cela revient à restaurer « l'âme française » éprise à la fois du besoin de traduire le « vrai » tout en émouvant :

« Il y a plus : le réalisme pour eux n'est pas seulement une mesure de sauvegarde instinctive, ou un retour à plus d'empirisme par lassitude de tant d'efforts doctrinaires ; c'était l'aveu longtemps réprimé de l'âme française. La France est réaliste ; non point qu'elle aime le réel parce qu'il est "vrai", comme certains peuples du Nord, mais parce qu'il l'émeut.¹¹¹⁴ »

Déjà bien développée en 1933 et en 1939, cette lecture de l'histoire de l'art du XX^e siècle suivant la présence et la dominance ou non du réalisme est d'autant plus manifeste dans la version de 1949. Agrémentant son introduction de sous-parties démontrant la « faillite du réel » et celle de « la raison », l'historien présente également toute la première partie consacrée aux mouvements fauves et cubistes comme « l'offensive contre le réel ». Usant à dessein d'un champ lexical relatif au combat, c'est bien autour de cette lutte entre réalisme et abstraction que s'articule, pour Huyghe, l'histoire de l'art moderne. Suivant une conception positiviste de l'histoire de l'art, le retour du réalisme en peinture, après la Première guerre mondiale, est bien de l'ordre d'une victoire, après 1945, de l'ordre du triomphe.

cette incorporation progressive du cubisme à la vision traditionnelle qui va maintenant s'opérer peu à peu. », *Ibid.*, p. 35

¹¹¹² Très connus et respectés dans l'entre-deux-guerres, ces peintres, formés à l'esthétique cubiste, furent réputés pour avoir rétabli le sujet en peinture. Les paysages de Dunoyer de Segonzac étaient en particulier très appréciés. A noter que c'est ce dernier qui, en 1934, remporta le lion d'or à la Biennale de Venise, bonne illustration du type d'esthétique qui officiellement et un peu partout en Europe était préféré.

¹¹¹³ « La fidélité au réel n'est point en art une vaine superstition, une habitude irréfléchie ; elle est née du besoin pour l'art, instrument de communication entre l'âme du créateur et celle du spectateur, de rester intelligible, de trouver un terrain commun où se rencontrer. Ce "moyen terme", seul le réel peut le fournir. La représentation du réel est à l'art pictural ce que le mot, véhicule commun des idées les plus individuelles, est à la littérature. La grandeur de l'artiste ce n'est point de la nier, mais de la plier à transmettre à autrui ce qu'il est seul à porter en lui. », *Ibid.*

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 47

Situé entre les frasques du début du siècle et le chapitre consacré à ce « retour au réel », incarné par Dunoyer de Segonzac, Dufresne et Waroquier, le chapitre sur « la peinture instinctive » n'aurait-il pas été placé là, judicieusement, de manière à appuyer le mouvement général de cette histoire de l'art et le triomphe du réalisme en peinture ? Si la peinture instinctive avait servi aux modernes à justifier leur tendance à l'abstraction, ne servirait-elle pas ici étant entendu qu'elle est tributaire des deux esthétiques, à justifier la tendance au réalisme de certains peintres de l'entre-deux-guerres ? Confirmant la participation de ce chapitre au développement général de cette histoire de l'art, Huyghe n'y avait-il pas affirmé avant de rappeler la part indéfectiblement réaliste de toutes les œuvres primitives qu'il n'existe de « vraie poésie » que dans le réalisme¹¹¹⁵ ? Par conséquent, si les naïfs avaient agi comme des modèles pour les avant-gardes du début du siècle d'une tendance à l'abstraction, dans les années 1930, ils prouveraient le bien-fondé du réalisme en peinture permettant ainsi de justifier son retour. « Créée » par l'avant-garde au début du siècle, la peinture d'instinct serait devenue, au terme d'une valorisation et d'une acceptation générale du primitif, l'apanage d'une arrière-garde ne jurant qu'à travers une esthétique réaliste conservatrice et rétrograde.

4. Les Maîtres Populaires de la Réalité, 1937.

Quatre ans plus tard, c'est de nouveau sous l'emprise du Réel que les peintres naïfs sont mis en valeur à travers l'exposition la plus conséquente qui ne leur ait jamais été consacrée jusqu'alors. Organisée par Andry-Farcy, directeur et conservateur en chef du Musée de Grenoble, avec l'aide du critique d'art Maximilien Gauthier, l'exposition s'intitulait « Les Maîtres Populaires de la Réalité » et rassemblait près de 200 œuvres de tous les peintres naïfs connus : les français Henri Rousseau, André Bauchant, Camille Bombois, Jean Eve, Séraphine Louis, Dominique-Paul Peyronnet, René Rimbart, Louis Vivin, auxquels furent adjoints le peintre naïf suisse Adolf Dietrich et, suivant un rapprochement courant, Maurice Utrillo. Présentée en parallèle de l'Exposition Internationale de 1937, elle se déroula dans une salle prêtée par la revue *La Renaissance* rue Royale à Paris du 16 au 31 octobre 1937. Accompagnée d'un riche catalogue composé d'une préface de Raymond Escholier, d'un long texte de Maximilien Gauthier et d'une notice conséquente pour chaque artiste présenté, « Les Maîtres

¹¹¹⁵ « La vraie poésie est, au fond, liée au vrai réalisme : nous n'avons plus conçu la poésie que comme un attrait ajouté au réel ou substitué à lui, c'est que nos yeux étaient trop expérimentés pour ester sensibles à l'attrait *du* réel ; les primitifs et les enfants n'ont jamais connu que celui-là ; et quand ils imaginent, c'est du réel qu'ils cherchent à créer. », Huyghe, R., « Introduction », art. cité, p. 186, voir annexe n°22

Populaires de la Réalité » fut ensuite montrée à la Kunsthaus de Zurich (du 4 au 28 novembre 1937) puis au MoMA de New York en 1938 avant d'arrêter son périple, en Europe de nouveau, dans la galerie d'art londonienne Tooth & Sons en 1938.

Coup d'éclat de la part du directeur du Musée de Grenoble qui, au même moment, fut l'un des premiers directeurs de musée de province à chercher à promouvoir son institution sur un plan national, « Les Maîtres Populaires de la Réalité » mettait en valeur toute une partie de la production picturale française qui, sans elle, aurait été tout à fait absente de la grande manifestation que représentait l'Exposition Internationale de 1937. Pourtant cette dernière avait notamment pour objectif de promouvoir, à l'international, non seulement l'art moderne mais aussi les arts populaires et l'artisanat français¹¹¹⁶. Pouvant aussi bien être rangés sous le chapeau des uns ou des autres, les peintres naïfs, outre les quelques toiles de Rousseau et d'Utrillo présentées à l'exposition des « Maîtres de l'Art Indépendant 1895-1937 » du Petit Palais¹¹¹⁷, n'y avaient pourtant pas été conviées. Sans l'exposition d'Andry-Farcy, l'art naïf au sein de l'Exposition Internationale aurait à peine été représenté.

a. Le projet.

Comme l'atteste une lettre d'Andry-Farcy au Maire de la Ville de Grenoble, le projet d'exposition « Les Maîtres Populaires de la Réalité » avait pour objectif premier d'affirmer la place du Musée de Grenoble au niveau national. En tant que directeur du musée depuis 1919, Andry-Farcy avait déjà tenté pareille entreprise en faisant non seulement en sorte que des pièces de la collection du musée fassent partie de l'exposition collective sur les musées de province présentée à Paris en 1931 et 1933¹¹¹⁸ mais surtout en parvenant à organiser une exposition de la seule collection du musée de Grenoble à Paris en 1935. Présentée au Petit Palais, cette dernière fut, comme le notait Hélène Vincent, la première exposition à Paris à se consacrer aux

¹¹¹⁶ Sur ce sujet, voir notamment l'article d'Henri Clouzot, conservateur honoraire des Musées de la Ville de Paris : Clouzot, Henri, « Les Artisans Provinciaux à l'Honneur », *L'Art vivant*, août-septembre 1936, pp. 174-175

¹¹¹⁷ *Les Maîtres de l'Art Indépendant 1895-1937*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Petit Palais de juin à octobre 1937 et organisée par la direction des Beaux-arts de la ville de Paris et la conservation du Petit Palais ; Paris, éd. Arts et Métiers graphiques, 1937

¹¹¹⁸ Il s'agit des expositions « Chefs-d'œuvres des musées de provinces, école française XVII^e, XVIII^e siècle », Orangerie des Tuileries, Paris, 1931 et « Les Chefs-d'œuvre des musées de province », Musée Carnavalet, 1933, cf. Vincent, Hélène, « Etude » in *Andry-Farcy, un conservateur novateur, Le Musée de Grenoble de 1919-1949*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée de Grenoble du 28 juin au 11 octobre 1982, sous le commissariat d'Hélène Vincent, Grenoble, Musée de Grenoble, 1982, p. 41; cette exposition fait suite à la thèse de doctorat d'Hélène Vincent intitulée *Un musée précurseur, le Musée de Grenoble de 1920 à 1950* et soutenue en histoire de l'art à l'Université de Lyon II en 1980.

collections d'un seul musée de province à la fois¹¹¹⁹. A l'approche de l'Exposition Internationale de 1937, organiser une nouvelle exposition à Paris s'avérait donc une bonne occasion de valoriser à nouveau le Musée de Grenoble, tant sur le plan national qu'international. Comme l'exprime Andry-Farcy en avril 1937 :

« Il fallait trouver une idée neuve et d'une actualité artistique évidente et, d'autre part chercher le moyen d'affirmer une fois de plus le nom de Grenoble, en le dégageant – au point de vue publicitaire – de la grande manifestation internationale qui va ouvrir ses portes. Il était aussi nécessaire que cette idée n'obligeât point M. le Maire de Grenoble à consentir de dégarnir les cimaises de notre musée. C'est pourquoi j'ai saisi l'occasion offerte par la sympathie que les amateurs français et étrangers les plus renommés ne cessent de manifester au Musée de Grenoble. Un groupe de ceux-ci veut bien nous prêter les œuvres de leurs collections signées du Douanier Rousseau, Utrillo, Vivin, Séraphine de Senlis, Bombois, Bauchamp [*sic*], Dietrich, Peyronnet, Eve et Rimbart.¹¹²⁰ »

Alors que le musée ne possède à cette époque que quatre œuvres des artistes présentés¹¹²¹, Andry-Farcy parvient en l'espace de quelques mois à rassembler 210 œuvres auprès des artistes et des collectionneurs, prouvant une fois de plus, comme l'indique Vincent, la richesse de ses qualités relationnelles mais aussi, suivant les propres termes d'Andry-Farcy, la très bonne réputation que le musée avait déjà acquise¹¹²². Outre le fait de trouver une salle pour accueillir l'exposition – il s'agira finalement d'une salle prêtée par la revue *La Renaissance* située rue Royale en plein cœur de Paris –, Andry-Farcy rassemble également un comité de renom comprenant notamment Raymond Escholier, René Huyghe, Charles Montag,

¹¹¹⁹ *Ibid.*

¹¹²⁰ Archives de la Municipalité de Grenoble, R2 51, Andry-Farcy, projet de l'exposition « Les Maîtres Populaires de la Réalité », 25 avril 1937, repris in *Ibid.*, p. 41

¹¹²¹ *Autoportrait et Les Prés de Grenay* de Camille Bombois, *Les Fruits* de Séraphine Louis et *Banlieue de Paris* de Maurice Utrillo, cité dans *Ibid.*

¹¹²² Dans une lettre datée du 23 mai 1937 adressée au Maire de Grenoble, Andry-Farcy écrit ainsi : « [...] Groupement des tableaux. Cette opération longue et difficile auprès des amateurs-prêteurs continue encore mais touche à sa fin. Travail de persuasion, car certains amateurs qui nous prêtent sont peu coutumiers de ce geste. Ils le font à cause du prestige du Musée de Grenoble, et ceci croyez-le, est souvent ici un grand réconfort pour moi au milieu des difficultés où je me débats quotidiennement. Je réunirai quelques lettres des collectionneurs les plus connus et vous verrez que ce ne sont qu'appréciations élogieuses ! « votre admirable » « votre passionnant » « votre merveilleux » Musée de Grenoble. Ou bien « personne dans le monde des arts ne peut oublier la géniale (sic) initiative de Grenoble et l'exposition sans précédent de son Musée au Petit Palais. », Archives de la Municipalité de Grenoble, 2R349. L'« exposition sans précédent » renvoie à l'exposition des collections du Musée qui, sur l'initiative et la supervision d'Andry-Farcy, avait eu lieu au Petit Palais, Paris, en 1935. Evidemment, on ne saurait négliger de voir dans cette lettre adressée au Maire de Grenoble, soit au principal actionnaire du Musée, une manière pour le directeur du musée de se mettre en valeur. Peut-être exagère-t-il donc un peu ; mais les faits restent là pour nous rappeler que même s'il surestime la renommée du Musée, Andry-Farcy est capable de beaucoup pour réaliser ses projets.

Maximilien Luce, Jean Cassou, Jacques Guenne et Wilhelm Uhde¹¹²³ et, suite aux échanges avec collectionneurs et artistes, réussit à récupérer pour les collections du musée des promesses de dons de plusieurs œuvres des naïfs présentés¹¹²⁴.

Comme une lettre adressée au Maire de Grenoble et datée du 26 mai 1937 le prouve, le projet d'envoyer par la suite cette exposition à Zurich était, avant même que celle-ci ne soit montrée à Paris, déjà engagé¹¹²⁵. Enfin, une autre lettre adressée aux Delaunay mais datée cette fois-ci du 29 novembre 1937, soit une fois l'exposition parisienne terminée, révèle une autre face du projet : elle nous apprend qu'Andry-Farcy envisageait de compléter « Les Maîtres Populaires de la Réalité » avec une exposition d'art abstrait qui, organisée avec le critique d'art Yvanhoé Rambosson, aurait notamment inclus les œuvres du couple Delaunay :

« ... il serait grand temps de " se grouiller " car les Maîtres Populaires de la Réalité vont être exposés en Amérique en avril prochain par mes soins et il serait épatant qu'à côté " *par confrontation* " on montra l'abstraction par une exposition parallèle où Yvanhoé, Sonia et Robert donneraient leur mesure avec l'ami Andry. Est-ce que ça colle ? [...] Mon avis est qu'une double manifestation serait épatante : c'est-à-dire, les Maîtres Populaires de la Réalité à côté des Maîtres de l'Art Abstrait.¹¹²⁶ »

Faisant référence à la présentation de l'exposition au MoMA à New York qui eut bel et bien lieu en 1938¹¹²⁷, ce projet de montrer en miroir ou « *par confrontation* », suivant les termes d'Andry-Farcy, les peintres populaires et les peintres abstraits, fut-il pensé dès l'origine des « Maîtres Populaires de la Réalité » ou ne vint-il à l'esprit d'Andry-Farcy qu'après ? Pour une

¹¹²³ Voir Liste d'invitation exposition 01 (2R349) à mettre en regard avec une Lettre d'Andry-Farcy au Maire de Grenoble, datée du 27 mai 1937 (2R349).

¹¹²⁴ En 1938, le Musée de Grenoble récupéra ainsi par don de la Galerie Percier, Paris *La Rue du Dragon à Paris* de René Rimbert (1930 ; MG 2861), un *Autoportrait* de Camille Bombois (vers 1936 ; MG 2862) et *Les Fruits* de Séraphine Louis (MG 2864), cf. liste établie in *Andry-Farcy, un conservateur novateur, Le Musée de Grenoble de 1919-1949, op. cit.*, p. 112. Ces nouvelles acquisitions furent complétées en 1947 par *Paysage de l'Ile-de-France* de Jean Eve (MG 2942), *Le repos au bord de la route* d'André Bauchant, 1932 (MG 2943) ainsi que *Nu au féminin sur le divan* et *Laveuse au bord du lac* de Camille Bombois. En 1948, le musée acquit encore *Marine, le naufrage* d'André Bauchant, 1931 (MG 3001) et en 1949, *Le buisson de fleurs* d'André Bauchant, 1946 (MG 3033) et *Femme au divan* de Jean Puy (MG 3034), cf. liste établie in *Andry-Farcy, un conservateur novateur, Le Musée de Grenoble de 1919-1949, op. cit.*, pp. 115-116. Les numéros indiqués correspondent aux numéros d'inventaire saisis dans *Ibid.* En août 2012, seules les œuvres *Les Fruits* de Séraphine Louis, *La Rue du Dragon à Paris* de René Rimbert ainsi que l'*Autoportrait* et *Laveuse au bord du lac* de Camille Bombois faisaient partie de l'accrochage public de la collection permanente.

¹¹²⁵ Lettre du 26 mai 1937 d'Andry-Farcy au Maire de Grenoble conservée sous le numéro d'inventaire 2R349. Nous remercions vivement Madame la Conservatrice Hélène Vincent d'avoir très gentiment accepté de nous envoyer une copie numérique de ces lettres conservées aux Archives municipales de la Ville de Grenoble.

¹¹²⁶ Lettre d'Andry-Farcy aux Delaunay datée du 29 novembre 1937 et conservée dans la collection Sonia Delaunay, citée in Vincent, H., « Etude », art. cité, p. 45

¹¹²⁷ Nous reviendrons sur celle-ci au troisième chapitre.

raison qu'on ignore, l'exposition d'art abstrait n'eut pas lieu à ce moment-là mais dix ans plus tard, en 1948, dans la galerie d'Aimé Maeght. Intitulée « Les Maîtres de l'Art Non-Figuratif et l'Hommage à Robert Delaunay », elle ne se consacrait finalement qu'aux pionniers de l'art abstrait¹¹²⁸ et non, comme l'aurait souhaité Andry-Farcy, aux avant-gardes abstraits toute génération confondue¹¹²⁹. Comme il avait fait appel à Maximilien Gauthier pour la rédaction du catalogue d'exposition des « Maîtres Populaires de la Réalité », le directeur du Musée de Grenoble fit pour celle-ci appel à Michel Seuphor, qui rédigea alors le premier ouvrage important sur l'art abstrait : *L'Art abstrait. Ses origines, ses premiers maîtres*. Bien que le projet d'exposer en parallèle l'art naïf et l'art abstrait fut abandonné, quel en était le caractère programmatique en 1937, lorsqu'Andry-Farcy en parle aux Delaunay ? Ces deux expositions avaient-elles pour but d'illustrer l'antagonisme de deux esthétiques modernes, une grande abstraction d'un côté, un grand réalisme de l'autre ou n'illustraient-elles que des exemples parmi d'autres des multiples tendances artistiques et esthétiques du XX^e siècle ? Si Andry-Farcy, contrairement à Huyghe par exemple, semble avoir autant apprécié les artistes naïfs que les artistes abstraits, il semble également avoir considéré leurs deux esthétiques comme opposées. Est-ce à dire que dans son esprit ces deux genres picturaux étaient hermétiquement fermés l'un à l'autre ? Ou bien le parallèle avait-il pour but de mettre en lumière leurs éventuelles affinités ? On ne sait.

Ce dont nous sommes sûres en revanche est que « Les Maîtres Populaires de la Réalité » était indiscutablement envisagé sous l'étiquette du réalisme. Outre le fait que le titre de l'exposition met clairement en valeur la *réalité*, il se référait indubitablement aussi au titre d'une autre exposition qui, s'étant déroulée au Musée de l'Orangerie à Paris en 1934, s'était intitulée « Les Peintres de la Réalité ». Reconduisant la terminologie employée par Champfleury à l'égard des frères Le Nain au milieu du XIX^e siècle¹¹³⁰, cette dernière était consacrée aux peintres français du XVII^e siècle et plus particulièrement aux frères Le Nain, à Georges de La Tour, Philippe de Champaigne et Sébastien Bourdon. Dans la lignée de l'exposition sur les primitifs français de 1904, ses organisateurs avaient, à leur tour, cherché, en rendant hommage

¹¹²⁸ Arp, Brancusi, Braque, Robert et Sonia Delaunay, Van Doesbourg, Duchamp-Villon, Gabo, Gleizes, Gontcharova, Kandinsky, Kupka, La Fresnaye, Larionov, Laurens, Léger, Lissitzky, Macke, Magnelli, Moholy-Nagy, Mondrian, Pevsner, Picabia, Picasso, Severini, Tauber, Vantongerloo, Jacques Villon, cité in *Ibid.*

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 46

¹¹³⁰ Champfleury, *Les peintres de la réalité sous Louis XIII, Les Frères Le Nain*, Paris, Librairie V Jules Renouard, 1862

à ces artistes alors peu connus du grand public¹¹³¹, à magnifier l'excellence de la tradition et de l'art français tout de constance et de mesure. A travers l'exemple de ces « modestes¹¹³² » qui, dans les textes du catalogue, se trouvaient aussi affiliés à Chardin, Corot et Courbet, ils avaient mis en lumière le caractère indéfectiblement réaliste de leur esthétique, affirmant même que le réalisme était l'esthétique française par excellence¹¹³³.

Comme l'a montré Pierre Georgel à l'occasion de la reconstitution de l'exposition de 1934 en 2006, allier génie français et réalisme n'était pas fait nouveau. Au XIX^e siècle, le réalisme avait déjà été promu comme une esthétique typiquement française à travers l'élaboration d'un nouveau type de « génie français » qui, en alternative au génie français classique, d'origine latine et associé aux élites intellectuelles, se serait davantage réclamé de « l'héritage gaulois, d'essence locale et populaire¹¹³⁴ ». Fondé sur l'« expression sincère du sentiment populaire », ce génie français, doublement national puisque gaulois et populaire, aurait alors permis d'allier, selon une pensée progressiste, non-conservateurs de droite, tel l'historien d'art Courajod, et progressistes de gauche, tel l'historien Michelet¹¹³⁵. Promouvant une tradition française conçue sur l'alliance du génie français et du peuple, « Les Peintres de la

¹¹³¹ Organisée par Messieurs les conservateurs Paul Jamot et Charles Sterling, l'exposition eut lieu au Musée de l'Orangerie à Paris du 24 novembre 1934 au 24 mars 1935 et est surtout connue pour avoir engagé la redécouverte du peintre Georges de la Tour.

¹¹³² Jamot, Paul, « Préface », *Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée de l'Orangerie, Paris, éd. des Musées nationaux, 1934, p. 16

¹¹³³ Ainsi Paul Jamot, l'un des deux organisateurs de l'exposition, écrivait-il dans la préface du catalogue : « Un courant de réalité circule à travers toute l'histoire de la peinture française, même aux époques où semble triompher un autre idéal. Tel un de ces fleuves au cours en partie souterrain qui, précisément, sont une des curiosités naturelles de certaines régions françaises. Il disparaît dans un gouffre entre deux rochers et on peut oublier sa présence ; mais il est toujours là, et on le voit bientôt sortir plus puissant des ténèbres inférieures pour étaler ses nappes liquides à la lumière du ciel. C'est lui qui empêche les imaginatifs et les poètes de se perdre dans l'abstraction ou dans les nuées. Et, comme si au long de ce parcours chez les ombres il avait recueilli parmi ses eaux quelques paillettes de mystère, il répand une poésie subtile dans l'art simple et franc des Le Nain, des Chardin, des Corot, des Courbet, des Manet, cet art qui n'a rien à voir avec le réalisme des Flamands et des Hollandais, plein de verve, débordant de sensualité et emporté par une sorte de lyrisme bachique. A l'encontre de ce que l'on a cru longtemps, peu d'époques sont mieux faites que notre XVII^e siècle pour illustrer cette double vocation d'un art qui fut aussi constant dans son intellectualité que dans sa passion du vrai. », *Ibid.*, p. 17

¹¹³⁴ Georgel, Pierre, « Introduction » in *Orangerie, 1934 : les « Peintres de la Réalité »*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée de l'Orangerie, Paris (du 22 novembre 2006 au 5 mars 2007), sous le commissariat de Pierre Georgel, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2006, p. 29

¹¹³⁵ « Comme le "génie français" classique avec la pensée conservatrice, le "génie français" réaliste a partie liée avec la pensée progressiste mais peut rallier des esprits de l'autre bord (ainsi Courajod, violemment contre-révolutionnaire mais encore plus hostile au "cosmopolitisme"). Comme le premier aurait ses racines dans l'intellectualisme et l'universalisme "latins", il aurait les siennes dans l'héritage "gaulois", d'essence locale et populaire, donc doublement "national". Car pour les tenants de cette pensée, le classicisme n'est pas seulement étranger par son origine ultramontaine, mais aussi du fait de son éléction par les classes supérieures. L'homme de droite Courajod rejoint sur ce point l'homme de gauche Michelet. », *Ibid.* C'est bien sûr ce nouveau « génie français » qui est à l'œuvre chez Champfleury par exemple, chantre du Réalisme dont il reconnaît les qualités aussi bien dans les peintures contemporaines de Courbet, peintre du peuple, que dans les œuvres modestes des frères Le Nain qu'il est l'un des premiers à redécouvrir.

Réalité » de 1934 ne faisait pas que prendre place dans la montée générale des nationalismes en Europe. L'exposition répondait également, à sa manière, à la crise économique-sociale qui touchait la France et que les émeutes ouvrières de février 1934 avaient particulièrement illustrée. Comme le résumait Georgel, les artistes présentés servirent à dessiner, en cette période trouble, l'image d'une France rassurante, confiante et stable au sein de laquelle l'ordre social se trouvait apaisé. Annonçant à la fois les utopies révolutionnaires du Front Populaire et celles du très conservateur régime de Vichy, l'esthétique consensuelle des « Peintres de la Réalité » s'appuyait sur une représentation de la France fortement idéalisée¹¹³⁶.

En se référant explicitement aux « Peintres de la Réalité », le titre de l'exposition de 1937 ne pouvait être plus clair. Faisant des naïfs les descendants de ces hérauts de la plus pure tradition française, les organisateurs de l'exposition de 1937 faisaient également de l'esthétique réaliste, le principal terrain d'entente entre ces deux familles d'artistes historiquement éloignées. Comme dans l'exposition de 1934, c'était bien aussi à travers cette seconde face du génie français, « d'essence locale et populaire », que Maximilien Gauthier¹¹³⁷, principal auteur du catalogue d'exposition, appréhendait les « maîtres populaires de la réalité ».

b. « Les Maîtres Populaires de la Réalité », Maximilien Gauthier.

En effet, bien que Gauthier commence par illustrer « l'esprit berger » des naïfs avec l'exemple italien de Giotto¹¹³⁸, le rapprochement entre peintres populaires et artistes de la pré-Renaissance s'arrête rapidement et c'est davantage à la reconnaissance du peuple et du folklore populaire, reconnus à la fois grâce à la redécouverte du Moyen-Age français et à l'intérêt d'historiens comme Michelet, que les peintres populaires doivent leur reconnaissance :

¹¹³⁶ « A cette France déchirée et tempétueuse, doutant profondément d'elle-même, l'Orangerie – naguère toile de fond de l'émeute du 6 février, place de la Concorde – présente l'image idéalisée d'une autre France, comme épargnée par les convulsions de l'histoire, stable, digne, ferme dans sa foi, moralement dominée par une élite réfléchie et responsable. D'une France rurale, bourgeoise, provinciale. D'un ordre social sans conflits et sans oppression, où le pouvoir absolu reste invisible, où l'amour du prochain atténue les inégalités, où le travail n'aliène pas le travailleur, où les pauvres ne se révoltent pas et où les riches ne les écrasent pas de leur richesse. Parfaite contre-épreuve de la réalité contemporaine, offerte à la projection des nostalgies des uns et des autres, ultras de gauche ou de droite mis à part. En quelque sorte une utopie à rebours, symétrique des utopies révolutionnaires qui se dessinent simultanément autour du Front Populaire en gestation : une utopie conservatrice, qui ne laisse pas d'annoncer l'imaginaire sociopolitique du futur régime de Vichy. », *Ibid.*, pp. 30-31

¹¹³⁷ Maximilien Gauthier s'était déjà exprimé sur l'art naïf dans un article intitulé « Les peintres de Montmartre » et publié dans *L'Art vivant*, en janvier 1929, p. 6

¹¹³⁸ « Il y a de l'esprit berger dans tout artiste véritable. Il n'y a pas d'esprit berger chez les faiseurs, les pompiers, les mondains. Ceux que nous appelons les Maîtres Populaires de la Réalité sont des bergers miraculeusement restés, dans notre époque, à l'état pur. », Gauthier, Maximilien, « Les Maîtres Populaires de la Réalité » in *Les Maîtres Populaires de la Réalité*, catalogue de l'exposition éponyme présentée Salle de la Renaissance, 11 rue Royale, Paris (du 16 au 31 octobre 1937), Paris, Le Musée de Grenoble à Paris, 1937, p. 11

« Le peuple n'a jamais cessé de produire, spontanément, de l'art, mais ce n'est que vers le milieu du siècle dernier que l'on a commencé à sérieusement y prendre garde, grâce aux premiers romantiques, découvreurs du moyen âge, et qui combattirent l'académisme, d'origine italienne, au nom de la tradition nationale. C'est aussi dans le même temps que l'Histoire, éclairée par Jules Michelet, lui-même plébien, a cessé de s'occuper exclusivement des grands pour s'intéresser aux humbles. Certes, le *Traité des Superstitions* de JB Thiers, reflète déjà, en 1879, un état d'esprit comparable à celui de Frazer et de Sébillot. Il n'en demeure pas moins que le folklore fut inventé seulement en 1848 et que la science des traditions, usages, croyances, légendes, art et littérature populaires, est à compter parmi les apports de l'admirable dix-neuvième siècle.¹¹³⁹ »

Davantage affiliés au domaine du folklore et des arts populaires qu'à celui d'autres arts primitifs (même si Gauthier situe aussi la reconnaissance de l'art naïf dans la série des découvertes des autres arts primitifs, préhistoriques et extra-occidentaux), c'est avant tout pour leurs origines sociales populaires que ces peintres sont valorisés. Ceci, Gauthier le développe particulièrement dès lors qu'il est question de terminologie. D'après l'auteur, c'est en effet le qualificatif *populaire* plutôt que *primitif moderne*, *instinctif* ou *naïf*, trop souvent utilisés avec condescendance, qu'il faudrait toujours utiliser pour les désigner : « Populaires, seulement pour rappeler leur origine, la grandiose simplicité des sentiments et des pensées qu'ils mettent dans leurs peintures et qui ressemblent tant aux sentiments et aux pensées que nous aimons dans les chansons et les récits qui sont la tradition du peuple.¹¹⁴⁰ » Préférant, à l'instar de Delaunay, les affilier à une tradition d'ordre populaire plutôt qu'à n'importe quel autre artiste ou type d'art, c'est donc en raison de leur appartenance au peuple français, entendu comme groupe ethnographique pourvu de sa tradition propre, que l'inscription au sein de la tradition se fait. Mais, poursuit Gauthier, *populaire* sert aussi à les distinguer de l'élite intellectuelle moderne, « inquiète » et cultivée : « Populaires, pour uniquement marquer que leur "climat" n'est point celui de l'esprit d'inquiétude picturale dit "moderne"¹¹⁴¹. » Reprenant à son compte la manière dont Uhde, en les opposant à la bourgeoisie, les avait intégrés à la tradition française, c'est aussi en raison de leur appartenance au peuple entendu comme classe sociale et politique qu'ils sont célébrés. Jouant sur la polysémie de *populaire*, c'est donc autant pour leur appartenance au peuple en tant qu'entité ethnographique que pour leur appartenance au peuple en tant qu'entité anthropologique que les naïfs sont valorisés. De ce fait, ils incarnent ce génie français à la fois

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 15

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 20-21

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 21

local (le peuple au sens ethnographique) et populaire (le peuple au sens plus anthropologique) que l'exposition de 1934 avait déjà célébré. Enfin, tandis que *Maîtres*, employé en écho bien sûr à l'exposition des « Maîtres de l'Art Indépendant », tend à assurer de nouveau leur parfaite maîtrise de la peinture, le choix terminologique de *réalité* se passe quant à lui d'explication. Pourtant, en parfaite adéquation avec cette définition du génie français, c'est aussi pour leur esthétique réaliste, troisième élément de la triade, que ces plébéiens de tradition française sont portés aux nues.

Peu avant d'en venir à l'explication de ces choix terminologiques, Maximilien Gauthier en avait même fait une thématique centrale de son texte, reprenant pour ce faire une expression couramment employée à l'époque : « le retour au réel ». Bien qu'il s'appuie, en exergue, sur la théorie de René Huyghe au sujet de la peinture d'instinct, ce n'est pas tant la dualité esthétique, réaliste et abstraite, que Gauthier en retient mais de manière plus radicale, l'esthétique réaliste seule. Reprenant à son tour l'histoire de la reconnaissance des naïfs par les modernes au début du XX^e siècle, il néglige l'hypothèse d'Huyghe concernant la justification par l'abstraction pour n'en retenir, comme Basler, que la seule lecture antagoniste d'une reconnaissance par compensation. Pour Gauthier, c'est en effet parce que l'art « était en danger » et qu'il « tendait à se séparer de la vie » à cause de trop grandes accointances avec la Plastique et l'abstraction que les naïfs furent reconnus¹¹⁴². Poursuivant par un chapitre justement intitulé « le retour au réel », il rappelle, dans la lignée de Huyghe, qu'il n'y a que dans le réel que la poésie est possible¹¹⁴³. Usant également d'un champ lexical relatif au combat et reconduisant la lecture dualiste de Huyghe, le triomphe du réel justifie les naïfs autant que les naïfs, primitifs, le justifient :

« Après avoir constaté qu'aujourd'hui la jeunesse ne se soucie plus d'abstractions, mais milite, au contraire, pour le retour au sujet, à l'humain, et autres "constantes", il nous sera sans doute permis de remarquer qu'en fin de compte, ce sont nos Maîtres Populaires de la Réalité qui pourraient sembler avoir, en quelque sorte, obtenu gain de cause.¹¹⁴⁴ »

¹¹⁴² « L'Art tendait à se séparer de la vie. L'art tendait à devenir une sorte d'algèbre raffinée, représentative non plus du réel, mais d'une aspiration, sans cesse plus passionnée chez les artistes, à l'invention plastique, à la révolution permanente, novatrice à tout prix. Souvenez-vous : il était stipulé que le tableau devait être avant tout, avant d'être de l'homme, avant d'être chair et sang, pensée, une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. Il ne s'agissait plus, comme les plasticiens de tous les temps et de tous les pays l'avaient fait précédemment, de vouloir concrétiser l'abstrait, mais de figurer au contraire, du concret, une quintessence. », *Ibid.*, p. 17

¹¹⁴³ « La poésie la plus proche de l'âme – voyez Rembrandt – a toujours eu besoin, pour s'exprimer en peinture, de recourir aux formes du monde sensible. Jaurès disait avec raison que le réel c'est ce qui est intelligible. Pour se rendre intelligible, et par conséquent transmissible, le rêve est tenu de revêtir les apparences du réel. », *Ibid.*, p. 18

¹¹⁴⁴ *Ibid.*

Sans jamais faire mention du caractère abstrait de l'esthétique naïve, ce qui lui importe de souligner n'en est que l'esthétique réaliste, seule esthétique apte à remédier à la « crise ». Radicalisant l'appréhension d'Huyghe tout en en reconduisant les conclusions générales, les naïfs sous la plume de Gauthier, sont plus que des voies de compensation ou des antidotes de l'art moderne : ce sont des « contre-poisons éprouvés » :

« Ce sont des vérités aussi simples, aussi "naïves" qui remédient aux crises cérébrales les plus graves. Et les cubistes le savaient, le sentaient ou le pressentaient. Ils pouvaient s'exercer sans crainte à inventer des ivresses inédites. L'œuvre du Douanier, de Vivin, d'Utrillo, de Bombois et des autres était là ou allait venir pour attester les intactes vertus de contre-poisons éprouvés.¹¹⁴⁵ »

Si Andry-Farcy avait un moment envisagé de mettre en parallèle l'art naïf et l'art abstrait, il est peu probable que cette idée fut partagée par Maximilien Gauthier. « Maîtres populaires de la réalité » ? Si l'ordre consiste en cette esthétique essentiellement naturaliste que Gauthier appelle de ses vœux, les naïfs seraient donc, autant que Dufresne, Dunoyer de Segonzac ou Waroquier, les maîtres de ce retour à l'ordre rétrograde et dépassé.

Dans les années qui suivent, cette manière d'appréhender l'art de la première moitié du XX^e siècle s'institue. Placé, dans les histoires de l'art, entre les avant-gardes du début du siècle et le retour au réel des années 1930, l'art naïf, qu'il soit encore dénommé « Peinture d'instinct » ou « Néo-primitivisme », constitue comme un chapitre de transition entre deux périodes caractérisées par deux esthétiques contraires. En témoignent notamment les histoires de l'art rédigées à partir de 1942 par Bernard Dorival, étudiant de René Huyghe. Tandis que l'art naïf y occupe une place de plus en plus importante (sujet de la toute dernière sous-partie de son histoire de l'art moderne parue en 1942¹¹⁴⁶, il devient, dans celle qu'il publie en 1946, le sujet du tout premier chapitre du troisième tome consacré à l'art du XX^e siècle¹¹⁴⁷ puis, en 1957 de nouveau, le tout premier chapitre du second tome consacré à la même période¹¹⁴⁸), il précède

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 18-19

¹¹⁴⁶ Rangé sous l'étiquette de « Le néo-primitivisme », l'art naïf y est décrit sur deux pages, cf. Dorival, B., *La peinture française, tome II-La peinture française du XVIII^e siècle à nos jours*, op. cit., 1942, pp. 123-124

¹¹⁴⁷ Long de pas moins de quarante-neuf pages, ce chapitre est intitulé « La protestation de l'instinct et du cœur », cf. Dorival, B., *Les étapes de la peinture française contemporaine. Tome 3 - Depuis le cubisme, 1911-1944*, op. cit., 1946, pp. 11-60

¹¹⁴⁸ S'étendant sur un peu plus d'une dizaine de pages, ce chapitre s'intitule alors « La Promotion de la Peinture Naïve », cf. Dorival, B., *Les peintres du XX^e siècle. Tome 2 : Du cubisme à l'abstraction 1914-1957*, op. cit., 1957, pp. 7-19

dans les deux dernières histoires datées respectivement de 1946 et 1957 un chapitre consacré aux peintres « néo-réalistes ». Or le néo-réalisme est l'étiquette sous laquelle Dorival range les peintres que Huyghe classait sous la dénomination du « retour au métier pictural » soit des peintres tels Dunoyer de Segonzac, Dufresne, Waroquier, etc. Bien que ce placement ne soit revendiqué par aucune déclaration d'intention, nous avons peine à penser, au vu des liens entre art naïf, tradition française et réalisme, qu'il soit tout à fait innocent. Suivant la théorie établie pour expliciter la reconnaissance « paradoxale » des naïfs par les avant-gardes modernes, ne s'agirait-il pas pour Dorival de justifier, à travers l'exemple naïf, le retour du naturalisme en peinture ? De la même manière qu'ils avaient servi de modèles aux avant-gardes modernes pour s'abstraire du naturalisme, leur primitivité ne servirait-elle pas, ici, aussi, à légitimer une certaine esthétique et, en l'occurrence, l'esthétique opposée ? Caractérisé par une esthétique réaliste qui peut être ou considérée comme naturaliste ou considérée comme abstraite, l'art naïf suivant les points de vue rejoint soit l'art des avant-gardes modernes soit celui des arrière-gardes qui émergent en France durant l'entre-deux-guerres. A l'instar d'Henri Rousseau actif au tournant du siècle, l'art naïf a donc toujours à la fois un pied dans le XIX^e siècle, un pied dans le XX^e, balançant entre l'un et l'autre, l'une et l'autre esthétique, au gré des prises de position et des points de vue.

F. Les naïfs et les surréalistes : un mystérieux silence.

La prépondérance de cette interprétation conservatrice et rétrograde dans l'entre-deux-guerres en France est-elle la raison pour laquelle l'art naïf, auprès d'un des mouvements les plus avant-gardistes de la période, n'existe quasiment pas ? Rares sont ceux chez les surréalistes qui s'expriment sur Rousseau ou les autres naïfs. A quelques exceptions près, c'est comme si, pour ces cercles d'artistes, l'art naïf n'existait pas. Bien sûr, on comprend que la consécration d'Henri Rousseau dès le début de l'entre-deux-guerres et le triomphe rapide des naïfs reconnus à sa suite, n'aient pas incité les militants de ce récent mouvement à s'épuiser en plaidoyers. Néanmoins, il demeure étonnant que face à l'essor de l'art naïf et au vu de l'engouement des surréalistes pour les arts primitifs et *hors-les-normes*, les naïfs n'aient pas suscité plus de considération de leur part.

Pourtant, il est assuré qu'André Breton par exemple appréciait beaucoup l'œuvre de Rousseau. Tandis qu'il avait pensé à elle, avec Philippe Soupault, pour illustrer *Les Champs*

Magnétiques (1919)¹¹⁴⁹, on sait que c'est sur ses conseils et par son entremise que le collectionneur Jacques Doucet acquit, en 1922, la *Charmeuse de serpents* (1907, **ILL.28**)¹¹⁵⁰. Breton lui-même posséda, à partir de 1937, une *Nature morte aux cerises* (date inconnue, **ILL.43**) du Douanier qui, accrochée au centre du mur derrière son bureau de la rue Fontaine, soit sur le fameux « mur d'atelier », fut peut-être la seule œuvre qu'il ne déplaçait jamais malgré ses nouvelles acquisitions¹¹⁵¹. Il est aussi avéré qu'outre sa passion pour l'art populaire (Breton collectionnait notamment des moules à gaufres sculptés de motifs géométriques et végétaux), le poète était également un grand amateur de l'œuvre d'un certain Alphonse Benquet qui, originaire des Landes, était peintre autodidacte et réalisait des toiles dans un style naïf (**ILL.62**)¹¹⁵². Mais, contrairement à Soupault qui, entre 1922 et 1949, fit paraître au moins quatre textes dont deux biographies sur Rousseau¹¹⁵³, il fallut attendre 1939 pour que le chef de file du surréalisme daigne mentionner le peintre français dans une de ses publications et 1941-1942, pour qu'il s'exprime sur l'art naïf en général.

Excepté une page dans le numéro 11 de *Minotaure* annonçant comme s'il s'agissait d'un titre de rubrique l'inscription « Fous et Naïfs » mais sans y donner suite¹¹⁵⁴, il n'y a aucun texte ou aucune mention de Rousseau ou d'autres peintres naïfs dans les revues surréalistes. Pourtant,

¹¹⁴⁹ Nous nous appuyons ici sur une note des commentateurs de l'édition des œuvres complètes de Breton de la Pléiade : « Nous nous étions interrogé sur une énigmatique annonce parue en 1919 : « Les Champs magnétiques, avec des reproductions en hors-texte d'Henri Rousseau » (*Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-juin 1978) : quel dialogue était espéré entre le texte et les toiles ? » [...], note rédigée en regard de Breton, André, « Conférences d'Haïti, 3^{ème} conférence » reproduite in Breton, André, *Œuvres complètes*, 1941-1953, tome 3, édition établie par Marguerite Bonnet et, pour ce volume, sous la direction d'Etienne-Alain Hubert et avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. 1233-1234

¹¹⁵⁰ Sur ce point, voir par exemple Cabanne, Pierre, *Les grands collectionneurs. Tome II : Etre collectionneur au XX^e siècle*, Paris, Les Editions de l'Amateur / Regard sur l'art, 2004, p. 23. Consacré à Jacques Doucet, ce chapitre donne aussi des informations intéressantes sur la cote du Douanier Rousseau, bien plus importante alors que celle de Picasso dont le collectionneur avait acquis, après une lente « campagne de persuasion », *Les Demoiselles d'Avignon* pour 25 000 francs, contre 50 000 pour la *Charmeuse de serpents*.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 347

¹¹⁵² D'après l'Association Atelier d'André Breton, Breton possédait trois peintures de Benquet non datées (*Dans les landes un concert dans la forêt, Groupe d'enfants, place Gambetta à Tartas (Landes)* et *Facteur dans la grande lande*) ainsi qu'une sculpture représentant une roue ovale. Les deux dernières peintures ainsi que la Roue Ovale auraient par ailleurs fait partie de l'exposition « L'art brut préféré aux arts culturels » organisée par Jean Dubuffet Galerie René Drouin à Paris en 1949.

¹¹⁵³ Cf. Soupault, Philippe, « Le Douanier Rousseau », *Les Feuilles Libres*, août-septembre 1922 ; « La Légende du Douanier Rousseau », *L'Amour de l'art*, août 1926 ; *Henri Rousseau : le Douanier*, Paris, éd. des Quatre-Chemins, 1927 ; *Henri Rousseau le Douanier*, Genève, Albert Skira, « Les trésors de la peinture française », 1949. Bien qu'ils soient plutôt bien écrits, ces textes demeurent malheureusement très peu intéressants concernant l'appréhension et l'interprétation de l'œuvre de Rousseau. C'est la raison pour laquelle nous ne nous y attardons pas.

¹¹⁵⁴ La mention « Fous et Naïfs » est inscrite sous la reproduction d'une peinture de grotesque datant du XVI^e siècle et en regard d'une citation de l'*Immaculée Conception* d'Eluard et de Breton, cf. *Minotaure*, novembre 1938, p. 44. Elle ne se réfère donc en rien à l'art naïf.

les membres de ce mouvement étaient tout aussi fascinés par ce genre de productions singulières et marginales que leurs prédécesseurs. Outre l'art primitif – océanien en particulier – et l'art dit des « fous » que nombre d'entre eux collectionnaient, les surréalistes s'intéressaient aussi de près à l'art des médiums. En 1933, Breton en avait même fait le thème principal de son article intitulé « Le Message Automatique » paru dans *Minotaure*. L'ancien étudiant en psychiatrie y avait énoncé ses réserves quant au médiumnisme et au spiritisme auxquels il ne croyait pas. Annonçant une thèse largement répandue aujourd'hui, il défendait plus volontiers la thèse de l'alibi selon laquelle le médiumnisme et le spiritisme auraient fourni aux autodidactes qui n'avaient pas, socialement et culturellement parlant, accès à la peinture, de bons alibis pour s'autoriser à peindre. S'ouvrant sur la première œuvre médiumnique connue, l'eau-forte de Victorien Sardou réalisée d'un seul jet, en neuf heures consécutives (*La Maison de Mozart dans Jupiter*, 1858), l'article évoquait aussi les peintures monumentales d'Augustin Lesage (1876-1954), mineur de profession originaire du Pas-de-Calais qui avait, comme nous l'avons déjà évoqué, révélé le subterfuge. Souhaitant les rattacher au surréalisme, Breton préférait qualifier ces œuvres de *médianimiques*. Les affiliant à la pratique de l'écriture automatique – jusqu'à rebaptiser ainsi une peinture d'Augustin Lesage reproduite dans l'article¹¹⁵⁵ –, il préférait les soumettre à la thèse, universaliste, selon laquelle le *médianimisme* était une forme d'automatisme psychique pur et faisait donc partie de tout être humain, médium ou non :

« Le propos du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal, d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser très prochainement d'être tenu pour l'apanage de quelques-uns. Tous les hommes, dis-je, toutes les femmes méritent de se convaincre de l'absolue possibilité pour eux-mêmes de recourir à volonté à ce langage qui n'a rien de surnaturel et qui est le véhicule même pour tous et pour chacun, de la révélation.¹¹⁵⁶ »

Cette nouvelle manière d'appréhender les œuvres des dits « médiums » permettait aussi à Breton de leur associer l'architecture fantastique de Ferdinand Cheval (1836-1924) dont le poète avait découvert l'œuvre durant l'été 1931¹¹⁵⁷. Bien que le sculpteur et architecte du Palais

¹¹⁵⁵ Breton, A., « Le message automatique », art. cité, p. 60

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 62

¹¹⁵⁷ Découvert l'été 1931, comme l'atteste notamment une photographie reproduite dans les *Vases communicants*, Breton rend hommage au Facteur Cheval dès 1932 à travers un poème paru dans le recueil « Le revolver aux cheveux blancs », reproduit in Breton, André, *Œuvres complètes*, 1931-mars 1941, tome 2, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Etienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, pp. 89-90

idéal, facteur de profession, s'en soit de nombreuses fois référé à l'au-delà, il ne s'était jamais réclamé de pratiques ésotériques. La notion de *médianimisme* permettait donc d'inclure différents types de créations réalisées par des autodidactes d'extraction populaire et qui, parce qu'elles étaient le résultat de leur imagination seule, *a priori*, pouvaient à leur tour illustrer la notion d'automatisme psychique pur, au fondement du surréalisme¹¹⁵⁸.

Ces mêmes années, le surréaliste Brassai s'intéressait aussi de près aux graffitis qu'il collectait, tel un ethnologue, au moyen de son appareil-photo les découvrant au hasard des rues et des passages parisiens. Traits incisés à même les murs représentant des figures très schématiques, le photographe considérait qu'à l'instar du dessin d'enfant, ces productions illégales réalisées à la va-vite, étaient le résultat d'impulsions sorties tout droit de l'inconscient. Dans le même numéro de *Minotaure* précité, il en avait publié un article au titre très évocateur, « Du mur des cavernes au mur d'usine », dans lequel il avait dressé des parallèles entre les peintures préhistoriques des « grottes de la Dordogne, de la Vallée du Nil et de l'Euphrate » et ces étranges gravures réalisées par le titi parisien des quartiers populaires contemporains¹¹⁵⁹. Si la plupart des photographies de Brassai était des gros plans du graffiti lui-même, insistant ainsi sur leur caractère ethnographique¹¹⁶⁰, l'une d'entre elles prise bien plus tard (en 1955) et d'un peu plus loin montrait Miró observant l'un de ces graffitis en pleine rue. Dans les années 1930, au moment où Brassai collectait ces incisions mystérieuses et rudimentaires, le peintre surréaliste expérimentait justement dans ses propres peintures le pouvoir évocateur d'un simple trait, d'une simple ligne ou d'une simple tache de couleur. En 1931, le poète Georges Hugnet en avait par ailleurs loué les qualités à travers un très beau texte dans lequel il avait ajouté, à l'influence de l'enfant et de la préhistoire, et s'en référant peut-être aux graffitis, les « taches des murs, [les] lézardes des bâtisses de l'expérience » comme sources d'inspiration du peintre¹¹⁶¹.

¹¹⁵⁸ Cf. « Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit par toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. », Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, 1924 reproduit in Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, Folio « Essais », [1962], 2002, p. 36

¹¹⁵⁹ Brassai, « Du mur des cavernes au mur d'usine », *Minotaure*, n°3-4, mars-avril 1933, p. 6

¹¹⁶⁰ Plus tard, Brassai les présentera organisés par thème. Cette classification sera faite lors de la parution du livre *Graffiti*, Paris, éditions du Temps, 1961. Evoquant les typologies scientifiques, cette classification par thème renforce le caractère anthropologique du regard avec lequel Brassai considérait ces productions.

¹¹⁶¹ « [...] il trace l'indice de l'enfant et de la préhistoire, la ligne numéro un, la seule ligne de son commencement, l'œuf. A la fois, l'enfance et la magie se marient dans ce poème inscrit dans l'infini comme les taches des murs, les lézardes des bâtisses de l'expérience, des affiches superposées, lacérées par le vent, la pluie et la poésie, à la fois la calligraphie et l'idéogramme seront contenus dans cette équation, dans ce sommaire, dans cette somme, dans cette mélodie, dans cette courbe de l'âme, dans ce signe, le Signe. [...] Dénuée d'images, de métaphores, d'emphase, cette peinture déblaie une plaine sans horizon où Miró parfois ne trace qu'un trait, sans accessoire, un

Quelques années auparavant, c'est de Rousseau, cet autre primitif, que Miró s'était inspiré. Qualifiés de « détaillistes » par son ami Rafols¹¹⁶², les paysages réalisés dans la ferme familiale de Montroig en Catalogne durant l'été 1918 exploraient le potentiel pictural de ce réalisme dit naïf : alternant zones où les détails prolifèrent et zones peu travaillées, réduites à un aplat de couleur, cette esthétique donne également l'impression que le peintre a souhaité accorder autant d'importance au moindre brin d'herbe qu'à n'importe quel autre motif du tableau. Avec leurs arbres aux arabesques de branches fournies en leur extrémité d'une foule de petites feuilles dessinant dans le ciel comme un motif ornemental aérien et léger, les tableaux *L'ornière* (1918, ILL.126) et *Le potager à l'âne* (1918, ILL.127) n'étaient pas sans rappeler *Un soir de carnaval* (1886, ILL.1) ou *Rendez-vous dans la forêt* (1886-1890) d'Henri Rousseau. Miró disait qu'il s'agissait là d'une manière particulière de voir le monde, une forme d'animisme qui, appartenant davantage au passé et aux philosophies orientales, tendait à rendre hommage à chaque élément de l'univers¹¹⁶³. Cela avait certainement aussi à voir avec le monde paysan dont le peintre était lui-même issu. En magnifiant la nature dans ses moindres détails, Miró reportait sur la toile l'amour que les paysans d'ordinaire vouent à la terre et à la nature en général. Tel que cela fut souvent soulevé à l'égard de la peinture naïve, il devait peut-être aussi associer ce style méticuleux et appliqué au travail de l'artisan. Loin de la figure du génie-artiste, noble et dilettante, Miró adoptait, dans la lignée de ses ancêtres, la posture du peintre-paysan. Répondant à Walter Erben des années plus tard, il associera justement le métier de peintre non seulement au genre du paysage mais aussi à ses ancêtres, « artisans et potiers » originaires de « cette terre catalane¹¹⁶⁴ ». Or, dans un entretien avec Yvon Taillandier en 1959, c'est aussi à

trait comme une pensée, une maxime. C'est simple comme bonjour : la ligne s'infléchit, sinue sans fioriture, sans tremblement, élémentaire et décisive, elle s'élève et chante, elle ne tient que d'elle toute sa puissance isolée, elle ne doit rien à rien. [...] », Hugnet, Georges, « Joan Miró ou l'enfance de l'art », *Cahiers d'art*, juillet-août 1931, p. 336

¹¹⁶² Cf. Dupin, Jacques, *Miró*, Paris, Flammarion et Galerie Lelong [1993], 2004 [2^e éd], p. 63

¹¹⁶³ « Au moment de travailler à un paysage, je commence par l'aimer, de cet amour qui est fils de la lente compréhension. Lente compréhension de la grande richesse de nuances – richesse concentrée – que donne le soleil. Bonheur d'atteindre dans le paysage à la compréhension d'un brin d'herbe – pourquoi le dédaigner ? –, ce brin d'herbe aussi beau que l'arbre ou la montagne. A l'exception des primitifs et des Japonais, personne vraiment ne s'est penché sur cette chose si divine. On ne cherche et on ne peint que les grandes masses des arbres ou des montagnes, sans prêter l'oreille à la musique qui émane des fleurs minuscules, des brins d'herbe et des petites pierres du ravin. », *Ibid.*, p. 63

¹¹⁶⁴ « Il est bon de décrire le processus. Un peintre s'accroche au visible, aux objets et aux matériaux qui sont à sa portée. Le paysage importe, il importe plus que tout. Si les critiques voulaient seulement comprendre que l'effort exigé du peintre ne lui laisse pas le temps de penser à des choses qui n'ont aucun rapport avec la peinture, il n'y aurait pas de crise de la peinture. Je ne fais rien de plus que ce que faisaient mes ancêtres sur cette terre catalane. Ils étaient, pour la plupart, artisans et potiers. Ce qu'ils faisaient, ils le faisaient de leur mieux. Ils ne se prenaient pas pour des artistes, mais ils étaient fiers de leur métier. C'étaient des aristocrates de l'artisanat, oui, des artisans aristocrates ! », Joan Miró cité par Walter Erben in Erben, Walter, *Joan Miró (1893-1983) L'homme et son œuvre*, Paris, Taschen, 1993, p. 20

cet univers paysan que Miró avouera avoir aimé l'art populaire à travers l'œuvre du Douanier Rousseau¹¹⁶⁵. L'admiration qu'il avait pour Rousseau n'était donc pas non plus étrangère à l'affection qu'il avait pour cet univers paysan.

Commencée à l'été 1918 et alternant avec des tableaux d'autres styles, cubistes notamment, la période « détailliste » de Miró se termina en 1922 avec *La Ferme* (1921-1922, **ILL.128**), toile dans laquelle l'inversion des proportions entre micro et macrocosme ainsi que l'enchâssement des différents plans entre eux atteignent un aspect antinaturaliste encore plus important. Jacques Dupin a évoqué la dialectique intérieur-extérieur à l'œuvre dans la peinture de Miró de cette période¹¹⁶⁶. S'il se référait davantage à la confrontation entre la réalité extérieure et l'univers intérieur du peintre, cette dialectique est aussi un enjeu pictural déterminant de *La Ferme*. En effet, aucune toile de cette époque ne met plus en avant l'inversion intérieur / extérieur que celle-ci. Outre le fait d'avoir représenté un cheval dans une maison (ou est-ce une écurie ?) et suggéré les racines de l'arbre, le peintre négligea totalement les murs de la grange afin d'en rendre l'intérieur visible. Or, si ce procédé n'est pas sans évoquer la manière dont les Primitifs pré-renaissants représentaient les scènes d'intérieur, il n'est pas sans évoquer non plus la manière dont certains naïfs dérogeant à la présomption de naturalisme pour figurer sur la toile ce qui ne peut être visible en réalité. Ainsi par exemple de Louis Vivin dans sa toile *Notre-Dame* (1933, **ILL.61**) où, pour pouvoir mettre en exergue la belle façade nord de Notre-Dame tout en campant la cathédrale dans sa plus belle perspective – celle prise du quai Saint-Michel, permettant de figurer l'écoulement poétique de la Seine –, il a pris la liberté de mettre façade nord et façade ouest sur le même plan. Dérogeant tout à fait à la réalité, la représentation illustre à merveille la théorie du réalisme visuel et du réalisme intellectuel qu'avait mise au point Georges-Henri Luquet à l'égard d'autres arts dits primitifs. Chez Miró, l'exercice d'un style associé à celui des naïfs eut un effet similaire à l'influence de Rousseau chez nombre d'artistes modernes. Après sa période détailliste, le peintre évolua vers la réalisation de paysages de plus en plus abstraits. Tandis que l'onirique *Terre labourée* (1923-1924, **ILL.129**)

¹¹⁶⁵ « L'art populaire m'émeut toujours. Il n'y a pas, dans cet art, de tricherie ni de truquage. Il va directement au but. Il surprend, et il est tellement riche de possibilités. A mes débuts, les peintres qui m'ont fait une forte impression sont Van Gogh, Cézanne, le Douanier Rousseau. En aimant le Douanier Rousseau, j'aimais déjà l'art populaire. Plus j'avance dans la vie, plus cet art prend de l'importance pour moi. Une fourche, une fourchette bien taillées par des paysans, c'est, pour moi, très important. », « Entretien avec Yvon Taillandier, *XX^e siècle*, 1959 » reproduit in Miró, Joan, *Ecrits et entretiens*, choisis, présentés et annotés par Margit Rowell, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1995, p. 269

¹¹⁶⁶ « Intérieurs et extérieurs, ces paysages sont à la fois Mont-roig [*sic*] tel que chacun peut le voir, et le Mont-roig [*sic*] rêvé et recréé par Miró, le pays réel et le paradis terrestre, le jardin de l'imaginaire foulé par un paysan et peint par un primitif. », Dupin, J., *Miró, op. cit.*, p. 66

présentait encore quelques éléments naturalistes tel certains animaux, la maison ou les sillons de terre, le contemporain *Paysage catalan* (1923-1924) ne se composait plus que de motifs géométriques, signes simplifiés à l'extrême, réduits à leur aspect le plus rudimentaire.

Ces quelques exemples prouvent l'intérêt des surréalistes pour les créations de parfaits autodidactes contemporains issus de la classe populaire. Néanmoins, force est de reconnaître que le silence vis-à-vis de Rousseau et des autres naïfs à cette époque est pour le moins étrange. Bien qu'elle ne donne pas lieu à une quantité incroyable de textes non plus, la sortie du silence des surréalistes, de Breton en particulier à la fin des années 1940, mérite qu'on s'y arrête. Pour cela, il faut prendre le large et partir de l'autre côté de l'Atlantique où, entre les jungles exotiques du Mexique et de la Martinique et le regard vierge des Américains, la redécouverte de l'art naïf est concomitante à la découverte du Nouveau Monde et sa manière particulière d'envisager cet art « exotique ».

CHAPITRE IV – Du *folk art* au *self-taught* : la reconnaissance de l'art naïf aux Etats-Unis (1911-1942).

On sait peu de choses sur les raisons précises pour lesquelles, à l'été 1911, plusieurs artistes américains, séjournant dans la petite ville balnéaire d'Ogunquit dans le Maine, commencèrent à collecter des objets dénichés dans les greniers de fermiers et dans les boutiques d'antiquité. Tous ces meubles, ces travaux au crochet, ces peintures, ces appeaux, les recherchaient-ils partie pour leur fonction utilitaire, partie pour leur valeur d'exemples d'un art populaire américain ? Les meubles et objets amassés avaient-ils à leurs yeux la même valeur artistique que les peintures d'anonyme trouvées ? Considéraient-ils ces artefacts comme des œuvres d'art ou comme des objets de curiosité, charmants tout au plus, intéressants comme objets ethnologiques au mieux ? Y voyaient-ils déjà, pour suivre Stillinger, « une preuve de la spécificité américaine¹¹⁶⁷ » ?

Qu'en était-il alors de la renommée d'Henri Rousseau, récemment décédé, aux Etats-Unis ? Son œuvre était-elle connue outre-Atlantique ? Les premiers collectionneurs américains de l'équivalent de l'art naïf français avaient-ils la possibilité de voir ses tableaux ? A quel point pouvaient-ils rapprocher les peintures d'anonymes qu'ils découvraient avec les toiles non-académiques d'Henri Rousseau ou les peintures dites populaires qu'en France, au même moment, on commençait à vivement apprécier ?

Répondant aux noms de Charles Demuth, Alexander Brook, Yasuo Kuniyoshi, Peggy Bacon, Robert Laurent, William Zorach et Elie Nadelman, cette nouvelle génération d'artistes devait bientôt rejoindre la galerie avant-gardiste d'Alfred Stieglitz à New York. Comme la plupart des artistes de cette génération et des générations précédentes, plusieurs d'entre eux avaient complété, sinon réalisé, leur formation en Europe d'où ils avaient rapporté outre-Atlantique, les nouvelles tendances esthétiques telles le fauvisme et le cubisme. Ainsi de Charles Demuth qui, après avoir suivi des cours à la Franklin and Marshall Academy et étudié au Drexel Institute et à la Pennsylvania Academy of Fine Arts à Philadelphie, fit, durant la

¹¹⁶⁷ Stillinger, Elizabeth, « La collection d'art populaire de la New York State Historical Association » in *American Folk Art. Les Primitifs américains*, ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition éponyme présentée par le Fenimore Art Museum, New York State Historical Association, Cooperstown et la Mona Bismarck Foundation à Paris (du 26 janvier au 24 mars 2001), Paris, Somogy éditions d'art et Mona Bismarck Foundation, 2001, p. 14

première décennie du XX^e siècle, de nombreux séjours à Paris. Fréquentant l'Académie Julian mais aussi le cercle des avant-gardes, il assista ainsi à l'avènement du cubisme dont il adapta l'esthétique dans ses toiles dites « précisionnistes ». Avant de s'installer définitivement à New York, le polonais Elie Nadelman vécut aussi à Munich et, entre 1904 et 1914, à Paris. Proche des avant-gardes, il exposa régulièrement au Salon des artistes indépendants et au Salon d'Automne des sculptures en bronze et en plâtre ainsi que des dessins à la manière cubiste, bientôt acquis par Leo Stein. Robert Laurent quant à lui était né en 1890 à Concarneau en Bretagne et bien qu'il eût émigré aux Etats-Unis dès l'âge de onze ans, demeura très attaché aux esthétiques européennes développées par les avant-gardes au début du XX^e siècle. Ses bois gravés, influencés par la sculpture nègre et l'esthétique cubiste, en témoignent. Au vu de ces affinités, il est donc fort probable que l'intérêt que ces artistes développèrent pour l'art populaire américain fut, dans le sillon des primitivismes qui animaient les avant-gardes européennes au même moment, teinté du même esprit d'ouverture à des formes et à des esthétiques pouvant offrir une alternative à l'académisme. De même, il est fort probable que Demuth et Nadelman, pour avoir vécu à Paris auprès des fidèles du Bateau-Lavoir, connaissaient l'œuvre d'Henri Rousseau. Si tel n'était pas le cas, l'exposition de quelques-unes de ses œuvres, en 1910, Galerie 291, et sa présence massive à l'Armory Show de 1913 durent s'en charger. Associèrent-ils pour autant son œuvre aux peintures naïves et maladroites qu'ils dénichaient dans les foires et les greniers locaux ? On l'ignore.

Ce qu'on sait en revanche, c'est que ces collections d'ordre absolument privé le demeurèrent au moins jusqu'en 1924, date à laquelle une première exposition leur fut entièrement consacrée. Organisée par Juliana Force, sur une sélection de Henry E. Schnakenberg à partir des collections des artistes précités, l'exposition se déroula du 9 au 24 février 1924 au Whitney Studio Club de New York. Elle s'intitulait « Early American Art » et présentait un total de quarante-cinq pièces d'art populaire aux médiums divers et variés : peintures à l'huile, aquarelles, peintures sur verre, pastels, peintures sur velours, lithographies, bois gravés, os gravé, plâtre, et une « attache de botte en laiton gravée¹¹⁶⁸ ». Si quelques auteurs avaient été identifiés, la majorité d'entre eux demeuraient anonymes. Composé de huit feuillets, le petit catalogue ne contenait aucun texte : juste la liste des œuvres exposées ainsi que quelques reproductions photographiques en noir et blanc prises par Charles Sheeler.

¹¹⁶⁸ *Early American Art*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Whitney Studio Club de New York du 9 au 24 février 1924, New York, Whitney Museum, 1924, conservé dans les archives du Whitney Museum, New York.

Pour Jean Lipman, professeure émérite et spécialiste du *folk art* depuis les années 1940, le titre de l'exposition du Whitney était « fort simple¹¹⁶⁹ », presque évident, attendu, généraliste en somme et convenant donc très bien à cette exposition qualifiée aussi par Lipman d'« exposition-catalogue¹¹⁷⁰ ». Pourtant, dans toute sa brièveté, ce titre en disait déjà bien plus long que ce que la professeure américaine, en 1980, le supposait et que peut-être seul un regard extérieur, français de surcroît, peut en tirer. Suivant une formulation très informative et dénuée de jugement, « Early American Art » intégrait non seulement sans controverse ni ambiguïté possibles ces objets au domaine des Beaux-arts et non, comme cela aurait pu être le cas, au domaine de l'ethnographie. Mais aussi, renseignant à la fois sur leur géographie et leur temporalité et copiant, pour ce faire, une formule communément usitée en histoire de l'art anglophone (c'est avec l'adjectif *early* que les anglophones qualifient par exemple l'art de la pré-Renaissance comme dans la formule « Early Renaissance »), il désignait clairement que ce genre artistique n'était pas un genre mineur mais une période de l'histoire de l'art américaine tout entière. Avec ce titre et en toute simplicité donc, « Early American Art » se proposait de révéler au public rien moins que l'art primitif américain.

Afin de rendre compte au mieux de l'émergence de ce type d'art outre-Atlantique, nous reviendrons dans un premier temps sur la reconnaissance d'Henri Rousseau aux Etats-Unis. Ce sera l'occasion de compléter le portrait du Dr. Barnes que nous avons esquissé à l'égard de John Quinn dans le deuxième chapitre. Nous verrons que même si Barnes fût le deuxième plus grand collectionneur américain de Rousseau après Quinn, son engagement eut paradoxalement des conséquences très mesurées sur sa renommée aux Etats-Unis. Puis nous explorerons la reconnaissance du *folk art* à travers ce qui nous semble en constituer les principales étapes sur un plan national. Pour ce faire, nous nous concentrerons davantage sur les manifestations d'envergure qui lui furent consacrées (expositions dans des institutions artistiques établies) que sur l'étude des collections privées. Au regard des quelques recherches que nous avons pu mener sur place à l'hiver 2012, cette reconnaissance nous semble tributaire de trois grands moments liés à trois personnalités importantes du monde de l'art américain de l'époque : l'exposition « Folk art: the Art of the Common Man in America, 1750-1900 » organisée par Edgar Holger

¹¹⁶⁹ “This catalogued show, organized by Juliana Force, [...] was simply titled Early American Art.” in Lipman, Jean, « American Folk Art : Six Decades of Discovery » in Armstrong, Tom et Lipman, Jean, *American Folk Painters of Three Centuries*, New York, Hudson Hill Press, 1980, p. 220

¹¹⁷⁰ *Ibid.*

Cahill en 1932 et qui, par l'ampleur du projet, institue sur un plan national la reconnaissance de ce qui sera désormais désigné sous la formule de *folk art* ; l'exposition « Masters of Popular Painting » dirigée par Alfred H. Barr Jr. en 1938 et qui, bien qu'elle s'inspire de l'exposition française « Maîtres Populaires de la Réalité », illustre à merveille la différence de points de vue entre Américains et Français ; l'exposition « They Taught Themselves: American Primitive Painters of the 20th Century » réalisée par Sidney Janis en 1942 et qui, en mettant davantage l'accent sur la notion d'autodidaxie, dresse des ponts entre art naïf et surréalisme. Au milieu de ce parcours, nous nous arrêterons un instant afin d'étudier le point de vue d'une quatrième personnalité déterminante pour l'appréhension de l'art naïf, celui de Daniel Catton Rich qui, directeur de l'Art Institute de Chicago, fut aussi l'organisateur de la première rétrospective au monde consacrée à Henri Rousseau. A travers l'étude de la monographie qu'il publie à cette occasion, nous verrons à quel point la perception américaine d'Henri Rousseau diffère de la perception française, au même moment. Enfin, nous concluons ce chapitre sur la sortie du silence d'André Breton qui, à travers plusieurs petits textes rédigés soit suite ou pendant ses voyages au Mexique et en Martinique, soit durant son séjour comme exilé à New York entre 1941 et 1946, rend enfin hommage à Rousseau et aux naïfs. Préférant les nommer les « autodidactes, dit "naïfs"¹¹⁷¹ », nous verrons à quel point ce détachement en dit long sur la manière dont Breton considère, sous l'influence du regard américain, ces artistes.

A. La reconnaissance d'Henri Rousseau aux Etats-Unis.

Comme le montre une brève publiée dans la rubrique nécrologie de *The American Art News* du 17 septembre 1910, soit deux semaines seulement après la mort d'Henri Rousseau, le peintre autodidacte français n'était pas, pour les spécialistes de l'art du moins, un total inconnu. Si l'artiste y était présenté comme « le peintre excentrique français », la brève n'en était pas moins élogieuse. Bien que les attitudes de ses figures y fussent qualifiées d'« horrible », ressemblant en cela à des « divinités en bois de la mythologie baroque », et que ses paysages « étaient si suspendus dans l'espace qu'on avait toujours l'impression qu'ils allaient tomber de leurs cadres pour nous arriver sur la tête », son style avait du « panache » et était empreint de « sincérité », son ignorance des techniques, considérée comme le « secret de son talent et de son succès ». Tant de qualités ne pouvaient donc pas être ignorées : citant un journaliste français non référencé, l'auteur de la brève en concluait avec une pointe de circonspection qu'au Salon

¹¹⁷¹ Breton, André, « Autodidactes dits "naïfs" » [1942] notamment repris in Breton, André, *Le surréalisme et la peinture* [1945], Paris, Gallimard, 2002, pp. 376-379

d'Automne, « son accrochage [...] était toujours l'une des joies de l'exposition¹¹⁷² ». Si le nom de Rousseau n'était pas complètement inconnu en septembre 1910, ce n'est néanmoins qu'en novembre de la même année que ses œuvres furent pour la première fois montrées sur le sol américain.

1. Les premiers passeurs : Max Weber et Alfred Stieglitz.

C'est par l'intermédiaire de Max Weber, propriétaire de plusieurs tableaux, que les New-Yorkais les premiers purent apprécier l'œuvre du maître français récemment décédé. Comme Uhde, Weber aurait fait la connaissance de Rousseau dans les Salons de la mère de Robert Delaunay probablement à la même période, soit vers 1906-1907. Or, bien que Weber n'ait pas participé au banquet chez Picasso, plusieurs faits attestent de leur bonne et très respectueuse entente. Le 19 décembre 1908, c'est en effet Rousseau qui se charge, dans l'atelier de Picasso de nouveau, d'organiser le dîner d'adieu pour Weber qui, désargenté, s'apprête à rejoindre Stieglitz à New York¹¹⁷³. Confirmé par nombre d'exégètes dont Richard Whelan, ce serait à cette occasion que Rousseau aurait offert à Weber un petit tableau de sa main, toile qui venait ainsi compléter les quatre autres que l'artiste américain, avec deux dessins supplémentaires et pour une modeste somme, lui avait déjà achetées¹¹⁷⁴. D'après Whelan toujours, les tableaux de Weber furent ainsi les premières œuvres de Rousseau à traverser l'Atlantique et les seules à être présentées, Galerie 291, en novembre 1910¹¹⁷⁵.

Contrairement à ce que la plupart des biographes de Rousseau écrivent, l'exposition de ses œuvres dans la galerie new-yorkaise d'Alfred Stieglitz n'était ni une rétrospective ni une exposition monographique. Il s'agissait de la seconde exposition collective organisée par Stieglitz sur l'art postimpressionniste, de Cézanne à Picasso. Du 18 novembre au 8 décembre

¹¹⁷² "Henri Rousseau, the eccentric French painter, died in a Paris hospital, Sept. 5. He was for many years a Custom House officer in France and only of recent years began to paint. He purchased from his modest means the necessary canvas, colors and brushes, and painted without any preliminary instruction or knowledge. This ignorance was the secret of his ability and success. His figures placed in ugly attitudes resemble wooden gods of a baroque mythology. His landscapes were painted with dash and sincerity, but they were so suspended in space that one always felt they might fall out of their frames on one's head. Rousseau exhibited at the Autumn Salon every year, and his display, as a Paris journal naively remarks, 'was always one of the joys of the exhibition.'" Anonyme, « Henri Rousseau », *The American Art News*, vol. 8, n°35, 17 septembre 1910, p. 4. Sauf mention contraire, toutes les traductions de l'anglais au français sont de notre main. Afin d'offrir au lecteur le plus de contact possible avec les versions originales, nous avons pris le parti dans ce chapitre de recopier en notes de bas de pages les textes originaux relatifs aux passages cités.

¹¹⁷³ La date de cette soirée est confirmée par l'invitation réalisée par Rousseau et reproduite in Apollinaire, G., « Le Douanier », art. cité, p. 15

¹¹⁷⁴ Whelan, Richard, *Alfred Stieglitz, A biography*, Boston/New York/Toronto/Londres, Little, Brown and Company, 1995, p. 258

¹¹⁷⁵ *Ibid.*

1910, la galerie présentait donc un panorama de l'art postimpressionniste comprenant des lithographies de Manet, de Cézanne, de Toulouse-Lautrec et de Renoir, ainsi qu'une sélection de dessins de Rodin. Les œuvres de Rousseau, à savoir les cinq peintures à l'huile et les deux dessins que possédait Weber, étaient accrochées, séparées des autres, dans une petite salle attenante soit dans la plus petite salle de la galerie. Ce fut néanmoins cette salle qui, d'après Whelan, attira le plus l'attention. Mais, comme en France au même moment, les « critiques d'art new yorkais furent aveugles au charme de Rousseau¹¹⁷⁶ » : tandis qu'Huneker de *The Sun* considéra qu'il s'agissait là d'une « blague », Chamberlin du *New York Mail* qualifia ses œuvres « d'une incroyable laideur¹¹⁷⁷ ». Loin de le désarçonner, ces réactions enchantèrent Stieglitz qui essaya d'importer un nouveau groupe de peintures du Douanier pour en organiser une nouvelle exposition en 1911, sans succès¹¹⁷⁸.

2. L'Armory Show, 1913.

Pour revoir des œuvres de Rousseau aux Etats-Unis, il fallut attendre l'Armory Show en 1913 au sein duquel le peintre français comptait parmi les artistes les mieux représentés. Répertoriées dans le catalogue de l'Armory Show, les œuvres exposées provenaient non seulement de la collection Weber (cinq tableaux et deux esquisses¹¹⁷⁹) mais aussi de quelques autres collections privées comme celle d'Alfred Flechtheim qui avait prêté *Le Centenaire de l'Indépendance* (1892, ILL.7), d'Ambroise Vollard qui avait prêté *Cheval attaqué par un jaguar* (1910, ILL.39) ou encore de Robert J. Coady qui avait prêté une esquisse représentant un *Paysage avec un taureau*¹¹⁸⁰. Avec pas moins de dix œuvres (sept huiles sur toile et trois esquisses), Rousseau arrivait ainsi, à égalité avec le sculpteur espagnol Manuel Manolo et le peintre américain John Marin, à la dixième position des artistes les mieux représentés de la manifestation¹¹⁸¹. Furent-elles pour autant remarquées parmi les 1300 œuvres que la caserne de l'Armory, transformée à la va-vite en espace d'exposition, accueillait ? D'autant plus que, bien

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 285

¹¹⁷⁷ Cités in *Ibid.*

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 286

¹¹⁷⁹ Cf. *Paris-New York : 1908-1968*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Centre Georges Pompidou, Paris (du 1^{er} juin au 19 septembre 1977), sous le commissariat général de Pontus Hultén, Paris, éd. du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 1977, pp. 362-363

¹¹⁸⁰ Cf. liste reproduite dans le *Catalogue of International Exhibition of Modern Art, Association of American Painters and Sculptors*, New York, Vreeland Advertising Press, 1913, p. 35 et p. 64, www.aaa.si.edu/collections/viewer/catalogue-international-exhibition-modern-art-new-york-481

¹¹⁸¹ Avec 41 œuvres, Odilon Redon fut l'artiste le mieux représenté de l'Armory Show. Il était suivi, dans l'ordre, par le peintre moderne britannique Augustus E. John (1878-1961 ; 38 œuvres), Vincent van Gogh (18 toiles), Matisse (17 toiles), Puvis de Chavannes (15 toiles), Cézanne (14 toiles), Gauguin, F M Jansen et l'américain J. Alden Weir (13 toiles), Childe Hassam, Jules Pascin et A. Walkowitz (12 toiles) et J. Mowbray-Clarke (11 toiles).

que le propos des organisateurs fût d'expliquer au public américain de manière pédagogique les développements plastiques ayant mené à l'avènement de l'art moderne¹¹⁸², l'accrochage, réparti en 18 salles assez peu cohérentes finalement, renforçait l'impression d'un « illisible chaos¹¹⁸³ ».

Accrochées dans l'une des salles centrales de l'exposition, salle P, les œuvres de Rousseau étaient plutôt bien placées (**ILL.150**). C'est en effet par ce noyau central que le visiteur était censé commencer son parcours et, suivant le propos pédagogique de l'exposition, s'initier d'abord à l'art de Manet, Degas, Puvis de Chavannes et Ferdinand Hodler (salle R), l'art de Seurat, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Degas, Manet et Toulouse-Lautrec (salle O), l'art de Corot, Daumier, Delacroix, Courbet, Manet, Puvis de Chavanne de nouveau et Renoir (salle P) et l'art de van Gogh et Cézanne (salle Q), avant de découvrir les Fauves exposés au bout de cette rangée salle H¹¹⁸⁴, et, en poursuivant sur la gauche les Fauves toujours et les cubistes français, salle I¹¹⁸⁵. Salle P, les œuvres de Rousseau côtoyaient également, outre les artistes français précités, une miniature sur ivoire de Goya (prêtée par John Quinn), les toiles de la peintre britannique Gwenn John et les tableaux des impressionnistes Whistler (1834-1903), Theodore Robinson (1852-1896), John H. Twachtman (1853-1902), Matthew Maris (1839-1917) et Albert P. Ryder (1847-1917). Hormis Glenn John, active durant la première moitié du XX^e siècle, tous les peintres exposés dans cette salle étaient donc soit décédés soit très âgés et, rassemblés pour leur appartenance à ces générations passées, formaient ainsi le groupe des artistes les plus anciens de l'exposition. Loin d'être associé aux générations d'avant-garde qui l'avaient reconnu, c'est donc avec les peintres de sa génération et des générations qui le précédaient que Rousseau était présenté. Et bien que Frederick James Gregg l'introduisît,

¹¹⁸² "The Exhibition of International Art (February 17 to March 15) was planned to introduce to this public the works of a number of foreign artists, who, though they are well known in Europe, are for the most part but names to New York and America. The method adopted, however, was not to throw our 'extreme' contemporaries at the heads of the public, but to show, by a process of selection, from what they had developed. So Ingres was taken as the starting point, the line continuing with Delacroix, Courbet, Corot, Daumier, Puvis de Chavannes, Degas, Renoir, Monet, Sisley, Pissarro, and so down to Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Picasso, and the 'Cubists'." Gregg, Frederick James, « Letting in the Light », *Harpers' Weekly*, 15 février 1913 et repris in *For and Against. Views on the International Exhibition held in New York and Chicago*, sous la direction de F. J. Gregg, New York, Association of American Painters and Sculptors Inc., 1913, p. 17

¹¹⁸³ Cf. Cohen-Solal, Annie, « Un jour, ils auront des peintres », *L'avènement des peintres américains Paris 1867-New York 1948*, Paris, Gallimard, 2000, p. 270

¹¹⁸⁴ Composée d'œuvres de Friesz, Flandrin, Bonnard, Camoin, Dunoyer, Denis, Maillol et Bourdelle, Vallotton, Laprade, Vuillard, Rouault, Brancusi et Matisse, cette salle témoigne d'une certaine cohérence qui, de la deuxième génération postimpressionniste fait la transition avec les Fauves, assurée par la présence de Marquet, Manguin et des onze tableaux de Matisse (**ILL.150**).

¹¹⁸⁵ Cette salle rassemblait des œuvres de Vlaminck, Gleizes, Braque, Picasso, Duchamp, Derain, Laurencin, Picabia ainsi que de Léger et Delaunay.

dans le petit livret accompagnant l'exposition, comme « l'un des plus intéressants artistes modernes¹¹⁸⁶ », l'accrochage de ses œuvres, s'il lui rendait honneur au vu du nombre d'œuvres exposées, ne cherchait pas pour autant à mettre en valeur sa modernité. Exposé auprès des artistes les plus établis de la manifestation, Rousseau ne fit pas pour autant exception dans la controverse qui anima l'exposition : tel que le rappelle la notice le concernant dans le catalogue d'exposition *Paris-New York : 1908-1968*, l'attitude des critiques et du public à son égard ne fut, comme en France ou chez Stieglitz quelques années plus tôt, qu'incompréhension et hostilité¹¹⁸⁷. Comme en Europe, ce ne fut qu'à partir des années 1920 que la consécration d'Henri Rousseau aux Etats-Unis prit effet. Or, si les occasions de voir ses œuvres durant l'entre-deux-guerres furent rares¹¹⁸⁸, les collectionneurs américains s'arrachaient leur acquisition.

3. Le Dr. Barnes.

a. Barnes collectionneur.

Malgré la reconnaissance de Rousseau en France dès 1911 et la présence de ses tableaux à l'Armory Show de 1913, l'intérêt des collectionneurs américains pour son œuvre ne prit corps qu'à partir des années 1920. Nous avons déjà évoqué, au troisième chapitre, l'attrait du collectionneur John Quinn pour l'œuvre de Rousseau et la manière dont, avant sa mort en 1924 et en deux ans seulement, il parvint à acquérir avec l'aide précieuse d'Henri-Pierre Roché, une dizaine de ses tableaux dont la fameuse *Bohémienne endormie*. Or, c'est exactement durant ces mêmes années que son rival, le Dr. Barnes, commença à s'intéresser à Rousseau.

¹¹⁸⁶ «One of the most interesting of the moderns is the late Henri Rousseau [...]», Gregg, Fr. J., «Letting in the Light», art. cité, p. 23

¹¹⁸⁷ Voir «Henri Rousseau» in *Paris-New York : 1908-1968*, op. cit., p. 403

¹¹⁸⁸ D'après un «Report» de 1920-1921 de Société Anonyme, association artistique fondée par Marcel Duchamp et Katherine S. Dreier en 1920, une ou plusieurs œuvres de Rousseau aurait figuré dans une exposition collective d'art moderne qu'ils avaient organisée et présentée du 2 août au 11 septembre 1920 à New York très probablement, cf. «Report», 1920-1921 repris in *Société Anonyme (The First Museum of Modern Art: 1920-1944), Selected Publications, Vol. 1: Documents*, New York, Arno Press, A New York Times Company, 1972, n. p. Première galerie américaine à représenter Rousseau, la Marie Harriman Gallery de New York organisa la première exposition du peintre en janvier-février 1931. Accompagnée d'un beau catalogue, l'exposition montrait pas moins de 31 œuvres du Douanier et fut suivie, quelques mois plus tard, d'une autre qui, composée uniquement de quatre œuvres, fut spécialement organisée pour célébrer le premier séjour aux Etats-Unis de la toile *La Noce* (vers 1905, **ILL.23**), cf. *Henri Rousseau*, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la Marie Harriman Gallery, 61-63 East 57th Street, New York, du 2 janvier au 12 février 1931, New York, Marie Harriman Gallery, 1931 et cf. *Henri Rousseau*, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la Marie Harriman Gallery, du 27 octobre au 14 novembre 1931. Comme autre exposition conséquente sur Rousseau, il faut ensuite attendre 1941-1942, date à laquelle l'Art Institute de Chicago et le Museum of Modern Art en organisent la rétrospective. Nous y reviendrons.

Comme l'atteste une lettre envoyée à son galeriste et conseiller Paul Guillaume, et bien que ce premier achat ne soit pas répertorié dans les *statements* que Guillaume lui envoie à ce moment-là¹¹⁸⁹, Albert C. Barnes, médecin de formation ayant fait fortune avec l'invention de l'Argyrol, acquit son premier Rousseau en août 1923¹¹⁹⁰. Cette même année, Barnes est aussi en contact avec le critique d'art français Waldemar George à qui il a commandé la rédaction d'une série de monographies sur l'art moderne. Comme l'indique une lettre de Waldemar George à Barnes datée du 2 décembre 1923, l'Américain n'aurait possédé alors qu'un seul Rousseau : *Femme dans la forêt* (1905)¹¹⁹¹. Trois ans plus tard, un *statement* de Guillaume indique l'achat d'un nouveau Rousseau, pour 5 000 dollars, que Barnes, dans une correspondance datée du 26 janvier 1926, se dit particulièrement fier de posséder¹¹⁹². Mais c'est surtout trois mois plus tard que Barnes acquit sept nouvelles toiles de Rousseau, soit la moitié de celles qui figurent dans la collection actuelle. Or, si on ne savait trop, jusqu'ici si ce fut sur l'initiative de Barnes ou sur celle de Guillaume que le collectionneur américain s'était lancé dans la prospection de tableaux de Rousseau, pour cet achat groupé, il ne fait aucun doute que l'entremise de Guillaume détermina la réussite du projet. En effet, le 3 mars 1926, Guillaume informe Barnes qu'il a acheté la collection de Rousseau détenue par Villard. Comme en témoigne leur correspondance, Henri-Pierre Roché et John Quinn étaient déjà aussi sur l'affaire depuis 1923. A cette époque, Villard possédait une douzaine de tableaux de Rousseau¹¹⁹³.

¹¹⁸⁹ Nous nous référons aux *statements* (feuilles de compte, reçus et factures) datés des 26 juin et 16 juillet 1923 et conservés dans les archives de la Barnes Foundation, Merion, Etats-Unis.

¹¹⁹⁰ "Dear Mr. Guillaume: All the paintings, negro sculptures, and the six bronze have arrived in good condition. The big Matisse is hanging in my large hall and it is truly a very fine thing. I cannot understand the stupidity of French Museum authorities that permit paintings of that great character to go out of France. The Rousseau is also hanging in my house where it looks even better than when I saw it in Paris. I was fortunate in getting such a fine example of his work. [...]", lettre d'Albert C. Barnes à Paul Guillaume datée du 23 août 1923 et conservée dans les archives de la Barnes Foundation, Merion.

¹¹⁹¹ « [...] M. Paul Guillaume me communique le livre de Miss Mary Mullen [...] Je vous ennuie encore en vous demandant de me faire parvenir "La leçon de Musique" de Matisse, le Rousseau et le Picasso cubiste. [...] », lettre de Waldemar George au Dr. Barnes, en français dans le texte, datée du 2 décembre 1923 et conservée dans les archives de la Barnes Foundation, Merion. Le titre de l'œuvre de Rousseau, prévue pour être imprimée sur la planche n°40, est indiqué dans la même lettre, quelques pages plus loin.

¹¹⁹² "Everyone is delighted with the new Cezanne and the two Renoir as well as the Rousseau and the Matisse. Last Sunday I analyzed the Rousseau in front of a large class and next Sunday I intend to analyze the Renoir portrait and the Renoir landscape to the same class.", lettre de Albert C. Barnes à Paul Guillaume datée du 26 janvier 1926 et conservée dans les archives de la Barnes Foundation, Merion. Le Dr. Barnes n'était pas que l'heureux propriétaire d'une grande et admirable collection d'œuvres d'art. Avec sa petite fortune et outre une école d'horticulture, il avait aussi entrepris d'ouvrir, au sein de la fondation, une école pour de jeunes étudiants triés sur le volet dans laquelle lui-même et quelques autres professeurs y enseignaient les principes de l'art moderne. Pour une bonne biographie du Dr. Barnes, nous recommandons en particulier celle d'Howard Greenfeld parue aux éditions Camino Books de Philadelphie, Etats-Unis en 1987 et réédité en 2006 sous le titre : *The Devil and Dr. Barnes. Portrait of an American Art Collector*. Non autorisée par la Barnes Foundation à l'époque, cette biographie n'en demeure pas moins très érudite et, sans forcer excessivement les traits du personnage, très bien renseignée.

¹¹⁹³ Cf. lettre d'Henri-Pierre Roché à John Quinn datée du 6 avril 1923 et conservée dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

Comme le raconte Guillaume, la compétition pour l'acquisition de cette petite collection, tant les Rousseau étaient devenus précieux et rares, nécessitait une prise de décision rapide : « Le prix [de la collection de Villard] augmentait constamment. Plusieurs marchands étaient prêts à faire l'affaire ; je me suis décidé ! C'est la première fois que je fais un achat de cette importance. Il est très lourd pour moi, mais je m'en féliciterai sûrement dans très peu de temps¹¹⁹⁴ ». Et en effet, Guillaume n'eut pas de peine à écouler les « Rousseau » : au 30 juillet, tout était parti, à l'exception de *La Carriole du Père Juniet* (1908, **ILL.35**), dont il avait fait « sa propriété exclusive¹¹⁹⁵ ». Barnes lui acheta lui-même pas moins de sept tableaux : *Le Passé et le Présent, ou la Pensée Philosophique* (1891, **ILL.5**) pour 5 000 dollars américains, *Le Canal et Paysage avec troncs d'arbre* (1900) pour 5 000 dollars américains, deux *Bouquet de fleurs* (vers 1909-1910), l'un pour 4 000 dollars américains, l'autre pour 3 000 dollars américains, *La Famille* (entre 1890-1900) pour 5 000 dollars américains, *Le Repas du Lapin* (1908) pour 4 000 dollars américains et, celui qu'il préférait, une scène de jungle : *Eclaireurs attaqués par un tigre* (1904, **ILL.22**), acquis pour 15 000 dollars¹¹⁹⁶.

Mais Barnes passait aussi par d'autres intermédiaires. En 1927, alors que les échanges avec Guillaume ne faisaient état que de huit achats, la liste des œuvres de Rousseau possédées par Barnes s'élevait déjà à quatorze pièces. En plus des tableaux cités ci-dessus, Barnes possédait alors : *La Femme au panier d'œufs* (vers 1905-1910), *Singes et Perroquet dans la forêt vierge* (vers 1905-1906), *Mauvaise surprise* (1901, **ILL.19**), *Paysage et quatre pêcheurs à la ligne* (1909), *Portrait de femme dans un paysage* (vers 1893-1896), *Vue du parc Montsouris, le Kiosque* (vers 1908-1910), qu'il confondait avec une vue du Bois de Boulogne. Cette importante collection se vit ensuite complétée par quatre dernières acquisitions : un petit paysage (*Environs de Paris*, vers 1895), acheté via Paul Guillaume en 1928 pour 3 000 dollars américains et deux autres peintures, achetées via Paul Rosenberg la même année, pour 9 000 dollars américains (*Le Bateau-Lavoir du Pont de Charenton*, vers 1895 et *Paysage et quatre*

¹¹⁹⁴ Cf. lettre de Paul Guillaume au Dr. Barnes datée du 3 mars 1926 et conservée dans les archives de la Barnes Foundation, Merion.

¹¹⁹⁵ « [...] Je ne suis que depuis deux jours à Paris, mais j'ai déjà vendu plusieurs sculptures nègres et un ou deux tableaux. L'état du change menaçant de s'aggraver je viens d'en terminer avec les ROUSSEAU. La carriole est donc ma propriété exclusive maintenant. C'est vraiment un tableau extraordinaire. J'ai d'ailleurs suivi en cela votre conseil. », lettre de Paul Guillaume au Dr. Barnes datée du 30 juillet 1926 et conservée dans les archives de la Barnes Foundation, Merion.

¹¹⁹⁶ Cf. câble de Paul Guillaume au transporteur Bignou daté du 29 mars 1926 et la lettre du Dr. Barnes adressée à Paul Guillaume datée du 26 avril 1926, tous deux étant conservés dans les archives de la Barnes Foundation, Merion.

jeunes filles, vers 1895). Le tableau restant, une *Esquisse pour Vue du Pont de Sèvres* (1908), demeure de provenance inconnue.

En 1927 et d'après une lettre de Barnes à Guillaume datée du 9 novembre, l'Américain considérait d'ailleurs sa collection comme assez importante pour se passer d'acheter *La Noce* (vers 1905, **ILL.23**), même si celle-ci constituait déjà, pour beaucoup de spécialistes dont Marie Harriman, l'une des toiles les plus intéressantes de Rousseau¹¹⁹⁷. Comparé à la collection de son rival, John Quinn, récemment décédé, Barnes possédait en effet deux fois plus de tableaux que lui. Est-ce pour cette raison également que Barnes n'encourage pas Guillaume à aller prospecter de nouvelles toiles de Rousseau lors de la vente Quinn à Paris en 1926 ou, tel qu'il l'explique non sans un grand mépris vis-à-vis de son compatriote, parce qu'il est persuadé que la vente parisienne de la collection Quinn est d'un bien faible intérêt, lui qui « avait des tableaux très mauvais en grand nombre, achetés à une époque où n'importe quel arriviste pouvant utiliser un pinceau parvenait à vendre des toiles stupides et sans intérêt¹¹⁹⁸ » ? De son côté, Guillaume ne semble avoir été mis dans la confiance de l'immense tableau qui allait y être vendu. Ou alors a-t-il simplement sous-estimé l'importance de cette information ? Dans son rapport, Guillaume semble à la fois sûr de ne pas avoir fait d'erreur, et en même temps, un peu étonné du prix que *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL.16**) atteignit. Il écrit :

« Je n'ai rien acheté à la vente Quinn. D'ailleurs c'était une fausse vente Quinn. On avait exploité le nom de Quinn pour vendre quelques scories, au sujet desquelles on avait fait une publicité intempestive. Je vous donne d'ailleurs les prix. A Paris, le grand Rousseau était contesté ; nul en effet ne se souvenait de l'avoir vu jadis. La question n'a jamais été bien éclaircie. Personnellement, je le crois de Rousseau, mais c'est un trop grand tableau pour le sujet et il n'est pas de la meilleure qualité. Avec les frais, il a fait 20 000 dollars, ce qui est un prix tout de même pour un tableau vendu dans d'aussi précaires conditions.¹¹⁹⁹ »

Et c'est ainsi que Barnes passa à côté d'un des chefs-d'œuvre de Rousseau : par négligence, avec dédain et mépris pour l'un de ses plus grands rivaux, alors même que ce

¹¹⁹⁷ “[...] In a recent letter you asked me if I would consider Rousseau’s Noce. I never saw the picture and I doubt I would buy it. We have a good collection of Rousseaus and are more in need of important paintings by other men. [...]” lettre du Dr. Barnes à Paul Guillaume datée du 9 novembre 1927 et conservée dans les archives de la Barnes Foundation, Merion.

¹¹⁹⁸ “[...] I doubt if the rest of the Quinn collection is very important. He had a great many bad paintings bought at the time when any arriviste who could use a brush succeeded in selling stupid and meaningless pictures. The Daumier sale is more important [...]” lettre du Dr. Barnes à Paul Guillaume datée du 2 octobre 1926 et conservée dans les archives de la Barnes Foundation, Merion.

¹¹⁹⁹ Lettre de Paul Guillaume au Dr. Barnes datée du 15 novembre 1926 et conservée dans les archives de la Barnes Foundation, Merion.

dernier n'était plus, par cette arrogance qui le caractérise et que tant de témoignages ont confirmée.

L'épisode nous apprend peut-être aussi deux autres choses : la première concerne la position de Paul Guillaume au sein de la scène artistique française dans l'entre-deux-guerres ; la seconde concerne Barnes en tant que collectionneur. Il est en effet étonnant qu'aucune des lettres de Paul Guillaume adressées à Barnes dans ces années-là n'ait mentionné *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL.16**) avant le rapport rédigé après la vente Quinn. Si on compare cette correspondance à celle d'Henri-Pierre Roché, la redécouverte de ce tableau chez un plombier parisien en 1923, avait pourtant fait grand bruit dans le cercle des avant-gardes. Conservé dans le grenier de Kahnweiler, la toile, avant que Quinn ne l'acquière, ne fut dévoilée qu'à quelques fidèles dont Brancusi, Villard, Breton, Doucet, Picasso et Henri-Pierre Roché. Et c'est sur la base de leurs commentaires, dithyrambiques, que Roché persuada Quinn de l'acquérir. Or, tout se passa comme si Guillaume n'avait pas eu vent de cette découverte ; en tout cas, comme si Guillaume n'avait pas vu *La Bohémienne endormie* avant la vente Quinn. Si Guillaume l'avait vue, aurait-il pu, alors qu'il était lui-même un grand amateur de Rousseau, resté à ce point insensible à son charme ? Que Guillaume n'ait pas été informé de cette redécouverte par Kahnweiler lui-même, cela peut se comprendre : rivalité marchande oblige. En revanche, le fait qu'il n'en ait pas été informé par les artistes et autres personnalités du monde de l'art à ce moment-là ne témoignerait-il pas du certain isolement du galeriste dans les années 1920 ? Alors qu'il avait été l'un des marchands les plus estimés des années 1910 grâce, notamment, à sa passion pour l'art nègre, sa cote de popularité parmi les artistes semble, quinze ans plus tard, avoir considérablement chuté. S'il n'est pas de notre ressort ni de notre propos d'en étudier ici, toutes les raisons, l'alliance contractée avec Barnes fournit peut-être un élément d'explication.

A la lueur de nombreux témoignages, Barnes n'était pas très apprécié des artistes. Considéré comme une « brute¹²⁰⁰ », Barnes faisait figure d'un Attila débarquant dans les ateliers avec sa liasse de billets et raflant tout sur son passage¹²⁰¹. Sans vraiment prendre le temps de s'intéresser aux œuvres ou à l'artiste, ses courts et intenses séjours à Paris consistaient principalement à faire des affaires, marchandant tout ce qu'il trouvait dans le but de s'en sortir

¹²⁰⁰ Selon les termes de John Quinn, cf. lettre de John Quinn à Henri-Pierre Roché datée du 3 août 1922 et conservée dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

¹²⁰¹ "Barnes is now ravaging Paris", écrit encore Henri-Pierre Roché à John Quinn le 21 juin 1923, cf. lettre de Henri-Pierre Roché à John Quinn conservée dans les John Quinn's Papers, New York Public Library, New York.

avec le plus de tableaux à moindre frais¹²⁰². Or, cette attitude était d'autant plus mal perçue qu'elle était comprise non seulement comme le signe d'un manque total de civisme et de politesse, mais aussi comme le signe d'un manque total de culture et de compréhension de l'art¹²⁰³. Mais Barnes était riche, très riche. De plus, il était américain. Dès lors, tous ses achats, outre le fait d'assurer de conséquentes rentrées d'argent, ouvraient à tout bénéficiaire les portes d'une carrière internationale. C'est ainsi en tout cas que Lipchitz ou Soutine le percevaient. Pour Lipchitz, le jour où Barnes acquit plusieurs toiles de Modigliani et de Soutine « restera pour toujours dans les annales de l'histoire de l'art. Ce fut à ce moment-là que les deux amis, Modigliani et Soutine, commencèrent à gagner une reconnaissance internationale.¹²⁰⁴ » Et si Soutine n'hésitait pas à afficher le grand mépris qu'il avait pour le « rustre¹²⁰⁵ », il n'en demeurait pas moins qu'un jeune artiste comme lui ne pouvait se passer du collectionneur, même s'il était impulsif et grossier.

Si Barnes n'était pas des plus polis avec les artistes qu'il fréquentait, il l'était encore moins avec ses pairs, les collectionneurs mais aussi les critiques et les historiens d'art. L'attitude qu'il adopta à l'égard de Waldemar George à l'occasion de la série de monographies sur les artistes français qu'il lui avait commandées en témoigne. Commandées en 1923, ces monographies, dont nous ignorons le nombre exact, devaient être publiées sur le compte de la Barnes Foundation l'année suivante¹²⁰⁶. Enchanté par cette proposition, Waldemar George commença immédiatement le premier numéro, un numéro général qui devait servir d'introduction. Mais au moment de la relecture, leur relation, très cordiale jusqu'alors, se gâta. Barnes avait exigé de relire les manuscrits avant toute impression ce qui, puisqu'il en était le principal financeur, était une condition tout à fait acceptable. D'après les brouillons conservés dans les archives de la Barnes Foundation, Waldemar George aurait respecté le contrat. Il lui aurait en tout cas envoyé au moins un manuscrit. Mais si Barnes s'avéra être un relecteur attentif, il s'avéra surtout être un relecteur très pointilleux, sinon insupportable. Dans une lettre datée du 20 décembre 1923, Barnes demanda ainsi à Waldemar George de repousser la publication, prévue pour le début de l'année suivante car, si le livre « cont[enait] des éléments assez solides et assez importants pour être utile à la Fondation », il ne correspondait pas tout à

¹²⁰² Greenfeld, Howard, *The Devil and Dr. Barnes. Portrait of an American Art Collector* [1987], Philadelphie, Camina Books, Inc., 2006 [2e éd.], p. 47

¹²⁰³ *Ibid.*

¹²⁰⁴ Cité in *Ibid.*, p. 81

¹²⁰⁵ Cité in *Ibid.*, p. 80

¹²⁰⁶ Cf. lettre du Dr. Barnes à Waldemar George datée du 12 juillet 1923 et conservée dans les archives de la Barnes Foundation, Merion.

fait à la méthode que Barnes avait conçue et qu'il dispensait dans le centre éducatif de sa fondation privée à Merion, près de Philadelphie¹²⁰⁷. Barnes se proposait donc de « réarranger le livre tout entier en y incorporant les principes de la psychologie moderne adaptée aux arts plastiques. » Trois jours plus tard, Barnes insistait de nouveau : d'après lui, les analyses de Waldemar George ne prenaient pas assez en compte « l'aspect psychologique » des œuvres et, avec le ton paternaliste et autoritaire qui le caractérisait, non seulement imposait à Waldemar George de revoir le livre entier, mais aussi l'invitait vivement à venir suivre des cours, comme représentant de la Fondation, à l'Université de Columbia ou de Princeton, afin d'« apprendre les principes essentiels de la méthode psychologique » : « En un an, [Waldemar George] n'en deviendrait qu'un plus grand homme, sur tous les plans¹²⁰⁸ ». Comme il aura l'occasion de le prouver quelques années plus tard, le jeune critique d'art n'était pas homme à se laisser diriger et contredire de la sorte. Il est dès lors facile d'imaginer à quel point la remise en question de ses compétences dut l'irriter et, considérant la position des Etats-Unis sur la scène artistique internationale, à quel point la proposition de Barnes dut lui paraître un affront dépassant toute limite acceptable. Encore une fois, l'arrogance de Barnes eut raison du projet et ces monographies, malgré plusieurs mois de travail de la part de Waldemar George, ne virent jamais le jour. Après de nombreux échanges musclés, la parution des ouvrages fut définitivement suspendue, le 19 février 1924¹²⁰⁹.

Devenu le conseiller attitré de Barnes en 1922¹²¹⁰, Paul Guillaume ne pouvait se préserver des réticences des artistes à l'encontre du collectionneur. Il le pouvait d'autant moins qu'il ne cherchait ni à cacher cette relation ni à l'excuser. Au contraire, Guillaume était très fier d'être le conseiller attitré de Barnes et se faisait volontiers le promoteur non seulement de la collection mais aussi des directions pédagogiques de la Barnes Foundation, dont il était par ailleurs le secrétaire. Durant toute la décennie, de nombreux articles sur la Barnes Foundation, écrit par Guillaume ou par les employés de la fondation, parurent régulièrement dans les numéros de la revue de Guillaume, *Les Arts à Paris*. Cosignant également un ouvrage d'histoire de l'art avec Munro¹²¹¹, l'un des enseignants de Barnes, Guillaume adhérait tout à fait à la

¹²⁰⁷ Cf. lettre du Dr. Barnes à Waldemar George datée du 20 décembre 1923 et conservée dans les archives de la Barnes Foundation, Merion.

¹²⁰⁸ Cf. lettre du Dr. Barnes à Waldemar George datée du 23 décembre 1923 et conservée dans les archives de la Barnes Foundation, Merion.

¹²⁰⁹ Cf. lettre du Dr. Barnes à Waldemar George datée du 19 février 1924 et conservée dans les archives de la Barnes Foundation, Merion.

¹²¹⁰ Greenfeld, H., *The Devil and Dr. Barnes. Portrait of an American Art Collector*, op. cit., pp. 77-79

¹²¹¹ Guillaume, Paul et Munro, Thomas, *La sculpture nègre primitive*, Paris, éd. Crès et Cie, 1929

méthode d'analyse d'œuvre promue fièrement par Barnes et qui, loin d'être inintéressante, n'était pas non plus d'une originalité révolutionnaire. Mais si sa relation avec Barnes joua certainement un rôle dans ses rapports avec la scène artistique parisienne, Guillaume subissait également les conséquences de ses propres orientations artistiques. Accompagnateur des avant-gardes au début du siècle, le marchand d'art, dans l'entre-deux-guerres, tenait une position plutôt conservatrice vis-à-vis de l'art et des artistes. Ses accointances avec le critique d'art Waldemar George, qu'il conseilla à Barnes pour l'édition des monographies sur l'art moderne, en témoignent. Comme Waldemar George ou Florent Fels, dont il était très proche aussi, Paul Guillaume était très réticent vis-à-vis de Dada et des surréalistes qu'il n'hésitait pas à qualifier d'« imbéciles », d'« arrivistes », de « détracteurs de nos efforts ». « Ils ne comptent pas », écrivait-il à Barnes en 1923¹²¹². D'un autre côté, si nombreux furent les artistes à ne pas apprécier Barnes, Picabia et André Breton en particulier ne pouvaient le souffrir, ce qu'ils n'hésitaient pas à clamer publiquement. D'après une lettre de Guillaume datée d'avril 1923¹²¹³, Picabia aurait ainsi écrit un article très peu flatteur sur Barnes. Trois ans plus tard, c'est André Breton qui s'en prit à son tour à lui, via Guillaume directement. L'incident fut rapporté par Guillaume à Barnes dans une lettre datée du 7 octobre 1926 et présenté comme suit :

« Il y a quelques jours le surréaliste André Breton, après m'avoir demandé un rendez-vous au téléphone, est venu me trouver à l'appartement. Très fiévreusement il m'a déclaré au nom de son parti que l'activité de nos personnes (Dr Barnes et Paul Guillaume) lui déplaisait, etc., etc. – Je l'ai interrompu et avec une vigueur de langage intranscriptible [*sic*] en style épistolaire je l'ai chassé de chez moi. Ces agressions dans le goût cher à Marcel Hiver sont finalement irritantes. Ce Breton est un parfait maître-chanteur mais sa tentative est un échec. Les premiers moments d'émotion passés je ne pense même plus à lui. J'ai eu l'avantage sur lui pour la raison que je le connaissais à fond tandis que lui ne m'avait jamais vu en colère... C'est fini.¹²¹⁴ »

Entre ses accointances avec Barnes et ses propres prises de position, les relations entre Guillaume et ses contemporains n'étaient donc pas au beau fixe durant l'entre-deux-guerres et c'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles le marchand d'art passa totalement à côté de la redécouverte de *La Bohémienne endormie*.

¹²¹² Lettre de Paul Guillaume au Dr. Barnes datée du 15 avril 1923 et conservée dans les archives de la Barnes Foundation, Merion.

¹²¹³ Lettre de Paul Guillaume au Dr. Barnes datée du 15 avril 1923 et conservée dans les archives de la Barnes Foundation, Merion.

¹²¹⁴ Lettre de Paul Guillaume au Dr. Barnes datée du 7 octobre 1926 et conservée dans les archives de la Barnes Foundation, Merion.

L'acquisition ratée de *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL.16**) par Barnes illustre également autre chose. Si la collection Barnes est aujourd'hui l'une des plus belles collections d'art moderne au monde, on est quand même en droit de s'interroger sur l'acuité du regard de Barnes. L'intérêt de Barnes pour les arts plastiques n'est pas à remettre en question. Loin de ne chercher qu'à faire de bons placements financiers, Barnes appréciait sincèrement l'art et ce, depuis sa plus tendre jeunesse. Outre sa collection, son implication dans la recherche en histoire de l'art, à travers son école et les publications qu'il fit paraître, même si elles sont aussi le reflet de son égo démesuré, ne doivent pas masquer le réel intérêt qu'il avait pour l'art et l'histoire de l'art. Malgré tout, la collection de Rousseau de la Barnes Foundation, composée de dix-huit pièces au total, est d'une valeur toute mesurée. En effet, outre les toiles *Le Passé et le Présent* (1891, **ILL.5**) et la scène de jungle *Eclaireurs chassés par un tigre* (1904, **ILL.22**), elle manque cruellement de pièces maîtresses. Avec le cas de *La Noce* (vers 1905, **ILL.23**) par exemple, les opportunités ne firent pourtant pas défaut.

Mais si Barnes manqua peut-être de jugement à l'égard de Rousseau, il est difficile de remettre en question, au vu de la collection tout entière, la richesse et la variété de ses goûts qui, bien qu'il n'ait pas adhéré aux derniers mouvements avant-gardistes, témoignent d'une sensibilité tout à fait avancée pour son temps. Au souvenir des visites de la collection que nous avons pu effectuer sous sa forme actuelle, à savoir suivant la reproduction, à l'échelle, de la maison même de Barnes mais dans un musée au centre-ville de Philadelphie, le collectionneur avait une manière tout à fait intéressante de présenter les pièces qu'il possédait. Evoquant le futur mur d'atelier d'André Breton, des peintures d'époques très différentes jouxtaient des meubles plus ou moins anciens et des pièces de ferronnerie populaire provenant de divers époques et pays, chaque salle voire chaque mur présentant des compositions d'œuvres assemblées pour créer les analogies esthétiques les plus étonnantes. Dispersés dans différentes salles, les tableaux de Rousseau étaient ainsi amenés à converser à la fois avec de petits Miró abstraits de 1938, des tableaux de Matisse ou de Giorgio de Chirico mais aussi avec des petites huiles sur carton de Primitifs italiens, flamands et français ainsi que des portraits non académiques d'art populaire américain. Barnes n'avait donc pas fait qu'acquérir les plus belles pièces d'art moderne : partageant les mêmes goûts qu'eux, il avait aussi cherché à recréer l'environnement visuel dans lequel ces artistes modernes évoluaient.

Mais, si la Barnes Foundation hébergeait en 1930 l'une des plus grandes collections de Rousseau aux Etats-Unis, les conditions d'accès imposées par son propriétaire étaient tellement drastiques que rares furent les chanceux à pouvoir la visiter. En outre, il semblerait que Barnes n'ait jamais été très enclin à prêter ses œuvres. Il est vrai que les choses changèrent un peu après sa mort. La Barnes Foundation à Merion ouvrit quelques années ses portes aux visiteurs avant de les refermer, l'infrastructure n'étant pas faite pour accueillir un public chaque jour plus important. Depuis 2012, le déplacement de la collection dans un bâtiment construit exprès pour elle au centre-ville de Philadelphie, même si la jauge de visiteurs est toujours limitée, en a considérablement amélioré l'accès. Par conséquent, considérer que la collection Barnes participa à la reconnaissance de Rousseau aux Etats-Unis demeure, avant 2012, une totale hérésie. Même Daniel Catton Rich, commissaire de la rétrospective « Henri Rousseau » présentée à l'Art Institute de Chicago et au MoMA en 1941-1942, s'en vit refuser l'accès¹²¹⁵. Si Barnes a donc joué un rôle dans la transmission de l'œuvre de Rousseau en Amérique du Nord, c'est davantage à travers ses publications qu'à travers les pièces de sa collection directement.

b. Le primitivisme et l'art moderne vu par Albert C. Barnes.

Parmi les six ouvrages publiés par Barnes, *The Art in Painting* (1925) est le seul qui fasse mention de Rousseau. D'une taille très conséquente (la première édition comptait déjà 530 pages, incluant 106 illustrations et 100 pages supplémentaires d'analyses d'œuvres individuelles¹²¹⁶), *The Art in Painting* avait pour ambition d'être « une expérimentation dans l'adaptation aux arts plastiques des principes de la méthode scientifique¹²¹⁷ ». Mise au point par Barnes, cette méthode devait conduire à l'appréciation de l'art moderne. Inspirée des théories de Clive Bell et de Roger Fry, la méthode Barnes consistait à considérer le tableau non comme un document littéraire ou un spécimen archéologique, non moins comme un simple exercice technique mais comme une création autonome, pouvant être jugée à travers ses principes plastiques seuls, soit la couleur, la ligne, les masses et l'espace. Une conception moderne en somme de l'art qui s'opposait à tout académisme et que Barnes appliquait sans distinction aussi

¹²¹⁵ Cf. échange de courriers datés des 23 et du 27 octobre 1941 et conservés dans les archives de la Barnes Foundation, Merion.

¹²¹⁶ Greenfeld, H., *The Devil and Dr. Barnes. Portrait of an American Art Collector*, op. cit., p. 108

¹²¹⁷ Barnes, Albert C., *The Art in Painting*, Philadelphie, The Barnes Foundation, 1937, p. 375

bien aux œuvres du XX^e siècle qu'aux Primitifs européens de la pré-Renaissance qu'il collectionnait beaucoup et auxquels il consacra un ouvrage entier, en 1931¹²¹⁸.

Si l'art de Rousseau n'y était pas amplement développé (il ne faisait l'objet que d'un paragraphe d'une quinzaine de lignes), c'était aussi à travers cette méthode moderne que Barnes appréhendait son œuvre. Surtout, c'était à travers cette lecture très plastique de l'œuvre de Rousseau que Barnes, contrairement à ce qui s'écrivait sur le peintre en France au même moment, l'associait d'emblée aux principes généraux de l'art moderne. Le présentant dans la cinquième et dernière partie de l'ouvrage, consacrée à la peinture contemporaine, Barnes insistait sur le caractère structuré de ses compositions, qui, pour lui, « est la marque de la peinture contemporaine ». Il concentrait son argumentation sur deux points spécifiques : 1. la distance vis-à-vis d'une reproduction naturaliste, qu'on peut voir dans l'emploi de certaines couleurs et qui montre, autant que la composition tout entière, le mépris du peintre pour toute plausibilité littérale ou scientifique ; 2. la composition par « masses », « arrangées entre elles par des relations spatiales élaborées » dont la variété fait, non seulement, qu'aucune de ces masses n'empiète l'une sur l'autre, mais aussi, contribue à « créer une symphonie spatiale rythmique et mélodieuse¹²¹⁹. » C'était donc en vertu de la qualité de traitements des principes plastiques chers à Barnes que l'œuvre de Rousseau méritait attention et pouvait être considérée, à l'instar de l'art de Matisse, Picasso ou Cézanne, comme une contribution majeure à la peinture moderne. En mettant l'accent sur les agencements plastiques plutôt que sur sa qualité de primitif (Barnes indiquait également que si on retrouvait dans les peintures de Rousseau « le charme d'un conte de fées enfantin », « il n'y a[vait] pourtant rien d'enfantin ou de spontané dans le talent avec lequel elles [avaie]nt été exécutées.¹²²⁰ »), l'historien d'art le dégageait de tout primitivisme et ouvrait la possibilité de voir son œuvre différemment. Souscrivant tout à fait au

¹²¹⁸ Barnes, Albert C. et de Mazia, Violette, *The French Primitives and Their Forms from Their Origins to the End of the Fifteenth Century*, Merion, Barnes Foundation Press, 1931

¹²¹⁹ “Henri Rousseau (le douanier) is not strictly a contemporary painter, but the vogue of his work began only a few years after his death in 1910. His form is an odd combination of an archaic literalism with distortions inspired by that interest in patterned design which is the mark of all contemporary painting. It unites almost photographically detailed drawing with color that is sometimes naturalistic, sometimes untrammled by any consideration of accuracy in reproduction. His canvases are packed full of masses, arranged in intricate spatial relationships, with complete disregard for literary or scientific plausibility. The result is a strange, naïve, exotic quality of great appeal. Such is his command of space that his congregated masses never get in each other's way or encroach on each other's room, and the intervals between them are so varied as to create a rhythmic, melodious spatial symphony. With this structure of plastic essentials, the often disproportionned objects and figures, and the fantastic distortions of their color and shape, yield a genuinely naïve, very personal, and very effective design. His pictures have the charm of a child's fairy-tale, but there is nothing childish or untutored in the skill with which they are executed.”, Barnes, A. C., *The Art in Painting*, op. cit., pp. 377-378

¹²²⁰ *Ibid.*

principe de non-naturalisme de l'art moderne, c'était aussi de cette manière que Barnes, contrairement à la plupart des exégètes français de Rousseau au même moment, appréhendait la peinture de l'autodidacte et, plutôt que de l'affilier à l'art du XIX^e siècle, la faisait pleinement adhérer à celui du siècle suivant.

Quelque peu datée aujourd'hui, cette conception de l'art et manière de faire de l'histoire de l'art n'en furent pas moins considérées comme tout à fait novatrices et l'ouvrage, s'il fut reçu avec un grand respect dès sa première parution en 1925, demeura durant de nombreuses décennies un ouvrage de référence. Parmi d'autres, le jeune Alfred H. Barr Jr., alors professeur d'histoire de l'art, apprécia immédiatement les principes de Barnes :

« Ce livre est important parce qu'il énonce de manière méthodique et confiante ce qui est central dans l'attitude "moderne" envers la peinture. Ses cinq cent pages sont l'expression d'une critique énergique, celle d'un expérimentateur dans l'éducation de l'appréciation de l'art, et du propriétaire d'une des plus belles collections de peintures modernes d'Amérique.¹²²¹ »

C'est donc à travers le prisme d'une analyse picturale résolument moderne que l'œuvre de Rousseau fut d'abord valorisée aux Etats-Unis. Bien qu'elle demeurât assez peu connue encore des spécialistes américains durant les années 1920, Barnes ne devait pas être le seul à la considérer ainsi. Ce fut très certainement aussi suivant cette appréhension moderne de l'art que les membres du Conseil d'administration de l'Art Institute de Chicago firent l'acquisition de leur première toile du Douanier, en 1926. Représentant un paysage exotique, *La Cascade* de 1910 (ILL.41) fut aussi la première œuvre de Rousseau à intégrer les collections nationales américaines. Sans s'adonner à son analyse picturale, l'auteur de l'*Art Bulletin* du musée avait néanmoins tenu, parmi les informations destinées à présenter Rousseau, à tisser des liens entre cette œuvre, une nature morte de Cézanne (*La Corbeille de Pommes*, vers 1893) et un tableau de la période bleue de Picasso (*Le guitariste*, 1903-1904) que l'institution venait également d'acquérir. Or c'est avec une égale importance que les trois artistes étaient présentés comme les pionniers de l'art moderne¹²²².

¹²²¹ "This is an important book because it presents a systematic and confident statement of what is central in the 'modern' attitude toward painting. Its five hundred pages are the expression of an energetic critic, of an experimenter in the education of art-appreciation, and of the owner of the finest collection of modern paintings in America.", Barr., Alfred H. Jr., critique publiée dans le *Saturday Review of Literature* en 1925 et reproduite in Greenfeld, H., *The Devil and Dr. Barnes. Portrait of an American Art Collector*, op. cit., p. 109

¹²²² Cf. "Cézanne, Rousseau, Picasso", R. M. F., *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, vol. 20, n°5, mai 1926, pp. 61-64

Tandis que Rousseau gagnait doucement en renommée, c'est aussi à partir du milieu des années 1920 que fut reconnu l'art naïf américain ou, pour suivre la terminologie qui s'imposa dès 1930, le *folk art*. S'il est fort probable que cette redécouverte par les artistes de l'avant-garde américaine au début du siècle fut influencée par l'intérêt concomitant des avant-gardes européennes pour ces mêmes créations populaires, la reconnaissance du *folk art* dans l'entre-deux-guerres reposa également sur des enjeux proprement américains. Parmi ceux-ci, l'annexion du *folk art* à la notion d'identité nationale, en un temps où celle-ci était justement en pleine redéfinition, fut déterminante.

B. L'émergence du *folk art* aux Etats-Unis, une entreprise nationale.

Afin de mieux saisir l'importance que la découverte de ces arts *primitifs* relevait pour les Américains, une brève histoire des Beaux-arts aux Etats-Unis s'impose.

1. L'émergence des Beaux-arts aux Etats-Unis.

Comme le rappelle Annie Cohen-Solal dans son ouvrage sur l'avènement de l'art américain de 1867 à 1948¹²²³, la route fut longue et fastidieuse avant que les Américains ne s'accordent non seulement le droit de promouvoir les Beaux-arts mais encore de se construire une identité artistique qui leur serait propre. Point n'est ici le lieu de débattre des raisons pour lesquelles les Beaux-arts furent longtemps tenus à l'écart de la vie culturelle américaine. Entre autres explications, le puritanisme des colons semble avoir été déterminant : les difficultés que rencontra un peintre de *folk art* comme Edward Hicks (1780-1849), prêtre Quaker, pour justifier de sa passion pour la peinture en témoignent¹²²⁴.

¹²²³ Cohen-Solal, A., « *Un jour, ils auront des peintres* », *L'avènement des peintres américains Paris 1867-New York 1948*, op. cit.

¹²²⁴ Originaire de l'état de Pennsylvanie, fondé par le Quaker britannique William Penn en 1682, Hicks fut nommé prêtre en 1812, ce qui l'amena à faire de nombreux voyages dans tout l'état pour promouvoir la foi Quaker. Afin de subvenir aux coûts de ses voyages et aux besoins de sa famille, Hicks, qui avait été formé à la construction et à la décoration de fiacre, entreprit alors de revendre des objets et des meubles ornés de ses propres peintures. L'entreprise dut obtenir un certain succès car Hicks s'attira les foudres de sa communauté dont les idéaux s'opposaient à l'accumulation de biens et rejetaient toute valorisation de l'agréable sur l'utile. Très critiqué, il parvint néanmoins à contourner le problème en faisant admettre par la communauté ses peintures religieuses dont il justifia la réalisation en les présentant comme des outils valables pour la diffusion de la foi. De 1820 à sa mort, il produisit pas moins de soixante et une huiles sur toile représentant différents épisodes de la Bible ou de l'histoire des Quaker. Ces peintures d'une incroyable inventivité forment aujourd'hui un ensemble connu sous le nom de *The Peacable Kingdom* (ILL.63,64).

Ce n'est que vers 1860 que les Beaux-arts commencèrent à être acceptés. Tandis qu'un semblant d'école américaine se dessinait, les premiers artistes américains se tournèrent inévitablement vers l'Europe où, malgré leur opiniâtreté, ils occupèrent pendant de nombreuses générations les places de « derniers de la classe ». D'un autre côté, les premiers musées américains, emplis de toiles européennes, n'affichaient pas un grand soutien à leurs compatriotes, l'Etat non plus d'ailleurs. Mais, avec l'affirmation du succès des Etats-Unis sur le plan économique à un niveau mondial, la situation commença à changer. C'est, dans les années 1910, autour de la figure protestataire de Robert Henri que l'importance de se forger une identité artistique se matérialisa avec éclat pour la première fois. Accompagné de sept autres peintres, tous originaires de l'industrielle Philadelphie, Robert Henri organisa une exposition qui sut montrer qu'une alternative, autant à l'art européen qu'à l'art académique, était possible. Et si l'« Exposition des Huit » reçut de nombreuses critiques injurieuses tant les sujets des œuvres présentées étaient considérés comme vulgaires et par trop populaires – entre autres adjectifs désobligeants, l'art des Huit fut aussi qualifié d'« art des poubelles¹²²⁵ » – plusieurs ne tardèrent pas à y reconnaître la naissance d'un art américain capable de rivaliser avec son correspondant européen. Encourageante et patriote, la journaliste Mary Fanton Roberts écrivait : « La jeune génération de peintres américains est-elle en train d'inventer un art national ? [...] nous sommes tout aussi capables d'inspiration artistique que de succès économiques¹²²⁶. » Pour l'habile Henri, les voies qu'il fallait suivre pour parvenir à l'établissement d'une identité artistique américaine étaient claires : il fallait que tout le monde, artistes, mécènes et collectionneurs, s'y mettent de concert¹²²⁷.

C'est ce que firent, dans l'entre-deux-guerres, plusieurs femmes mécènes américaines dont Gertrude Vanderbilt Whitney (1875-1942) et Abby Aldrich Rockefeller (1874-1948). Noble héritière des Vanderbilt et épouse du richissime homme d'affaires Harry Payne Whitney, Gertrude Vanderbilt Whitney, artiste elle-même, consacra sa vie à encourager et à défendre l'art américain. Entendant la première l'appel de Robert Henri, c'est elle qui, en acquérant les premières œuvres de sa collection à l'Exposition des Huit, soit quatre toiles sur les six vendues¹²²⁸, contribua au petit succès commercial de l'exposition. En 1918, elle fonda à New

¹²²⁵ Cohen-Solal, A., « Un jour, ils auront des peintres », *L'avènement des peintres américains Paris 1867-New York 1948*, op. cit., p. 212

¹²²⁶ *Ibid.*

¹²²⁷ *Ibid.*

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 212. Plus tard dans le même ouvrage, l'auteure présente d'autres chiffres : huit toiles auraient été vendues, dont la moitié à Gertrude Vanderbilt Whitney, *Ibid.*, p. 301

York le Whitney Studio Club puis les Whitney Studio Galleries, lieux dévolus à l'exposition exclusive d'artistes américains et en 1929, suite au refus du Metropolitan Museum d'accueillir sa collection, décida d'engager la construction d'un lieu destiné à accueillir sa grande collection : le Whitney Museum. Lors de son inauguration deux ans plus tard, Gertrude Vanderbilt Whitney résumait son ambition en ces termes :

« Cela fait vingt-cinq ans que je m'intéresse passionnément à l'art américain. Durant toutes ces années, j'ai collectionné les œuvres des artistes américains, parce que je suis convaincue qu'elles ont de la valeur et parce que je crois en notre talent national. Désormais cette collection deviendra le noyau d'un musée consacré exclusivement à l'art américain, un musée qui évoluera et se développera à l'ombre de notre pays.¹²²⁹ »

Moins exclusive que Vanderbilt Whitney, Abby Aldrich Rockefeller n'en soutint pas moins les artistes américains. Fille du sénateur républicain Nelson W. Aldrich et épouse du magnat du pétrole John D. Rockefeller Junior, ce fut sur son initiative, ainsi que sur celle de Lizzie Bliss et de Mary Sullivan, que le Museum of Modern Art de New York (MoMA) fut créé, en 1929. Les discussions qu'Abby Aldrich Rockefeller entretint avec Alfred H. Barr Jr., fraîchement nommé directeur de l'institution, au sujet de l'exposition d'inauguration du musée illustrent autant le climat pro-américain de l'époque que son intérêt pour l'art moderne, européen comme américain. Car s'il fut finalement décidé que l'exposition inaugurale ne se consacrerait qu'à l'art moderne français, au risque de soulever une polémique, ce choix demeurait, aux yeux d'Abby A. Rockefeller, la meilleure solution pour « intéresser le public à des artistes américains contemporains ». Dans un câble adressé à Barr et daté du 3 août 1929, la collectionneuse s'expliquait ainsi :

« Notre idée originelle de commencer par une exposition d'artistes français comme Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh serait mon premier choix. Je pense que ces artistes sont ceux-là mêmes qui ont initié le mouvement moderniste ; leurs noms se justifient donc tout à fait du point de vue chronologique. Si le reste du comité souhaitait une exposition rigoureusement américaine, je crois qu'il nous serait beaucoup plus difficile d'intéresser le public à des artistes américains contemporains [...]. Je trouverais cela également un peu plat de commencer par une exposition purement américaine de peintres plus affirmés. D'ailleurs, à cet égard, quelque chose d'autre me dérange : si nous choisissons par exemple une dizaine d'artistes américains vivants pour notre première exposition, nous nous mettrions très vite à dos les amis et les admirateurs de tous les autres, alors que si nous

¹²²⁹ Cité dans *Ibid.*, p. 303

commençons par une exposition de peintres français, nous aurons la possibilité de nous établir fermement, avant de nous heurter au casse-tête d'une exposition d'art américain. Nous devrions commencer par une exposition des meilleurs Français, tout en annonçant la suite : plusieurs expositions américaines de peinture et de sculpture, et aussi d'artistes français et autres¹²³⁰. »

De fait, si la première exposition du MoMA fut consacrée à « Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh¹²³¹ » (bien que van Gogh ne soit pas français, il faut ici entendre des artistes ayant fait la plus grande partie de leur carrière en France), la deuxième, intitulée « Paintings by 19 Living Americans » présentait sans plus tarder une sélection d'artistes américains contemporains¹²³².

Qu'il s'agisse de Gertrude Vanderbilt Whitney ou d'Abby Aldrich Rockefeller, la promotion de l'art moderne aux Etats-Unis s'accompagnait d'un engagement fort pour la promotion de l'art américain. Avec la crise économique de 1929 et l'augmentation spectaculaire du chômage, ce qui était jusqu'ici demeuré à l'initiative de philanthropes privés rejoignit bientôt les préoccupations du gouvernement. En 1933, le président démocrate Franklin Delano Roosevelt fonda la Work Progress Administration. Dotée d'un fond de neuf milliards de dollars, elle devait sur les dix années à venir embaucher huit millions d'artistes américains. Si, à la base, le programme s'engageait à verser des subventions fédérales à des artistes pour la décoration de biens publics, en 1935, il s'élargit et, sous la direction d'Edgar Holger Cahill, comprit également la construction de centres culturels dans tout le pays. En 1943, lorsque le programme fut suspendu en raison de la reprise de l'activité économique du pays, les Etats-Unis comptaient ainsi trois cent foyers culturels régionaux¹²³³. Outre les foyers disséminés sur tout le territoire afin, selon son directeur, de favoriser la production et la reconnaissance d'artistes locaux, le programme avait également financé de nombreux artistes tels les muralistes Thomas Hart Benton et Diego Rivera ou les peintres en herbe qu'étaient alors Jackson Pollock, Willem de Kooning et Jasper Johns. Longtemps après son terme, les engagements de la WPA demeurèrent aux yeux des artistes américains un temps béni pour l'épanouissement de la création aux Etats-Unis¹²³⁴.

¹²³⁰ Cité dans *Ibid.*, p. 305

¹²³¹ Exposition présentée du 7 novembre au 7 décembre 1929.

¹²³² Exposition présentée du 12 décembre 1929 au 12 janvier 1930.

¹²³³ Cohen-Solal, A., « *Un jour, ils auront des peintres* », *L'avènement des peintres américains Paris 1867-New York 1948*, op. cit., p. 338

¹²³⁴ *Ibid.*, pp. 338-339

2. Le *folk art* et la nation.

C'est dans ce contexte de promotion d'une identité artistique nationale que l'art populaire américain connut, de 1920 à 1950, son plus grand triomphe. Bien que sa reconnaissance, nous l'avons vu, ne fût d'abord que le fait d'artistes isolés, dans l'entre-deux-guerres, il ne tarda pas à intéresser les promoteurs de l'art américain contemporain dont, en premier lieu, les collectionneuses et mécènes Abby Aldrich Rockefeller et Gertrude Vanderbilt Whitney. C'est sur les conseils d'Edith Halpert, directrice de la Downtown Gallery de New York et collectionneuse elle-même de « girouettes, boîtes à cigares indiennes, sculptures d'aigles et de peintures *folk* américaines¹²³⁵ », qu'Abby Aldrich Rockefeller se mit à rechercher ceux que Halpert lui présentait comme les « ancêtres » des artistes modernes américains. Des quelques pièces acquises par Halpert avec les 500 \$ que lui confia Abby Aldrich Rockefeller en 1929, la collection s'accrut jusqu'à former les quelques 400 pièces qui la constituent aujourd'hui. Hébergée dans la Ludwell-Paradise House de la ville coloniale de Williamsburg depuis 1935¹²³⁶, elle constitue toujours, avec celle d'Elie Nadelman, la plus importante collection de *folk art* des Etats-Unis.

Bien qu'elle s'engageât finalement moins que sa compatriote dans la promotion du *folk art*, ce fut néanmoins, comme nous l'avons vu, dans les studios de Gertrude Vanderbilt Whitney, pourtant dévolu aux jeunes artistes américains, qu'eut lieu la première exposition du genre en 1924. A la lueur de l'histoire des Beaux-arts aux Etats-Unis, on saisit peut-être davantage l'implication qu'il devait y avoir à dénommer alors ces productions « Early American Art ». Tandis qu'*Early* se référait à une période archaïque et passée, équivalente au Moyen-Age européen, *American* ne désignait pas le continent géographique Amérique mais bien, suivant une vision plus politique, l'Amérique en tant que nation, soit les Etats-Unis. En donnant à l'ensemble des pièces présentées des bornes géographiques et historiques précises et en les reconnaissant sans ambages comme des œuvres d'art, l'exposition offrait un passé artistique à la jeune nation américaine. Ce n'était pas en effet sur l'art des autochtones américains vers lesquels pourtant quelques-uns, tels Robert Henri, avaient pensé se tourner, que l'identité artistique américaine allait s'ériger. Mais, consacrant ces objets produits dans l'Est

¹²³⁵ Saarinen, Aline B., *The Proud Possessors. The lives, times and tastes of some adventurous American art collectors*, New York, Random House, 1958, p. 363

¹²³⁶ *Ibid.*

des Etats-Unis entre 1750 et 1900 comme l'art primitif américain, c'était bien plutôt sur l'art des citoyens états-uniens des premiers temps que l'histoire de l'art américain allait s'édifier.

Qu'il s'agisse ainsi de Gertrude Vanderbilt Whitney ou d'Abby Aldrich Rockefeller, la reconnaissance de l'art populaire américain participait de cette entreprise nationale destinée à construire et à affirmer l'excellence artistique américaine. Concomitante de la promotion de l'art contemporain américain, la redécouverte de ces productions dépassait la simple curiosité esthétique quant à ce genre particulier ou la volonté de justifier les tendances esthétiques d'un art moderne, européen comme américain. Associé d'emblée à l'art premier des Etats-Unis, ce qu'*Early* dans l'exposition de 1924 mettait bien en exergue, le *folk art* n'était pas seulement primitif du fait de sa facture, œuvres d'autodidactes, maladroitement et spontanées. Il l'était aussi en ce que témoignant d'une période passée bien définie, il correspondait à un art des origines. Comblant un vide dans l'histoire de l'art américain, sa reconnaissance contribuait donc largement à l'écriture encore récente de l'histoire de l'art des Etats-Unis.

Mais l'histoire du *folk art* ne serait rien sans l'intervention passionnée d'Edgar Holger Cahill qui, après avoir organisé deux expositions préliminaires de peintures et de sculptures *folk* pour le Newark Museum en 1930 et 1931, en supervisa aussi la première exposition d'envergure. Présentée au Museum of Modern Art de New York en 1932-1933, celle-ci s'intitulait « American Folk Art. The Art of the Common Man in America, 1750-1900 ».

3. « American Folk Art. The Art of the Common Man in America, 1750-1900 », Edgar Holger Cahill.

a. Edgar Holger Cahill.

Cachant volontiers ses origines, Edgar Holger Cahill demeura longtemps un personnage mystérieux. Contrairement à celles qui l'avaient précédé, Cahill n'était ni originaire des Etats-Unis ni l'héritier d'une riche famille. D'après les recherches menées par les Archives de l'Art Américain¹²³⁷, Sveinn Kristjan Bjarnarson de son vrai nom serait né en Islande, dans une petite vallée proche du cercle polaire, le 13 janvier 1887. D'Islande, les membres de sa famille auraient d'abord émigré au Canada vers 1890, date à laquelle ils auraient anglicisé leur nom en Bjornson ou Johnson. Extrêmement pauvres, les parents de Cahill étaient fermiers, activité que

¹²³⁷ Anonyme, « Holger Cahill, Biographical Information », <http://www.aaa.si.edu/collections/holger-cahill-papers-6730/more#biohist>, consulté pour la dernière fois le 10 août 2015.

le jeune homme, une fois son père parti en 1904, continua de pratiquer dans une ferme où il fut envoyé seul, à plusieurs kilomètres de sa mère et de sa sœur. Maltraité, il finit par s'enfuir et, de fermes en fermes, s'installa à Winnipeg, chez de probables cousins éloignés qui, ne pouvant l'employer, le placèrent dans un orphelinat. Il fut alors adopté par une famille inscrite dans une coopérative de fermiers parlant le gaélique, et ce ne fut qu'à partir de là qu'il lui fut possible de recevoir quelque éducation scolaire. Troquant son nom contre celui d'Edgar Holger Cahill, ce ne serait qu'à la fin des années 1910, ou en 1913 déjà, qu'il se serait installé à New York. Travaillant très dur pour subvenir à ses besoins tout en étudiant, Cahill aurait alors été journaliste reporter, mais aussi publicitaire pour la Société des Artistes Indépendants jusqu'en 1928, ce qui lui aurait permis de rencontrer un certain nombre d'artistes, dont John Sloane, dès 1920.

C'est au Newark Museum, où il travailla sous la direction de John Cotton Dana de 1922 à 1931, qu'il commença sa carrière muséale. A la fin de cette période, il y réalisa notamment ses deux premières expositions de *folk art* : en 1930, une exposition de peintures, en 1931, une exposition de sculptures. Rencontra-t-il Abby Aldrich Rockefeller lors de l'organisation de ces expositions, avant ou à la suite de celles-ci ? Dans tous les cas, et comme le prouve son implication dans la constitution de la collection de Williamsburg, Cahill devint durant la décennie suivante son principal conseiller en la matière. En 1932, il devait déjà s'être fait un nom sur la scène artistique new-yorkaise puisque c'est lui qui fut choisi pour remplacer Alfred H. Barr Jr. à la direction du Museum of Modern Art, poste qu'il occupa un an pendant que Barr était en voyage de formation en Europe. C'est probablement à ce moment-là qu'il fit la connaissance de la conservatrice Dorothy Canning Miller, bras droit de Barr, qu'il épousera, en secondes noces, en 1938. Durant cette année de remplacement au MoMA, Cahill y organisa trois expositions sur les sources de l'art américain : « American Folk Art. The Art of the Common Man in America, 1750-1900 », présentée du 30 novembre 1932 au 14 janvier 1933, « American Painting and Sculpture, 1862-1932 », présentée du 31 octobre 1932 au 11 février 1933 et « American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan) », présentée du 8 mai au 1^{er} juillet 1933.

En 1935, ses visions du rôle de l'artiste l'amènèrent à être promu directeur du WPA (Works Progress/Projects Administration) et du FAP (Federal Art Project), deux importants projets gouvernementaux sur la promotion, l'aide à la production, l'éducation et la diffusion de l'art américain. Il en restera le principal référent jusqu'à leur terme, en juin 1943. « Ironie de

l'histoire, comme l'écrit Annie Cohen-Solal, ce fils d'immigrés à la biographie tronquée devint l'homme de la situation et parvint à promouvoir l'art américain de la manière la plus traditionnelle¹²³⁸. » Tandis que Barr, « Américain infatué d'Europe », s'attacha à importer à New York les dernières tendances esthétiques européennes, Cahill, « un Européen infatué d'Amérique », consacra sa carrière à explorer le potentiel culturel des Etats-Unis et à faire éclore l'art américain dans l'ensemble du pays¹²³⁹. Auteur de nombreux ouvrages sur l'art, et en particulier sur le *folk art*, Cahill décéda à Stockbridge, Massachusetts en juillet 1960. Parce qu'il était associé à l'une des périodes « les plus productives de l'histoire de l'art américain¹²⁴⁰ », sa mort fut saluée par de très nombreux artistes américains¹²⁴¹.

b. « American Folk Art. The Art of the Common Man in America, 1750-1900 ».

Lorsque Cahill présenta « American Folk Art. The Art of the Common Man in America, 1750-1900 » au MoMA en 1932, il n'en était donc pas à sa première exposition de *folk art*. Connaissant bien son sujet pour avoir été le conseiller d'Abby Aldrich Rockefeller pendant plusieurs années et pour en avoir déjà organisé deux expositions, son appréhension du *folk art* était bien établie. D'autre part, comme il en témoigne dans l'entrée en matière du catalogue d'exposition et bien que la terminologie ne fût pas encore fixée, la renommée du *folk art* avait déjà dépassé le petit cercle d'amateurs. Néanmoins, plus que les précédentes, ce fut cette exposition qui, rassemblant plus de 175 pièces et complétée d'un riche catalogue comprenant une longue introduction et de nombreuses analyses d'œuvres de la main de Cahill, assura, par son ampleur autant que par sa rigueur scientifique, la reconnaissance nationale du *folk art* aux Etats-Unis.

Première exposition d'envergure sur ce genre aux Etats-Unis, il ne fait aucun doute qu'« American Folk Art. The Art of the Common Man in America, 1750-1900 » fut en la matière une exposition historique. Comme au Whitney Studio quelques années auparavant ou au Newark Museum, le fait qu'elle se soit tenue dans une institution nationale, bien que le MoMA ne fût encore en 1932 qu'une jeune institution, consacra non seulement la reconnaissance du genre sur le plan national mais aussi au sein du domaine des Beaux-arts.

¹²³⁸ Cohen-Solal, A., « Un jour, ils auront des peintres », *L'avènement des peintres américains Paris 1867-New York 1948*, op. cit., p. 333

¹²³⁹ *Ibid.*

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. 339

¹²⁴¹ *Ibid.*

Historique, cette exposition le fut encore en ce qu'elle entérina pour de nombreuses décennies la définition du *folk art*. C'est notamment à partir de cette date que se fixa la nomenclature *folk art*, au détriment des autres termes en vogue¹²⁴², nomenclature qui est toujours en usage aujourd'hui – voir notamment le Folk art Museum de New York – et que pour des raisons pratiques nous employons à notre tour. Enfin, historique, cette exposition le fut surtout car en présentant le *folk art* comme les origines de l'art américain, elle procédait à son tour à l'écriture de l'histoire de l'art américain et instaurait, sur un plan national, le *folk art* comme l'Art primitif américain.

c. La définition du *folk art*.

« Une grande variété de termes a été utilisée pour décrire cet art, provincial, populaire, folk et primitif. La plupart des pièces dans cette exposition peuvent être appelées primitives dans le sens où elles sont l'expression simple, non-affectée et enfantine d'hommes et de femmes qui avaient peu voire pas de formation académique en art, et qui ne savaient même pas qu'ils produisaient de l'art. Si on les avait interrogés, ils auraient probablement répondu comme George Hepplewhite qu'ils essayaient de "mêler l'utile à l'agréable". Dans la plupart des cas, ils réalisaient des objets utiles, tels des enseignes d'auberge et de magasin, des figures de proue pour les bateaux et des girouettes, ou ils avaient quelque chose à dire et ils le faisaient en le traduisant avec les moyens et les matériaux qu'ils avaient sous la main. Tandis que le terme "primitif" pourrait être appliqué à une partie du contenu de cette exposition, il évoque des associations qui le rendent inapproprié.

"Provincial" ne fait pas suffisamment autorité et n'est pas exact. Pratiquement tout l'art professionnel américain jusqu'à la période de la Guerre Civile était provincial, à savoir, était une variante locale d'un art métropolitain dont le centre était l'Europe.

La majeure partie des exemples dans cette exposition ne sont pas tant des variantes locales d'une pratique métropolitaine que des rémanences d'une tradition plus ancienne. Dans les portraits par exemple, le traitement très plat de la composition, l'insistance accordée à la ligne et au cerne et le manque de modelé dû à l'absence de jeux d'ombre et de lumière, ainsi que l'usage du terme "limner" ("limner" est issu de "enlumineur") suggèrent une connexion entre le portrait primitif américain et l'enluminure dans les manuscrits. La connexion est là, bien qu'elle ne soit pas très évidente, et elle a été recouverte par de nombreuses autres influences, comme celle des peintures de portraits primitifs plutôt flamands qu'anglais.

¹²⁴² Cf. Cahill, Edgar Holger, « Introduction », *American Folk Art. The Art of the Common Man in America, 1750-1900*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Museum of Modern Art, New York (du 30 novembre 1932 au 14 janvier 1933), sous la direction d'Edgar Holger Cahill, New York, Museum of Modern Art, 1932, p. 5

"Folk art" est le terme le plus exact qui ait été utilisé jusqu'ici pour décrire ces productions. Il convient très bien aux œuvres d'hommes tels Joseph Pickett, Edward Hicks, John Bellamy et autres fortes personnalités qui ont émergé de la plaine fertile de l'artisanat et de son lot de compétences quotidiennes. L'œuvre de ces hommes est du folk art parce qu'il est l'expression de l'homme ordinaire, fait par eux et pour leur usage et leur plaisir. Ce n'est pas l'expression d'artistes professionnels à destination d'une petite classe cultivée, et il a peu affaire avec l'art à la mode de cette période. Il ne provient pas d'une tradition académique transmise à l'école, mais de la tradition artisanale à laquelle s'ajoute la rare qualité individuelle de l'artisan qui est en fait un artiste.¹²⁴³ »

Plus proche de la définition française de l'art populaire que de l'art naïf, le *folk art* pour Cahill serait donc produit par des artisans entendus au sens large du terme – pour Cahill, l'artisanat concerne aussi bien la poterie, la céramique que la peinture d'enseigne ou de fiacre – qui se distingueraient du reste de leurs confrères par un talent original et personnel, qui en feraient des artistes. Autodidactes en matière de Beaux-arts tel qu'on l'entend alors dans les académies européennes, ils ne seraient pas pour autant dépourvus de toute pratique manuelle ni indemnes de toute culture visuelle : leurs œuvres, écrit Cahill, outre le fait d'être issues de la tradition artisanale et se réclamant donc de ce savoir-faire, témoignent également d'influences européennes. Ceci est notamment visible dans les portraits des *limners*, explique l'historien d'art. Ces peintres de portrait itinérants produisent des œuvres qui se caractérisent par un

¹²⁴³ "Various terms have been used to describe this art, provincial, popular, folk, and primitive. Much of the work in this exhibition may be called primitive in the sense that it is the simple, unaffected and childlike expression of men and women who had little or no school training in art, and who did not even know that they were producing art. If they had been put to it they would probably have given the answer of George Hepplewhite that they were trying to 'blend the useful with the agreeable'. In most instances they were making things for use, such as inn and shop signs, ships' figureheads, and weather-vanes, or they had something they wanted to express and they proceeded to set down what they had to say with the means and materials at hand. While the word 'primitive' might be applied to some of the material in this exhibition it has associations which make it inappropriate. 'Provincial' is not sufficiently definitive and it is not exact. Practically all American professional art up to the period of the Civil War was provincial, that is, it was a local variant of a metropolitan art the center of which was Europe.

The bulk of the examples in this exhibition are not so much local variants of a metropolitan practice as survivals of an older tradition. In the portraits, for instance, the treatment of the composition as a flat pattern, the emphasis upon outline and contour, the lack of emphasis upon modeling with light and shade, and the use of the word 'limner' ('limner' is derived from 'illuminer') suggest the connection between early American portraiture and manuscript illumination. The connection is there, though it is not a close one, and it has been overlaid with various other influences, such as that of the early Flemings upon English portrait painting.

'Folk art' is the most nearly exact term so far used to describe this material. It fits very well the work of such men as Joseph Pickett, Edward Hicks, John Bellamy, and other strong personalities thrown up from the fertile plain of every-day competence in the crafts. The work of these men is folk art because it is the expression of the common people, made by them and intended for their use and enjoyment. It is not the expression of professional artists made for a small cultured class, and it has little to do with the fashionable art of its period. It does not come out of an academic tradition passed on by schools, but out of craft tradition plus the personal quality of the rare craftsman who is an artist.", *Ibid.*, pp. 5-6

traitement très plat de la composition et une grande importance accordée à la ligne et au cerne pour combler le manque de modelé dû à l'absence de jeux d'ombre et de lumière. Pour ces raisons, ils ne sont pas sans rappeler les enlumineurs ou les peintres de portrait flamand et anglais.

Répété à plusieurs reprises, le fait que le *folk art* soit issu d'une tradition artisanale a son importance. Il en explique non seulement les limitations géographiques mais aussi les limitations chronologiques. Si Cahill n'en dit mot en 1932, la restriction du *folk art* aux états de la Pennsylvanie et de la Nouvelle-Angleterre est avant tout pragmatique : les collectionneurs de *folk art* à cette époque étaient principalement basés sur la côte est américaine et ce n'est qu'à partir de 1935 que Cahill commencera à sillonner le reste du pays en quête de *folk art* originaires d'autres états et d'autres zones géographiques. Mais pour Cahill, cette délimitation géographique a aussi une raison historique. Correspondant aux premières régions colonisées, ces états furent aussi les deux principaux centres de l'artisanat durant la période coloniale et celle des débuts de la République¹²⁴⁴. Comme le précise l'historien, entre 1750 et 1900, l'artisanat local faisait partie de la vie de tous les jours jusqu'à ce que l'urbanisation et l'industrialisation en scellent le rapide déclin¹²⁴⁵. Le *folk art* correspond donc à une période dont les délimitations sont de deux natures différentes. Il s'agit d'une part d'une période historique puisqu'elle correspond aux premiers temps de la nation. D'autre part, elle correspond à une ère économique-culturelle bien précise puisqu'étant indissociablement liée à l'épanouissement de l'artisanat, elle prend nécessairement fin avec la disparition de ce dernier, due aux progrès de l'industrie. Pour Cahill, le *folk art* correspond donc à un art du passé, à une période de l'art révolue, arrêtée par l'avènement de la modernité. C'est une pratique, une

¹²⁴⁴ *Ibid.*, p. 8

¹²⁴⁵ "While the folk art tradition has had little to do with the development of American professional art, yet the main stream of American art was fed by the crafts during the seventeenth, eighteenth, and early nineteenth centuries. It is often hard to draw a dividing line between the art of the common man and that of the professional. Dozens of artisans and craftsmen have made their way into the ranks of the professional artists and dozens of others who did not make this happy translation are of equal merit with those who did. Folk art had a place in the life of this country from the early days of colonization up to the Civil War. After the Civil War it began to languish. The shift of economic and social forces which culminated in the war between the states was a function of the development of modern industrialism. Men and women were drawn away from the farm and from home industries into the factories. Railroads brought the rural communities closer to the cities and accelerated the urban concentration of the American people. Everywhere in the United States the machine was driving out the local craftsman. By 1865 the United States had turned the corner from a rural to an urban civilization. Machine industry was enthroned. Business enterprise made use of the limitless reproductive power of the machine to fill the land with machine-made copies of objects designed by the craftsmen whom the machine was destroying. The old gravestone cutters had been replaced by the commercial carver. The itinerant portrait painter had yielded to the photographer. The sailing ship was fading out in the brief glory of the clipper era, and steam navigation was putting the figurehead carvers out of business. In a day of almost universal literacy the carving and painting of shop signs and trade symbols became a thing of the past.", *Ibid.*, pp. 7-8

tendance qui appartient à l'histoire et qui n'aurait plus, au moment où il rédige le catalogue de ses trois expositions, de raison d'exister. Si le *folk art* est un art primitif, c'est d'abord parce qu'il est originel, historiquement premier, et donc aujourd'hui dépassé.

Si Cahill insiste beaucoup sur les origines artisanales de cet art et si, par ailleurs, il évoque à de multiples reprises l'influence de l'art européen, il ne prend cependant pas le temps d'étudier les rapports formels entre artisanat et *folk art*, comme si l'artisanat, entre 1750 et 1900, en Pennsylvanie et en Nouvelle-Angleterre, était resté inchangé, composé des mêmes caractéristiques formelles. Car au fond, et malgré peut-être la complexité d'une telle étude, ce qui intéresse avant tout le premier spécialiste de *folk art* ce n'est pas tant d'analyser l'esthétique de ces productions que de constituer un ensemble d'œuvres qui viendrait infirmer la thèse selon laquelle les Etats-Unis, en raison du puritanisme, n'aurait pas été un sol fertile en Beaux-arts avant 1850¹²⁴⁶. Loin d'être anecdotique, le *folk art* constitue non seulement un chapitre important de l'histoire de l'art américain mais un chapitre primordial, au double sens du terme, puisque, comblant un vide dans l'histoire américaine, il est aussi la preuve de l'existence de l'art aux Etats-Unis et ce, dès la naissance de la nation.

A noter que comme pour l'exposition « Early American Art », il ne s'agit pas non plus pour Cahill de révéler l'art originel de l'Amérique mais bien celui des Etats-Unis, soit l'art des colons et de leurs descendants et non celui des indigènes américains. Cahill n'était pourtant pas fermé à ces cultures considérées comme « primitives » à l'époque puisqu'il en présenta aussi une exposition au MoMA en 1933 : « American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan) » (du 8 mai au 1^{er} juillet 1933). Mais, tandis qu'il ne s'agissait pas de l'art des Indiens d'Amérique du Nord, il n'était pas non plus question de les présenter comme les sources de l'art américain. Différence signifiante, les arts aztèque, maya et inca étaient introduits comme les sources américaines de l'art moderne.

d. L'art premier des Etats-Unis.

Considérer en 1932 le *folk art* comme l'art américain des origines n'était, certes, pas une nouveauté. Si le catalogue de l'exposition de 1924 ne s'accompagnait d'aucun texte, le titre de l'exposition « Early American Art » avait suffi à lui seul à montrer combien cet art, dès les débuts de sa reconnaissance institutionnelle, fut d'emblée associé au passé originel de la nation.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 5

Ce qui était nouveau en revanche dans le discours de Cahill étaient les conclusions qu'il en tirait. Davantage développé dans les discours prononcés au sujet de ces précédentes expositions au Newark Museum que dans le catalogue d'exposition du MoMA, l'assimilation du *folk art* à l'art primitif américain par excellence avait plus d'une conséquence. Si elle faisait des États-Unis un sol tout aussi fertile en Beaux-arts que, disons, le sol européen, et, sous-entendu, qu'elle prouvait que l'Américain avait potentiellement autant de talent que n'importe quel Européen, la reconnaissance du *folk art* permettait également d'expliquer la faiblesse des premiers artistes américains. Absent du catalogue de 1932, ce point était largement explicité dans le brouillon du discours prononcé par Cahill à la radio le 30 novembre 1930 au sujet de l'exposition de peintures *folk* du Newark Museum. Si le *folk art* est d'une si grande beauté, expliquait-il, c'est parce qu'il est le produit de personnes autodidactes, formées au mieux aux métiers de l'artisanat et qui, parce qu'elles ne se considéraient pas comme artistes, auraient conservé cette « fraîcheur de vision première » face « à la beauté de la vie », cet « enthousiasme » et cette « spontanéité » qui sont l'essence même de tout artiste¹²⁴⁷. Or, poursuivait Cahill, c'est bien la transition artisan-artiste, qui s'opéra dès lors que le statut d'artistes fut accepté par la société américaine, qui fut responsable de la faiblesse des premiers artistes américains : conscients de faire œuvre d'art, ces derniers, rompant avec une tradition artistique mal établie, auraient perdu la fraîcheur de vision, l'enthousiasme et la spontanéité qui avaient caractérisé leurs prédécesseurs autodidactes et ainsi, tout ce qui pouvait faire leur force et leur originalité. A quelques exceptions près, écrivait Cahill, l'histoire de l'art américain est l'histoire d'une longue errance¹²⁴⁸, engendrée non par l'absence de talent mais par la difficulté qu'eurent les premiers artistes américains à réaliser cette transition qui, du modeste artisan, les poussait à endosser le statut d'artiste.

Le problème des artistes américains, poursuivait Cahill, était aussi d'avoir souhaité suivre l'« hérésie réaliste¹²⁴⁹ » qui consistait à concevoir l'art comme une copie de la nature plutôt que comme la traduction d'une « expression hautement individuelle et souvent

¹²⁴⁷ “One of the supreme tests of the artist is his ability to preserve the freshness of the first vision in the fully developed and mature work of art. When they were young they were filled with enthusiasm. They had the vision of the beauty of life before them. But in making the transition from the vision and the enthusiasm of youth to the conscious art of maturity, something happened to them.”, Cahill, Edgar Holger, « American Folk Art », intervention radiophonique, novembre 1930, conservée dans les Archives of American Art, n. p.

¹²⁴⁸ “They lost their freshness and spontaneity of the vision. They sank under the weight of tradition, and lost the force and individuality of their own expression. Or they lost touch with the great tradition altogether and wandered away on bypaths. One might say that the history of American art – with a few of notable exceptions – is the story of a wandering away.”, *Ibid.*

¹²⁴⁹ “For American art, by and large, has devoted itself to the realistic heresy. The idea that the work of art must be a copy of something.”, *Ibid.*

originale¹²⁵⁰ ». La faiblesse des premiers artistes américains était alors imputable à l'enseignement qui leur avait été fourni, soit, comme les Etats-Unis n'avaient pas encore d'écoles d'art, à l'enseignement procuré par les écoles européennes, et en particulier par les écoles anglaises, allemandes et italiennes. Il faut bien le reconnaître, continuait-il, ces écoles ont été durant les derniers siècles de très mauvaises écoles¹²⁵¹. A cela s'ajoutait enfin, qu'« aveuglé par l'Europe », « submergé par tous les monuments de culture morte », « l'Américain provincial » ne pouvait que se sentir tout petit et, par suite, penser que « sa petite originalité américaine était bien pauvre en réalité, et devait être oubliée aussi vite que possible », ce qui lui fit indéniablement perdre « son sel natif¹²⁵² ». Or bien mal lui en avait pris puisque ce que prouvaient les œuvres du *folk art* récemment redécouvertes, c'était justement que le « talent n'a[vait] jamais manqué en Amérique même lorsque les opportunités d'étudier les techniques artistiques furent limitées », et que, même si les premiers artistes américains ne l'avaient pas montré, l'« esprit artistique américain¹²⁵³ » existait bel et bien.

On pourrait s'étonner de la critique sans concession à laquelle se livrait Cahill vis-à-vis des premiers artistes américains. Mais la stratégie était intelligente : plutôt que de se borner à défendre des artistes dont le talent et l'originalité n'avaient manifestement pas été au niveau, mieux valait assumer leur faiblesse et l'excuser en lui donnant des explications et, mieux encore, en lui offrant les preuves que les Etats-Unis, en matière d'art, pouvaient mieux faire, en démontrant que les Américains avaient non seulement du talent mais un talent spécifique, qu'il existait vraiment un esprit artistique américain. Partie prenante de cette plaidoirie, la critique des écoles d'art européennes ne doit cependant pas tromper : la conception que Cahill a de l'art, de l'artiste ou du *folk art*, même s'elle est ici utilisée pour défendre et promouvoir un art spécifiquement américain, demeure tout à fait européenne.

¹²⁵⁰ “One of the characteristics of folk art is that it goes straight to essentials. It is like the art of children. It is naive, but it has great vitality. It is highly individual and often original expression.”, *Ibid.*

¹²⁵¹ “Is it that the American art spirit is usually recalcitrant to education? Or is it that Americans have not gone to the right schools? Of course, the schools have had a good deal to do with it. American artists first went to England. Later they went to Dusseldorf and Munich, and to Italy. With the best will in the world, one must admit that their schools in the past couple of hundred years have been bad. [...]”, *Ibid.*

¹²⁵² “Add to that that the American provincial was dazzled by Europe. In England it was genteel society. In his eagerness to be thought as genteel as the rest the American artist lost most of his native salt. On the continent he was overcome by the monuments of dead culture. He began to feel that his little American originality was a very poor thing indeed, to be forgotten as soon as possible.”, *Ibid.*

¹²⁵³ “American Folk sculpture, such as that exhibited in the Newark Museum exhibition has significance for us as a genuine expression of the art spirit of the American people, and as a demonstration of the fact that talent has never been lacking in America even when opportunities for the study of art techniques have been very limited.”, Cahill, Edgar Holger, « American Folk Sculpture », brouillon d'un discours probablement prononcé au Newark Museum, 1931, conservé dans les Archives of American Art, n. p.

e. Une vision du *folk art* moderne et européenne.

Davantage développée dans le discours de Newark que dans le catalogue de l'exposition du MoMA, la définition du *folk art* par Cahill se révélait en effet très proche de la manière dont les spécialistes français définissaient au même moment les qualités essentielles de l'art naïf et, plus généralement, de l'art moderne.

Bien que les qualificatifs qui revenaient le plus sous la plus plume de Cahill eussent moins trait à la *naïveté* qu'au caractère original et personnel de chaque création¹²⁵⁴, la qualité essentielle du *folk art*, comme celle de l'art naïf, résidait toujours dans cette authenticité que ces idiomes stylistiques contraires à tout académisme étaient censés parfaitement illustrer. En dépit du fait que cela amenait l'historien américain à souligner la grande variété des styles *folk* – ce qui, en France à l'égard de l'art naïf, était à la même période assez rare voire complètement inexistant –, Cahill ne pouvait s'empêcher d'associer ces pratiques individuelles à un processus créatif commun. Ici pas de surprise : comme en France au même moment à l'égard des naïfs, le moteur du processus créatif des artistes *folk* était l'instinct. Régulièrement comparé à l'enfant, c'est d'ailleurs parce qu'il était guidé par son instinct, que l'artiste *folk* atteignait l'essentiel : « L'une des caractéristiques du *folk art*, écrivait Cahill dès 1930, est qu'il va directement à l'essentiel. Il est comme l'art des enfants. C'est naïf, mais cela a beaucoup de vitalité. C'est hautement individuel et souvent d'expression originale.¹²⁵⁵ » Et, comme en France également, si ses lacunes en termes d'éducation artistique étaient responsables de sa gaucherie, elles

¹²⁵⁴ « [Le folk art est] hautement individuel et souvent d'une expression originale » [“It is highly individual and often original expression.”], « Qu'est devenu l'esprit de cette expression naïve et hautement personnelle chez nos maîtres standards ? » [“What has become of the spirit of this highly personal and naive expression in our standard masters?”], « Il y a beaucoup de différents styles de paysages et de portraits dans l'exposition du Newark Museum. Il y a, en fait, une variété remarquable de styles dans ces peintures. [...] Il y a des styles ici aussi personnels que l'écriture humaine. » [“There are many different styles of landscapes and portraits in the Newark Museum show. There is, in fact, a remarkable variety of styles in these paintings. [...] There are styles here as personal as a man's handwriting.”], « L'œuvre des artistes folk a une unité, une franchise, une qualité personnelle, qu'on ne trouve pas souvent dans les œuvres des maîtres acclamés. » [“The work of the folk artist has a unity, a directness, a personal quality, which one does not often find in the work of the acclaimed masters.”], « Il y a curieusement un dessin et une perspective personnels. » [“There is curiously personal drawing and perspective.”], extraits de Cahill, E. H., « American Folk Art », art. cité. Ou encore dans le catalogue de 1932, Cahill, E. H., « Introduction », art. cité : « Même si ces artistes folk furent influencés au point d'imiter directement le travail des autres, ils traduisirent ce qu'ils imitaient avec un idiome fortement personnel. » [“Even when these folk artists were influenced to the point of directly imitating the work of others, they translated what they imitated with a strong personal idiom.”, p. 17] et à l'égard du peintre *folk* Edward Hicks : « Il a créé un style personnel qui ne peut se confondre. » [“He created a personal style which is unmistakable.”, p. 16]

¹²⁵⁵ “One of the characteristics of folk art is that it goes straight to essentials. It is like the art of children. It is naive, but it has great vitality. It is highly individual and often original expression.”, Cahill, E. H., « American Folk Art », art. cité

n'expliquaient pas tout. Recourant à une théorie qui, de Maurice Denis à René Huyghe en passant par Georges-Henri Luquet, faisait florès dès qu'il s'agissait d'expliquer le réalisme maladroit du primitif, Cahill mettait à son tour l'accent sur la préséance de la conception et du ressenti au détriment de la vision, dans l'élaboration de l'œuvre d'art :

« Il ne fait aucun doute que ces œuvres ont de nombreuses faiblesses techniques du point de vue académique et naturaliste, mais pour les artistes qui les produisirent, le réalisme était une passion et non simplement une technique. Le réalisme de surface ne signifiait rien pour eux. On peut prétendre que cela provient d'un manque de compétence technique. La vraie raison semble être que les artistes folk essayaient non pas tant de restituer ce qu'ils voyaient que ce qu'ils savaient et ce qu'ils ressentaient.¹²⁵⁶ »

Mais, contrairement aux discours dominants en France à l'égard des naïfs, ce n'était pas pour légitimer un retour à un réalisme d'un ordre naturaliste que Cahill soulignait l'importance déterminante de l'instinct chez les artistes *folk*. Rejoignant une conception de l'art européenne car d'abord élaborée en Europe, si les artistes *folk* légitimaient une esthétique, c'était bien l'esthétique moderne. Nous l'avons déjà énoncé plus haut : Cahill était tout à fait opposé à « l'idée que l'œuvre d'art doive être une copie de quelque chose », ce qu'il nommait également « l'hérésie réaliste ». Or qui mieux que les avant-gardes modernes du tournant du siècle avaient établi cette distanciation avec le réel et élaboré une esthétique qui cherchât à se défaire d'une fidèle représentation de la réalité ? Cahill ne dérogeait pas à cette interprétation : l'esthétique moderne s'opposait à l'hérésie réaliste. Or non seulement reconnaissait-il aux artistes modernes, américains en l'occurrence, la découverte du *folk art* mais encore reconnaissait-il aux artistes *folk* des rapports formels avec l'art moderne : « La plupart de ces peintures étaient simplement authentiques, mais certaines avaient une valeur esthétique d'un grand ordre, et toutes avaient une qualité qui les apparentait un tant soit peu à l'art moderne.¹²⁵⁷ », écrivait-il en 1932.

¹²⁵⁶ “There is no doubt that these works have many technical deficiencies from the academic and naturalistic point of view, but with the artists who made them realism was a passion and not merely a technique. Surface realism meant nothing to them. It might be contended that this results from a lack of technical proficiency. The actual reason appears to be that the folk artists tried to set down not so much what they saw as what they knew and what they felt.”, Cahill, E. H., « Introduction », art. cité, p. 28

¹²⁵⁷ “The discoverers of its esthetic quality were the pioneers of modern art who began coming back to this country from France about 1910. These artists were in revolt against the naturalistic and impressionistic tendencies of the nineteenth century, and their emphasis upon a return to the sources of tradition had given them an interest in primitive and naïve art. They first turned to the productions of the American aborigines which they found in natural history museums. There were few pieces of American folk art in public collections at that time, and these were mostly in the museums of historical societies where they were valued for their relation to local history, or simply as curiosities. The cult of Americana had begun but it centered about the crafts of the silversmith, the potter, and the furniture maker, and, so far as the fine arts are concerned, in the work of painters like Copley and Stuart. About

Il en était ainsi, en particulier, des œuvres de Joseph Pickett (1848-1918). Originaire de New Hope en Pennsylvanie, Pickett fut charpentier et magasinier de profession. Il aurait commencé à peindre sur le tard avec le dessein de représenter sa ville natale et d'en relater l'histoire. Son manque de connaissances académiques en matière de peinture l'aurait convié à tout inventer lui-même, des techniques jusqu'à ses propres outils, comme des pinceaux faits avec des plumes d'oie pour mieux rendre compte des poils de chat, recourant également au jus des baies et à l'argile rouge des collines du Delaware pour parfaire sa palette. Pour suggérer la texture de la pierre, il utilisait également du sable ce qui n'est pas sans rappeler la recette utilisée par Utrillo lui-même pour mieux rendre compte du crépi des maisons montmartroises. Ignorant les lois de la perspective, il préférait l'isométrie donnant ainsi à tous les objets de ses peintures une importance égale.

C'est dans la toile *Manchester Valley* que Cahill relevait les caractéristiques essentielles de l'art de Pickett. Tandis que son « sens du mouvement, de la division de l'espace et son ressenti des bonnes relations entre les différentes aires de couleurs » en faisaient l'un des « chefs-d'œuvre » du *folk art* américain, son usage du sable et l'inversion de la perspective la rapprochaient indéniablement, pour l'historien, de certaines tendances modernes¹²⁵⁸.

Edward Hicks (1780-1849) quant à lui était le prototype de l'artiste *folk*, primitif et moderne à la fois. En effet, si les peintures de Hicks pouvaient être qualifiées de « naïves », c'est parce qu'elles témoignaient de sa parfaite « innocence de vision », une qualité que tout artiste devait conserver toute sa carrière. C'est par cette « innocence de vision », cette

1920, artists, rummaging through antique shops and farmers' attics for old American furniture came across pictures which arrested their attention. Most of these pictures were merely quaint, but some of them had esthetic value of a high order, and all of them had a quality which gave them a certain kinship with modern art.", *Ibid.*, pp. 26-27

¹²⁵⁸ "It appears that he was entirely self-taught, and that his work is the expression of sheer genius. The only craft he knew was that of carpentry, and from this he may have got the idea of good joinery and sound construction which his work shows so clearly. Pickett was a carpenter and store keeper at New Hope, Pennsylvania. Late in life he was seized with the ambition to paint the history of his native town, and he knew so little about painting that he had to improvise his technique and even his tools as he went along. It is said that like Benjamin West he drew the hair of the domestic cat through goose quills to make brushes, and he eked out his restricted palette with the juice of berries, and with the red clay of the Delaware hills. Pickett drew like a child, and often built up his figures in relief, sometimes as high as half an inch above the canvas. He knew nothing of abstract devices to suggest space forward and back, and he naturally fell into the use of isometric perspective because he wanted to give equal importance to many objects in the picture. In the *Manchester Valley* he achieves a design of extraordinary quality through an inversion of perspective. For all his technical idiosyncrasies there is in his work a plastic sense, and a craftsmanship of a high order. His use of sand to suggest the texture of stone and his inversion of perspective relate his work directly to certain modern tendencies. His sense of movement, his space division, and his feeling for the right relation between areas of color place such a work as *Manchester Valley* among the masterpieces of American folk art.", *Ibid.*

« simplicité » et cette « fraîcheur d'expression » que Hicks, qui créait aussi dans un « style personnel » qu'on ne pouvait « confondre » avec d'autres, était l'un des peintres de *folk art* les plus intéressants. Associé à l'intensité de son sentiment religieux, ces qualités, qui provenaient autant de sa personnalité que de l'atmosphère qui se dégageait de ses œuvres, faisaient de Hicks un artiste comparable aux Primitifs européens, soit aux peintres de la pré-Renaissance, et au Douanier Rousseau. Pour Cahill, Hicks était ainsi le Douanier Rousseau américain avec, précisait-il fièrement, « un demi-siècle d'avance¹²⁵⁹ ». Si tant est qu'aux yeux de Cahill comme à ceux du Dr. Barnes ou, nous allons le voir, d'Alfred H. Barr Jr., Rousseau était alors considéré comme un précurseur de l'art moderne, Hicks était donc aussi, par cette affiliation, associé à l'avènement de l'art moderne.

Qu'il s'agisse du primitif ou du moderne, c'est bien sur des conceptions européennes de l'art, car d'abord élaborées en Europe, que Cahill avait construit sa définition du *folk art*. A l'inverse des Européens néanmoins, des Français en tout cas, c'est en associant ces primitifs aux principes essentiels de l'art moderne qu'il les valorisait. Cahill était-il donc si traditionnel que cela, comme le supposait Annie Cohen-Solal ? S'appuyant sur les principes de base de l'art moderne pour légitimer les primitifs américains, l'historien d'art américain semblait entièrement convaincu du bien-fondé de ces récentes esthétiques et en cela, exprimait une vision de l'art bien plus avancée que celle, au même moment, de la plupart de ses homologues français.

f. Un art typiquement américain.

Par un joli tour de force, c'est néanmoins pour défendre un art typiquement américain que Cahill s'inspirait des conceptions artistiques venues de l'ancien monde. Car, concluait-il en 1932, si le *folk art* est un chapitre primordial de l'histoire de l'art américain, c'est surtout parce qu'il est l'incarnation de l'esprit américain : « Leur art reflète le sens et le sentiment d'une communauté, et est une expression authentique de l'expérience américaine.¹²⁶⁰ » Le *folk art* ne constituait pas seulement une archéologie parmi d'autres prouvant que l'art aux Etats-Unis avait existé depuis la naissance de la nation : il était aussi le dépositaire d'une identité culturelle

¹²⁵⁹ "The work of Edward Hicks may be called naïve, but its naïveté is an expression of something which artists are always striving to retain, innocence of vision. Hicks had innocence of vision and simplicity and freshness of expression, and he had knowledge too. The knowledge was limited to what he had learned in the sign and carriage painting shop, but it was a clear and well-tried knowledge, solidly grounded in a craft tradition and not based on theory. In his mastery of this narrow range of knowledge, his innocence of vision, and the religious intensity which inspired his work Hicks is akin to the European primitives. Hicks may be called an American Rousseau who antedated the Douanier by half a century. He created a personal style which is unmistakable.", *Ibid.*, pp. 15-16

¹²⁶⁰ "Their art mirrors the sense and the sentiment of a community, and is an authentic expression of American experience.", *Ibid.*, p. 28

spécifiquement américaine. Sa redécouverte dans les années 1930, à un moment où la situation économique et sociale, suite à la crise de 1929, était loin d'être confortable, offrait l'occasion de rappeler en quoi consistait l'exemplarité américaine, son idéologie, ses valeurs. La terminologie adoptée par Cahill n'était pas le lieu d'un hasard. Si *folk*, s'inspirant de la terminologie allemande *volk* qui a aussi donné en français le terme *folklore*, se référait nécessairement au caractère populaire de ces œuvres, soit non seulement à l'économie avec laquelle elles avaient été réalisées mais aussi à leur appartenance spécifique à la culture populaire, il est possible que *common man* n'ait pas uniquement mis en valeur le caractère *ordinaire* de ces « petites gens ». « L'homme du commun », tel qu'il apparaît bien en vue dans le sous-titre de l'exposition (« The Art of the Common Man in America »), c'est aussi, gageons-nous, l'homme de la communauté, de ce qu'on a en commun, soit, dans ce qu'il a de plus essentiel et basique, le citoyen américain. Or qui pourrait mieux incarner le citoyen américain que cet autodidacte pauvre et récemment émigré qui crée à partir de rien des œuvres d'une incroyable inventivité ? Contrairement à l'art naïf en France, le *folk art* n'était donc pas tant un art qui, parce qu'il ignorait les lois picturales, offrait une alternative esthétique à l'art académique. Contrairement à l'art naïf en France, ce n'était pas tant un art qui, parce qu'il avait été réalisé par des individus issus des classes populaires, offrait à l'élite intellectuelle la possibilité de se pâmer devant le phénomène primitif du « génie populaire ». Pour Cahill, le *folk art*, c'était avant tout l'art du citoyen américain, ce *self-made man* qui, à l'image d'Abraham Lincoln dont la figure, comme nous le faisait remarquer la spécialiste du *folk art* Lee Kogan¹²⁶¹, est un motif récurrent des œuvres *folk*, ou de l'américain d'adoption, Edgar Holger Cahill lui-même, est arrivé d'Europe miséreux et, en apprenant tout par lui-même, parvient petit à petit à s'en sortir, à trouver ses voies/x et à faire carrière.

Circonscrit à une période historique stricte, la disparition du *folk art* au moment où Cahill en écrivait la définition ne devait pas non plus signifier que l'esprit artistique américain dont il était le dépositaire par excellence n'avait pas passé le cap du XX^e siècle, ou l'épreuve de l'industrialisation. Si l'historien d'art évoquait cette période révolue avec une once de

¹²⁶¹ Nous avons rencontré Lee Kogan, professeur émérite, membre senior et ancienne conservatrice au Folk art Museum de New York lors d'une visite de l'exposition « Foiled, Tinsel Painting in America » qui eut lieu une après-midi de novembre 2012 au Folk art Museum, New York. Par le plus grand des hasards, nous étions seules et la visite guidée prévue pour le public se transforma en une visite guidée privée durant laquelle nous eûmes tout le loisir de discuter avec la spécialiste de *folk art* et de confirmer ou d'infirmer nos hypothèses sur le sujet. En raison du caractère tout à fait imprévu de cette discussion, l'entretien n'a malheureusement pas donné lieu à un enregistrement. Nous remercions chaleureusement Mme le Pr. Lee Kogan d'avoir accepté de s'entretenir avec nous dans ces conditions et de nous avoir fourni un certain nombre d'éléments de réflexion concernant le *folk art*.

nostalgie et qu'il ne cachait pas sa déconvenue vis-à-vis des premiers artistes savants américains, ses discours demeuraient foncièrement optimistes et très encourageants envers la nouvelle génération d'artistes américains. Bien qu'il fût donc limité dans le temps, le *folk art* contribuait pleinement à ces discours d'encouragement. Non seulement permettait-il aux Américains de pouvoir s'enorgueillir, à leur tour, d'avoir leurs propres Primitifs, leur Moyen-Age mais encore, bon compromis entre un art qui serait à la fois ancré dans le sol américain mais aussi ancré dans la modernité européenne, il était une bonne manière de promouvoir l'art moderne aux Etats-Unis. On pourrait même aller plus loin : étant donné sa date d'émergence, ne permettait-il pas de montrer à quel point les premiers artistes américains étaient déjà proches de l'art moderne devançant ainsi, tel Hicks par rapport à Rousseau, les Européens d'un demi-siècle au moins ? En somme, tandis que le *folk art* leur fournissait les racines sur lesquelles s'appuyer, il leur prouvait une chose : désormais, l'art moderne leur appartenait au moins autant qu'aux Européens.

g. La réception critique de l'exposition.

A en juger par les articles conservés dans les archives du MoMA, l'exposition de 1932 fut globalement bien accueillie par la presse. Néanmoins, plusieurs journalistes, même parmi les plus enthousiastes, n'hésitèrent pas à réévaluer la qualité esthétique des œuvres présentées. Comme pour l'art naïf en France au même moment, nombreux furent les critiques d'art à émettre des réserves sur l'appréhension de ces productions comme œuvres d'art, engendrant des débats qui n'étaient pas sans rappeler celui qui avait opposé Lhote à Bing, Uhde et Waldemar George en 1929-1930. Tel que le résumait le journaliste du *Art Digest* de New York le 15 décembre 1932, deux positions s'affrontaient : d'un côté, celle d'Henry McBride, critique d'art au *Sun*, considéré comme « le [critique le] plus enthousiaste¹²⁶² » vis-à-vis de l'exposition ; de l'autre, celle du critique d'art Malcolm Vaughan du journal *American*.

Pour McBride, bien qu'elles n'atteignissent pas le statut de « chefs d'œuvres », ces productions de *folk art* étaient surtout louables en ce qu'elles incarnaient l'esprit du pionnier américain, découvrant une terre vierge et pleine de nouveauté. D'elles émanait encore un zeste d'esprit d'aventure qui, compensant leurs maladresses, contribuait grandement à leur valeur.

¹²⁶² Anonyme, « New York Criticism », *Art Digest*, New York, 15 décembre 1932 ; toutes les coupures de presse que nous citons ici proviennent du dossier relatif à l'exposition conservé dans les archives du Museum of Modern Art, New York. Prélevées de leurs journaux d'origine et mises bout à bout les unes aux autres, elles ne nous ont pas permis, en l'état, de retrouver la pagination qui était la leur dans leur support d'origine. Nous nous reposons aussi sur les datations manuelles inscrites en marge pour les dater.

Ouvrages des pionniers américains, il était donc aussi important pour les musées américains de les accueillir qu'il avait été important, quelques décennies auparavant, pour les musées européens, d'enrichir leurs collections avec les peintures des Primitifs pré-renaissants¹²⁶³.

Pour Vaughan en revanche, le *folk art* n'était pas, à peu d'exceptions près, l'œuvre d'aventureux pionniers mais le résultat de mauvais copieurs dépourvus justement de tout esprit d'aventure. Lucide quant au contexte dans lequel ils avaient été découverts, le *folk art* à ses yeux était davantage l'affaire de « dénicheurs patriotiques » qui, encouragés par la vogue du Douanier Rousseau, « propos[ai]ent une gloire similaire pour les travaux autodidactes des premiers Américains non-académiques¹²⁶⁴ ». Or, si cette tendance provenait de l'avènement de l'art moderne et de la vogue européenne pour le « naïvisme » (que Vaughan présentait, avec le cubisme, le primitivisme, l'abstractionnisme (*sic*) et le futurisme, comme l'une des branches de l'art moderne), les œuvres des premiers américains n'étaient pas à la hauteur de celles des Primitifs européens, et en particulier, de celle d'Henri Rousseau : « Tandis que Rousseau était un génie instinctif et avait des sensibilités non-corrompues, pratiquement tous ces Américains naïfs manquaient de vision artistique et d'invention technique ; ils étaient, en réalité et simplement, de pauvres imitateurs de l'art des meilleurs d'entre eux¹²⁶⁵. » De même, si leurs compositions pouvaient donner lieu à des résultats similaires aux recherches menées par les modernes tels Picasso, Derain ou Preston Dickinson, elles n'en demeuraient pas moins « hasardeuses et superficielles ». La comparaison ne pouvait aller plus loin. Les artistes *folk* n'accordaient-ils pas en effet le plus d'importance à la chose la moins importante en art : la prudence ? Ainsi, poursuivait Vaughan, les productions de *folk art* témoignaient d'un manque d'inventivité et de prise de risque certains : « Leur dessin est surveillé ; leur palette, minutieuse ;

¹²⁶³ “The pictures he gives of the itinerant craftsmen of the early days who painted signboards, constructed weather-vanes, and if sufficiently urged even painted portraits, are most engaging. Those whom we begin to know by name, such as Joseph Stock, Edward Hicks and Joseph Pickett, seem to have been as quaint in real life as in the works of art they so unflatteringly put forth. They lacked the training that later generations of painters were to acquire in stifling abundance, but they had the zest of explorers making continual discoveries in a new and beautiful territory. The qualities of freshness and fearlessness mark all these early productions and make them valuable. They cannot take rank among approved masterpieces of painting or sculpture, for the artists who made them were unaware of the demands of style, but they will always serve as a sort of touchstone as to what is genuine in feeling. Artists who find themselves growing mannered or stale will always be able to renew their appetite for expression by returning to the example of these early pioneers, and for that reason it becomes necessary for our museums to take our own primitives as seriously as they already take those of Europe.”, McBride, Henry, « American Folk Art Shown », *Sun*, New York, novembre 1932.

¹²⁶⁴ “Encouraged by the vogue for Rousseau, patriotic niche-diggers for American art are now proposing similar fame for the untutored works of unacademic early Americans.”, Vaughan, Malcolm, « Modern Museum Exhibits Early Native "Folk art" », *The New York American*, New York, 1932, date précise inconnue.

¹²⁶⁵ “Unfortunately, the material is not similar. While Rousseau had instinctive genius and uncorrupted sensibilities, practically all of these naive Americans lacked artistic vision and technical invention; were, indeed, merely poor imitators of the art of their betters.”, *Ibid.*

leur modelé, prudent et leur composition, emplies avec attention. » Elles étaient moins le reflet d'un instinct particulièrement novateur que la preuve d'un sérieux manque de savoir-faire : « Dans leurs lourdes compositions, on trouve la prudence d'un esprit non-informé. Dans leur pensée évidente, on voit la prudence d'un esprit imitatif. Dans chacun de leur procédé technique, on reconnaît la main prudente de l'amateur.¹²⁶⁶ » Expriment « moins l'innocence de la vision que l'ignorance des moyens » et manquant trop de « distinction, de discrimination et de profondeur esthétique¹²⁶⁷ », les productions de *folk art* ne pouvaient donc, en aucun cas, être considérées comme des œuvres d'art.

Reposant sur le caractère original, audacieux, aventurier ou au contraire prudent, monotone et ennuyeux des œuvres de *folk art*, le débat n'était pas sans rappeler celui qui avait opposé Bing, Uhde et Lhote au sujet des naïfs en 1929-1930, à l'occasion de l'exposition de Waldemar George Galerie Druet. A ceci près que même si McBride défendait ces artistes, comme Bing, en louant l'absence de quiétude, il ne s'agissait pas pour lui, contrairement à Bing, d'en chercher les raisons dans la qualité passionnelle et dévouée de leur âme mais plutôt dans l'esprit d'aventure qui les avait, comme tout pionnier, habités. Comme en France en tout cas, le débat n'était pas aussi tranché et certains, tel Waldemar George d'un côté, Homer Eaton Keyes de *Antiques*¹²⁶⁸ de l'autre, en proposait une troisième appréhension.

A travers un article davantage argumenté, s'appuyant sur de nombreux exemples concrets, Homer Eaton Keyes invitait plutôt à appréhender ces productions comme des œuvres d'art primitif et à les réévaluer, au cas par cas. Pour la critique, la nomenclature choisie par Cahill, bien qu'inoffensive, ne pouvait tenir : « Pourquoi, je me demande, notre musée *folk* devrait se donner autant de mal pour inventer de prétentieux substituts au terme "art primitif américain", qui a servi si adéquatement et si intelligiblement pendant près d'une décennie ?¹²⁶⁹ », s'interrogeait-il d'entrée de jeu. Au-delà du caractère ampoulé de la formule *folk art*, Keyes craignait surtout que le *folk art* tel que le définissait Cahill ne fût compris comme

¹²⁶⁶ "As a matter of fact such kinship in principles, if any be discovered, is wholly casual and superficial for the simple reason that the most salient quality in our 'folk artists', so called, is the least important quality known to art, namely, caution – caution of hand, mind and spirit. Their drawing is guarded; their coloring, painstaking; their modelling, prudent, and their design replete with care. In their heavy conception one finds the caution of an uninformed spirit. In their obvious thought one sees the caution of an imitative mind. In their every technical device one recognizes the cautious hand of the amateur.", *Ibid.*

¹²⁶⁷ "They show no knowledge of force or grace beyond that of professional artists. They express less innocence of vision than ignorance of means.", *Ibid.*

¹²⁶⁸ Keyes, Homer Eaton, « Title-Hunting Americana », *Antiques*, New York, 1933, date précise inconnue.

¹²⁶⁹ "Why, I wonder, should our museum folk be at such pains to invent highfalutin' substitutes for the term 'American primitive art', which has served so adequately and intelligibly for nearly a decade?", *Ibid.*

un style esthétique dont les critères seraient alors absolument inapplicables à toutes les productions américaines réalisées entre 1750 et 1900. Résumant en d'autres termes la définition de Cahill, Keyes écrivait : « le folk art est un art dont le contenu et la méthode d'expression ont tous deux été formés par des coutumes et des traditions qui ont lentement évolué et qui étaient celles d'un peuple intimement relié, jusqu'à ce qu'ils aient adopté une sorte de schéma générique, à travers lequel, malgré les variations superficielles, les mêmes motifs sont toujours perceptibles¹²⁷⁰ ». Or, si cette définition s'avérait historiquement fautive (certaines peintures, broderies et pièces de mobilier originaires de la Pennsylvanie germanique ne pouvaient être considérées comme des produits typiquement américains tant celles-ci montraient des influences du *folk art* européen), elle n'était surtout pas assez « élastique » pour rassembler la variété des productions *folk*. Refusant de leur reconnaître des motifs communs, le seul critère qui, d'après Keyes, pouvait rassembler ces productions était « *l'aspect omniprésent de l'innocence artistique* », soit « l'essence première du primitivisme ». Par conséquent, la seule catégorie à laquelle le *folk art* pouvait se rattacher, était moins l'appartenance commune à un certain peuple, le peuple américain, qu'à la grande famille universelle des « primitifs¹²⁷¹ ».

A partir de cette définition, Keyes proposait une grille d'évaluation qui résumait bien à elle seule la problématique majeure qui se posait, en France comme aux Etats-Unis, vis-à-vis de ces productions : le degré d'inventivité, de créativité. Le critique d'art conseillait ainsi d'avoir en tête une échelle dont, à un bout, serait dessinée « une ligne claire de démarcation entre ce qui pourrait être accepté comme art primitif, et ce qui serait rejeté comme simple copie stupide et inepte » et à l'autre bout, « une ligne entre ce qui serait retenu au niveau primitif et ce qui serait promu au plan supérieur¹²⁷² ». Toute œuvre qui témoignerait d'aucune « ferveur créatrice » de la part de son auteur ne serait donc pas acceptable. En revanche, toute œuvre qui « présente[rait] de manière évidente l'effort d'un artiste autodidacte à traduire ses propres

¹²⁷⁰ “A folk art, after all, is an art whose content and method of expression have both been shaped by the slowly evolving customs and traditions of a closely knit people until they have assumed a kind of generic pattern, through whose superficial variations the same underlying motives are always perceptible.”, *Ibid.*

¹²⁷¹ “[...] In truth, I suspect that we may search in vain for a blanket designation sufficiently elastic to lend snug inclusiveness to objects so diverse in subject and individual in treatment as the pictures, sculptures, and minor items of handicraft displayed in the ‘common man’ exhibit, and in numerous predecessor shows under other auspices. The more we study these objects, the more convinced must we become that they possess but a single uniform and unifying characteristic, namely, their pervasive aspect of artistic innocence. This characteristic is inherent neither in provincial art, nor in folk art as the latter is generally understood. It is, however, the prime essential of primitivism. If, therefore, such offspring of the creative spirit as I have been reviewing will consent at all to dwell together in one category, it must be the category of primitives.”, *Ibid.*, souligné dans le texte.

¹²⁷² “It would, for example, be advisable to draw at one end of the scale a clear line of demarcation between what may be accepted as primitive art, and what rejected as mere stupid and inept copying; and, at the other end of the scale, a line between what should be retained on the primitive level and what promoted to a superior plane.”, *Ibid.*

impressions visuelles de l'homme et de la nature » pourrait être reconnue tandis que les autres, « naïves copies et adaptations d'originaux plus sophistiqués » seraient à rejeter. Seraient aussi à rejeter les « productions composites dont les éléments, même s'ils empruntent à des sources picturales variées, ont été réarrangés avec une certaine mesure d'ingénuité créative. » « L'essence », concluait-il, du « vrai primitif » résidant dans les preuves évidentes de « son observation et son interprétation pure.¹²⁷³ » Par conséquent, c'était bien la capacité d'invention de l'artiste qui deviendrait le critère majeur d'évaluation de ces productions, critère de jugement bien subjectif et dont l'auteur, avouant pour partie les limites de son argumentation, disait encore qu'il ne pouvait se faire que par « instinct¹²⁷⁴ ».

Sur le fond, Keyes ne s'éloignait donc pas de Cahill. La capacité d'invention de l'artiste prônée par Keyes n'était-elle pas cette « qualité rare qui fait de l'artisan un artiste » prônée par l'historien d'art ? Comme Vaughan, ce que semblait affirmer Keyes cependant c'était le manque de discernement de Cahill dans la sélection des œuvres. Toutes les œuvres présentées n'étaient pas d'égale valeur car Cahill, comme l'écrivait Vaughan, avait certainement été trop « aveuglé¹²⁷⁵ » par son ambition nationaliste pour distinguer celles qui auraient mérité attention de celles qui ne pouvaient que demeurer des œuvres mineures. Sur ce point, il est vrai que le discours de Cahill restait ambigu : parlant moins de la valeur esthétique de ces œuvres que de leur valeur en tant que témoins de l'existence d'un art primitif américain, sa définition du *folk art* semblait davantage se rapprocher de ce qu'en France on aurait plutôt appréhendé comme de l'art populaire, conservé dans les musées d'ethnologie et de folklore que comme de l'art tout court, conservé dans les musées des Beaux-arts. La variété des médiums que composait l'ensemble des productions de *folk art* comprenant non seulement des peintures mais aussi des sculptures, des enseignes, des girouettes, des meubles et toute sorte d'objets, n'orientait-elle

¹²⁷³ “[...] American primitive paintings may be divided into two fairly distinct classes. Of these, the first will comprise works that evidently represent an untutored artist's effort to record his own visual impressions of man and nature. The second will, in the main, consist of naïve copies and adaptations of more sophisticated originals; but it will also include composite productions whose elements, though borrowed from various pictorial sources, have been rearranged with some measure of creative ingenuity. Paintings of the first class are, in general, more desirable and far rarer than those of the second. Outside the realm of highly specific landscapes, single portrait heads, and an occasional flower piece, they are seldom encountered. Really ambitious undertakings in the way of figure groups, romantic landscapes, and symbolic or mythological subjects usually necessitated resort to engravings after masterpieces of painting or the illustrations in current books. And the results, however fascinatingly homely, lack those evidences of unsullied observation and interpretation that constitute the admirable essence of the true primitive.”, *Ibid.*

¹²⁷⁴ “[...] The task of distinguishing quite original pictures from those to a considerable extent innocently plagiaristic involves instinct, rather than knowledge. [...]”, *Ibid.*

¹²⁷⁵ “[...] But since patriotism is blinding and since America is now experiencing the wave of Americana, the diggers have made considerable headway with their chauvinistic niche.”, Vaughan, M., « Modern Museum Exhibits Early Native "Folk art" », art. cité

pas davantage le *folk art* vers ce domaine que vers celui, plus restreint, de l'art naïf qui, lui, ne comprenait que des peintures sur toile ou médiums associés¹²⁷⁶ ? Il est néanmoins intéressant de noter à quel point tous les critiques d'art associaient immédiatement le *folk art* à l'art naïf français à travers la figure emblématique du Douanier. Sans omettre de le mentionner, mais à l'endroit de Hicks uniquement, Cahill avait pourtant peu insisté sur ce lien. Témoignant de la reconnaissance d'Henri Rousseau aux Etats-Unis, cette affiliation spontanée du *folk art* au peintre français tendait également à souligner les liens entre le *folk art* et l'art moderne. Plus que Cahill c'est justement dans cette perspective qu'Alfred H. Barr Jr., reprenant dès 1933 sa place de directeur du MoMA, appréhenda le *folk art* et, lui préférant volontiers l'appellation de « Primitifs modernes », s'engagea à le promouvoir à son tour au sein de cette même institution.

C. La position d'Alfred H. Barr Jr. : entre primitivisme et modernisme.

1. Alfred H. Barr Jr.

Le rôle prédominant que joua Alfred H. Barr Jr dans la diffusion de l'art moderne européen aux Etats-Unis n'est plus à prouver. Formé à l'université d'Harvard, Barr, lorsqu'il fut choisi comme premier directeur du MoMA à l'âge de 27 ans seulement, venait de passer un an en Europe à fréquenter les représentants des mouvements les plus avant-gardistes de l'art moderne. Du Royaume-Uni à la Russie, en passant par la France, l'Italie, les Pays-Bas, la Pologne, l'Allemagne, l'Autriche et l'ancienne Tchécoslovaquie, ce voyage de formation faisait de lui l'un des plus grands connaisseurs aux Etats-Unis des tendances modernes européennes¹²⁷⁷. En 1929, lorsque la décision de créer un musée d'art moderne national fut prise, l'heure n'était pourtant pas à la promotion de l'art européen mais bel et bien au soutien de l'art américain. Consacrée à l'art postimpressionniste français, l'exposition d'inauguration du MoMA, bien qu'elle remportât un certain succès public (en quatre semaines, il y eut près de 47 000 visiteurs), ne parvint pas à obtenir l'adhésion des spécialistes : encore une fois, c'était l'art européen qui était privilégié, confortant le public dans l'idée fautive que d'art américain il n'y en avait point, en tout cas que l'art américain était loin d'égaliser son rival européen¹²⁷⁸. Barr

¹²⁷⁶ A ce sujet, il est à noter que contrairement à l'art brut par exemple, la sculpture naïve, pour la grande majorité des amateurs d'art naïf, n'existe pas. Si on peut à raison comprendre pourquoi en France, dans l'optique d'intégrer l'art naïf au noble domaine des Beaux-arts, les objets plus proches de l'artisanat ou des arts décoratifs, en ont été exclus, l'exclusion de la sculpture est un parti pris moins évident à expliquer. Est-ce parce que la sculpture, malgré le fait qu'elle soit tout aussi ancienne et classique que la peinture, serait une pratique considérée comme moins noble que la peinture ? De même, pourquoi n'existe-il pas d'architectures naïves ? Découvert en 1932, le Palais du Facteur Cheval par exemple aurait très bien pu y être intégré.

¹²⁷⁷ Cohen-Solal, A., « Un jour, ils auront des peintres ». *L'avènement des peintres américains Paris 1867-New York 1948*, op. cit., p. 306

¹²⁷⁸ *Ibid.*

ne se laissa pas détourner de la vieille Europe pour autant. Admirateur de l'art de Kandinsky, de Klee, d'Otto Dix, de Beckmann, des architectures de Gropius, de Le Corbusier ou de Mies van der Rohe, proche également des cercles artistiques parisiens, il ne dérogea pas non plus à son goût pour l'art moderne. Influencé par le Bauhaus, c'est sous sa direction que le MoMA s'ouvrit aux domaines de l'architecture, de la photographie, du design et du cinéma, vouant à la pluridisciplinarité et aux arts dits mineurs une importance encore jamais vue. Concevant le musée non seulement comme un lieu d'exposition mais aussi comme un lieu d'éducation, c'est lui qui décida d'enrichir l'expérience du visiteur par la mise en place d'une programmation culturelle abondante. Enfin, réalisées à partir de 1933, ses grandes rétrospectives thématiques sur l'art moderne témoignent non seulement de la richesse de ses connaissances mais aussi d'une capacité de mise en perspective rare pour l'époque. L'exposition « Machine Art », sujet qui lui était cher depuis 1928, en est déjà, en 1934, un bon exemple. En 1936, les fameuses « Cubism and Abstract Art » et « Fantastic art, Dada and Surrealism » en sont les preuves irréfutables. Conscient depuis longtemps du rôle du primitivisme dans l'avènement de l'art moderne¹²⁷⁹, Barr fut aussi le premier à présenter des œuvres dites d'art primitif dans une institution dévolue aux Beaux-arts. Les expositions « African Negro Art », organisée avec Charles Ratton en 1935, « Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa » en 1937 ou « Children's Works » en 1938 illustrent autant son ouverture d'esprit que son adhésion à la vision moderne de l'art telle qu'elle fut élaborée par les avant-gardes. Enfin, si elles témoignent de son intérêt pour les arts primitifs, elles prouvent également, à travers la variété des modèles primitifs présentés, à quel point il avait aussi conscience de la diversité des formes que pouvaient prendre ces primitivismes.

Parmi toutes les expositions organisées sous sa direction, trois en particulier constituent, pour lui, les volets d'un cycle sur l'histoire de l'art moderne : « Cubism and Abstract Art » (1936), « Fantastic Art, Dada and Surrealism » (1936) et, à quelques années de distance, « Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America » (1938). Furent-elles prévues comme une trilogie dès le départ ? Rien, dans le communiqué de presse ou le catalogue de la première exposition, ne le laisse présager et si « Fantastic Art, Dada and Surrealism » est bel et bien introduite comme « la seconde d'une série d'expositions organisées dans le but de présenter d'une manière objective et historique les principaux mouvements de

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. 307

l'art moderne¹²⁸⁰ », rien n'annonce à ce moment-là qu'il y aura une troisième exposition ni quel en sera le contenu. En 1938 « Masters of Popular Painting » est pourtant présentée comme si elle avait été planifiée dès le début comme le dernier volet de ce cycle, « la troisième d'une série d'expositions planifiées en 1933 et prévues pour présenter quelques-unes des divisions ou des mouvements majeurs de l'art moderne¹²⁸¹. » Si « Masters of Popular Painting » est l'exposition qui au regard de notre étude nous intéresse le plus, nous n'en présenterons pas moins les deux premières expositions avant d'y revenir.

2. L'art moderne en trois expositions.

Présentée au MoMA du 2 mars au 19 avril 1936 sous la direction d'Alfred H. Barr Jr., « Cubism and Abstract Art » est non seulement la première rétrospective d'art moderne européen au monde mais aussi la première exposition de cette ampleur à favoriser une approche formaliste plutôt qu'une présentation par écoles nationales. Fidèle à la vision pluridisciplinaire de Barr, l'exposition fait la part belle aussi bien aux arts plastiques, qu'au cinéma, à la photographie, à l'architecture, au mobilier, à la typographie et aux posters, ainsi qu'au théâtre avec des reproductions photographiques des mises en scène, décors et costumes de Gontcharova par exemple. Le diagramme mis au point par Barr pour cette exposition, s'il présente une lecture de l'histoire de l'art moderne quelque peu datée aujourd'hui, est resté dans les mémoires. Pour cause : débutant en 1890 avec l'art de van Gogh, Gauguin, Cézanne et Seurat, aucun des grands mouvements modernes, du suprématisme russe au surréalisme parisien en passant par les futuristes italiens, l'expressionnisme et le Bauhaus allemands ou les néerlandais de De Stijl, n'est oublié. En outre, chaque mouvement étant relié à un autre ou à plusieurs autres, par une prolifération de flèches, cette présentation est l'une des premières à mettre en exergue la richesse des échanges européens de cette époque, au-delà de toutes frontières nationales. L'influence des arts dits primitifs, symbolisés dans le diagramme par des encadrés, n'est pas non plus négligée. Si la liste n'est pas exhaustive, il y est fait état des estampes japonaises, de la sculpture nègre et de l'art du Moyen-Orient. S'ajoutent également d'autres influences extra-artistiques comme celle de « l'esthétique de la machine » qui, nous l'avons dit, intéressait particulièrement Barr depuis longtemps.

¹²⁸⁰ *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Museum of Modern Art, New York (du 7 décembre 1936 au 17 janvier 1937), sous la direction d'Alfred H. Barr Jr., New York, Museum of Modern Art, 1936, p. 7

¹²⁸¹ *Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Museum of Modern Art, New York (du 27 avril au 24 juillet 1938), sous la direction d'Alfred H. Barr Jr., New York, Museum of Modern Art, 1938, p. 9

Il n'y a pas lieu ici d'analyser davantage la modernité que représente, à travers cette exposition, cette nouvelle lecture de l'histoire de l'art moderne. Notons quand même que pour le jeune directeur du MoMA, les différents mouvements modernes mènent à deux voies : l'art abstrait non géométrique et l'art abstrait géométrique soit, pour résumer, au triomphe d'une seule et même esthétique, l'abstraction. Contrairement à ce que pourrait laisser penser le titre de l'exposition « Cubism and Abstract Art », le cubisme et l'art abstrait ne sont ni antagonistes ni les deux voies parallèles de l'art moderne. Tel qu'il le rappelle à plusieurs reprises dans le catalogue, le cubisme est aussi et déjà abstraction. Abstraction ? Précisons ici que bien que le terme soit régulièrement utilisé par Barr, il lui préfère la formule plus ouverte d'*art abstrait*, l'art abstrait étant donc moins, pour le directeur du MoMA, une esthétique dévolue à un mouvement artistique particulier que la tendance générale vers laquelle tous les mouvements modernes auraient tendu depuis 1890¹²⁸².

Dans cette perspective, Henri Rousseau fait figure de pionnier. Rangé sous la bannière d'aucun mouvement en particulier, il apparaît, dans le diagramme, à l'instar d'autres artistes de sa période tels van Gogh, Cézanne et Redon, comme une personnalité artistique isolée. Affilié au groupe d'artistes qui, avant sa mort, le reconnurent, et non aux artistes que lui-même appréciait, Rousseau est intégré à l'histoire de l'art moderne en tant que précurseur du cubisme. Le court passage que lui consacre Barr dans le texte du catalogue confirme cette appréhension : présenté comme un peintre « originellement naïf, amateur autodidacte », Barr lui reconnaît le fait d'avoir, par sa « franchise primitive et l'intégrité de son art », « encouragé Picasso et ses amis à inventer ou concevoir les formes dans la peinture plutôt qu'à imiter les apparences naturelles¹²⁸³. » Concis, ce texte ne précise ni la nature des influences que Rousseau put avoir sur ses contemporains ni les qualités picturales de son œuvre, représentée dans l'exposition par deux toiles, *Enfant avec poupée* (1908) et *Jungle avec un lion*. Barr ne se donne pas non plus la peine d'expliquer la formule « originellement naïf » qui laisse à penser que Rousseau ne fut *naïf* qu'à une certaine période de sa vie ou de son œuvre. Mais comparé à la place que Rousseau occupe au même moment dans les histoires de l'art françaises, Barr reste malgré sa brièveté

¹²⁸² Barr divise ensuite l'art abstrait en deux sous-genres : les « pures abstractions » d'un côté, œuvres composées de formes géométriques ou amorphes et les « abstractions approximatives » de l'autre, compositions dans lesquelles l'artiste, partant de formes naturelles, les transforme en des formes abstraites, approchant un but abstrait sans totalement y parvenir, cf. *Cubism and Abstract Art*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Museum of Modern Art, New York (du 2 mars au 19 avril 1936), sous la direction d'Alfred H. Barr Jr., New York, Museum of Modern Art, 1936, pp. 12-13

¹²⁸³ *Ibid.*, p. 26

l'un des premiers historiens à valoriser son affiliation à l'art moderne.

Représenté dans l'exposition par une seule toile, *Le Rêve* (1910, **ILL.42**), gracieusement prêtée par le collectionneur américain Sidney Janis¹²⁸⁴, Rousseau fait également partie de la deuxième exposition du cycle : « Fantastic Art, Dada and Surrealism ». Présentée du 16 décembre 1936 au 17 janvier 1937, cette exposition se veut moins une rétrospective des différents mouvements d'art moderne qu'une mise en perspective de deux de ses principaux, Dada et le surréalisme, sous un angle particulier : le fantastique. Tel qu'annoncé dans la préface de la première édition du catalogue, l'exposition se divise en plusieurs parties qui, écrit Barr, « s'expliquent d'elles-mêmes ». Tandis que l'essentiel de l'accrochage concerne Dada et le surréalisme et qu'une autre partie concerne d'autres artistes contemporains indépendants, une quatrième partie fait écho aux centres d'intérêt des surréalistes et rassemble à titre de « matériel comparatif » toutes sortes d'objets : dessins d'enfant, dessins psychopathologiques, pièces de *folk art*, art commercial et journalistique, objets et images étranges « ayant un caractère surréaliste ». Parmi ceux-ci, beaucoup proviennent de la collection personnelle d'André Breton dont il est difficile, au regard du peu d'archives conservées par le MoMA concernant cette exposition, de définir avec certitude l'ampleur de sa participation dans l'organisation de la manifestation. A titre d'exemple, si Wolfgang Paalen refuse, le 23 août 1936, de participer à une exposition « qui se fait en désaccord avec André Breton¹²⁸⁵ », le 6 octobre 1936, Tristan Tzara refuse à son tour que les « objets, peintures et dessins » qu'il a prêtés à Barr soient montrés si, suivant la rumeur, l'exposition se restreint finalement au surréalisme et que son catalogue est préfacé par Breton¹²⁸⁶. Rumeur fautive s'il en est, sans suite en tout cas, puisque l'exposition présente bien sur un pied d'égalité l'art fantastique, Dada et le surréalisme. Par ailleurs, le catalogue ne contient aucun texte de Breton. De la collection de Breton proviennent entre autres un assemblage d'objets montés dans une caissette en bois par un patient psychotique, quelques œuvres du peintre naïf Alphonse Benquet et une roue ovale datée de 1878 qui originellement lui appartenait. Dans cette partie se trouvent aussi des exemples d'« architectures fantastiques » comme des reproductions photographiques du Palais idéal du Facteur Cheval dont Breton fut l'un des premiers admirateurs. Enfin une dernière partie,

¹²⁸⁴ Cf. lettre de remerciement d'Alfred H. Barr Jr. à Sidney Janis datée du 31 décembre 1936, conservée dans les archives du Museum of Modern Art, New York.

¹²⁸⁵ Le texte exact est : « A mon grand regret je dois vous donner une réponse négative, car je ne participe à aucune exposition qui se fait en désaccord avec André Breton. », Paalen, Wolfgang, lettre du 23 août 1936 adressée à Alfred H. Barr, Jr., conservée dans les archives du Museum of Modern Art, New York.

¹²⁸⁶ Cf. lettre de Tristan Tzara à Alfred H. Barr Jr. datée du 6 octobre 1936, conservée dans les archives du Museum of Modern Art, New York.

présentant des œuvres européennes et américaines des cinq siècles précédents, déroge quelque peu à la chronologie. Mettant en perspective les œuvres contemporaines, elle démontre la prévalence du fantastique dans l'art de toutes les temps. C'est dans celle-ci que *Le Rêve* (1910, ILL.42) de Rousseau est exposé.

Est-ce Breton qui conseilla à Barr d'inclure Rousseau dans ce panorama de l'art fantastique ou est-ce une idée de Barr lui-même ? Présenté dans la partie historique de l'exposition en regard de Goya, Bosch, Ensor et Odilon Redon, Rousseau, s'il était, dans « Cubism and Abstract Art », considéré comme un précurseur du cubisme, se voit ici considéré comme un des représentants de l'art fantastique. Dans cette optique, *Le Rêve* (1910, ILL.42) est une œuvre plutôt bien choisie. Avec *La Bohémienne endormie* (1897, ILL.16), et, dans une moindre mesure, la *Charmeuse de serpents* (1907, ILL.28), *Le Rêve* fait partie des œuvres les plus fantastiques de Rousseau. Dans cette toile de grand format, une femme nue est allongée sur un sofa rouge de style Louis-Philippe qui se trouve en pleine jungle. Située au premier plan, sur la gauche du tableau, ce personnage féminin dont la pose évoque aussi bien les Vénus de Titien que l'*Olympia* de Manet, n'est pourtant pas la figure centrale du tableau. Dirigant le regard du spectateur vers le centre du tableau, un autre personnage, moins visible au premier coup d'œil, se détache du fond de verdure : il s'agit d'un ou d'une charmeuse de serpents – le sexe de ce personnage est difficile à identifier –, noir, nu également, qui joue de la flûte et qui, confrontant le spectateur de son regard, semble vouloir l'hypnotiser de la même manière qu'il semble avoir hypnotisé les bêtes sauvages, aux yeux écarquillés, qui languissent à ses pieds. D'après Rousseau, ce tableau représenterait le rêve de Yadvigha, une Polonaise dont il fut amoureux à la fin des années 1890, ce qui expliquerait le caractère tout à fait irréaliste de la scène¹²⁸⁷. Représentation du rêve de Yadvigha, scène de rêve littéralement, la toile traduit également la capacité d'imagination et de rêve de Rousseau lui-même qui, entre souvenir et fantasme, observation et invention, fut toujours attiré par l'exotisme des pays lointains et le pouvoir sensuel et mystérieux des forces occultes¹²⁸⁸.

¹²⁸⁷ Cf. notamment André Salmon rapportant les propos de Rousseau qui aurait dit : « Tu ne dois pas t'étonner de trouver un canapé dans une forêt vierge. Ça n'est pas rien que pour la richesse du rouge. Tu comprends, le canapé est dans une chambre, bien entendu ; le reste, c'est le rêve de Yadvigha. », Salmon, A., *Henri Rousseau dit le Douanier*, 1927, *op. cit.*, p. 37

¹²⁸⁸ Nombreux sont les spécialistes à avoir étudié la fascination de Rousseau pour l'exotisme de ses scènes de jungles, le magnétisme et l'hypnose. Sans prétendre considérer que le sujet est clos, nous renvoyons en particulier aux admirables études des auteurs du catalogue *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris*, 2005, *op. cit.* dont Frances Morris (auteur de « Jungles à Paris », pp. 16-29), Christopher Green (auteur de « Souvenirs du Jardin des Plantes : rendre l'exotique étrange à nouveau », pp. 31-49) et Pascal Rousseau (auteur de « La magie des images. Hallucination et rêverie magnétique dans l'œuvre d'Henri Rousseau », pp. 193-203).

Précurseur du cubisme, maître de l'art fantastique, Rousseau fait enfin aussi partie de la dernière exposition du cycle engagé par Barr : « Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America ». Présentée du 27 avril au 24 juillet 1938 dans les salles du Rockefeller Center qui accueillait les expositions du MoMA durant les travaux d'agrandissement de la structure, l'exposition fut élaborée sur la base de l'exposition française des « Maîtres Populaires de la Réalité » de 1937. Composée de 22 peintres autodidactes européens et américains et présentant près de 150 œuvres, c'est, durant la période de travaux du MoMA, la plus grande exposition présentée par le musée. Or, s'il n'en est pas fait mention dans les communiqués de presse des deux expositions précédentes, celle-ci est annoncée dans les publications la concernant comme le troisième volet du cycle d'exposition sur l'art moderne préparé par Barr, à la manière de « Fantastic Art, Dada and Surrealism »¹²⁸⁹. Après le cubisme et l'art abstrait, après les voies fantastiques de Dada et du surréalisme, c'est à l'art naïf que Barr confie donc le soin de clore ce panorama inédit de l'art moderne inauguré deux ans auparavant.

3. « Masters of Popular Painting », 1938.

a. Le projet.

Initié depuis 1933 au moins, à en croire les textes du catalogue d'exposition, ou depuis 1934, à en croire une lettre de Barr à Jeanne Bucher¹²⁹⁰, le projet d'une exposition rassemblant artistes naïfs autodidactes de tous horizons ne prit finalement forme qu'à travers les opportunités offertes par la France dans ce domaine. C'est en tout cas ce que la correspondance entre Alfred H. Barr Jr., les français Jeanne Bucher et Andry-Farcy ou l'Américain Conrad Goodyear laisse à penser. Car si le projet d'une telle exposition était déjà bel et bien en germe dès 1933, ce n'est vraisemblablement que sous l'impulsion d'Uhde et de Jeanne Bucher qu'il commença à se concrétiser. S'adressant à Andry-Farcy le 7 janvier 1938, Barr rappela ainsi à son destinataire qu'Uhde et Jeanne Bucher lui avaient fait une proposition d'exposition similaire, deux ans auparavant. L'implication des deux marchands français, adjoints de la collectionneuse Mme Gregory est également confirmée par une lettre envoyée à Conrad

¹²⁸⁹ “‘Masters of popular painting’ is the third of a series of exhibitions outlined in 1933 and intended to present some of the major divisions or movements of modern art. The first, ‘Cubism and Abstract Art’, was held in the spring of 1936; the second, ‘Fantastic Art, Dada and Surrealism’, opened at the end of the same year.”, Barr, Alfred H. Jr., « Preface and acknowledgement », *Masters of Popular Painting, op. cit.*, p. 9

¹²⁹⁰ Dans une lettre à Jeanne Bucher, datée du 10 juillet 1937, Barr confirme ainsi le fait que cette exposition était déjà programmée depuis quelques années, mais « depuis trois ans » seulement, cf. lettre d'Alfred H. Barr Jr. à Jeanne Bucher datée du 10 juillet 1937, conservée dans les archives du Museum of Modern Art, New York.

Goodyear, le président du MoMA, le 1^{er} juillet 1937¹²⁹¹ et dans laquelle Barr écrit avoir d'abord pensé organiser la partie française de l'exposition sur les conseils avisés de Jeanne Bucher, de Mme Gregory et de Wilhelm Uhde. Cette lettre nous apprend également que Barr prévoyait déjà d'y inclure Bauchant, Bombois, Vivin, Séraphine Louis ainsi qu'Alphonse Benquet et un groupe restreint d'œuvres de Rousseau de manière à ne pas empiéter sur la « grande exposition » déjà prévue de ses œuvres et qui aura bel et bien lieu quelques années plus tard, au MoMA, en 1942. Côté américain, il pensait inclure des œuvres de Pickett, Hicks et Kane. Mais dès les premiers échanges avec Mme Gregory, Barr apprend la réalisation prochaine de l'exposition « Maîtres Populaires de la Réalité ». Alors même que l'exposition française n'a pas encore eu lieu, il en reçoit le catalogue¹²⁹². Or, si le projet initial était d'organiser la troisième exposition du cycle, à la hâte, afin qu'elle puisse ouvrir le 1^{er} novembre 1937 et avoir donc lieu en même temps que l'exposition française, il est finalement décidé de reporter l'exposition américaine au 27 avril de l'année suivante afin de pouvoir bénéficier de l'intégralité des œuvres présentées dans « Maîtres Populaires de la Réalité ». Cette décision est attestée par une lettre de Barr adressée à Andry-Farcy datée du 7 janvier 1938, dans laquelle il est fait état de la nouvelle « équipe » chargée d'organiser la partie française de l'exposition : M. Andry-Farcy bien sûr, en tant que commissaire général de la partie française, M. Bing, le galeriste, pour l'organisation du transport, Jeanne Bucher, Mme Gregory et Wilhelm Uhde comme conseillers – Barr insiste d'ailleurs sur le fait qu'Andry-Farcy doit se mettre entièrement d'accord avec ces trois dernières personnes, en raison de leur implication passée dans le projet –, M. Gauthier pour l'assemblage des textes du catalogue et des préfaces, éventuellement Jean Cassou, pour la rédaction de la préface française du catalogue¹²⁹³. Pour la partie américaine, ce sera Dorothy C. Miller, conservatrice au MoMA et Holger Cahill, tous deux conseillés par Barr, qui assureront la sélection des œuvres et la rédaction des textes du catalogue. Tandis que la première rédige les notices biographiques, il revient à Cahill d'en signer l'introduction générale.

Rassemblant la quasi-totalité des œuvres présentées dans l'exposition française, « Masters of Popular Painting » offrait au public américain l'occasion de découvrir, pour la première fois, les œuvres d'André Bauchant, Camille Bombois, Jean Eve, Séraphine Louis, Dominique-Paul Peyronnet, René Rimbart, et Louis Vivin. Outre celles de Rousseau, Barr, fort

¹²⁹¹ Cf. lettre d'Alfred H. Barr Jr. à Conrad Goodyear datée du 1^{er} juillet 1937, conservée dans les archives du Museum of Modern Art, New York.

¹²⁹² *Ibid.*

¹²⁹³ Cf. lettre d'Alfred H. Barr Jr. à Andry-Farcy datée du 7 janvier 1938, conservée dans les archives du Museum of Modern Art, New York.

de ses relations personnelles, y avait aussi ajouté quelques œuvres d'Alphonse Benquet provenant des collections de Man Ray et de Paul Eluard. Le seul grand changement par rapport à l'exposition française résidait en l'absence totale d'œuvres de Maurice Utrillo, absence qui, souhaitée par Barr dès le début ainsi qu'en témoigne une lettre à Jeanne Bucher du 10 juillet 1937, n'avait pas suscité d'explication de sa part¹²⁹⁴. Une lettre datée du 3 février 1938 et envoyée à un certain M. Montag sur la recommandation d'Andry-Farcy, montre également que le directeur du MoMA avait souhaité élargir la présentation à d'autres pays européens comme la Belgique, l'Autriche, l'Allemagne et la Suisse, ce qui finalement, n'aura pas lieu¹²⁹⁵. Comme dans l'exposition française, seul le suisse Adolf Dietrich, représentait pour ainsi dire le « reste de l'Europe ».

Côté américain, outre Edward Hicks (1780-1849), Joseph Pickett (1848-1918) et John Kane (1860-1934) auquel Barr avait déjà pensé en 1937, s'ajoutaient Emile Branchard (1881-1938), « Pa » Hunt (1870-1934) et les contemporains Vincent Canadé (né à Cosenza en 1879), Robert Cauchon (Québécois, ou Canadien français comme cela se disait à l'époque, né en 1915), Pedro Cervantez (né en 1915), Chester Dalson (canadien né vers 1906), Thorvald Arenst Hoyer (né à Copenhague en 1872), Lawrence Lebduska (né en 1894), ainsi que Patrick J. Sullivan (né en 1894), sur les conseils de Sidney Janis¹²⁹⁶, et Horace Pippin (1888-1946), le protégé de Barnes¹²⁹⁷. Parmi ces derniers, seul Vincent Canadé avait déjà été exposé au MoMA dans l'exposition « Painting and Sculpture by Living Americans », présentée du 2 décembre 1930 au 20 janvier 1931.

Mais si Barr conserva les commissaires français des « Maîtres Populaires de la Réalité » et se reposa sur les conseils d'Andry-Farcy concernant la rédaction des textes sur les peintres

¹²⁹⁴ Dans cette lettre, Barr, énumérant le nombre de toiles qu'il souhaiterait avoir par artistes français, écrit ainsi "I would omit Utrillo.", cf. lettre d'Alfred H. Barr Jr. à Jeanne Bucher datée du 10 juillet 1937, conservée dans les archives du Museum of Modern Art, New York.

¹²⁹⁵ Cf. lettre d'Alfred H. Barr Jr. à Charles Montag datée du 3 février 1938, conservée dans les archives du Museum of Modern Art, New York.

¹²⁹⁶ Cf. lettre de Sidney Janis à Alfred H. Barr Jr. datée du 16 mars 1938, conservée dans les archives du Museum of Modern Art, New York.

¹²⁹⁷ Originaire de Pennsylvanie, l'afro-américain Horace Pippin aurait été découvert par Barnes via le marchand d'art Robert Carlén (cf. Greenfeld, H., *The Devil and Dr. Barnes, op. cit.*, p. 259). Comme l'atteste une lettre de Pippin à Barnes, datée du 28 septembre 1940, le peintre autodidacte avait eu le privilège d'être admis aux cours dispensés par la Barnes Foundation qu'il suivit jusqu'à cette date. De son côté, et comme l'atteste cette fois-ci, notamment, une lettre de Barnes à la John Simon Guggenheim Foundation datée du 29 novembre 1940, le collectionneur cherchait activement à ce que l'œuvre de son protégé soit reconnue. Les deux lettres sont actuellement conservées dans les archives de la Barnes Foundation, Merion.

français, en partageait-il les opinions¹²⁹⁸ ? Comment par ailleurs furent reçus ces textes par les Américains ? De même, bien que Barr ait accepté l'aide de Cahill dont le texte du catalogue de 1938 était à peu de choses près identique à celui de l'exposition de 1932, quel rapport établit-il entre les peintres présentés et le *folk art* ? Malgré les apparences, ce troisième volet porte la même signature que les deux précédentes expositions du cycle : celle d'Alfred H. Barr Jr., défenseur invétéré de l'art moderne et promoteur d'une lecture de l'histoire de l'art du XX^e siècle reposant davantage sur des ressemblances formelles au-delà de toute frontière que sur l'établissement de styles spécifiques propres à chaque nation. Bien qu'il ne se soit pas beaucoup étendu sur son appréhension de l'art naïf/*folk art*, il n'en demeure pas moins clair que sa position n'est ni celle d'Andry-Farcy, de Jean Cassou ou de Maximilien Gauthier, ni celle d'Holger Cahill. Au contraire, l'exposition « Masters of Popular Painting » inaugure une troisième voie.

b. La position d'Alfred H. Barr Jr.

Tel qu'il le précise à Charles Montag, Barr ne souhaite pas présenter de nouveau une exposition de *folk art*. En choisissant de ne montrer que des œuvres dont les peintres sont connus de manière à concentrer l'exposition sur « des personnalités particulières et reconnaissables », cette précaution l'amène à faire le tri dans la quantité d'œuvres de *folk art* répertoriées afin de n'en conserver que les pièces les plus intéressantes¹²⁹⁹. Or si l'anonymat de la plupart des peintres de *folk art* ne signifie pas forcément absence de qualité, le processus de sélection a pour but de niveler la qualité esthétique des œuvres de *folk art* tant déplorée lors de l'exposition de Cahill et de répondre à une présentation ayant pour critère premier non l'historicité mais la qualité esthétique des pièces présentées. Repris dans la préface du catalogue, le texte du communiqué de presse explicite bien ce programme :

« L'art populaire ou le folk art a toujours existé et durant le siècle précédent a fait l'objet d'une attention croissante. Mais ce n'est que depuis l'apothéose d'Henri Rousseau que des artistes populaires individuels ont été pris au sérieux. Le propos de cette exposition est de

¹²⁹⁸ Comme l'indique une lettre de Barr à Andry-Farcy, si Barr n'est pas ravi des textes français, ce n'est *a priori* pas pour une question de fond mais parce que les textes ne correspondent pas à ce qu'il avait demandé. Barr aurait en effet souhaité avoir « une brève préface, plus générale en nature que celle de M. Gauthier, écrite spécialement pour notre catalogue » et non un texte, la préface de Cassou, qui, bien qu'« intéressant et poétique, a déjà été publié presque in toto dans *L'Art vivant* ». Quant à la préface d'Andry-Farcy, le problème est qu'elle se concentre trop sur la présentation et la promotion du Musée de Grenoble. Pour cette raison, elle ne paraîtra pas dans le catalogue de l'exposition mais est promise à être publiée dans un numéro du *Art Bulletin* du musée. Cf. lettre d'Alfred H. Barr Jr. à Andry-Farcy datée du 5 avril 1938, archives du Museum of Modern Art, New York.

¹²⁹⁹ “[...] The exhibition is to include about 100 Europeans, and 50 American works by popular artists of recognized reputation and individuality – that is, the exhibition will not include those occasional and usually anonymous works by obscure artists.”, cf. lettre d'Alfred H. Barr Jr. à Charles Montag datée du 3 février 1938, conservée dans les archives du Museum of Modern Art, New York.

montrer, sans apologie ou condescendance, les peintures de quelques-uns de ces individus, non comme du *folk art*, mais comme le travail de peintres au talent singulier et toujours pourvus d'une forte personnalité. En conséquence, le vaste corps des "peintures folk" anonymes n'a pas été représenté du tout¹³⁰⁰. »

A la multitude des œuvres de *folk art*, l'exposition de Barr souhaite ainsi mettre l'accent sur certains peintres dont le talent individuel est exceptionnel, à ceux qui peuvent, à l'instar d'Henri Rousseau, être considérés non comme les premiers peintres des Etats-Unis (suivant la définition du *folk art* de Cahill) mais comme des artistes à part entière. La précision « sans apologie et sans condescendance » témoigne bien de l'égard avec lequel Barr considère ces autodidactes : affichant sa position vis-à-vis de ses prédécesseurs, il s'agit moins pour lui de les considérer à travers le prisme d'un quelconque mythe, que ce soit celui de l'Amérique primitive ou celui du génie populaire, que de les reconnaître pour leur valeur artistique.

Même si Cahill se chargea de rédiger le texte du catalogue, l'exposition déroge à la définition du *folk art* en admettant au sein de la sélection américaine un grand nombre d'artistes contemporains. A raison de huit artistes sur treize, la sélection des artistes américains tend à privilégier les artistes contemporains sur les artistes passés, débordant la circonscription du *folk art* à la période 1750-1900. De même l'exposition ne présente pas uniquement pour la partie américaine des artistes des Etats-Unis mais aussi, en Robert Cauchon et Chester Dalson, des Canadiens. Ce qui intéresse Barr, contrairement à Cahill en 1932, est donc moins de fournir des ancêtres artistiques aux Etats-Unis que de révéler les grands artistes naïfs nord-américains. L'Amérique, dans le titre de l'exposition, ne correspond pas à la zone politico-culturelle des Etats-Unis mais à la zone géographique de l'Amérique du Nord. En promouvant des peintres autodidactes contemporains et en dépassant les bornes chronologiques de l'Amérique primitive dessinée par Cahill, Barr se fonde sur une toute nouvelle approche qui se veut davantage artistique qu'historique ou ethnologique, une approche basée sur la qualité esthétique des œuvres plutôt que sur leur appartenance à telle ou telle culture, nation ou époque. Il en va de même pour les artistes européens, car si finalement, ce ne sont que les artistes français des « Maîtres Populaires de la Réalité » qui sont présentés, Barr avait pour projet d'élargir la

¹³⁰⁰ "Popular or folk art has always existed and during the past century it has been given increasing attention. But it is only since the apotheosis of Henri Rousseau that individual popular artists have been taken seriously. The purpose of this exhibition is to show, without apology or condescension, the paintings of some of these individuals, not as *folk art*, but as the work of painters of marked talent and consistently distinct personality. As a consequence of this program the vast body of anonymous 'folk paintings' has not been represented at all.", Barr, A. H. Jr., « Preface and acknowledgment. », *Masters of Popular Painting, op. cit.*, p. 9

sélection à des peintres autodidactes d'autres pays européens. Dans la lignée des deux précédentes expositions, « Masters of Popular Painting » se présente donc comme une exposition internationale cherchant à démontrer l'existence simultanée d'une même tendance, d'un même type d'art, par-delà les frontières. En s'abstrayant des rapprochements nationalistes, elle témoigne d'une ambition qui a davantage affaire à l'écriture d'une histoire de l'art internationale qu'à celle d'un peuple.

La terminologie choisie par Barr est une preuve supplémentaire de cette démarcation vis-à-vis du *folk art*. Bien qu'elle n'apparaisse pas dans le titre de l'exposition, Barr emploie souvent la formule « modern primitives » pour désigner ces artistes. Or, suivant la terminologie privilégiée en France par Uhde¹³⁰¹, « modern primitives » met moins l'accent sur le caractère *folk* ou populaire de ces artistes que sur leur modernité, les artistes présentés étant les primitifs de l'art moderne. De même, bien que le titre de l'exposition « Masters of Popular Painting » s'inspire beaucoup du titre de l'exposition française, qui aurait dû être traduit littéralement par « Popular Masters of Reality » le changement d'attribution de l'adjectif *popular* implique un déplacement de sens. Ce déplacement de sens fut-il volontaire ou circonstanciel ? Nous l'ignorons. Il est vrai que « Masters of Popular Painting » sonne mieux en anglais que « Popular Masters of Reality ». Malgré tout, considérant l'attachement de Barr à l'art abstrait, ce n'est peut-être pas un hasard si le terme *réalité* a disparu de la version anglaise. De même, le déplacement de *popular* comme adjectif qualificatif adjoint à la peinture plutôt qu'aux personnes ne contribue-t-il pas à attirer l'attention sur la spécificité de leur peinture plutôt que sur le fait que ces artistes soient d'extraction populaire ?

Subtiles, ces quelques modifications tendent à engager la reconnaissance de l'art naïf sur une troisième voie. Avec une majorité d'artistes contemporains, l'exposition n'adhère ni au *folk art* tel qu'il fut défini par Cahill ni au discours nationaliste qui l'avait fondé. Bien que la notion de réalité soit encore présente dans les textes français, elle n'est jamais énoncée ailleurs et se trouve surtout effacée du titre de l'exposition.

¹³⁰¹ Tandis que Wilhelm Uhde, suite aux « Peintres du Cœur Sacré », avait inventé la formule de « Primitifs modernes » pour désigner les œuvres d'André Bauchant, Camille Bombois, Jean Eve, Séraphine Louis, René Rimbert, Henri Rousseau, Maurice Utrillo et Louis Vivin lors d'une exposition Galerie Georges Bernheim en 1932, c'est également cette formule qu'il choisit comme titre de son chapitre à leur sujet dans la grande histoire de l'art dirigée par René Huyghe en 1933 et publiée aux éditions Tisné en 1939, cf. Uhde, W., « Les Primitifs modernes », art. cité. A noter que c'est encore sous cette appellation que la salle qui leur est consacrée, à partir de 1948 et sur la base de la collection de Wilhelm Uhde, au Musée d'art moderne, Paris.

c. La réception critique de l'exposition.

Si Barr ne s'est pas, à notre connaissance, exprimé sur la question, les conclusions auxquelles engage la notion de « réalité » telle qu'elle est mise en avant dans les textes français, n'échappe pas à certains critiques d'art américains. Pour Elizabeth McCausland du *Springfield Morning Union*, la conception française de ces peintres est erronée¹³⁰². Tandis qu'elle souligne l'impertinence du terme *populaire* dans le titre français de l'exposition, elle rejette également les conclusions des auteurs français. Pour elle, les essais français du catalogue ont un « accent [...] qui semble malsain : il semble en effet déifier un faux retour à la Nature, un geste condescendant de patronage du "peuple". » Or ce ton est « heureusement absent[e] » des écrits américains « tant l'essai introductif d'Holger Cahill que les notices biographiques de Dorothy Miller sont simples et factuels.¹³⁰³ » Dépassant la simple rivalité transatlantique, McCausland poursuit : non seulement l'apologie d'un retour à la nature reflète un anti-machinisme et un anti-industrialisme absolument vains à l'ère d'aujourd'hui, mais surtout, l'interprétation des français est fautive. La « réalité » des peintures présentées, écrit-elle, correspond non à une nostalgie de la nature telle qu'elle fut louée par Jean-Jacques Rousseau deux siècles plus tôt, mais, plus simplement, à la vision « simple et directe » que ces « âmes » ont de la vie. Leur réalisme serait ainsi la traduction de « leur propre réalité, une réalité aussi simple et sans compromis que leurs propres perceptions visuelles et autodidactes ». Elles seraient l'expression « d'un homme de bon sens, avec ses appétits et ses expériences ordinaires, regardant le monde qui l'entoure et traduisant en peinture ses expériences et ses réactions¹³⁰⁴ ». D'où la grande

¹³⁰² D'après une lettre datée du 9 juillet 1938, d'Andry-Farcy à Barr – et à moins que Barr n'ait exagéré les faits – McCausland ne fut pas la seule à critiquer les textes français. Malheureusement, la lettre originale ayant aujourd'hui disparu, il nous est impossible de savoir à quel point Andry-Farcy fut informé du contenu des critiques même si sa réponse, concise et superficielle, laisse à penser qu'il n'avait pas lu les critiques. Sur la défensive, il se dit étonné de la réaction négative des Américains vis-à-vis des « admirables articles » de Jean Cassou et de Maximilien Gauthier, ce qu'il interprète comme « un manque de culture » tel qu'à l'inverse, la « sensibilité d'un Français » ne peut être que stupéfaite « à la lecture des textes hautains et sans composition de tenue, parus trop souvent, en Amérique, sur les questions d'art. », cf. lettre d'Andry-Farcy à Alfred H. Barr Jr. datée du 9 juillet 1938, conservée dans les archives du Museum of Modern Art, New York.

¹³⁰³ “[...] But whether these folk painters of the present and the recent past can be apotheosized as they are in some of the essays by the French patrons of the ‘maîtres populaires de la réalité’ is another question. There is an overtone, not in the paintings, but in the writings about them, that seems unhealthy; it seems to deify a false return to Nature, a condescending gesture of patronage to the ‘people’. In the writings about the American painters this note is happily absent; and both the introductory essay by Holger Cahill and the biographical notes by Dorothy Miller are simple and factual.”, McCausland, Elizabeth, « Primitives of Today at Modern Museum », *Springfield Morning Union*, Springfield, 1^{er} mai 1938, article conservé dans les archives du Museum of Modern Art, New York.

¹³⁰⁴ “[...] But the question of reality is another matter. In our time, artist have abandoned the rationalization of traditional conventions. Some of them have found a powerful, implacable reality in the camera's vision. But certain souls, those whom we have described as possessing a simple, direct character and view of life, have sought another reality, a reality as simple and uncompromising as their own untutored eye's perceptions. Not the savage in the uncut American forests, of whom Rousseau's followers dreamed, but an uncorrupted Adam in Eden may be taken as the type of this character. Put aside these fancy figures of speech, and what have we: a man of common sense,

variété des sujets de leurs peintures :

« Dans le cas de Joseph Pickett de New Hope, le monde était celui, familier, des écoles locales, des ferrys, etc. et les couleurs utilisées étaient des peintures pour bâtiments mêlées de pierres et de sable. Avec Henri Rousseau, le monde était en partie un monde littéraire imaginé, reconstruit à partir de ses lectures et peut-être d'images de cartes postales. Avec Séraphine, la femme de ménage que Wilhelm Uhde découvrit, le monde était moins une question de fait extérieur qu'un dessin tourbillonnant et kaléidoscopique, un souvenir inconscient de Redon débarrassé de tous ses freins. Pippin, le nègre invalide de guerre, voit la réalité de la guerre, les dégâts catastrophiques causés par les obus et les bombes. Peyronnet voit le monde comme une succession infinie de mouvements et de vibrations précis et infimes, comme une mer sans fin, en perpétuel mouvement. Quant à Vivin, on peut penser qu'il voyait le monde comme un vitrail, à ceci près qu'il s'agit d'un monde architectural de maçonnerie, de portes, de fenêtres et d'arches gothiques.¹³⁰⁵ »

L'absolue subjectivité de ces peintres ne peut donc se résumer en une tendance générale comme celle du retour à une mythique nature primitive. Toute interprétation de ce type annihilerait la spécificité individuelle des œuvres de chaque peintre et surtout, dénierait la multiplicité des réalités dont elles se font le reflet. Par conséquent, il n'y a qu'une manière pour l'exégète d'aborder ces œuvres : celle retenue par Cahill et Dorothy Miller qui, déniaient tout régime interprétatif, s'en tiennent aux faits, rien qu'aux faits.

Si pour McCausland la notion française de réalité ne peut supporter la diversité des univers et des œuvres, pour la collectionneuse et spécialiste du *folk art*, Jean Lipman, la « réalité », le réalisme en tout cas, de ces peintures ne constitue en aucun cas leur valeur. Dans son article, publié dans *Art in America*, l'historienne d'art n'aborde en effet ni le réalisme ni le caractère figuratif de ces peintures. Dans la lignée de Barr et de sa conception de l'art moderne telle qu'exposée dans « Cubism and Abstract Art » notamment, la valeur de ces peintures réside plutôt dans leur degré d'abstraction :

ordinary appetites and experiences, looking at the world about him and setting down in paint his experiences and reactions.”, *Ibid.*

¹³⁰⁵ “In the case of Joseph Pickett of New Hope, the world was the familiar one of the local schoolhouse, ferry, etc., and the colors used were house paints with rocks and sand added. With Henri Rousseau the world was partly an imagined literary world, reconstructed from reading and perhaps from picture post cards. With Seraphine, the charwoman whom Wilhelm Uhde discovered, the world was a matter less of external fact and more of whirling, kaleidoscopic design, an unconscious memory of Redon with all the brakes removed. Pippin, the disabled Negro war veteran, sees the reality of war, the catastrophic damage of shells and bombs. Peyronnet sees the world as an infinite succession of minute, precise movements and vibrations, an endless sea endlessly rocking. With Vivin, one might think it was a stained glass world he saw, save that it is an architectural world of masonry, doors, windows and Gothic arches.”, *Ibid.*

« Bien que de nombreux tableaux plutôt ordinaires ne brillaient que grâce à la splendeur rayonnante des Rousseau, des Pickett et des Hicks qui les côtoyaient, la collection était dans l'ensemble éclatante et intéressante, et donnait une image pertinente de la peinture "primitive" sous toutes ses facettes. Ce type de représentation dépend de l'indépendance de l'artiste vis-à-vis de l'apparence réelle des choses, telles que perçues à l'œil, et la qualité primitive de la peinture résulte de l'attitude inconsciemment abstraite de l'artiste. Diverses sortes d'abstraction sont atteintes de cette manière. Dans les peintures de Bombois, par exemple, les couleurs sont plus élémentaires et vives qu'elles n'apparaissent à l'œil, tandis que dans les tableaux de Peyronnet et de Vivin le détail est aiguisé d'une manière qui exclut toute illusion. Les peintres "populaires" parviennent aux effets voulus grâce en grande partie aux pouvoirs de la composition abstraite, puisque leur vision directe tendait toujours vers la simplification et la stylisation. C'est avant tout à travers leur créativité abstraite que ces maîtres de la peinture populaire doivent être jugés.¹³⁰⁶ [...] »

Le degré d'abstraction est, pour Jean Lipman, une caractéristique de la « peinture "primitive" ». Tandis qu'elle se manifeste à travers le degré de simplification et de stylisation des motifs, elle résulte de « l'attitude inconsciemment abstraite de l'artiste ». L'artiste primitif ne chercherait à traduire le monde qu'en le synthétisant, en le symbolisant, en l'*abstrayant* de tout rapport avec la réalité, ce qu'il ferait tout naturellement, intuitivement. Or, même si Lipman ne développe pas, cette tendance à l'abstraction, inconsciente chez l'artiste primitif, elle rejoint celle, consciente, des artistes modernes, suivant du moins une conception de l'art moderne soutenue par Barr notamment. De ce fait, si tous les artistes présentés ne sont pas, aux yeux de la critique d'art, de même valeur (elle note par exemple qu'en regard des peintres français, les peintures américaines sont « très faibles » mais aussi que certaines peintures de Bauchant et de Rimbart « suggèrent les dangers même pour l'artiste de cet enthousiasme aveugle, car ils trahissent une intention délibérée, une utilisation consciente de la formule primitive.¹³⁰⁷ »),

¹³⁰⁶ “Although many rather ordinary pictures shone by the reflected glory of the Rousseaus, Picketts and Hicks also displayed, the collection as a whole was vivid and interesting, and valuable as a many-sided picture of ‘primitive’ painting. This type of representation depends upon the artist’s independence of the real appearance of things, as seen by the eye, and the primitive quality of the painting is a result of the artist’s unconsciously abstract attitude. Various sorts of abstraction are achieved in this manner. In Bombois’ paintings, for instance, the colors are more elementary and vivid than they appear to the eye, while in Peyronnet and Vivin’s pictures the detail is sharpened in a strikingly unillusionistic manner. The ‘popular’ painters achieved their effects largely through their powers of abstract design, for their direct vision tended always towards simplification and stylization. It is primarily by their abstract creativeness that these masters of popular painting must be judged.”, Lipman, Jean, « Masters of Popular Painting », *Art in America*, New York, juillet 1938, article conservé dans les archives du Museum of Modern Art, New York.

¹³⁰⁷ “[...] The American paintings were strikingly weak. [...] Some of Bauchant’s and Rimbart’s designs suggested the dangers even to the artist of this indiscriminate enthusiasm, for they betrayed a deliberateness of intention, a conscious utilizing of the primitive formula.”, *Ibid.*

certaines seront avec certitude « classées parmi les œuvres majeures de l'art moderne.¹³⁰⁸ » Bien que Barr ne se soit pas exprimé sur le sujet, il est fort probable, au regard de ses précédentes expositions, qu'il partageait l'avis de Lipman. Tandis qu'en France au même moment, le triomphe de l'art naïf est avant tout célébration du retour à un naturalisme de tradition française, aux Etats-Unis, l'art des primitifs modernes, américains comme français, tend davantage à être valorisé pour son degré d'abstractivité.

4. L'avenir des « primitifs modernes » au Museum of Modern Art, New York.

L'intérêt de Barr et du MoMA pour les peintres primitifs ne s'arrêta pas avec cette exposition. En 1941, le musée acquit à travers le fonds d'acquisition de Mme Rockefeller, dix nouvelles œuvres d'artistes naïfs américains et français dont, concernant ces derniers, *La Barque de Cléopâtre* (1939) d'André Bauchant, *Avant d'entrer sur le ring* (1930-1935, ILL.49) de Camille Bombois et *Le passeur de la Moselle* (vers 1935) de Dominique-Paul Peyronnet, toiles qui figurent encore aujourd'hui dans ses collections. Celles-ci rejoignèrent ainsi *La Bohémienne endormie* (1897, ILL.16) d'Henri Rousseau, acquise en 1939 grâce au don de Mme Simon Guggenheim. Avec les toiles américaines, ces nouvelles acquisitions firent alors l'objet d'une nouvelle exposition s'intitulant, suivant l'appellation déjà utilisée pour l'exposition de 1938, « les primitifs modernes ». Loin de ne constituer qu'une exposition temporaire, elles formèrent le premier accrochage permanent des collections du MoMA au sein de leur nouvel espace. Mettant toujours en exergue le caractère international de ces peintres, le directeur du MoMA expliqua son choix de la manière suivante :

« Les Primitifs Modernes ont été choisis pour ouvrir la série des nouvelles galeries pour deux raisons : la première parce que, avec ces dix nouvelles acquisitions, c'est le groupe le plus important et le plus représentatif de sa catégorie dans aucun autre musée au monde, et la seconde parce qu'il semble [être] la meilleure introduction à un tour d'horizon de la peinture moderne tel que la Collection du musée finira par présenter.

Car ces primitifs du XX^e siècle n'appartiennent à aucun mouvement ni "isme". Ils ne s'inscrivent dans aucune tradition qu'elle soit technique ou esthétique. Tous gagnent ou gagnaient leur vie comme des hommes ordinaires, facteurs, laitiers, peintres en bâtiment, artistes de cirque, officiers des douanes, pêcheurs, fermiers, imprimeurs, creuseurs de fossé ou ouvriers d'usine. Mais ce ne sont pas des hommes ordinaires, car ils adorent peindre et apprennent seuls avec peu ou pas d'éducation artistique, sans le compagnonnage d'autres

¹³⁰⁸ “[...] It is well to beware of generously overestimating these modern primitive paintings, but it seems safe to expect that after assiduous weeding a small group of them will be classed among the major works of modern art.”, *Ibid.*

artistes, sans même souvent, la bienveillance de leurs amis. Plus important encore, ils excellaient dans l'art de la peinture à un degré tel qu'ils gagnèrent l'admiration des artistes professionnels du plus haut niveau.

Bien que chacun se soit développé dans l'isolement, il semble que les Primitifs Modernes soient par nature plus internationaux que leurs collègues ayant bénéficié d'une formation académique. Il est difficile de distinguer un primitif français d'un américain. Tous partagent le dénominateur commun de la culture occidentale à son niveau le plus démocratique et tous expriment la vision directe, innocente et convaincante de l'homme du commun qui, par ignorance, n'est pas influencé par l'art.¹³⁰⁹ »

Par la suite, et malgré le fait que Barr fut finalement licencié en 1943 en raison du caractère encore trop moderne de sa vision et de son intérêt pour l'art naïf en particulier¹³¹⁰, la collection des primitifs modernes s'enrichit encore. Avant le don de nombreuses œuvres de *folk art* d'Abby Aldrich Rockefeller en 1957, le MoMA acquit *La Proclamation de l'Indépendance Américaine* (1926) d'André Bauchant en 1947 (don de Mme Eve Daniel et de Mme Sibylle Courmand en mémoire de leur mère, Jeanne Bucher) puis *Le mariage* (vers 1925) de Louis Vivin en 1951, *L'arbre du Paradis* (vers 1928, ILL.52) de Séraphine Louis en 1971, *Fleurs dans un vase* (1901-1902) d'Henri Rousseau en 1990 (de la collection de William S. Paley) et surtout, dès 1954, *Le Rêve* d'Henri Rousseau à travers un don de Nelson A. Rockefeller et qui, avec *La Bohémienne endormie* (1897, ILL.16), orne toujours aujourd'hui les murs d'une des premières salles de la collection permanente d'art moderne du musée.

¹³⁰⁹ “[...] The Modern Primitives have been chosen to open the series of new galleries for two reasons: first because, with the ten new acquisitions, it is the finest and most representative group of its kind in any museum in the world, and secondly because it seems the best introduction to a general survey of modern painting such as the Museum Collection will eventually present. For these 20th century primitives belong to no movement or ‘ism’. They work in no tradition either technical or esthetic. All of them earn or earned their living as ordinary men, postmen, milkmen, house painters, circus performers, customs officials, fishermen, farmers, printers, ditch diggers or mill hands. Yet they are not ordinary men, for they love painting and taught themselves to paint with little or no instruction, without the fellowship of other artists, often without even the sympathy of their friends. More important than this, they excelled at painting to such a degree that they have won the admiration of professional artists of the highest standing. The Modern Primitives, though each developed in personal isolation, seem international in character even more than their professionally trained colleagues. It is hard to tell a French primitive from an American. All share the common denominator of Western culture at its most democratic level and all express the straightforward, innocent and convincing vision of the common man, ignorant of art and unaffected by it. [...]”, Barr, Alfred H. Jr., « Museum of modern art opens new series of galleries with ten new acquisitions of modern primitives », communiqué de presse daté du 16 octobre 1941, conservé dans les archives du Museum of Modern Art, New York.

¹³¹⁰ Rappelant que les expositions de Barr au MoMA étaient loin de faire l'unanimité, Susan Power évoque le fait que c'est certainement l'exposition de l'artiste autodidacte Morris Hirshfield, en 1943, qui scella la décision de congédier Barr de son poste de directeur du musée, cf. Power, Susan, *Les expositions surréalistes en Amérique du Nord : terrain d'expérimentation, de réception et de diffusion (1940-1960)*, Tome 1, thèse de doctorat soutenue en Histoire de l'art à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 2012 et à ce jour non publiée, p. 53

5. Les primitifs de l'inconscient, Robert Goldwater, 1938.

C'est aussi sous l'appellation des « Primitifs modernes » que Robert Goldwater en 1938 présentait les naïfs français dans son ouvrage sur le primitivisme et l'art moderne. Première étude sur le sujet, nous avons déjà souligné en introduction le caractère pionnier de ce travail. En incluant les primitifs modernes dans son chapitre sur « Le primitivisme de l'inconscient », Goldwater ne faisait plus seulement figure de pionnier, il faisait encore, à l'instar de Barr, figure de moderne. S'il n'y était jamais question d'abstraction, l'historien d'art émettait néanmoins l'hypothèse selon laquelle l'art naïf, présentant toujours un décalage entre les intentions de son auteur et sa réalisation, était un pur produit de l'inconscient. Retardataires non par mentalité mais du fait de leur appartenance à un certain milieu social, traditionnellement conservateur et peu éduqué, les naïfs cherchaient avant tout à ce que leurs tableaux, comme au temps des *limners* américains, constituent des archives, des documents permettant de saisir le souvenir d'un voisin, un grand événement, la beauté d'un parc environnant. C'est parce qu'ils cherchaient à être documentaires que leur peinture, semblant vouloir rivaliser avec la photographie, conservait toujours un certain degré de réalisme¹³¹¹. Peu soucieux du décalage qu'il pouvait y avoir entre leur esthétique « réalistiquement maladroite » et le vérisme des peintures académiques officielles, c'est néanmoins grâce à ce décalage involontaire que leur esthétique pouvait à l'occasion être comparée à un « réalisme magique¹³¹² ». Illustrant son interprétation d'analyses d'œuvres dépourvues de toute condescendance, Goldwater parvenait habilement à marier la nature essentiellement figurative de l'art naïf aux charmes de la magie et de l'inconscient, thématiques chères aux avant-gardes modernes, françaises comme américaines.

Précurseur du cubisme, maître de l'art fantastique, primitif moderne : Henri Rousseau, unique artiste à avoir été représenté dans chacune des trois grandes expositions du MoMA, occupe de nouveau une large place dans la programmation du musée en 1942. Avec l'Américain, né Russe, Pavel Tchelitchev et la peintre naïve américaine Josephine Joy¹³¹³, il est l'un des trois artistes à bénéficier cette année-là d'une exposition monographique et rejoint ainsi la petite douzaine d'artistes européens à avoir été consacrés, à travers une exposition

¹³¹¹ Goldwater, R. J., *Le primitivisme dans l'art moderne*, op. cit., p. 165

¹³¹² *Ibid.*, p. 173

¹³¹³ *Josephine Joy: Romantic Painter* [MoMA Exh. #185, June 12-October 7, 1942], *Tchelitchev: Paintings and Drawings* [MoMA Exh. #203, October 28-November 29, 1942]

personnelle, par le MoMA depuis son ouverture¹³¹⁴. Comme nous l'avons signalé, si Barr avait déjà émis le souhait auprès du président du MoMA de programmer une exposition personnelle d'Henri Rousseau dès 1937¹³¹⁵, ce n'est finalement qu'à l'initiative de l'Art Institute de Chicago et de son directeur, Daniel Catton Rich, que ce projet prend vie. En effet, bien que l'exposition fût coproduite par l'Art Institute de Chicago et le MoMA et présentée successivement dans les deux institutions, Daniel Catton Rich, unique auteur du catalogue, semble en avoir assuré l'essentiel du commissariat. Ce nouvel aiguillage ne doit pas désorienter : la manière dont Catton Rich appréhende l'œuvre de Rousseau a de nouveau plus à voir avec la manière dont Barr entrevoit Rousseau et les primitifs modernes qu'avec celle dont, au même moment, les spécialistes français considèrent ces deux sujets. D'un grand sérieux et d'une grande richesse, la monographie que Catton Rich rédige pour l'occasion, si elle présente quelques maladresses, demeure la première étude de fond sur l'œuvre de Rousseau.

6. « Henri Rousseau », Daniel Catton Rich, 1942.

Simplement intitulée « Henri Rousseau », l'exposition fut présentée à l'Art Institute de Chicago du 22 janvier au 23 février 1942 puis au MoMA du 18 mars au 3 mai 1942, avant de partir en itinérance et d'être aussi montrée à Boston, Pittsburgh, Cincinnati, Saint Louis, Manchester et à Toronto, au Canada, suivant la liste conservée dans les archives du MoMA¹³¹⁶. Rassemblant près d'une cinquantaine d'œuvres et accompagnée d'un catalogue de près de soixante-dix pages et de nombreuses illustrations, elle constitua non seulement le plus grand rassemblement d'œuvres de Rousseau jamais réalisé mais surtout la première rétrospective digne de ce nom à lui être consacrée. Ce constat n'échappa d'ailleurs pas à Daniel Catton Rich qui eut, de ce point de vue, toutes les raisons de s'en enorgueillir : « Depuis ce jour [l'exposition chez Stieglitz en 1910], plusieurs toiles de Rousseau ont intégré nos collections publiques et

¹³¹⁴ *Henri Matisse* [MoMA Exh. #13, November 3-December 6, 1931]; *Toulouse-Lautrec Prints and Posters* [MoMA Exh. #24b, February 25-March 12, 1933]; *The War: Etchings by Otto Dix* [MoMA Exh. #34g, July 30-September 13, 1934]; *Fernand Léger: Painting and Drawing* [MoMA Exh. #42, September 30-October 24, 1935]; *Vincent van Gogh* [MoMA Exh. #44, November 4, 1935-January 5, 1936] et *Vincent van Gogh* [MoMA Exh. #56, January 20-February 2, 1937]; *Paintings by Paul Cezanne from the Museum* [MoMA Exh. #61a, April 28-May 30, 1937] et 61b. *Color Reproductions of Paintings by Cezanne* [MoMA Exh. #61b, April 28-May 30, 1937]; *The Prints of Georges Rouault* [MoMA Exh. #79, September 28-November 18, 1938]; *Picasso: Forty Years of His Art* [MoMA Exh. #91, November 15, 1939-January 7, 1940]; *Paul Klee* [MoMA Exh. #135, June 30-July 27, 1941]; *Masterpieces of Picasso* [MoMA Exh. #138, July 16-September 7, 1941]; *George Grosz* [MoMA Exh. #150, October 8-November 2, 1941]; *Joan Miró* [MoMA Exh. #157, November 19, 1941-January 11, 1942]; *Salvador Dalí* [MoMA Exh. #158, November 19, 1941-January 11, 1942]

¹³¹⁵ Cf. lettre d'Alfred H. Barr Jr. à Conrad Goodyear datée du 1^{er} juillet 1937, conservée dans les archives du Museum of Modern Art, New York.

¹³¹⁶ Cf. « Checklist » non datée et conservée dans le dossier relatif à cette exposition aux archives du Museum of Modern Art, New York.

privées, car, excepté l'Allemagne, où il fut rapidement apprécié, aucun pays, même pas le sien, a répondu plus chaleureusement que les Etats-Unis à son art sincère et sans prétentions.¹³¹⁷ » En effet, hormis la petite rétrospective présentée au Salon des Indépendants un an après sa mort, aucune autre rétrospective de son œuvre n'avait été organisée et la France ne lui rendra hommage qu'en 1944, à l'occasion du centenaire de sa naissance, lors d'une exposition organisée par le Front National au Musée d'art moderne de Paris. Que la première rétrospective d'envergure ait lieu à Chicago et à New York, c'est dire si Rousseau était apprécié aux Etats-Unis.

C'est dire aussi à quel point ses œuvres étaient présentes dans les collections américaines : en effet, en temps de guerre, tous les tableaux exposés provenaient de collections américaines¹³¹⁸. Parmi les collectionneurs privés, on retrouvait bien sûr Max Weber pour ses esquisses, Sidney Janis pour *Le Rêve* (1910, **ILL.42**), toile qu'il avait déjà prêtée pour l'exposition « Fantastic Art, Dada and Surrealism », mais aussi ses galeristes Paul Rosenberg et Marie Harriman ainsi que les collectionneurs Abby Adrich Rockefeller, William S. Paley, Duncan Philipps et Sam Lewisohn. Aux collectionneurs privés s'adjoignirent des collections institutionnelles telles le Smith College Museum of Art de Northampton (Massachusetts), The Cleveland Museum of Art (Ohio), The Philadelphia Museum of Art, The Columbus Gallery of Fine Arts, the Buffalo Fine Arts Academy, le Metropolitan Museum of Art, le MoMA et bien sûr, The Art Institute de Chicago¹³¹⁹ à l'origine du projet. Bien que nous n'ayons pas retrouvé la liste d'œuvres exacte et qu'aucune photographie de l'exposition à l'Art Institute de Chicago ou au MoMA ne nous soit parvenue, la somme des tableaux rassemblés témoigne du sérieux de l'entreprise. Aux différents prêteurs publics et privés que nous avons déjà cités, il est assuré que Catton Rich avait aussi entrepris des démarches en 1941 pour pouvoir accéder aux œuvres de Rousseau conservées par la Barnes Foundation, ce qui lui fut froidement refusé¹³²⁰. Avec près de cinquante œuvres, des esquisses datant de 1885 prêtées par Max Weber au *Rêve* de

¹³¹⁷ "Since that day many Rousseau canvases have entered our private and public collections, for aside from Germany, where he was quickly appreciated, no country, not even his own, has responded so warmly as the United States to his sincere and unassuming art.", Catton Rich, Daniel, *Henri Rousseau*, [1942], New York, Museum of Modern Art, 1946 [2^e éd.], p. 7 ; en l'absence de traduction française officielle, nous traduisons.

¹³¹⁸ Ainsi que précisé dans la préface du catalogue, cf. "Prepared during the war, its selection of paintings reflected the fact that it was impossible to borrow canvases from abroad.", *Ibid.*

¹³¹⁹ Cf. liste de prêt, conservée dans les archives du Museum of Modern Art

¹³²⁰ Cf. lettre de Daniel Catton Rich à la Barnes Foundation datée du 23 octobre 1941 et réponse de la Barnes Foundation à Daniel Catton Rich datée du 27 octobre 1941, toutes deux conservées aux archives de la Barnes Foundation, Merion.

1910, l'exposition couvrait ainsi toute la carrière de Rousseau et comportait plusieurs de ses chefs d'œuvres comme *Le Rêve* (1910, **ILL.42**) et *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL.16**)

Que l'exposition soit une initiative de l'Art Institute de Chicago n'est pas aussi surprenant que cela puisse paraître : en 1926, cette institution n'avait-elle pas été la première institution muséale américaine à acquérir une toile de Rousseau dans ses collections (*La cascade*, 1910, **ILL.41**) ? Or, si Catton Rich n'était encore qu'étudiant à l'Université de Chicago en 1926, il est très probable que pour ce jeune directeur – qui rejoignit le musée en 1927 et en fut nommé directeur en 1938 –, organiser une rétrospective de Rousseau, dont le musée n'avait encore dans ses collections en 1942 que cette unique toile¹³²¹, devait constituer une manière de s'inscrire dans l'histoire du musée et de rendre hommage à son prédécesseur, Robert B. Harsche, auquel il devait sa fulgurante carrière. Diplômé en histoire de l'art des Universités de Chicago (1926) et de Harvard (1927), Daniel Catton Rich (1904-1976) avait d'abord été engagé, en 1927, à l'Art Institute de Chicago comme éditeur de la newsletter du musée (*The Art Bulletin*) avant d'être promu, grâce au soutien de Robert B. Harsche, conservateur des départements de peinture et de sculpture en 1928 puis, dès 1930, conservateur associé. Assurant l'organisation et la coordination de grands projets tout en mettant à profit sa formation de chercheur en histoire de l'art, Catton Rich avait alors eu plusieurs fois l'occasion de se distinguer : en 1933, c'est lui qui coordonna notamment la monumentale « Century of Progress Exposition » qui se déroula lors de l'Exposition Universelle de Chicago l'année suivante ; en 1935, son ample et riche analyse de *La Grande Jatte* de Seurat, toile qui venait d'entrer au musée, fut aussi très remarquée. Pourvu de valides compétences autant en histoire de l'art qu'en coordination de projet, il fut élu, à la mort de Robert B. Harsche en 1938, à la direction du musée, poste qu'il occupa jusqu'en 1958. Outre la qualité de son regard quant à l'art et à l'art moderne en particulier, il est réputé pour avoir renouvelé l'approche des publics au musée et, à travers l'instauration d'un département culturel fort, pour être parvenu à en démultiplier et à en diversifier les visiteurs¹³²².

¹³²¹ Aujourd'hui l'Art Institute de Chicago possède deux autres toiles de Rousseau, *Dahlia et Marguerites dans un vase* (vers 1904) et *Environs de Paris* (1893-1895), toutes deux acquises dans les années 1950. Outre *La Cascade*, le catalogue d'exposition mentionne néanmoins une autre toile qui, prêtée par Mme Patrick C. Hill, aurait alors fait partie des collections de l'Art Institute. Il s'agit d'une jungle intitulée *The Jungle: Tiger Attacking a Buffalo* et datée de 1908. Ce tableau est entré dans les collections de The Cleveland Museum of Art en 1949 où il est encore conservé aujourd'hui.

¹³²² Cf. Anonyme, « Daniel Catton Rich », <https://dictionaryofarthistorians.org/richd.htm>, consulté le 22 novembre 2015.

Composé de soixante-dix pages de texte entrecoupé de pas moins de cinquante et une reproductions d'œuvres, dont trois en couleurs, et de trois photographies¹³²³, le catalogue édité par le MoMA est à l'image de l'exposition : riche, ample et généreux. Et bien qu'il ne se compose que de l'étude de Catton Rich, celle-ci diffère tellement des monographies habituelles sur Rousseau qu'à l'image de cette première rétrospective, elle reflète particulièrement bien la différence avec laquelle Américains et Français considèrent l'œuvre de l'autodidacte. Essentiellement composée d'analyses stylistiques plutôt que d'interprétations fondées sur les données biographiques seules, l'étude reflète bien en tout cas l'ambition de Catton Rich qui, tel qu'il l'annonce dans l'avant-propos, est de porter un nouveau regard sur ce peintre en le considérant non comme un « excentrique "naïf" mais comme un artiste important de plein droit – l'un des meilleurs peintres et l'un des plus originaux de sa génération¹³²⁴ ». Abordant l'œuvre d'Henri Rousseau tel qu'aucun autre exégète ne l'a encore fait, c'est Catton Rich qui, pour la première fois, dégage le peintre de l'état primitiviste dans lequel on l'avait jusqu'ici enserré. Il est en effet le premier à affirmer que l'appréhension de Rousseau comme un primitif, si elle lui a permis d'être reconnue dans un premier temps, n'a pas joué en sa faveur sur le long terme. Elle s'est surtout élaborée au détriment de ses qualités de peintre :

« Depuis un demi-siècle, l'art d'Henri Rousseau a été obscurci par la foi insistante et presque exclusive de son primitivisme. Parce que l'artiste était autodidacte et de ce fait dépourvu d'une pratique quotidienne de l'atelier, Rousseau fut d'abord méprisé, puis adoré pour sa "naïveté". Ses défenseurs ne lui permirent aucune source ou développement. Il était simplement un "primitif" (tel que le XX^e siècle en conçut un) et automatiquement, produisait des œuvres "merveilleuses" et "angéliques" en vase clos. Bien que les critiques glorifiasent l'homme (des centaines d'histoires existent pour prouver son ingénuité), ils ne disent que peu de choses de son art. Trois décennies après la mort de Rousseau, nous manquons des détails les plus importants sur sa biographie telle la confirmation de ses années passées au Mexique, les détails concernant ses deux mariages, et les potentielles associations passées avec des professeurs et d'autres artistes ; nous ne sommes pas sûrs de l'ordre chronologique de ses tableaux et nulle part on ne trouve d'évaluation sérieuse de son style.¹³²⁵ »

¹³²³ En l'absence de liste officielle des œuvres exposées, on peut supposer que le catalogue, richement fourni en illustrations, reproduit la quasi-totalité des œuvres présentées dans l'exposition. Parmi les reproductions, seules six, appartenant à des collections européennes, ne pouvaient pas faire partie de l'exposition.

¹³²⁴ "Throughout, the object has been to show him not as a 'naïve' eccentric but as an artist significant in his own right – one of the great and original painters of his generation.", Catton Rich, D., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 8

¹³²⁵ "For half a century the art of Henri Rousseau has been obscured by an insistent and almost exclusive belief in its primitivism. Because the artist was self-taught and thereby lacked the studio training of his day, Rousseau was first scorned, then loved for his 'naïveté'. His enthusiasts allowed him no sources or development. He was simply a 'primitive' (as the twentieth century conceived one) and automatically produced 'marvelous' and 'angelic' works

Une évaluation sérieuse de son style : c'est en effet ce à quoi va s'appliquer le directeur de l'Art Institute de Chicago qui, tout en incluant éléments biographiques, témoignages, anecdotes et fortune critique, désire avant tout montrer l'évolution stylistique de l'œuvre de Rousseau. Tel qu'il le reconnaît lui-même, le manque d'information biographique ne rend pas la tâche aisée. Outre le fait qu'il subsiste toujours un doute sur le fait que Rousseau se soit bel et bien rendu au Mexique¹³²⁶, on ne sait presque rien de la manière dont Rousseau peignait ou quelles furent ses sources d'inspiration. En l'absence de tout catalogue raisonné¹³²⁷, la chronologie de son œuvre est aussi sujette à de nombreuses inconnues, ce qui, dans le cadre d'une approche stylistique chronologique, rend nécessairement toute analyse assez partielle et compliquée. Ceci est d'autant plus vrai qu'excepté quelques toiles majeures bien connues, par les nombreux commentaires et reproductions dont elles firent l'objet notamment, l'auteur ne fonde son analyse que sur les peintures qu'il a sous les yeux, soit celles des collections américaines et n'a donc qu'une vision limitée de l'œuvre tout entier. Mais en dépit de ces obstacles que Catton Rich ne manque pas d'ailleurs de signaler, l'étude demeure d'une rare perspicacité.

a. La méthode Catton Rich.

La méthode employée par Daniel Catton Rich n'a pourtant rien d'extraordinaire. Reposant sur une analyse chronologique qui, au profit d'une division de l'œuvre de Rousseau en plusieurs périodes, tente de suivre pas à pas son évolution stylistique, elle est somme toute assez simple et usuelle. Elle est en tout cas largement usitée par les historiens d'art dès qu'il s'agit d'étudier l'œuvre de n'importe quel artiste savant. Concernant Rousseau, c'est la première fois qu'un spécialiste y a recours.

in a vacuum. Though critics glorified the man (hundreds of stories exist to prove his ingenuousness) they tell little of his art. Three decades after Rousseau's death we lack the most significant details of his biography such as confirmation of his years in Mexico, details of his two marriages, and possible early associations with teachers and other artists; we are uncertain about the chronological order of his paintings and nowhere do we find a serious appraisal of his style.”, *Ibid.*, p. 11

¹³²⁶ Cf. note de bas de page n°63

¹³²⁷ Malgré le sérieux avec lequel Uhde avait répertorié les tableaux de Rousseau exposés au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne dans sa biographie de 1911, cette liste demeurait largement incomplète. Bien qu'elles fussent souvent richement illustrées, les monographies qui furent publiées sur le peintre dans l'entre-deux-guerres demeuraient bien incomplètes aussi. Il faut attendre 1961 pour que les premiers catalogues raisonnés de l'œuvre de Rousseau, établis par Dora Vallier et Henry Certigny, n'offrent un aperçu exhaustif de son œuvre tout entier. Depuis, les récents travaux de Yann Le Pichon sont aussi venus complétés des recherches déjà bien commencées.

Opter pour une approche chronologique, soit pour une approche objective et factuelle, pour envisager Rousseau en dehors du carcan du primitivisme fait déjà preuve de bonnes intentions. S'appuyant à la fois sur les œuvres et la biographie, Catton Rich divise la carrière de Rousseau en cinq périodes plus ou moins égales, chacune bornée par des œuvres marquantes. Tandis que la première période, 1880-1885, assez courte en raison du peu d'œuvres qu'on lui connaît, sert à introduire le personnage, la deuxième, 1886-1891, commençant avec la première toile connue de Rousseau (*Un soir de carnaval*, 1886, **ILL.1**) pour se terminer avec sa première toile de jungle (*Orage dans la jungle*, 1891), fait autant état de l'incompréhension du public et de l'admiration de ses premiers admirateurs qu'elle annonce les principales thématiques de son œuvre. Beaucoup plus approfondie, la troisième période, 1892-1897, s'ouvre sur l'analyse de ses nombreuses vues de Paris, de banlieues, natures mortes et portraits et, tout en relatant les débuts de sa reconnaissance, grâce à Jarry notamment, se clôt sur *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL.16**). Considérée comme une période de repos après la réalisation de ce chef-d'œuvre, la quatrième période, 1898-1906, est consacrée à la description de la méthode utilisée par Rousseau et se concentre surtout sur ses nombreuses vues de banlieues. Enfin, commençant avec la *Charmeuse de serpents* (1907, **ILL.28**) et se terminant naturellement avec *Le Rêve* (1910, **ILL.42**), la dernière période, 1907-1910, traite de sa reconnaissance par les avant-gardes et résume les qualités principales de son œuvre.

Si l'approche chronologique retenue par Catton Rich a ses faiblesses¹³²⁸, elle se révèle néanmoins particulièrement efficace pour montrer l'évolution stylistique de Rousseau et témoigner de ses « progrès ». En procédant pas à pas, œuvre par œuvre, elle tend surtout à façonner une image de Rousseau comme peintre et non comme primitif faisant de la peinture. Contrairement aux spécialistes français qui avaient tendance à percevoir son œuvre comme un ensemble indistinct au sein duquel la première œuvre, parfaite d'emblée parce que pur fruit de l'instinct, équivalait à la dernière, Catton Rich choisit de la confronter à la marche de l'histoire, de l'évolution et du progrès. De ce fait, Rousseau n'est un plus un primitif atemporel et immuable, caractérisé par une imperturbable constance du début à la fin, mais, comme tout individu, un peintre qui change, évolue voire fait des progrès.

¹³²⁸ On sent par exemple que l'auteur est légèrement ennuyé par le fait que la toile qui culmine la deuxième période, *Orage dans la jungle* (1891), première toile au sujet exotique de Rousseau, n'ait pas donné lieu à d'autres toiles avec ce motif avant 1905. De même, le sent-on légèrement perplexe quant au fait que la réalisation de la magistrale *Bohémienne endormie* en 1897 n'est pas donnée lieu à d'autres toiles de cette envergure avant 1905, absence qu'il interprète alors comme une « période de repos ». Contredisant une évolution linéaire, les va-et-vient du peintre en termes de motif et d'ambition font ainsi obstacle à l'approche chronologique choisie par l'auteur. Nous y reviendrons.

La deuxième caractéristique de la méthode Catton Rich consiste en la réduction du biographique au profit de l'analyse d'œuvres. Sans pour autant être totalement négligée, la part accordée à la biographie suit la chronologie mais, contrairement à la monographie d'Uhde par exemple qui, divisée en deux parties distinctes¹³²⁹, accordait un peu plus de pages à la biographie qu'à l'œuvre, celle de Catton Rich soumet presque la part biographique aux analyses d'œuvres. En outre, le ton qu'emploie l'auteur américain dès qu'il s'agit de faits biographiques est des plus factuels. Il se refuse à toute interprétation sentimentale ou primitiviste. Loin de présenter Rousseau comme un saint homme, amoureux du monde et de la vie¹³³⁰, loin de voir en lui un spécimen de la classe populaire, nourri de croyances et de superstitions obscures¹³³¹, Catton Rich ne fait qu'énoncer des faits. Surtout, si une thématique revient dans les apports biographiques, ce n'est ni celle des origines sociales ni celle de sa vie sentimentale mais bien celle des relations qu'il entretenait avec les artistes de son temps, soit de nouveau son identité en tant que peintre et non en tant que primitif ou représentant d'une catégorie ethnologique particulière. Présents tout au long de l'étude, les faits biographiques sont mêlés aux analyses d'œuvres qu'ils complètent plus qu'ils ne les guident et visent souvent à éclairer non pas certain trait de personnalité mais l'interprétation stylistique de l'œuvre. La part biographique se voit ainsi subordonnée à l'œuvre et parfois même, l'éclaire d'un nouveau jour : le fait par exemple que Rousseau ait offert *La Bohémienne endormie* à la Mairie de Laval (ce que confirma une lettre de Rousseau retrouvée en 1935¹³³²) conforte l'exégète dans le fait que ce tableau marque un tournant dans l'œuvre du peintre, tournant dont il aurait été tout à fait conscient lui-même, considérant cette toile comme un aboutissement.

Enfin, Catton Rich n'hésite pas à approfondir son analyse stylistique en comparant chaque toile non seulement avec celles qui la précèdent ou lui succèdent mais aussi avec de nombreuses autres sources d'inspiration telles des œuvres d'autres peintres, des photographies ou des esquisses préalables réalisées par Rousseau. Concernant ces dernières, Catton Rich est par ailleurs le premier à y accorder une attention particulière et à leur octroyer une place de choix dans son interprétation. Cherchant à révéler le processus créatif du peintre, cette

¹³²⁹ Cf. Uhde, W., *Henri Rousseau, op. cit.* La partie biographique s'étend sur 27 pages, la partie qui concerne l'œuvre sur 23 pages.

¹³³⁰ Cf. *Ibid.*

¹³³¹ Cf. Basler, A., *Henri Rousseau, op. cit.* ou Zervos, C., *Henri Rousseau, op. cit.*

¹³³² Comme le précise Catton Rich, cette lettre avait été publiée dans *Le Petit Journal*, Paris du 7 janvier 1935. Le catalogue de l'exposition américaine en retranscrit une version manuscrite possédée par Henri-Pierre Roché, cf. Catton Rich, D., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 31

méthodologie favorise donc une vision de l'œuvre en tant qu'œuvre d'art pensée, réfléchie, faite de choix et de renoncements, fruit d'un travail de plusieurs années et riche de nombreuses expérimentations. De ce fait, elle s'oppose à l'idée d'une œuvre instinctive et spontanée, directement issue de l'inconscient et si possible, sans trace d'une quelconque source visuelle extérieure. Ainsi en est-il de la description de la méthode de travail de Rousseau qui, comparée par Catton Rich à celles d'autres peintres tels Cézanne, déroge à l'appréhension de l'œuvre comme spontanée. L'historien américain l'affirme : « A part pour ses petites esquisses d'après nature, sa méthode ne fut jamais instantanée.¹³³³ » Si quelques exégètes avaient déjà décrit la manière dont Rousseau procédait¹³³⁴, ces quelques descriptions n'avaient jamais, avant Catton Rich, engendré de quelconque développement, comme si admettre que Rousseau ait pu avoir une méthode de travail était aussi absurde que de lui allouer une certaine évolution. Tel qu'il le clame lui-même et à raison, Catton Rich est l'un des rares à se pencher sérieusement sur l'étude des esquisses de Rousseau réalisées d'après nature et de ce fait, à le désengager de la figure du « "primitif" inspiré » auquel il fut longtemps associé¹³³⁵.

Suivant cette perspective, Catton Rich refuse aussi de considérer Rousseau comme indemne de toute culture. Quasiment jamais abordée tant elle venait souiller l'image du pur génie n'obéissant qu'à son instinct, la question des potentielles sources d'inspiration de Rousseau avait jusqu'ici été presque totalement ignorée, comme censurée par les historiens d'art. Chez Catton Rich en revanche, l'idée même qu'il put commencer à peindre sans aucune influence picturale est d'emblée balayée. Pour l'historien américain, « chaque peintre

¹³³³ "Except in the little sketches before nature, his method was never instantaneous.", *Ibid.*, p. 55

¹³³⁴ Souvent reprises par les différents biographes de Rousseau, les descriptions de sa méthode de travail furent rapportées pour la première fois par : Arsène Alexandre concernant la palette de couleurs, les esquisses d'après nature et la primauté de conception mentale du tableau avant réalisation (cf. Alexandre, A., « La vie et l'œuvre d'Henri Rousseau. Peintre et ancien employé de l'Octroi », art. cité) ; Wilhelm Uhde concernant le fait que Rousseau pensait que c'était l'esprit de sa défunte épouse qui guidait sa main et le fait qu'il était lui-même parfois tellement effrayé de ce qu'il peignait qu'il était obligé d'aller prendre l'air à la fenêtre (cf. Uhde, W., *Henri Rousseau, op. cit.*, pp. 32-33 et p. 43) ; Guillaume Apollinaire concernant le fait que Rousseau mesurait approximativement son modèle avant d'en faire le portrait et concernant son souci du détail (cf. Apollinaire, G., « Le Douanier », art. cité, p. 22 et p. 26). Robert Delaunay a aussi détaillé la manière dont Rousseau appliquait la couleur sur la toile, par zone, dans les brouillons de sa monographie jamais publiée. Catton Rich en avait-il eu accès ou en avait-il discuté avec Delaunay ? Les détails concernant la méthode de travail de Rousseau sur lesquels l'historien américain s'appuie sont redevables des versions d'Uhde et d'Apollinaire. Pour *La Carriole du Père Juniet*, il s'appuie également sur les souvenirs de Max Weber qui, à notre connaissance, n'a rien publié sur le sujet (cf. Catton Rich, D., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 52). Nous ignorons par contre d'où Catton Rich tient l'information selon laquelle Rousseau « procédait lentement du haut vers le bas de ses toiles » (cf. Catton Rich, D., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 47). L'historien l'aurait-il inventé ?

¹³³⁵ « Comme ses dessins, ces études préliminaires d'après nature n'ont pas été populaires chez les critiques cherchant à célébrer Rousseau comme un "primitif" inspiré. » ; "Like his drawings these preliminary studies before the motif have not been popular with critics seeking to celebrate Rousseau as an inspired 'primitive'." , *Ibid.*, p. 37

autodidacte commence sous quelque influence picturale¹³³⁶ » et Rousseau ne fait pas exception. Il n'est pas indemne de toute culture visuelle, son œil n'est pas entièrement vierge et ses peintures n'émanent pas que de sa seule imagination.

A la lueur de cette nouvelle méthodologie, quelle lecture et quelle interprétation Catton Rich fait-il de l'œuvre de Rousseau ? Nous l'avons déjà mentionné plus haut : bien que l'approche chronologique constitue une bonne alternative pour dégager Rousseau du primitivisme et rapprocher sa pratique de celle des peintres savants, l'œuvre contrarie sans cesse l'évolution perpétuelle à laquelle Catton Rich souhaite la soumettre. S'il est vrai que certaines des toiles, plus complexes, traduisent une maîtrise plus importante de la composition et, par conséquent, dénotent un certain progrès – pour suivre l'exemple de Catton Rich, la composition d'*Orage dans une jungle* de 1891 est de fait bien plus complexe et maîtrisée que celle d'*Un soir de carnaval* de 1886 (ILL.1)¹³³⁷ –, s'il est vrai que les motifs évoluent tout au long de sa carrière – ainsi des scènes exotiques notamment qui deviennent de plus en plus récurrentes à partir de 1905 –, l'ensemble demeure trop imprévisible, trop varié, trop peu pensé pour supporter une interprétation positiviste de son œuvre. Si elle constitue une bonne alternative à l'appréhension primitiviste, l'appréhension positiviste de l'œuvre de Rousseau n'échappe pas elle-même à un mythe qui parfois engage l'interprétation de l'œuvre dans des voies erronées : celui du modernisme et de l'artiste moderne dont on attend qu'il évolue, sans cesse, qu'il crée sans cesse du nouveau. Souvent quelque peu forcées, les interprétations de Catton Rich sont donc à considérer avec circonspection. Elles constituent néanmoins les éléments d'un discours qui, parce qu'il diffère presque radicalement de celui qui a cours en France au même moment, mérite toute notre attention.

b. Réduire, simplifier, *objectifier* : lectures et interprétations d'une œuvre *folk* qui, inconsciemment, tend vers l'abstraction.

C'est d'abord influencé par la manière toute américaine de considérer l'art naïf que Catton Rich saisit la singularité de Rousseau. Si l'autodidacte débuta nécessairement à peindre d'après quelque inspiration picturale, c'est bien à ses yeux, compte-tenu de son milieu d'origine, sous l'influence de la peinture *folk* : « Rousseau commença avec les souvenirs des portraits anonymes, des pièces florales, des petits paysages romantiques » soit par « l'idiome

¹³³⁶ “Every self-taught painter starts under some pictorial influences.”, *Ibid.*, p. 11

¹³³⁷ *Ibid.*, pp. 17-18

tout entier et arriéré de la peinture *folk* qui, depuis 1800 en particulier, avait été pratiquée dans toute l'Europe et le Nouveau Monde.¹³³⁸ » Catton Rich n'est pas le premier à associer Rousseau à la tradition artisanale de la peinture populaire : en 1920, Robert Delaunay n'avait-il pas fait de même en proclamant Rousseau représentant « du génie populaire français¹³³⁹ » ? En revanche, il est le premier à argumenter cette affiliation non par les origines sociales de l'artiste mais par le style. Pour l'Américain, l'idiome *folk* a en effet des caractéristiques picturales spécifiques. Dix ans plus tôt, Cahill en avait déjà énuméré quelques-unes ; Catton Rich en donne une définition encore plus précise :

« Leurs formes sont attentivement ajustées à la surface du tableau et du cadre. La surface de l'image est développée géométriquement, avec un rythme souvent inflexible de lignes et d'espaces. L'exécution des détails est minutieusement réaliste. Et parce que ces œuvres reposent habituellement sur le besoin d'exprimer une émotion vitale, le résultat est plein d'un contenu expressif. Les personnages, avec leurs yeux regardant droit devant eux, sont figés dans une pose frontale. La perspective est centrée. De fortes différences de proportion sont mises en exergue (petits personnages dans un grand paysage, personnage énorme apposé contre un arrière-plan nain) et les contours sévères encerclent les aires colorées, souvent sans ombre et sans relief¹³⁴⁰. »

Or d'après lui, les premières œuvres de Rousseau, de « ces petits paysages assez raides avec des moulins à eau et des ponts » ou de « ces petits portraits¹³⁴¹ », rassemblent toutes ces caractéristiques mais sont, comme la plupart des œuvres *folk*, d'une qualité plutôt faible. « Rousseau se serait-il arrêté là qu'il serait resté une figure oubliée d'une tradition mineure¹³⁴² » : plus proche de la définition du primitif moderne de Barr que de celle de l'artiste

¹³³⁸ “Rousseau began with memories of anonymous portraits, flower pieces, little romantic landscapes – the whole retarded idiom of *folk* painting which, especially since 1800, had been practiced all over Europe and the New World.”, *Ibid.*, pp. 11-12 ; bien qu'il puisse être traduit par *populaire*, nous conservons ici à dessein le terme *folk*.

¹³³⁹ Delaunay, R., « Henri Rousseau le Douanier », art. cité, voir annexe n°7

¹³⁴⁰ “Their forms are carefully adjusted to the surface of the painting and to the frame. The picture surface is developed geometrically, with an often inflexible rhythm of lines and spaces. The execution of details is minutely realistic. And because there usually lies at the bottom of such works the need to express a vital emotion, the result is full of expressive content. Figures with eyes gazing straight ahead are frozen in frontal pose. Perspective is centralized. Strong differences of proportion are stressed (tiny figures in a big landscape, an enormous figure against a dwarfed background) and severe contours surround areas of color, often without shadow or weight.”, Catton Rich, D., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 12

¹³⁴¹ “Rousseau's earliest work displays many of the same characteristics. These small formalized landscapes with water mills and bridges and these little portraits fit closely into the folk idiom.”, *Ibid.* Catton Rich ne donnant aucune référence précise, on ne sait de quelles œuvres il s'agit exactement. Ces références sont d'autant plus étranges qu'il s'agirait d'œuvres ayant précédé *Un soir de carnaval* (1886), tableau qui, en 1942 comme aujourd'hui, est considéré comme le premier tableau connu de Rousseau.

¹³⁴² “True, they have a lucidity of color, a delicate charm in their geometry which set them apart from the rank and file of amateur paintings, but had Rousseau stopped here he would have been only a forgotten figure of a minor tradition.”, *Ibid.*

folk de Cahill, ce n'est qu'en s'affranchissant du style *folk* que Rousseau, pour Catton Rich, devient un artiste à part entière¹³⁴³.

Dès les premières toiles qu'il expose au Salon, Rousseau prend plus de liberté et même s'il conserve « de manière bornée » la stabilité de ses compositions héritée du style *folk*, il en ressent « inconsciemment » les limites et s'en extrait¹³⁴⁴. Manifestant une plus grande observation de la nature, construit sur un « système de silhouette et de lumière claire¹³⁴⁵ » et reposant sur un nouveau rythme créé grâce à une plus grande correspondance de lignes, *Un soir de carnaval* (1886, ILL.1) témoigne bien de cette première prise de distance d'avec le style *folk*. Avec son atmosphère étrange et mystérieuse, le tableau s'éloigne du réel et des motifs plutôt ordinaires du *folk art*. Daté de 1886, il signe, déjà, le début d'une longue lignée de tableaux fantastiques. Réalisé trois ans plus tard, *Un rendez-vous dans la forêt* (1889) fonctionne comme le pendant d'*Un soir de carnaval*. Cette fois-ci, le couple amoureux, en costumes du XVIII^e siècle et se baladant au clair de lune, sont comme fondus dans la végétation même de la forêt qui les submerge. Dessinées avec une grande netteté, les branches et les feuilles des arbres entremêlés intègrent la composition pour faire écho au couple entrelacé. La même année, la réalisation de *Le Château-fort* (1889), représentant sous une pleine lune un château médiéval abandonné, correspond à une troisième approche : cette fois-ci, l'atmosphère étrange et fantastique résulte davantage de la réduction du nombre de motifs qui, circonscrits avec précision, se détachent nettement les uns des autres à la surface du tableau. Les zones sont davantage peintes en aplat et, au gré d'un jeu de clair-obscur, ce sont les lignes conductrices de la composition qui, mises en exergue, donnent du dynamisme à cette composition construite en étagement de plans très nettement séparés. Enfin, *Orage dans la jungle* (1891), première toile exotique de Rousseau, constitue l'acmé de cette période inaugurale. Tandis que la profusion de détails héritée du style *folk* se substitue au mouvement plus général des formes, les plans s'entrelacent davantage et la couleur, loin de ne servir qu'à délimiter les formes, contribue à créer l'atmosphère dramatique de la toile. A la complexité des différents tons s'ajoute une composition très maîtrisée au sein de laquelle, grâce à « une concession majeure pour la surface¹³⁴⁶ », les différentes lignes figurées par les branches de l'arbre et les herbes hautes

¹³⁴³ Cf. Barr, A. H. Jr., « Preface and acknowledgment. », *Masters of Popular Painting, op. cit.*, p. 9

¹³⁴⁴ “He dreamed of becoming a great and successful painter but subconsciously he realized the limitations of the *folk* style. At the same time he stubbornly refused to relinquish its designed stability.”, Catton Rich, D., *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 12

¹³⁴⁵ *Ibid.*, p. 13

¹³⁴⁶ “His chief concession to surface lies in striping the entire canvas with lines of thin rain.”, *Ibid.*, p. 18

résonnent non seulement entre elles mais aussi avec les rayures du félin.

Illustrée par ces quatre tableaux, cette deuxième période montre bien la manière dont Rousseau se dégage du *folk art*. Faisant preuve d'une grande imagination, animant ses toiles d'une atmosphère fantastique, il s'éloigne des sujets habituellement plus ordinaires et de l'esthétique habituellement plus naturaliste attribués à ce genre. Variant les types de composition, il tend vers un métier plus peintre et fait autant évoluer sa palette que ses types de composition. Surtout, décrit Catton Rich, il passe progressivement d'une profusion de détail à une grande simplification : aplats de couleur, circonscription nette des éléments et des zones traitées individuellement, réduction de la composition à quelques éléments seulement, l'évolution de Rousseau consiste en une progressive prise de distance avec le réel pour ne plus être qu'un agencement, simplifié, réduit à l'essentiel, de quelques motifs signifiants. Démontrée avec les quatre tableaux de cette deuxième période, cette réduction à laquelle Rousseau aurait inconsciemment tendu est ce qui fait, pour Catton Rich, sa signature. C'est pourquoi on la retrouve, dans la monographie, à toutes les étapes de son œuvre.

Durant la troisième période, caractérisée par les grandes scènes allongées de *La Carmagnole* (1893, **ILL.8**), du *Centenaire de l'Indépendance* (1892, **ILL.7**) ou du *Pont de Grenelle* (1892, **ILL.6**), Rousseau, limitant le nombre de plans et le nombre de tons, « s'efforce constamment à élargir et à simplifier son style¹³⁴⁷ ». Tandis que l'adaptation de *La Carmagnole* (1893, **ILL.8**) au format plus réduit de *Le Centenaire de l'Indépendance* (1892, **ILL.7**) traduit une certaine aisance dans le changement d'échelle et la capacité du peintre à ramasser les éléments sur eux-mêmes, *Le Bouquet du poète* (1890-1895) montre comment, à travers quelques éléments seulement, il parvient à donner une impression de tout. Comme avec *Un rendez-vous dans la forêt* (1889) et *Le Château Fort* (1889), *Le Bouquet du poète* (1890-1895) témoigne ainsi de sa « puissance d'abréviation » qui est à l'œuvre dès lors qu'il s'efforce de « s'exprimer plus largement¹³⁴⁸ ».

Certainement inspirés par les cabinets de photographie¹³⁴⁹, ses portraits monumentaux,

¹³⁴⁷ "During the next few years Rousseau strives constantly to broaden and simplify his style.", *Ibid.*

¹³⁴⁸ "[...] This ability to make a small, intensely rendered part stand for the whole is characteristic of his vision. Rousseau's power of abbreviation constantly advances as he strives for larger expression.", *Ibid.*, p. 22

¹³⁴⁹ A ce sujet, nous renvoyons à la très intéressante étude de Christopher Green intitulée « The great and the small. Picasso, Henri Rousseau and "The People" » et publiée in Green, Christopher, *Picasso, Architecture and Vertigo*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2005, pp. 75-113

marqués par une raideur et une verticalité quelque peu « primitives », n’ont rien de naturalistes pour autant : qu’il s’agisse de *Jeune fille en rose* (1906-1907, **ILL.27**)¹³⁵⁰, ou de *Garçon aux rochers* (1895-1897, **ILL.14**), les décors dans lesquels les enfants sont plantés sont tout à fait imaginaires. Le passage d’une forêt très dense et très fournie dans le *Jeune fille en rose* (1906-1907, **ILL.27**) au décor dénué de tout élément de *Garçon aux rochers* (1895-1897, **ILL.14**), tableau légèrement postérieur au premier, n’illustre-t-il pas cette tendance à l’abréviation ? Si Catton Rich n’en dit rien à ce moment-là soulignant plutôt à l’égard de ces portraits les vestiges de la méthode *folk* consistant à faire un canevas qu’on colorie ensuite, leur mise en regard dans le catalogue a-t-il pour objectif – inconscient ? –, de démontrer cette évolution stylistique ? S’il ne s’exprime pas au sujet des portraits, il aborde de nouveau la question immédiatement après. Au sujet des vues du Parc Montsouris, Catton Rich écrit :

« Dans certaines de ses vues du Parc Montsouris réalisées à cette période, il [Rousseau] s’efforce d’adopter une approche plus peintre. Au lieu de définir chaque feuille, il indique un arbre comme une masse, puis construit son modelé avec un large coup de brosse ou des pointillés. Les limites tendent à perdre leur netteté, et une forme généralisée remplace ce qui n’était d’abord qu’un détail compliqué¹³⁵¹. »

Après quelques autres brèves analyses tendant à montrer la manière dont Rousseau se rend maître de la perspective et, avec *Artilleurs groupés* (1893-1895, **ILL.9**), comment il unit de plus en plus les personnages avec le fond, Catton Rich parvient à l’examen de *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL.16**), climax de cette période. Concernant celle-ci, qui rassemble à elle seule « toutes les libertés que [Rousseau] avait obtenu en dix années d’intense labeur¹³⁵² », c’est directement cette fois-ci la notion de réalisme que l’historien remet en question. Car, s’il est très probable que Rousseau se soit inspiré pour cette toile des tableaux de Gérôme comme *La Caravane* (1888, **ILL.112**, conservée au Museum of Fine Arts, Houston, l’œuvre est davantage connue aujourd’hui sous le titre de *Tiger on Watch*) ou *Les Deux Majestés* (1883), l’esthétique de *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL.16**) ne doit rien à leur naturalisme. Transformant la description adroite de Gérôme en une « vision exprimée en des termes

¹³⁵⁰ Pour qu’il n’y ait pas de confusion, précisons ici que Catton Rich connaît cette œuvre sous la référence suivante : *Portrait d’une jeune fille* (1893-1895). De notre côté, nous nous fondons sur la notice du Philadelphia Museum of Art où elle est actuellement conservée.

¹³⁵¹ “In some of his views of the Parc Montsouris done about this time, he strives for a more painter-like approach. Instead of defining each leaf he indicates a tree as a mass, then builds up its modeling with a broad stroke or stipple. Edges tend to lose their crispness, and a generalized shape replaces the once complicated detail.”, Catton Rich, D., *Henri Rousseau, op. cit.*, pp. 26-27

¹³⁵² “All the knowledge that Rousseau had added to his natural gift, all the freedoms he had gained by ten years of intense labor are incorporated into his greatest painting of the nineties, *The Sleeping Gypsy*, exhibited at the Independents in 1897.”, *Ibid.*, p. 28

purement plastiques¹³⁵³ », c'est davantage dans la lignée d'*Un soir de carnaval* (1886, **ILL.1**) que toute « la force d'imagination de l'artiste, en termes de composition » est dévoilée. Non seulement met-elle en scène, mieux que le lyrique *Un soir de carnaval* (1886, **ILL.1**), « une atmosphère de rêve, inquiétante d'étrangeté¹³⁵⁴ » mais encore, c'est sa composition même qui, reliant les formes entre elles « d'une manière hautement abstraite¹³⁵⁵ » fait d'elle « l'une des plus étranges et des émouvantes peintures de l'art moderne.¹³⁵⁶ » D'ailleurs, poursuit Catton Rich, elle a influencé plus d'un artiste moderne : tandis que Braque et Picasso en ont repris le motif de la mandoline et de la jarre dans leurs natures mortes, De Chirico pour *Lion et Gladiateurs* de 1927 (**ILL.87**), alors conservée aux Etats-Unis à l'Institut des Arts de Detroit, s'en est certainement aussi inspiré pour le motif du lion. Encore une fois, c'est bien pour son traitement abstrait de la composition que l'œuvre de Rousseau est valorisée et ici, clairement affiliée à l'art moderne.

Considéré par l'auteur comme une période de repos après la réalisation de *La Bohémienne endormie* (1897, **ILL.16**) et son insuccès, la quatrième période est dominée par la peinture de petits paysages des banlieues de Paris rappelant ceux de Corot après son premier voyage en Italie. S'appuyant sur les esquisses de ces paysages que possèdent Max Weber, l'historien d'art s'attache de nouveau à montrer comment Rousseau, qui aurait « excellé comme impressionniste¹³⁵⁷ », se détourne de ce style pour tendre davantage vers la réalisation de peintures lisses, aux contours nets et bien définis. Car bien que ces esquisses rappellent les styles impressionnistes et pointillistes, ce ne sont pas tant, d'après Catton Rich, ces styles que Rousseau cherchait à copier. Animant ses paysages de banlieue de la même atmosphère de rêve que ses jungles, Rousseau « inconsciemment » cherche avant tout à « objectifier¹³⁵⁸ ». C'est par ailleurs pour atteindre ce même effet qu'il mesurait, suivant l'anecdote rapportée par Apollinaire, ses modèles de manière approximative avec son pinceau avant de les reporter sur

¹³⁵³ “In place of Gérôme’s skilled description Rousseau gives us a vision expressed in purely plastic terms.”, *Ibid.*, pp. 29-30

¹³⁵⁴ “an uncanny, dream-like mood”, *Ibid.*, p. 30

¹³⁵⁵ “The fixed, dramatic tension between animal and figure is heightened by the play of large planes set in vast space; the harmony of color, reinforced by the moonlight, binding the forms together in a highly abstract way.”, *Ibid.*

¹³⁵⁶ “Finally, it is the indissoluble union of design and poetry that makes *The Sleeping Gypsy* one of the strangest and most moving paintings in all of modern art.”, *Ibid.*

¹³⁵⁷ “These sketches show a new side of Rousseau’s abilities, since they are painted in a deft, Impressionist technique, with hazy, soft edges, dusky shadows and trembling lights. [...] They show that had he wished, he might have excelled as an Impressionist.”, *Ibid.*, p. 37

¹³⁵⁸ “He was still strongly moved to objectify, having such unyielding respect for every object in nature that he wished to convey the sense of each leaf, if only by the briefest indications.”, *Ibid.*, p. 46

la toile. Loin d'y voir un énième exemple de la naïveté de Rousseau et de ses lacunes en termes de métier, cette méthode de mesure est de nouveau, pour l'historien d'art, un exemple probant de la manière dont Rousseau résolvait le principal problème qu'il se posait : à savoir comment *objectifier* la figure de manière à pouvoir l'harmoniser avec ses propres règles picturales. Ce rapport très ténu avec la réalité n'aurait donc pas eu pour objectif d'imiter le réel, d'enserrer la réalité dans ses moindres détails mais davantage, en s'en abstrayant, de parvenir à traduire sur la toile l'essence même de chaque objet¹³⁵⁹.

Parti du style *folk* auquel sa condition sociale le destinait, Rousseau serait donc parvenu à s'affranchir de ces codes pour s'exprimer pleinement. Très au fait de l'art savant de son temps, et bien qu'il en maîtrisât les principes généraux, il se serait refusé à en imiter le style. Antinaturaliste, sa peinture tendrait ou vers le fantastique ou vers un art plus abstrait, Rousseau cherchant constamment à « objectifier » le réel afin de rendre compte non de l'objet tel qu'il le voyait mais d'en révéler l'essence cachée.

Mettant beaucoup en exergue le caractère fantastique des œuvres de Rousseau, la lecture de Catton Rich a beaucoup à voir avec celle de Barr tel que ce dernier l'avait en tout cas exposé avec « Fantastic art, Dada and Surrealism ». Catton Rich était lui-même un fin connaisseur des œuvres fantastiques de Goya et d'Odilon Redon¹³⁶⁰ : est-ce aussi pour cette raison qu'il est autant charmé par cet aspect de l'œuvre de Rousseau ? Mais au-delà du fantastique, c'est surtout parce qu'elle se fonde sur une appréhension toute moderne de l'art que la lecture de Catton Rich diffère de celles de ses prédécesseurs. Le primat accordé à la composition, l'invocation de la notion de surface, la référence à l'abstraction, l'insistance sur le passage d'un naturalisme détaillé à des compositions réduites et simplifiées sont des thématiques qui sont aussi primordiales aux peintres modernes qu'à Rousseau. Si Rousseau est donc un peintre à part entière et le meilleur que sa génération ait pu connaître, ce n'est ni en regard du *folk art* ni en regard de l'art savant du XIX^e siècle mais bien en regard de l'art le plus moderne qui soit. Dans le même ordre d'idée, ce n'est pas, comme l'affirment au même moment de nombreux

¹³⁵⁹ “[...] The poet appeared for his first sitting and the artist carefully measured ‘my nose, my mouth, my ears, my forehead, my hands, reducing them to the dimensions of the stretcher’. This method of working, which suggests a tailor rather than a painter, has been often quoted to prove Rousseau’s incredible naïveté. But such an obeisance to reality liberated him for his significant problem: how to objectify the figure before him and still harmonize it with those strict pictorial laws which his intuition demanded.”, *Ibid.*, p. 55

¹³⁶⁰ Cf. Catton Rich, Daniel, *The Etchings and Lithographs of Odilon Redon (1840-1916)*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1929 et Catton Rich, Daniel, *Paintings, Drawings and Prints: the Art of Goya*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1941

spécialistes de l'art français, grâce à son réalisme et en faveur du retour à un certain naturalisme que son œuvre est appréciée. Pour l'historien d'art américain, comme pour Barr au même moment, ce qui en fait la valeur de l'œuvre de Rousseau réside bien dans son inébranlable tension vers un art plus abstrait.

C'est bien aussi dans la lignée de Barr et de Catton Rich que le collectionneur américain Sidney Janis s'intéresse durant ces mêmes années à l'art naïf américain, européen et français. *Naïf*? Lui aussi évite le qualificatif auquel il préfère la notion toute particulière d'autodidaxie. Quatrième et dernière personnalité déterminante quant à la reconnaissance de ce type d'art aux Etats-Unis, c'est également à son contact que le regard de certains Européens, tels André Breton ou Tristan Tzara, sur l'art naïf évolue et que le pont entre Ancien et Nouveau Monde, à l'image de l'œuvre de John Kane qui orne la jaquette de son livre « *They Taught Themselves: Primitive painting in America* » (1942, **ILL.152**), est jeté.

D. « They Taught Themselves » : Sidney Janis ou l'autodidaxie comme nouvelle forme d'automatisme psychique pur.

1. Sidney Janis collectionneur.

Né à Buffalo en 1896, Sidney Janis avait fait fortune dans le commerce textile inventant notamment un modèle de tee-shirt qui, à partir du milieu des années 1920, devint particulièrement populaire aux Etats-Unis. Au moment où le pays entra en dépression, Janis n'était pas inquiet. Au contraire, multipliant les voyages en Europe accompagné de son épouse Harriett Grossman, écrivaine férue d'art et de musique, c'est à cette période que l'entrepreneur commença sa collection d'art moderne dont il présenta déjà un aperçu au Museum of Modern Art en 1935. D'après le catalogue de ses œuvres, tel qu'il fut en tout cas répertorié à l'occasion d'une exposition de sa collection en 1968¹³⁶¹, les goûts de Janis en matière d'art se partageaient alors entre cubisme et surréalisme européens. En 1933, il était ainsi l'heureux propriétaire d'au moins trois collages de Picasso datant d'avant-guerre et de deux huiles sur toile (*Femme assise*, 1926 et *Peintre et modèle*, 1928) ainsi que de plusieurs œuvres des surréalistes Victor Brauner, Giorgio de Chirico et Salvador Dalí. Dans les décennies qui suivirent, la collection s'enrichit autant d'œuvres d'art abstrait que d'œuvres surréalistes. Aux tableaux de Paul Klee acquis dès 1930, elle se vit complétée, côté européen, par des toiles de Fernand Léger, Robert Delaunay,

¹³⁶¹ *The Sidney and Harriet Janis Collection. A Gift to the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 1968

Kandinsky, Mondrian, Boccioni, de nombreux collages de Kurt Schwitters datant des années 1920 mais aussi d'œuvres de Bellmer, Arp, Magritte, Max Ernst, Giacometti et d'un ready-made de Marcel Duchamp. Côté américain, elle rassembla autant les maîtres de l'avant-garde américaine, tels John Marin, Charles Sheeler, Charles Demuth, Georgia o'Keeffe et Max Weber, que les œuvres des premiers artistes abstraits tels Pollock et Rothko. Avant qu'il n'ouvrît sa propre galerie d'art à New York en 1948 et qu'il ne devint l'un des ardents défenseurs de l'expressionnisme abstrait américain, Janis était donc l'un des plus importants amateurs et passeurs du surréalisme européen aux États-Unis.

Parallèlement à sa passion pour l'art moderne, le collectionneur manifestait aussi un grand intérêt pour l'art naïf européen et américain. Propriétaire de *Le Rêve* (1910, ILL.42) de Rousseau dès 1934, toile qu'il sécurisa pour le MoMA jusqu'en 1954, il acquit cette même année 1934 deux œuvres de Louis Michel Eilshemius (1864-1941), ce faux autodidacte qui, découvert à l'exposition de la Société des Artistes Indépendants de New York en 1917 et encensé dès cette date par Katherine S. Dreier et Marcel Duchamp, fut longtemps considéré comme un primitif moderne.

En réalité, Eilshemius n'avait du primitif moderne ou du naïf que sa personnalité quelque peu marginale et qui, d'une excentricité toute particulière, lui réservait une place à part dans le monde de l'art. Duchamp le reconnut lui-même plus tard : Eilshemius « Ne peut être appelé un « primitif » même si ses œuvres montrent une qualité « autodidacte » [...] ¹³⁶² ». Loin d'appartenir à une famille modeste (originaire de Newark dans le New Jersey, sa famille était plutôt aisée), le peintre n'était pas autodidacte mais, après avoir suivi des études d'agriculture comme le souhaitait son père, s'était formé aux Beaux-arts auprès d'un peintre postimpressionniste américain, Robert C. Minor, avant de rejoindre, comme nombre de ses compatriotes, les ateliers de l'Académie Julian à Paris ¹³⁶³. D'abord peintre de paysage à la manière de Corot, il imprégna rapidement ses toiles aux sujets naturalistes ou fantastico-mythologiques d'une atmosphère étrange et romantique qui, renforcée par des maladresses

¹³⁶² "Cannot be called a 'primitive' although his works show a 'self-taught' quality. Like the primitives, he craves for an elaborate technique which fortunately, he never achieves. In his paintings, built on a defiant drawing, never a doubt, never fear ever barr (marr) [sic] complete innocence. Out of time, landscapes as well as figures are foreign to any surrounding influence nor do they describe the period he lived in. Naturalistic in appearance and treatment in conception interprets a purely poetic brushstroke far remote from any formula or ism. [...]", Duchamp, Marcel, notice originale sur Louis Michel Eilshemius, 1943, cité in *Ibid.* p. 257

¹³⁶³ Cf. « Louis Michel Eilshemius » in *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné*, co-édité par Herbert, Robert L., Apter, Eleanor S. et Kenney Elise K. de la Yale University Art Gallery, New Haven & London, Yale University Press, 1984, p. 257

volontaires du point de vue académique, rend son œuvre tout à fait fascinante et inclassable. Poète à ses heures perdues – Société Anonyme publiera deux de ses ouvrages de chansons et poésie¹³⁶⁴ –, il s’était autoproclamé « L’Esprit le plus sacré et Merveille des Mondes, Parnassien Suprême et Grand Aigle Transcendant de l’Art¹³⁶⁵ » et, comme l’attestent son papier à entête ou une lettre de Stieglitz datant de 1940 et lui étant destinée, se faisait surnommer « Mahatma¹³⁶⁶ ». Relativement célèbre dans l’entre-deux-guerres (outre le fait d’avoir souvent participé aux expositions de Société Anonyme, il dut son petit succès auprès des collectionneurs à l’intervention engagée de Dreier et de Duchamp¹³⁶⁷), Eilshemius avait néanmoins arrêté de peindre dès 1921 et, une fois ses œuvres vendues, mourut seul et désargenté. Avec Suzanne Phocas, peintre française dont le style, bien qu’elle se fût formée auprès de Jean Metzinger son futur mari, était – volontairement ? – très naïf, ils formaient les deux « primitifs » découverts et promus par Société Anonyme¹³⁶⁸.

Janis collectionnait également les œuvres de John Kane et de Joseph Pickett, peintres que Cahill avait découverts. Mais loin de s’en tenir aux grands noms du *folk art*, il ne lui fallut pas longtemps avant qu’il ne prospecte hors des sentiers battus.

¹³⁶⁴ Tel que listés dans le « Report 1920-1921 », la bibliothèque de référence rassemblée par Société Anonyme comportait deux ouvrages d’Eilshemius : *All About Girls* de 1907 et *Songs of Southern Scenes* de 1904, cf. « Report 1920-1921 » reproduit in *Société Anonyme (The First Museum of Modern Art: 1920-1944), Selected Publications, Vol. I: Documents, op. cit.*, n. p.

¹³⁶⁵ « Mightiest Mind and Wonder of the Worlds, Supreme Parnassian and Grand Transcendent Eagle of Art », cf. « Louis Michel Eilshemius » in *The Société Anonyme. Modernism for America*, catalogue d’exposition édité sous la direction de Jennifer R. Gross, Yale University Press, New Haven and London, 2006, p. 210 mais aussi son papier à entête conservé par les Archives of American Art, **ILL. 79**

¹³⁶⁶ Cf. papier à entête conservé par les Archives of American Art. Quant à la lettre d’Alfred Stieglitz à Louis Michel Eilshemius datée du 22 février 1940 et conservée dans les archives de la Morgan Library, New York, elle se clôt sur « My greetings to Mahatma Eilshemius »

¹³⁶⁷ « Louis Michel Eilshemius » in *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné, op. cit.*, p. 257

¹³⁶⁸ Tandis qu’Eilshemius semble d’abord avoir été le protégé de Duchamp, c’est davantage auprès de Katherine S. Dreier que Suzanne Phocas obtint quelque reconnaissance. Ayant découvert sa peinture au Salon des Indépendants en avril 1926, Dreier l’exposa plusieurs fois dans les manifestations de Société Anonyme et ses œuvres servirent souvent à en illustrer les catalogues. De ses portraits de personnages, souvent enfantins, très statiques et figés, Dreier retenait, et voyait, l’absolue sincérité et la naïve pureté de l’œuvre autant que de l’artiste. Ainsi qu’elle l’exprima dès 1926 : “One of the joys in assembling a work of this kind are the unexpected artists one discovers, and nothing gave me more pleasure than when I ran across ‘Travestis’, at the Societe des Indépendants in Paris this season. The fineness of the quality of her [Suzanne Phocas] work and the conviction with which it was rendered appeared all the more amazing when after meeting her I discovered she was not yet thirty. She was so absolutely unspoiled in her sincerity and the naïve purity of her work is part of her own personality.”, Dreier, Katherine S., *Modern Art*, New York, Société Anonyme – Museum of Modern Art, 1926, p. 25. Par la suite, Suzanne Phocas arrêta complètement de peindre pour assister son mari dans sa propre peinture, cf. « Suzanne Phocas » in *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné, op. cit.*, p. 524 et « Suzanne Phocas » in *The Société Anonyme. Modernism for America, op. cit.*, p. 181

2. « The Contemporary Unknown American Painters », 1939.

Dès 1934, l'ampleur et la qualité de sa collection et son investissement dans l'art moderne l'amènèrent naturellement à rejoindre le Conseil artistique du MoMA dont il occupa la fonction de président en 1939. C'est cette position lui permit d'organiser sa première exposition au musée. Or, plutôt que de montrer, de nouveau, les chefs-d'œuvre européens de sa collection d'art moderne, il saisit cette opportunité pour exposer les peintres qu'il avait découverts et qui demeuraient encore largement inconnus. Simplement intitulée « The Contemporary Unknown American Painters », celle-ci présentait, un an après « Masters of Popular Painting », dix-huit peintres naïfs américains dont les désormais célèbres Morris Hirshfield et Anna Mary Robertson Moses, bientôt affublée, par les Américains, du surnom affectif de « Grandma Moses ».

Bien qu'il ne reste que peu de traces de cette exposition et que son catalogue – composé d'un feuillet seulement – soit très succinct, elle illustre déjà bien la particularité du regard que Janis pose sur ces artistes singuliers. D'abord, le titre est éloquent de simplicité. On ne peut en effet que noter le soin avec lequel Janis, en qualifiant simplement ces artistes d'*inconnus*, se préserve de les associer à toute catégorie et surtout, se détache des terminologies en vigueur qu'il s'agisse de « *folk art* », « maîtres de la peinture populaire » ou « primitifs modernes ». Le texte du catalogue corrobore cette indétermination voulue : les termes *primitif*, *naïf* ou autres qualificatifs habituellement utilisés pour définir ces peintres ne sont jamais employés. Le critère qui fédère ces artistes n'en est pas moins sociologique. Etant des « commerçants et mécaniciens, peintres en bâtiment et tailleurs, des femmes au foyer et des paysans », ils ne sont pas des « professionnels » de l'art et ne bénéficient donc pas du soutien des galeries d'art, musées, collectionneurs et critiques¹³⁶⁹. C'est ce qui explique leur manque de reconnaissance et le fait

¹³⁶⁹ "For its first exhibition, the Advisory Committee of the Museum of Modern Art has chosen to show contemporary Unknown American Painters. While the exhibition consists of eighteen unknowns, it is merely an indication of the fertility of the little-touched source from which this group, preponderantly non-professional, springs. The professional artist has not been overlooked, but so much has been done for him by galleries and museums, collectors and writers, that there is comparatively little difficulty for the professional of merit to find an audience. On the other hand, the non-professional does not enjoy this advantage. He finds a public little prepared to encourage him, since it has had only a limited opportunity to orient itself to his work. He has essentially, therefore, still to create his audience. In this exhibition, the pictures of tradesman and mechanic, house-painter and cloak-and-suit maker, housewife and laborer, hang side by side, each stating its own case, each solving, through the intuitive drive of the painter, individual problems with individual means of expression. Among them may be found the character, courage, inventiveness, sensibility, and other of those vital qualities which exist wherever there exists a true aesthetic [...]", Janis, Sidney, « Introduction » in *The Contemporary Unknown American Painters*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Museum of Modern Art, New York (du 18 octobre au 18 novembre 1939), sous la direction de Sidney Janis, New York, Museum of Modern Art, 1939, non paginé, conservé dans les archives du Museum of Modern Art, New York.

que certains d'entre eux, bien qu'ils aient déjà une production conséquente derrière eux, ne soient pas encore connus du grand public. C'est surtout ce qui explique la qualité de leurs œuvres qui, parce qu'elles ont été réalisées dans un certain isolement, reflètent nécessairement un style très personnel et un degré d'inventivité certain. Mais, négligeant tout autre critère fédérateur, c'est bien, dans la lignée de Barr, sur le caractère très personnel de leur création que Janis met l'accent. Ainsi, tandis que « chacune [de leurs œuvres] assur[e] sa propre défense, résolvant chacune, à travers la force d'intuition du peintre, des problèmes individuels avec des moyens d'expression individuels¹³⁷⁰ », l'art de Valdes se caractérise par une « remarquable qualité de prise de distance, un rare isolement de l'esprit¹³⁷¹ ».

Au critère d'authenticité s'ajoute celui de la qualité esthétique des œuvres. Ne disposant dans le catalogue que de quelques signes seulement, c'est surtout sur les caractéristiques esthétiques de leurs œuvres, et non sur leur biographie, que l'organisateur de l'exposition s'étend. Ainsi, tandis que l'art de Koch s'illustre par « un contrôle subtil de la couleur¹³⁷² », celui d'Ella Southworth se singularise par une « maîtrise déterminée de la composition et de la couleur¹³⁷³ ». Tandis que Santo sait fusionner « le sentiment poétique italien et l'austérité picturale de la Nouvelle Angleterre¹³⁷⁴ », les œuvres de Samet, « reflets de son subconscient », sont particulièrement appréciables pour leur « usage de la perspective, la torsion dans les drapés agonisants¹³⁷⁵ ». Enfin, tandis que les œuvres d'Anna Moses brillent par leur « luminosité colorée¹³⁷⁶ », celles de Morris Hirshfield se distinguent par une « fantaisie » et l'usage d'une « technique surprenante et innovante¹³⁷⁷ ». Innovation, virtuosité technique, maîtrise de l'art de la composition et de la couleur : c'est donc davantage en vertu de leur talent pictural que de quelque appartenance culturelle et sociale que ces peintres, à l'instar de tout autre artiste, sont valorisés. Loin de les affilier à telle ou telle catégorie primitive, Janis, s'il doit les rapprocher d'une tendance, les associe plutôt aux mouvements modernes et contemporains : tandis que les

¹³⁷⁰ “In this exhibition, the pictures of tradesman [...], each stating its own case, each solving, through the intuitive drive of the painter, individual problems with individual means of expression [...]”, *Ibid.*

¹³⁷¹ “Valdes has a remarkable quality of remoteness, a rare isolation of spirit.”, *Ibid.*

¹³⁷² “Koch is gregarious, not in spirit but in matter. Of a piece with his spirit is his subtle color control.”, *Ibid.*

¹³⁷³ “There is Ella Southworth, a keen-witted and matriarchal Connecticut Yankee. Her resolute handling of composition and color in *Golden Thoughts* brings into existence a picture that is, perhaps, as counterpoised as a knowing Cubist painting.”, *Ibid.*

¹³⁷⁴ “Both a poetic Italian sentiment and a pictorial New England austerity are at play in the work of Patsy Santo.”, *Ibid.*

¹³⁷⁵ “In his *Cell Interior*, Samet, an inmate at Dannemora, presents a penetrating portrait. The use of perspective, the writhing, agonized handling of drapes, are distinct subconscious reflections.”, *Ibid.*

¹³⁷⁶ “Anna Moses has, especially, color luminosity.”, *Ibid.*

¹³⁷⁷ “Completely unfamiliar with Dada and Surrealist works, Hirshfield produces a fantasy no less effective. He employs a startling and inventive technique.”, *Ibid.*

œuvres d'Ella Southworth lui évoquent des peintures cubistes, celles de Morris Hirshfield lui rappellent Dada et le surréalisme.

3. « They Taught Themselves: American Primitive Painters of the 20th Century », 1942.

Deux ans plus tard, Janis réalise une autre exposition sur le même thème qui, d'abord présentée au San Francisco Museum of Art et aux Stendhal Galleries à Los Angeles, est visible, du 9 février au 7 mars 1942, dans les espaces de la Marie Harriman Gallery à New York¹³⁷⁸. Fin 1941 – début 1942, l'exposition se voit également complétée par la parution d'un ouvrage éponyme qui, préfacé par Alfred H. Barr Jr., comporte également, sur la jaquette, en quatrième de couverture un texte d'André Breton en exil alors à New York. Composée d'une trentaine d'artistes, celle-ci, comme l'ouvrage, s'intitule : « They Taught Themselves: American Primitive Painters of the 20th Century ».

a. Des primitifs ?

Ici encore, la neutralité du titre corrobore bien l'interprétation de Janis qui, plus proche de la vision de Barr, déroge tout à fait à celle du *folk art* telle qu'établie par Cahill. En effet, si le collectionneur accepte de considérer ces peintres comme les successeurs des portraitistes itinérants des XVIII^e et XIX^e siècles, il ne peut se résoudre à en limiter l'existence à une période allant de l'Indépendance aux débuts de l'industrialisation. Gageant qu'il s'agit d'individus mus par une inextinguible pulsion de création, l'avènement de l'industrialisation dans le deuxième quart du XIX^e siècle n'aurait pas pu, à lui seul, avoir eu raison de leur talent¹³⁷⁹. La preuve par les faits : puisque 45 % environ des exposants sont nés entre 1860 et 1880, et 35 % entre 1880-1890, 80 % des exposants ont donc, en 1942, entre 50 et 80 ans et si quelques-uns sont déjà décédés, tous furent bel et bien actifs durant la première moitié du XX^e siècle¹³⁸⁰. Bien que le

¹³⁷⁸ Après la Galerie 291 d'Alfred Stieglitz, c'est la Marie Harriman Gallery à New York qui représenta le peintre et en exposa de nombreuses fois les œuvres.

¹³⁷⁹ "It is therefore reasonable to assume that there may have been no decline at all, for the self-taught artist is a perennial worker, paying his tribute quietly to those sources deep within human nature from which the creative impulse springs. He thrives in spite of external conditions. He does not lean on an established painting tradition. He is spiritually independent.", Janis, Sidney, *They Taught Themselves. American Primitive Painters of the 20th Century*, New York, The Dial Press, 1942, p. 5

¹³⁸⁰ Parmi les artistes, sélectionnés aux dires de Janis, après la consultation de cinq cent dossiers, on retrouve notamment les têtes d'affiche du *folk art*, John Kane (1860-1934) et Joseph Pickett (1848-1918), mais aussi les inconnus de son exposition de 1939, Morris Hirshfield (1872-1946), Patrick J. Sullivan (1894-1967), Gregorio Valdes (1879-1939), Anna Mary Robertson Moses (1860-1961), Patsy Santo (1893-1975), William Samet (dates inconnues), Samuel Koch (1887-1963) et Ella Southworth (dates inconnues) ainsi que quatre autres artistes, Pa Hunt (1896-1967), Emile Branchard (1881-1938), Lawrence Lebduska (1894-1966) et Horace Pippin (1888-1946), déjà connus du public pour avoir participé à « Masters of Popular Painting ». A ces noms, s'ajoutent ceux

terme *contemporain* ait disparu du titre, contrairement à l'exposition précédente, la mention de « 20th Century » confirme l'appréhension de ces artistes en-dehors des limites chronologiques du *folk art*. Même si les peintres exposés sont tous américains, c'est également au-delà de toute considération nationaliste que Janis les envisage. Excepté la mention de *American* dans le titre, il n'est jamais question ailleurs, dans les textes du catalogue, de leur nationalité. Car ce qui intéresse Janis, ce n'est pas leur appartenance à une quelconque culture locale ou nationale ou à une quelconque époque, comme celle des premiers temps artistiques des Etats-Unis, mais la qualité et la singularité de leur expression qui, parce qu'ils sont de parfaits autodidactes, semblent jaillir tout droit des tréfonds de leur inconscient. Dès lors *primitive* dans le titre de l'exposition et de l'ouvrage n'est pas tant synonyme d'*archaïque*, d'*originel* et de *premier* que de *primordial*, de *constitutif* et d'*essentiel*.

Tandis qu'il extrait ces artistes de l'époque passée et archaïque du *folk art*, Janis se refuse de les affilier à l'enfant. Or, s'il explique ce choix par l'immuabilité du primitif autodidacte qui, contrairement à l'enfant et à l'artiste savant, n'évolue jamais, cette désaffiliation tend à les dégager de la condescendance que toute comparaison avec l'enfant accompagnait, inévitablement¹³⁸¹. De même Janis refuse de les comparer à l'art préhistorique, tant leur culture et leurs outils n'ont rien à voir avec ceux des hommes préhistoriques¹³⁸². S'il y a donc une catégorie de primitifs à laquelle ils peuvent être associés, ce n'est qu'aux Primitifs pré-Renaissants, ces *artistes peintres* avec lesquels ils partagent « la bizarrerie plaisante et l'humilité d'esprit ». Mais encore une fois, précise Janis, la comparaison s'arrête vite étant donné que, réalisée au XX^e siècle, l'œuvre de ces autodidactes appartient évidemment plus à cette époque qu'à l'esprit du Moyen-Age : contemporains, les décors, costumes, accessoires et références dans leurs tableaux en témoignent¹³⁸³. Prônant une lecture de ces œuvres à travers la

de William Doriani (1891-1958), Henry Church (1836-1908), Israel Litwak (1868-1952), Max Reyher (né en 1862), Bernard Frouchtben (né en 1872), Charles Hutson (1840-1935), Hazel Knapp (né en 1908), Renault Tourneur (né en 1851), George Aulont (né en 1888), Flora Lewis (née en 1903), Jessie Predmore (né en 1896), George E. Lothrop (1867-1939), Charles M. Johnson (né en 1862), William S. Muholland (1870-1936), Cleo Crawford (1892-1939), et Josephine Joy (1869-1948), dont l'œuvre fait l'objet d'une exposition personnelle au MoMA en 1942.

¹³⁸¹ "Unlike either the work of the untutored child, which develops with his years, or that of the studied artist, which evolves in comprehension and craft, the painting of the self-taught artist most frequently comes to virtual fruition with the making of his first picture.", Janis, S., *They Taught Themselves. American Primitive Painters of the 20th Century*, *op. cit.*, p. 8

¹³⁸² "The primitive character in the works of contemporary self-taught painters is essentially unlike that in cave drawings, which are the product of primitive culture with primitive tools.", *Ibid.*, p. 10

¹³⁸³ "Because of their striving for space ideas and sometimes because of their use of form and color, their work stands closer to the primitive paintings of the 14th Century. It also has characteristics of folk-art in its pleasing awkwardness and humble spirit. Still it bears the stamp of its own time. Not only do fashions in clothes, furniture,

prise en compte de l'environnement dans lequel elles furent produites, c'est davantage en regard de leurs contemporains, savants, que Janis choisit par la suite de les interpréter.

b. Des autodidactes.

Intrinsèque à leurs origines sociales, si l'autodidaxie a toujours été un critère fédérateur, c'est la première fois qu'elle est autant mise en valeur, devenant même, ici, leur point commun le plus important. S'expliquant sur ses choix terminologiques, Janis admet que la formule qui serait la plus adaptée pour les désigner serait une combinaison de *naïf* et de *primitif*, l'un et l'autre termes étant déjà trop connotés, en 1942, pour pouvoir être employés individuellement. Mais la formule *naïve-primitive* qui en résulterait, outre le fait qu'elle véhicule encore des connotations péjoratives, est trop lourde¹³⁸⁴. Janis affirme aussi avoir longuement hésité à utiliser le terme *autodidactique* qui lui aurait été soufflé par Breton et qu'il aurait fini par rejeter afin de ne pas créer d'amalgame entre ces primitifs et « les autodidactes sophistiqués parmi les peintres surréalistes qui travaillent avec une connaissance complète de l'histoire de l'art¹³⁸⁵ ». Comme « Self-taught artist », récurrent dans les textes du catalogue, la formule « They Taught Themselves », quasiment intraduisible en français si on veut en respecter l'efficacité, continue de privilégier le concept d'autodidaxie. Mais à quoi, aux yeux de Janis, correspond-t-il exactement ?

L'intérêt de Janis pour le surréalisme depuis le début des années 1930 au moins n'est pas étranger à la manière dont il conçoit l'art de ces *autodidactes*. Tel qu'évoqué dans le texte

decorations and the like, used in the paintings, reveal this, but attitudes of mind which inevitably come to these artists from the larger environment as well as from the commonplace experiences of their daily lives.”, *Ibid.*

¹³⁸⁴ “A variety of names has been used, none of them adequate. Some appear in this book because their specific gradations of meaning are effective. In the past, those most frequently used have been: *Non-professionals*, which is too general; *Sunday Painters*, affectionate but hardly accurate; *Popular Painters*, which suggests the popularity of song hits and *Painters of the People*, an agreeable name but too inclusive. The term *Folk-artist* implies a person who makes rural or peasant art and directs his efforts to objects made primarily for use. *Instinctives* they are, but they are very much more than this. *Naïves*, a name which in its purest meaning implies those who are artless, ingenuous, refreshingly innocent, may well apply. But unfortunately through common usage it calls to mind ignorance. Most frequently used is the term *Primitives*, which, although usage gives it a very wide application, is limited for our purpose. It may therefore seem that the combined term *Naïve-Primitives* most closely approximates the category under which these artists might be generally grouped. But besides being cumbersome, it still carries undesirable overtones.”, *Ibid.*, p. 12

¹³⁸⁵ “The title, *Self-taught Artists*, which is favored by the author, adequately describes them, and is at the same time unassuming. While the definition as it stands might be stretched to include non-primitives, such as those who paint more or less academically, or even schooled artists who have rebelled against their schooling, there are apart from this, no implications to spoil its meaning. The term *autodidactic*, which André Breton suggests, comes even nearer an accurate description. But this is already associated with the sophisticated self-taught among the surrealist painters, who work with full knowledge of the tradition of art. *Naïve-Primitive*, then, is probably the most concise term, but *Self-taught*, which audience reaction also favors because of its close tied to everyday life, is used in the text as a more satisfactory one.”, *Ibid.*, pp. 12-13

du catalogue, les échanges avec Breton qu’il rencontra très certainement peu après l’arrivée de ce dernier à New York début juillet 1941, durent également jouer un rôle dans le développement de sa pensée. Qualifiant certains surréalistes d’autodidactes bien qu’ils aient « une connaissance complète de l’histoire de l’art », on comprend que dans l’esprit de Janis l’autodidaxie ne désigne pas seulement le contraire de l’académisme et du savoir. Et, bien que Janis distingue les primitifs autodidactes des autres artistes par le caractère instinctif, vierge et pur de leur inspiration, elle n’équivaut pas, non plus, seulement à la « fraîcheur » et à l’« authenticité » de leurs œuvres, pour reprendre deux termes utilisés par Breton dans son propre texte¹³⁸⁶. Témoignant de l’influence de la pensée surréaliste sur le collectionneur, l’autodidaxie a aussi, pour Janis, des liens avec la notion d’automatisme psychique pur qui constitue la définition du surréalisme depuis 1924¹³⁸⁷.

Que les œuvres de ces autodidactes soient avant tout des expressions de leur état psychique se voit notamment confirmé par la place exceptionnelle qu’occupe la psychologie au sein du texte de Janis. Comme répété à plusieurs reprises, les œuvres des primitifs autodidactes naissent des conflits psychologiques qui les hantent et auxquels il leur faut trouver une solution. Plus qu’une illustration de ces conflits, leurs œuvres en seraient même l’expression, l’acte de peindre, leur catharsis¹³⁸⁸. Ainsi, écrit Janis, tandis que les « aspects psychologiques de l’art autodidacte » constituent le premier des différents domaines à explorer dès lors qu’on s’attèle à l’étude de ces œuvres¹³⁸⁹, c’est encore l’aspect psychologique qui relie ces peintres aux surréalistes :

¹³⁸⁶ Ce texte a aussi été reproduit, traduit en français, sous le titre « Présentation de « They taught themselves de Sydney [sic] Janis » in Breton, André, *Œuvres Complètes - Ecrits sur l’art et autres textes*, tome 4, édition établie par Marguerite Bonnet et publiée sous la dir. d’Etienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier et Marie-Claire Dumas Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, pp. 1186-1188. Nous reprenons cette traduction.

¹³⁸⁷ « Surréalisme : Automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. », Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, 1924 reproduit in Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, Folio Essais, [1962], 2002, p. 36

¹³⁸⁸ “Some specific drives to paint are very much the same as those of the professional artist. Aided and abetted by coordination between visual experience and manual dexterity, they may paint because they have a message to impart; because they have been painting pictures in their minds for years and are finally impelled to carry this into overt action; because they have psychological situations to resolve through sublimation or because frustration of a given talent must provide another outlet.”, Janis, S., *They Taught Themselves. American Primitive Painters of the 20th Century*, op. cit., pp. 8-9

¹³⁸⁹ C’est dans la préface de l’ouvrage — probablement rédigée par Janis ? — qu’on trouve énumérés les différents domaines à explorer dès lors qu’on s’attèle à étudier l’art des primitifs autodidactes. Couvrant un spectre très large et très complet, chose rare dès lors qu’il est question d’art naïf en France notamment, ces domaines sont les suivants : les aspects psychologiques de l’art de l’autodidacte ; la pulsion créative et le processus créatif ; l’influence de l’environnement social et géographique ; l’influence de l’expérience professionnelle dans l’art de l’autodidacte ; la logique de l’artiste autodidacte ; l’économie de l’artiste autodidacte ; les traits et différences de base entre le travail des primitifs contemporains et les dessins pariétaux, l’art archaïque et primitif ; le goût populaire et l’Art

« Ne connaissant rien du Surréalisme, il [l'artiste autodidacte] peut être amené à créer des textures de surface énigmatiques, à utiliser des idées et des fantaisies littéraires qui sont très proches du Surréalisme. Ne connaissant rien de Freud, il peut être amené à employer sans dessein des symboles similaires à ceux que Dalí utilise avec une intention spécifique. Pour de nombreux peintres autodidactes, les facteurs psychologiques qui sont liés à des conflits intérieurs de diverses sortes sont d'une importance primordiale. La nécessité de résoudre leurs problèmes psychologiques fournit l'une des sources principales desquelles leurs moyens picturaux découlent et à partir desquelles, à travers la sublimation en peinture, ils résolvent leurs doutes, leurs émotions et leurs croyances.¹³⁹⁰ »

Enfin, il n'y a pas que l'historien ou l'amateur d'art que l'art des primitifs autodidactes peut intéresser. Etant donné que leurs œuvres sont des manifestations directes et pures du psychisme, le psychologue peut aussi, à leur contact, y trouver son compte¹³⁹¹.

c. Des surréalistes.

Bien qu'il n'aille pas jusque-là, Janis semble néanmoins suggérer que, dégagé des entraves de la connaissance, l'autodidacte primitif exprime naturellement l'automatisme psychique pur que Breton et ses camarades tentaient de retrouver à travers nombre de séances d'hypnose et de cadavres exquis. L'autodidaxie ou l'*autodidactisme*, pour suivre la terminologie privilégiée par les commentateurs des textes de Breton aux éditions de la Pléiade¹³⁹², serait donc synonyme d'automatisme. Le fait que les artistes surréalistes soient pour Janis des « *autodidactes* sophistiqués » convie en tout cas à cette interprétation. Si les artistes

populaire. Cf. : “The author is cognizant of the existence of scores of aspects but briefly touched upon in the text, so rich, diverse and extensive is the field. A few of these may be summed up as: Psychological Aspects of the Art of the Self-taught; Creative Impulse and the Creative Process; Influence of Social and Geographical Environment on Art; Influence of Vocational Background on the Art of the Self-taught; Logic of the Self-taught Artist; Economics and the Self-taught Artist; Basic Traits and Differences between the Work of Contemporary Primitives and Cave Drawings, Archaic and Primitive Art; Popular Taste and *Popular Art*.”, *Ibid.*, “Preface and acknowledgement”, p. XVI

¹³⁹⁰ “Knowing nothing of Surrealism, he may create enigmatic surface textures, use literary ideas and fantasies that are closely akin to Surrealism. Knowing nothing of Freud, he may undesignedly employ symbols similar to those Dali uses with specific intent. With many of the self-taught painters, psychological factors which are tied up with inner conflicts of various kinds are of primary importance. The necessity for working out their psychological problems furnishes one of the mainsprings out of which their pictorial means flow, for through sublimation in paint, they resolve their doubts, their emotions and their beliefs.”, *Ibid.*, p. 10 ; nous soulignons.

¹³⁹¹ “For the psychologist there is rich material in this field, because the expression, unhampered by a complex painting culture, is so direct and close to the surface that the functioning of psychological processes in general may be readily examined. For the same reason he may find a clearer path to the phenomenon of the creative process itself. And to those interested in art as, first and foremost, an authentic esthetic experience, there is also the adventure and pleasure of making vital discoveries.”, *Ibid.*, p. 7

¹³⁹² Cf. note de bas de page n°4 correspondant à la page 703 in Breton, A., *Œuvres Complètes - Ecrits sur l'art et autres textes*, tome 4, *op. cit.*, p. 1353

surréalistes savants et les naïfs-primitifs partagent tous cette « autodidaxie », est-il possible qu'ils puissent être considérés comme appartenant à la même famille artistique ? Si les surréalistes sont aussi des « autodidactes », les naïfs-primitifs peuvent-ils être des surréalistes ? Janis semble le penser. Tandis qu'il dresse nombre de parallèles entre l'œuvre de Morris Hirshfield et celles d'Ernst et de Dalí – Hirshfield ayant employé de manière tout à fait isolée les mêmes techniques de collage et de frottage que les deux artistes européens¹³⁹³ – en 1944, il annexe, sans plus tarder, Hirshfield et l'autodidacte américaine Janet Sobel aux surréalistes américains¹³⁹⁴.

Il ne fait aucun doute que cette manière de considérer les choses, en donnant autant d'importance aux thèmes chers du surréalisme, dut plaire à Breton. Le texte qu'il rédige pour la jaquette de l'ouvrage en témoigne : dithyrambique dès lors qu'il s'agit de Janis qui se voit qualifié de « meilleur guide » en la matière, doué d'un « œil [on ne peut] plus ouvert et perçant¹³⁹⁵ », il reconnaît aussi à ces « hommes isolés », les autodidactes, un « intérêt capital ». Les situant « à la croisée des chemins » de la sculpture primitive, de l'art des enfants, des « peintures nées de certains états psychiques » et de l'art des fous, leur « valeur inappréciable » réside bien en leur autodidaxie qui, les faisant échapper à toute « marque d'éducation artistique », leur permet de traduire « le monde en des termes dont ils ont à découvrir le secret en eux-mêmes¹³⁹⁶ ». En dépit du fait que l'art naïf, en France, faisait depuis plusieurs années déjà l'objet d'un important succès, c'est la première fois que Breton s'exprime sur le sujet.

¹³⁹³ “Unaware of Dada or Surrealism, he has worked in the same way as for example Max Ernst and Salvador Dali, it will be remembered, collaged the photograph of a head of a lion in his painting. *Accommodations of Desire*, 1929, and Ernst conversely produced the same effect in his book *La Femme 100 Têtes*, where among other things he used an entire figure from an old steel engraving and drew upon it a head of his own making. These knowing artists consciously borrowed images to heighten the surprise evoked by the juxtaposition of common objects in uncommon relationships. They did this not only to create a vital esthetic in their own terms, but also as Marcel Duchamp had previously done, for the purpose of prodding the observer to an alert response to esthetic experience. Unconsciously Hirshfield, by the same relating of the unexpected, has caused the same element of surprise. The strangeness created by the use of this face, so startlingly unlike his own painting in character, is homogeneous with the strange and captivating quality of the picture as a whole. It is highly conceivable to one who knows the artist that he retained this face because he thought it “so perfect” that he could never approach such perfection.”, *Ibid.*, pp. 20 et 22

¹³⁹⁴ Janis, Sidney, *Abstract and Surrealist Art in America*, New York, Reynal & Hitchcock, 1944

¹³⁹⁵ « On ne saurait se fier à meilleur guide que Sidney Janis. Nul ne démêle mieux que lui les fils subtils qui se déploient sur son pays. Je ne connais pas d'œil plus ouvert et perçant ni de meilleur instrument de description et de définition. Il est impossible d'être plus passionné et plus lucidement instruit de son sujet. C'est, pour autant que je sache, la première fois qu'un don exceptionnel d'observation et de déduction, de nature rigoureusement scientifique, s'est allié à un admirable sens de la qualité, qui est aussi poétique qu'artistique. Ce don s'est affirmé de même dans le discernement infaillible qu'il a apporté au choix de sa collection de peintures. Chacune d'elles a été un événement intellectuel, ou un jalon en direction du mystère et du feu. », Breton, A., « They taught themselves de Sydney [*sic*] Janis » in Breton, A., *Œuvres Complètes - Ecrits sur l'art et autres textes*, tome 4, *op. cit.*, pp. 1187-1188

¹³⁹⁶ *Ibid.*, pp. 1186-1188

En promouvant leur autodidaxie, Janis offrait une autre manière encore d'interpréter l'œuvre de ces singuliers. Les envisageant d'emblée sous l'angle des esthétiques modernes, c'était aussi, sans qu'il n'y insiste trop, avec le surréalisme en pensée que leurs œuvres, à ses yeux, étaient valorisées. Est-ce la raison pour laquelle André Breton, qui ne s'était jusqu'alors jamais exprimé sur les naïfs, prit la plume pour les défendre à son tour ? L'appréhension américaine de ces primitifs a-t-elle joué un rôle dans cette prise de parole ? Dans les années qui suivent, c'est encore auprès de Janis que Tzara redécouvrit Rousseau, publiant pour un catalogue de la Galerie Sidney Janis, en 1951, son premier texte sur le peintre¹³⁹⁷. Outre le texte de la jaquette de l'ouvrage *They Taught Themselves*, Breton est également l'auteur, cette même année 1942, d'un court article intitulé « Autodidactes dits "naïfs" » qui ne parut qu'en 1945, au sein de l'édition de Brentano, New York, de *Le surréalisme et la peinture*¹³⁹⁸. Quelle influence a eu la perception américaine de l'art naïf sur le père français du surréalisme ?

D'autre part, plusieurs historiens d'art tendent à penser que l'exil à New York fut l'occasion pour le surréalisme, tel que défini par Breton, de se réinventer. Au contact des Amériques c'est surtout l'appréhension du mythe qui y évolua¹³⁹⁹. Si l'intérêt pour Rousseau s'était réveillé peu avant-guerre, avec la découverte du Mexique, quel rôle ce second séjour dans le Nouveau Monde joua-t-il dans cette reconnaissance ?

E. Le surréalisme aux Etats-Unis : nouveau monde, nouveau mythe ? La redécouverte de l'art naïf à travers la notion d'art autodidacte et son annexion à l'art magique.

1. Le pouvoir magnétique de la jungle.

C'est en effet au contact du Nouveau Monde, des terres mexicaines en l'occurrence, que Breton redécouvrit peu avant-guerre l'art d'Henri Rousseau. En 1938, le voyage au Mexique fut une révélation : la luxuriance de la nature, la vitalité des croyances et de l'art populaire mexicains, la découverte de l'univers surréaliste de l'artiste Frida Kahlo, rare femme à être dès lors intégrée au mouvement, conduisirent Breton à concevoir la culture mexicaine comme une

¹³⁹⁷ Tzara, Tr., « Henri Rousseau: The Role of Time and Space in His Work », art. cité, voir annexe n°29

¹³⁹⁸ Cf. note de bas de page correspondant à la page 703, *Ibid.*, p. 1353

¹³⁹⁹ Voir notamment Flahutez, Fabrice, *Nouveau monde et nouveau mythe. Mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Ecart absolu » (1941-1965)*, Paris, Les Presses du réel, 2007 et *Les Surréalistes en exil et les débuts de l'Ecole de New York*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg (du 12 mai au 27 août 2000), Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 2000

culture *naturellement* surréaliste. A son retour, il publia ses « Souvenirs de Mexique » dans *Minotaure*, illustrant l'article de nombreuses reproductions de toiles naïves populaires mexicaines¹⁴⁰⁰ et rendit hommage à la richesse de cette culture en organisant Galerie Renou & Colle, Paris une petite exposition des œuvres et objets qu'il avait pu rapporter. Composée à la fois des œuvres de Frida Kahlo, d'objets populaires et de peintures populaires datant des XVIII^e et XIX^e siècles, l'exposition s'accompagnait d'un petit catalogue présentant les uns après les autres les divers artefacts exposés. Or, c'est dans le court texte consacré aux « Tableaux Mexicains (XVIII^e-XIX^e siècles) » que Breton invoquait le souvenir de Rousseau. Comparant ses portraits d'enfants aux portraits d'enfants populaires mexicains, l'auteur invitait son lecteur à redécouvrir l'œuvre du peintre français à l'aune de cet art, pourtant géographiquement si éloigné mais que Rousseau avait pu voir, disait la légende, lors de sa campagne militaire au Mexique¹⁴⁰¹. C'est moins, malgré tout, à ce contact direct que l'historien attribuait l'ampleur des ressemblances formelles entre les deux peintures qu'à une forme, moins rationnelle, de communication associée à la notion de magnétisme qu'il avait déjà explorée, avec Philippe Soupault, en 1919¹⁴⁰² :

« Leur présentation [les tableaux mexicains des XVIII^e et XIX^e siècles] à Paris m'a paru se justifier en outre pour la considération suivante : elles éclairent d'un jour intense une production tenue jusqu'à ce jour pour déconcertante en raison de sa situation historique, celle d'Henri Rousseau. C'est lorsque je me suis trouvé devant elles que j'ai pu juger des moyens de communication en quelque sorte magnétique que Rousseau a établis entre les deux mondes. Rousseau, qui, soulignons-le, comme musicien de régiment, fit campagne au Mexique, vient tout naturellement s'insérer dans la lignée des peintres mexicains. Son "Enfant aux roches", son "Bébé au polichinelle" ne sauraient mieux s'accorder qu'avec quelques-uns des tableaux qui figurent à cette exposition.¹⁴⁰³ »

Il est étrange que Breton croie encore en la campagne mexicaine de Rousseau. Cela prouve en tout cas que malgré l'interview d'Arsène Alexandre publiée en 1909 et les doutes émis par quelques critiques¹⁴⁰⁴, cette part de légende est toujours, en 1938, très répandue. On

¹⁴⁰⁰ Breton, André, « Souvenirs du Mexique », *Minotaure*, mai 1939, pp. 46-47

¹⁴⁰¹ Voir note de bas de page n°63

¹⁴⁰² Breton, André et Soupault, Philippe, *Les Champs magnétiques* [1919] reproduit in Breton, André et Soupault, Philippe, *Les Champs magnétiques* [1^{ère} éd., 1968 ; 2^e éd., 1971], Paris, NRF/Gallimard, coll. « Poésie », 2001, pp. 25-124

¹⁴⁰³ Breton, André, « Tableaux mexicains (XVIII^e – XIX^e siècle) » in *Mexique*, catalogue de l'exposition éponyme présentée Galerie Renou & Colle, Paris (du 10 au 25 mars 1939) et organisée par André Breton, Paris, Galerie Renou & Colle, 1939, n. p., voir annexe n°31

¹⁴⁰⁴ A notre connaissance, Roch Grey est la première à émettre des doutes quant à la véracité de la légende. Dans sa monographie consacrée à Rousseau en 1924, elle écrit : « On croit que tout jeune, il participa à la guerre du

ne peut qu'imaginer dès lors, l'ampleur qu'aurait pu prendre l'hypothèse bretonnienne d'une communication « magnétique » entre les deux cultures s'il avait su que Rousseau n'avait jamais quitté l'Europe de sa vie.

Comme l'a noté Henri Béhar, sans y prêter plus d'attention, le séjour que Breton passa en Martinique juste avant son arrivée aux Etats-Unis donna aussi lieu à de nombreuses réminiscences dont, à la découverte de l'environnement naturel de l'île, le souvenir des jungles de Rousseau¹⁴⁰⁵. Rejoint par André Masson une semaine plus tard, Breton découvrit dans la faune et flore tropicales martiniquaises une nature qui l'émerveilla et qu'il ne semblait jamais avoir rencontrée auparavant, si ce n'est un peu au Mexique, lors de son voyage en 1938. Avec Masson, ils entreprirent alors la rédaction à quatre mains du « Dialogue créole », retranscription d'un dialogue qu'ils auraient tous deux eu lors de leurs balades dans la jungle et au sein duquel les deux poètes font l'apologie de ces forêts mystérieuses et foisonnantes¹⁴⁰⁶. Or si celles-ci leur évoquaient le « rêve rimbaldien » et tendaient à prouver que « les paysages surréalistes sont les moins arbitraires¹⁴⁰⁷ », elles ravivaient surtout le souvenir des jungles de Rousseau.

Suivant ce que la répartition des répliques suggère, c'est Masson le premier qui, après avoir évoqué les images du *Magasin pittoresque*, invoque les jungles de Rousseau. Breton est d'accord : Rousseau est bien plus « chez lui¹⁴⁰⁸ » dans les paysages de Martinique que dans

Mexique, et que ses forêts vierges, singes, tigres, enchanteurs, fleurs suggérées par les lotus, palmiers, orchidées, son [*sic*] les souvenirs des jours qu'il ait laissé [*sic*] ses impressions se ternir sous les couches poudreuses du temps, sous la misérable grisaille de sa vie parisienne... Ces tableaux exotiques, cette fantaisie d'une fraîcheur aussi jeune que son cœur, n'apparurent que dans les dernières années de sa vieillesse, vers 1904, six ans avant sa mort. Peut-on croire qu'inutilisés, il garda ses souvenirs pendant quarante ans ? D'ailleurs, la flore du Mexique ne ressemble en rien à ce que l'on admire dans ses tableaux : "plateaux parfois désertiques encadrés par de hautes chaînes de montagnes volcaniques au milieu desquelles se développent de fertiles vallées". », Grey, R., *Henri Rousseau, op. cit.*, pp. 18-20. Comme leur monographie respective en témoigne, André Salmon et Philippe Soupault en 1927 y croient encore, cf. Salmon, A., *Henri Rousseau dit le Douanier, op. cit.*, p. 12 et Soupault, Ph., *Henri Rousseau : le Douanier, op. cit.*, p. 13

¹⁴⁰⁵ Béhar, Henri, *André Breton, Le grand indésirable*, Paris, Calmann-Lévy, 1990, p. 342

¹⁴⁰⁶ Le texte ne fut publié qu'en 1948 aux éditions du Sagittaire, Paris sous le titre de *Martinique charmeuse de serpent*, avec des illustrations d'André Masson.

¹⁴⁰⁷ « - La forêt nous enveloppe ; elle et ses sortilèges, nous les connaissions avant d'être venus. Te souviens-tu d'un dessin que j'ai intitulé "Délire végétal" ? Ce délire est là, nous le touchons, nous y participons. Nous sommes un de ces arbres à étages, portant au creux des branches un marais en miniature avec toute sa végétation parasitaire greffée sur le tronc fondamental : ascendante, retombante, active, passive, et grée du haut en bas de lianes à fleurs étoilées.

- Tu t'y retrouves en effet comme nul autre. Tout est resté en place depuis si longtemps. On finira par s'apercevoir que les paysages surréalistes sont les moins arbitraires. Il est fatal qu'ils trouvent leur résolution dans ces pays où la nature n'a été en rien maîtrisée. Quel rêve rimbaldien de plans contrariés que cette chute sur la vallée au fond de laquelle gronde l'instrument de tous les tourbillons. », Breton, André et Masson, André, *Martinique charmeuse de serpent*, Paris, éd. du Sagittaire, 1948, pp. 17-18

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 20

ceux du Mexique. S'en suit la fréquente question sur la véracité de son séjour au Mexique : Rousseau s'y était-il rendu ou non ? Tandis que Masson évoque la *Charmeuse de serpents* (1907, ILL.28), qui donna par la suite son titre à l'ouvrage dans lequel fut publié ce dialogue, Breton s'appuie sur son souvenir du tableau pour démontrer les similitudes formelles qu'il y a entre la composition et la jungle qu'il a face à lui et en déduit que s'il s'avère un jour que Rousseau ne s'y était jamais rendu, les similitudes qu'il y a entre ses jungles et les jungles des Tropiques sont trop nombreuses pour conclure à une pure coïncidence. Au contraire, elles prouvent l'existence de sa « psychologie du primitif » qui, au-delà d'une connaissance et d'une expérience réelle des choses, est capable d'imaginer des lieux qui existent réellement par ailleurs :

« C'est bien là l'extraordinaire. Ce noir que nous avons croisé tout à l'heure dans le sous-bois, sabre au clair – non, c'était son coutelas de coupeur de cannes – était-il assez apparenté à elle ! Si Rousseau n'avait pas bougé de France, il faudrait donc admettre que sa psychologie de primitif lui a découvert des espaces primitifs entiers *conformes à la réalité*. Il y aurait donc, par delà tous les obstacles posés par la civilisation, une communication mystérieuse, *seconde*, toujours possible entre les hommes sur la base de ce qui les a unis originellement, et divisés. Cela mériterait mieux que la creuse constatation à quoi l'on se limite à ce sujet.¹⁴⁰⁹ »

A ceci Masson répond en invoquant la thèse « de la vertu médianimique » que Breton avait précédemment explorée et particulièrement développée dans son article « Le message automatique » paru dans *Minotaure* en 1933. Dans ce texte que nous avons déjà présenté, nous n'avons pas encore relevé le fait que, richement illustré, il se terminait sur une affiliation des plus intéressantes tendant non seulement à associer œuvres médianimiques et artistes surréalistes mais aussi œuvres médianimiques et esthétique dite du Modern Style : « Qu'est-ce, suis-je tenté de demander, que le Modern Style sinon une tentative de généralisation et d'adaptation à l'art immobilier et mobilier du dessin, de la peinture et de la sculpture médianimiques ?¹⁴¹⁰ », concluait Breton. Or c'était à travers des critères formels communs que le Modern Style et les œuvres médianimiques s'apparentaient :

« De part et d'autre c'est plastiquement jusque dans le trait, le triomphe de l'équivoque, c'est interprétativement [*sic*], jusque dans le signifiant, le triomphe du complexe. Il n'est pas jusqu'à l'emprunt, continu jusqu'à l'écœurement, de sujets accessoires ou non du monde végétal qui ne soit commun à ces deux modes d'expression répondant en principe

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, pp. 20-21 ; souligné dans le texte.

¹⁴¹⁰ Breton, A., « Le message automatique », art. cité, p. 60

à des besoins d'extériorisation si distincts, il n'est pas jusqu'à une certaine propriété qu'ils ont de faire évoquer superficiellement, mais à coup sûr, certaines productions de l'ancien art asiatique ou américain qu'ils ne partagent également¹⁴¹¹. »

Devançant dans le même numéro l'article de Brassai sur les graffitis¹⁴¹², « Le message automatique » annonçait également, avec l'évocation du Modern Style, celui de Salvador Dalí sur l'architecture Modern Style dans lequel l'artiste espagnol rendait notamment hommage à la « formule convulsive-ondulante » caractéristique des architectures de Gaudí¹⁴¹³. Valorisation de la courbe au détriment de l'angle droit, de l'ornemental, du végétal, de l'organique au détriment des formes géométriques strictes, l'automatisme psychique pur se dotait donc d'une esthétique, d'un style : une écriture graphique, souple et foisonnante, qui n'était pas sans prédire les illustrations que Masson, inventeur des « dessins automatiques » dès 1923, allait réaliser en 1941 sous l'inspiration de la forêt martiniquaise pour illustrer la publication du « Dialogue créole » en 1948 (ILL.125).

Le style de Rousseau n'a rien à voir pourtant avec ce style ondulant, organique, souple et courbe qui caractérise le Modern Style. C'est d'ailleurs moins pour son esthétique, son style que pour le degré de réalisme de ses représentations de jungles que sa peinture se vit, en 1941, associée à la notion de médianisme. Affilié à une « communication mystérieuse » qui unirait universellement tous les hommes « par delà tous les obstacles posés par la civilisation », le médianisme serait donc moins, à cette date, l'expression de l'inconscient, individuel, que celle d'un fonds universel commun. Plus proche des théories psychologiques de Jung que de celles de Freud, l'évolution de la définition du médianisme que ce texte met à jour illustrerait alors la phase de mutation dans laquelle le surréalisme, au contact du Nouveau Monde, entre doucement. Comme nombre d'exégètes l'ont repéré¹⁴¹⁴, la découverte de ces nouvelles terres engage Breton à redéfinir le surréalisme et, en particulier, ses rapports avec le primitif et l'inconscient. Du voyage au Mexique en 1938 à la publication de *L'Art Magique* en 1957, le surréalisme défini par Breton se meut davantage sur le terrain des grands mythes, de

¹⁴¹¹ *Ibid.*

¹⁴¹² Brassai, « Du mur des cavernes au mur d'usine », *Minotaure*, mars-avril 1933, pp. 6-7

¹⁴¹³ Dalí, Salvador, « De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern Style », *Minotaure*, mars-avril, 1933, p. 70

¹⁴¹⁴ Sur ce point voir en particulier l'article de Josefina Alix sur l'art des amérindiens navajo aux Etats-Unis et celui de Michael Leja sur la vogue de Jung aux Etats-Unis à cette époque et leurs influences respectives sur les surréalistes en exil, cf. Alix, Josefina, « L'art indigène et la nature. L'Ancien et le Nouveau Monde : rencontre de deux arts » et Leja, Michael, « La vogue de Jung », in *Les Surréalistes en exil et les débuts de l'Ecole de New York*, op. cit.

l'ésotérisme et de la magie que sur celui de l'automatisme psychique pur davantage inspiré par les théories freudiennes sur l'inconscient. En 1941, cette réorientation n'en est qu'à ses débuts. Néanmoins, le fait que Breton défende l'existence d'une « psychologie de primitif » qui, par delà les frontières physiques et les effets de la connaissance, et sous l'impulsion d'une communication mystérieuse, pourrait se répercuter en n'importe quel lieu n'importe quelle époque tient davantage d'une lecture de Jung ou du *Rameau d'Or* de Frazer que de Freud. Associé d'emblée à ce Nouveau Monde, tant par son supposé séjour au Mexique que par les affinités formelles que Breton repère entre ses portraits d'enfants et les tableaux populaires mexicains d'une part, ses toiles de jungles et les jungles martiniquaises d'autre part, Henri Rousseau se retrouve ainsi, de manière imprévue et peu avant l'arrivée de Breton aux États-Unis, intégré au cœur de cette mutation.

2. L'arrivée à New York.

Bien que Janis se soit mis à collectionner des peintres surréalistes européens très tôt, rien n'indique qu'il ait été en contact avec André Breton avant 1941. Nous n'avons retrouvé aucune mention de son nom dans les textes ou correspondances de Breton publiées aux éditions de la Pléiade. De même – est-ce un signe ? –, Breton orthographe mal son nom lorsqu'il note dans son carnet à son arrivée à New York en juillet 1941 la « collection Sidney Janes » qu'il a l'intention de voir¹⁴¹⁵. Néanmoins, il est certain que le père du surréalisme, peu de temps après son arrivée aux États-Unis, cherchait à s'intéresser de près à ceux qu'il avait, tout en les collectionnant, laissé un peu de côté : Rousseau et les naïfs. Ayant redécouvert Rousseau durant son séjour au Mexique en 1938, c'était encore quelques mois avant son arrivée à New York à travers son séjour en Martinique qu'il s'était souvenu de son œuvre dont les jungles étaient en tout point semblables à celles qu'il explorait sur l'île en compagnie de Masson. Outre l'actualité de Rousseau à New York – Breton sait-il qu'une importante rétrospective s'organisait à son sujet ? –, il est tout à fait probable que ce fut aussi la récente réminiscence de ses scènes de jungles, à travers les jungles martiniquaises, qui lui ait donné l'envie de s'intéresser à nouveau à son œuvre.

¹⁴¹⁵ Cette page du carnet de Breton est conservée aux archives de l'Association Atelier d'André Breton, Paris et consultable en ligne : <http://www.andrebretton.fr/work/56600100297530>, lien consulté pour la dernière fois le 3 mars 2016. Document reproduit in annexe n°35.

A New York, est-ce Meyer Schapiro avec qui il s'entretient beaucoup durant son séjour, qui le met sur la piste des Américains susceptibles de pouvoir le renseigner sur ces sujets¹⁴¹⁶ ? Outre le fait qu'elle mentionne la collection Sidney Janis, cette même page de carnet semble en effet rassembler une liste de noms de collectionneurs qui ont tous pour point commun de s'être intéressés à Henri Rousseau et à l'art naïf. Ainsi, tandis qu'est inscrit sous la mention de la collection Janis « Rousseau importants » et « ont des p. naïfs » (« ont des *peintres* naïfs » très certainement), celle-ci est précédée de la mention de Max Weber qui, précisent les notes de Breton, « a connu Rousseau. A des toiles de R. De la part de M. Chapiro [*sic*] » ainsi que de la mention de « Joseph Brummer », en référence certainement au portrait qu'en avait fait Rousseau en 1909 et qui se trouvait alors en dépôt au MoMA¹⁴¹⁷. Sous la mention de la collection de Janis se trouve également inscrit le nom de « Barnes ». Breton aurait-il envisagé d'en visiter la collection ? Etant donné la politique d'accès très restrictive de la Fondation, le mépris de Barnes pour les intellectuels du calibre de Breton et les très mauvaises relations qu'entretenaient Paul Guillaume et André Breton, il est quasiment impossible que ce dernier ait eu le droit de visiter la Barnes Foundation à Merion. Rien n'existe à ce sujet dans le registre des entrées qui y est conservé et Breton, de son côté, ne semble pas non plus avoir tenté d'y pénétrer. Néanmoins il est certain que bien que nous n'en ayons trace, Breton a rencontré Sidney Janis à New York et ce dans les trois mois qui suivirent son arrivée.

Après être passé par la Martinique et Saint Domingue, Breton avait débarqué avec son épouse et sa fille à Ellis Island au début du mois de juillet 1941. Hébergé dans l'appartement que Kay Sage, la compagne d'Yves Tanguy, leur avait loué¹⁴¹⁸, Breton, si c'était la première fois qu'il mettait les pieds dans ce pays, n'en était pas moins connu et très respecté. Bien qu'il ne parlât pas un mot d'anglais et qu'il refusât obstinément de s'atteler à son apprentissage tant il craignait, disait-il, de corrompre la pureté de sa langue de poète français, le chef de file des surréalistes entra rapidement en contact avec les personnalités du monde de l'art américain. Outre Peggy Guggenheim et Max Ernst, arrivés eux aussi à New York à l'été 1941, Breton avait à ses côtés Meyer Schapiro dont la conversation cultivée, érudite et d'un niveau intellectuel élevé, devait être d'autant plus appréciée du poète que l'Américain s'exprimait dans un très bon

¹⁴¹⁶ Cf. Béhar, H., *André Breton, Le grand indésirable, op. cit.*, p. 352

¹⁴¹⁷ Cf. « Henri Rousseau, called "Le Douanier" », lot n°12 dans le catalogue de vente 5089 « Impressionist & Modern Paintings & Watercolours » correspondant à la vente chez Christie's, Londres, le 29 novembre 1993, consultable sur Internet : http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=3036315, consulté pour la dernière fois le 3 mars 2016.

¹⁴¹⁸ Cf. Béhar, H., *André Breton, le grand indésirable, op. cit.*, p. 344

français. Alfred H. Barr avec lequel il avait correspondu auparavant à propos de l'exposition « Fantastic Art, Dada and Surrealism » dut également lui être présenté. Breton pouvait enfin compter sur tous les artistes surréalistes en exil à New York à ce moment-là et avec lesquels il ne s'était pas encore fâché¹⁴¹⁹. L'arrivée de Marcel Duchamp un an plus tard dut encore favoriser les rencontres et les échanges.

Or, parmi tous les lieux fréquentés par l'avant-garde européenne en exil, l'appartement de Sidney et Harriet Janis était devenu le centre de gravitation des surréalistes¹⁴²⁰. Breton dut alors y être rapidement introduit puisque, dès le mois d'octobre 1941, c'est Morris Hirshfield qu'il choisit de nommer comme l'un des deux artistes les plus prometteurs, dans la longue interview qu'il accorde à Charles Henri Ford du magazine avant-gardiste *View*¹⁴²¹. Le peintre autodidacte américain n'étant pas encore connu en France, et encore très peu aux Etats-Unis, comment Breton aurait-il pu, mieux qu'au contact de Janis son découvreur, en apprendre l'existence¹⁴²² ? Dans l'entretien accordé à *View*, Breton faisait notamment référence à l'œuvre *Nude At the Window* (1941) qui, non reproduite en regard de l'article, figurait néanmoins en page 7 de ce même numéro, ornant l'annonce de la parution du livre de Janis, *They Taught Themselves*, pour le mois de novembre de la même année (voir annexe n°27). Bien que l'ouvrage ne parût qu'en 1942, cette annonce suggère qu'il était déjà bien avancé et laisse également présager que Breton s'était déjà attelé à la rédaction du texte de la jaquette.

Un an plus tard, l'organisation par Breton et Duchamp de l'exposition « First Papers of Surrealism » concrétisa ces liens. Outre le fait que c'est le jeune fils de Janis qui fut invité, sur une idée de Marcel Duchamp, à perturber les visiteurs du vernissage de l'exposition en jouant

¹⁴¹⁹ Nous ne nous attardons pas sur les nombreux conflits que Breton eut, au cours des années, avec ses acolytes. Notons simplement qu'à son arrivée à New York, le chantre du surréalisme est particulièrement agacé par le succès, corrompu d'après lui, de Salvador Dalí qu'il surnomme à l'envie de l'anagramme désobligeant d'« Avida Dollars », cf. notamment Ford, Charles Henri, « Interview with André Breton », *View*, n°7-8, octobre-novembre 1941, p. 2, voir annexe n°26

¹⁴²⁰ Cf. Sawin, Martica, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New School*, Cambridge, Massachusetts / Londres, The MIT Press, 1995, p. 182

¹⁴²¹ Cf. Ford, Ch. H., « Interview with André Breton », art. cité, p. 2. Le second artiste est Edward Hopper.

¹⁴²² Découvert par Janis en 1938 seulement, Morris Hirshfield n'avait pas pu par exemple faire partie de la grande exposition d'art américain qui, intitulée « Trois siècles d'art aux Etats-Unis » et organisée en collaboration avec le MoMA de New York, s'était déroulée au Jeu de Paume de mai à juillet 1938. Dans cette exposition, seuls parmi les primitifs ou associés des artistes de *folk art* tel Edward Hicks et Louis-Michel Eilshemius représentaient cette branche. En 1941, Hirshfield avait néanmoins déjà été exposé au moins une fois aux Etats-Unis, au MoMA de New York, en 1939 au sein de l'exposition organisée par Janis et intitulée « The Contemporary Unknown American Painters » (présentée du 18 octobre au 18 novembre 1939)

à des jeux dérangeants¹⁴²³, le catalogue de la manifestation comportait un long texte du collectionneur américain. Confirmant encore ces liens mais aussi l'influence de Janis sur Breton et Duchamp à l'égard de l'art autodidacte, Morris Hirshfield représentait à lui seul la branche « naïve » des surréalistes auxquels l'exposition était dédiée. Une semaine après l'ouverture de « First Papers of Surrealism », Breton, assisté de Duchamp et de Max Ernst cette fois-ci, inaugurait une autre exposition qui, si elle ne se présentait pas comme une rétrospective du surréalisme, n'en consacrait pas moins une grande partie des 170 œuvres exposées à ce mouvement. Il s'agissait de l'exposition « Art of This Century », organisée dans la galerie éponyme de Peggy Guggenheim à New York. Bien plus vaste que la première, elle présentait également, à l'image de « Fantastic Art, Dada and Surrealism » (1936) ou de l'« Exposition surréaliste d'objets » que Breton avait organisée avec Charles Ratton à Paris la même année, des artefacts dits « primitifs » tels des dessins d'enfants, des dessins de « fous », des poupées hopis ou encore des « Primitive paintings » dont Morris Hirshfield était à nouveau l'unique représentant¹⁴²⁴.

1942 est aussi l'année durant laquelle Breton écrit son premier texte sur les naïfs qu'il préfère dénommer « autodidactes dits "naïfs" » de manière certainement à bien se différencier de toutes les théories françaises les concernant et qui reposaient davantage sur l'exploitation quelque peu condescendante de leur *naïveté*. Le texte est assez court – quelques pages seulement – et contrairement à ce que laisse présager le titre ou l'unique œuvre qui l'illustre dans l'édition de 1945 – une œuvre de Morris Hirshfield de nouveau¹⁴²⁵ –, il fait surtout l'apologie d'Henri Rousseau. Or comme le « Dialogue créole » l'avait laissé présager et même si Breton n'y évoque pas la notion de magnétisme, l'hommage au premier représentant de ces « autodidactes dits "naïfs" » se situe néanmoins dans la référence à une pensée mythique universelle et atemporelle telle qu'élaborée très tôt par Sir James Frazer, première autorité

¹⁴²³ « Sans avertir les organisateurs, Marcel avait proposé au fils de Sidney Janis, Carroll, alors âgé de 11 ans, de venir jouer avec ses camarades dans l'exposition pendant la soirée de vernissage. L'opération réussit au-delà des espérances de Duchamp. Carroll se prête en effet allégrement au jeu avec six garçons et filles de ses amis. Le contraste entre les visiteurs en habit de soirée et les enfants, vêtus de pantalons de base-ball et coiffés de casques de football, jouant au ballon et à la marelle ou sautant à la corde, se superpose en effet parfaitement à la déjà très grande confusion de l'installation. [...] », Marcadé, Bernard, *Marcel Duchamp, La vie à crédit*, Paris, Flammarion, 2007, p. 363

¹⁴²⁴ Les photographies de cette exposition ne permettant pas de distinguer clairement les œuvres exposées, nous nous fondons sur son catalogue : *Art of this Century. Objects, Drawings, Photographs, Paintings, Sculpture, Collages 1910 to 1942*, New York, Peggy Guggenheim, 1942, pp. 151-153

¹⁴²⁵ Il s'agit de *American Beauty*, 1942 (ILL.69), actuellement conservée dans la Gael Mendelsohn Collection.

intellectuelle sur deux à être citée, l'autre étant Novalis¹⁴²⁶. Tandis que l'influence de Sidney Janis y est encore revendiquée¹⁴²⁷, c'est aussi à travers la mise en valeur de leur appartenance à un fonds culturel *populaire* que l'œuvre de Rousseau comme, sous-entendu, celle d'Hirshfield, y sont encensées. Associées à la « vision primitive » des maîtres de la pré-Renaissance¹⁴²⁸ comme à la « flamme sacrée » des « vieilles bannières et [les] pains d'épice moulés à l'effigie des saints de Bretagne¹⁴²⁹ », c'est grâce à leur nature essentiellement populaire que ces œuvres sont aussi fascinantes voire presque magiques¹⁴³⁰. Invoquée à travers le titre de l'article et la référence à Sidney Janis, la notion d'autodidaxie ou d'*autodidactisme*, si elle est toujours synonyme ici d'automatisme psychique pur, semble avoir finalement moins de valeur que cette appartenance au populaire. Le recours à des œuvres issues d'un substrat culturel universel, pluriséculaire et atemporel semble avoir plus de pouvoir en tout cas pour combattre l'invasion nazie, le « mythe d'Odin¹⁴³¹ », que les impulsions créatives d'esprits individuels. Rémanences d'un fonds culturel commun, c'est parce qu'elles éveillent le « sentiment du sacré¹⁴³² » que les peintures naïves sauront mieux que toute autre triompher de la barbarie.

¹⁴²⁶ « [...] Mais, de par leur ingénuité même, ces œuvres nous mettent en possession d'une autre clé : une promenade à travers elles, comme à travers les chansons populaires d'autrefois, illustre de manière irremplaçable les plus belles pages tourbillonnantes du *Rameau d'or* de Frazer, nous permet de saisir sur le vif le processus d'enrichissement et de renouvellement du trésor légendaire de l'humanité. », Breton, A., « Autodidactes dits "naïfs" », art. cité, p. 378

¹⁴²⁷ S'en référant au *Rêve* de Rousseau que Janis possédait, Breton profite de l'occasion pour renouveler son admiration pour celui qui, « auteur du très beau commentaire *They taught themselves* », « se penche » mieux que quiconque sur l'art primitif et sacré de ces autodidactes découverts suite et grâce à la reconnaissance du Douanier, cf. *Ibid.*, p. 379

¹⁴²⁸ « La fin du XIX^e siècle en Europe voit éclore, avec le douanier Rousseau, une branche toute nouvelle – appelée à faire souche – d'un arbre merveilleux qu'on tenait pour mort. Il s'agit de la vision primitive, dont nous recueillons précieusement, on serait tenté de dire pieusement, le témoignage si bouleversant et si varié à travers l'œuvre de Giotto, des maîtres d'Avignon, d'Uccello, de Fouquet, de Bosch, de Grunewald. [...] », *Ibid.*, p. 376

¹⁴²⁹ « Henri Rousseau ne peut être situé plus clairement que par rapport à deux de ses contemporains : l'humoriste français Georges Courteline [...] et le grand poète Alfred Jarry [...] D'un côté le "bon sens" éculé, la croissante misère psychologique cherchant dans les sarcasmes à se libérer de l'éternelle peur d'être dupe, de l'autre le génie doué naturellement de sens prophétique, dont les traits autrement cruels seront réservés au conventionnel et au banal, mais qui aura su trouver son bien dans les vieilles bannières et les pains d'épice moulés à l'effigie des saints de Bretagne, et pour qui la part du lion devra toujours être faite à une certaine flamme sacrée. », *Ibid.*, pp. 376 et p. 378, souligné dans le texte.

¹⁴³⁰ « Une fascinante décantation du réel s'opère ici sous nos yeux : dans la jeune fille nue apparaît brusquement l'idole ; un événement historique tout proche, réduit à une trame puérile – tout ce que peut-être on retiendra de lui – commence déjà à s'enfoncer dans la nuit héraldique ; la salle de théâtre et la guerre, ramenées à leur commune mesure hypnotique, nous reportent avec le carnaval à l'idée globale qu'enfants nous nous faisons de la fête ; tous les être cimmériens dont on croyait avoir conjuré le retour continuent à naître et à s'affronter dans la vapeur des étangs. », *Ibid.*, p. 378

¹⁴³¹ « Devant le conflit actuel qui secoue le monde, les esprits les plus difficiles en viennent à admettre la nécessité vitale d'un mythe opposable à celui d'Odin et à quelques autres. », *Ibid.*, p. 379

¹⁴³² « Comme on peut penser que tout est contenu dans *l'Apocalypse* de Saint Jean, je ne suis pas loin de croire que dans cette grande toile [*Le Rêve* d'Henri Rousseau] toute la poésie et avec elle toutes les gestations mystérieuses de notre temps sont incluses : aucune autre ne me garde, dans la fraîcheur inépuisable de sa découverte, le sentiment du sacré. Comme naguère la Vierge de Cimabue à travers Rome, il siéra peut-être un

Morris Hirshfield, dont Breton avait de nouveau pu admirer l'œuvre lors de son exposition personnelle au MoMA en 1943¹⁴³³, resta par la suite dans les mémoires des surréalistes français. Tandis que Janis, en 1944, n'avait pas hésité à le présenter, avec l'autodidacte Janet Sobel, dans la catégorie des « Surréalistes américains¹⁴³⁴ » et qu'en 1947, c'est sur ses conseils que Peggy Guggenheim lui organisa une grande exposition mémoriale, son tableau *American Beauty* (1942, ILL.69) faisait également partie cette même année de la première exposition surréaliste organisée en France après-guerre, Galerie Maeght à Paris¹⁴³⁵. Dans l'exposition, cette œuvre côtoyait alors celles d'un certain Hector Hyppolite, artiste associé aux naïfs que Breton avait découvert en quittant New York pour Haïti en décembre 1945. Quant à Rousseau, c'est à Haïti que Breton y fit de nouveau référence, lors de la troisième conférence qu'il était invité à y donner. Probablement inspiré par l'art haïtien qu'il découvre et par la nature tropicale de l'île de nouveau, il fait grand cas de celui qu'il considère, avec Seurat, comme l'un des maîtres les plus importants de l'art moderne. Dressant des parallèles avec l'art des jeunes haïtiens, il relie l'œuvre magique de Rousseau au pouvoir des « *champs magnétiques*¹⁴³⁶ », poèmes qu'il pense également, comme l'atteste sa correspondance avec Brauner, faire rééditer¹⁴³⁷.

3. Des *Champs magnétiques*, de Paris à Fort-de-France, de New York à Haïti puis retour à Paris.

Par une étrange coïncidence ce fut Victor Brauner qui fut choisi pour illustrer cette nouvelle édition des *Champs magnétiques*. Malgré plusieurs mois de travail, elle ne vit jamais

jour, parmi les œuvres qui relèvent de la même sincérité et de la même clairvoyance, de la promener processionnellement dans les rues. », *Ibid.*

¹⁴³³ Intitulée « The Paintings of Morris Hirshfield », l'exposition eut lieu du 23 juin au 1^{er} août 1943. D'après Susan Power, c'est cette exposition qui décida de la démission d'Alfred H. Barr Jr. à la direction du MoMA, cf. Power, S., *Les expositions surréalistes en Amérique du Nord : terrain d'expérimentation, de réception et de diffusion (1940-1960)*, *op. cit.*, p. 53

¹⁴³⁴ Janis, Sidney, *Abstract and Surrealist art in America*, New York, Reynal & Hitchcock, 1944

¹⁴³⁵ Cf. *Le Surréalisme en 1947*, catalogue de l'exposition éponyme présentée Galerie Maeght, Paris (du 7 juillet au 30 septembre 1947), organisée par André Breton et Marcel Duchamp, Paris, Galerie Maeght, 1947, n. p.

¹⁴³⁶ « [...] C'est la ville traduite du dehors ou plutôt magiquement évoquée, par les puissances de répulsion et d'attraction qui se la disputent. Ce n'est pas une vue interne de la structure de l'*aimant*, en l'occurrence Paris, qui nous restitue le pouvoir de cet aimant, c'est un regard assez inspiré pour nous découvrir et nous faire cerner ses *champs magnétiques*, qui décrivent idéalement la banlieue de Rousseau. [...] », Breton, André, « Troisième conférence d'Haïti », janvier 1946 reproduit in Breton, A., *Œuvres complètes, 1941-1953*, tome 3, *op. cit.*, p. 247

¹⁴³⁷ « Un éditeur de Paris Charlot se propose de rééditer "Les Champs magnétiques". Je suggère que l'ouvrage soit illustré d'eaux-fortes par toi (du moins l'édition de luxe) si cela t'intéresse. Soupault, avec qui j'en ai convenu, te verra sans doute à cette occasion. », lettre manuscrite d'André Breton à Victor Brauner écrite à New York, datée du 6 octobre 1945 et conservée dans le Fonds Victor Brauner, Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky, Paris.

le jour. Or Brauner, au moment où Breton et Soupault l'invitèrent à prendre part au projet, s'était réinstallé depuis quelques mois à Paris et avait pris ses quartiers, par le plus grand des hasards, dans l'immeuble qu'avait habité Rousseau, au 2bis rue Perrel près de Montparnasse¹⁴³⁸. La nouvelle adresse de Brauner fut trop surprenante pour ne pas encourager Breton, très proche du peintre alors, à profiter de cet heureux concours de circonstance pour lui faire une nouvelle proposition. Après lui avoir offert d'illustrer la réédition des *Champs magnétiques*, il l'invita à peindre « une grande toile » qui, s'inspirant de l'histoire de son atelier, ferait « se coudoyer » ses personnages et ceux de Rousseau « dans les attitudes hautement imprévisibles où peuvent les mettre la communauté d'espace dans la variation du temps.¹⁴³⁹ » Juste avant de partir à Haïti il insistait encore : « Rue Perrel... Ce doit être si curieux cette empreinte de Rousseau que tu y trouves... Je ne serais pas surpris que cela t'inspire une toile : elle devrait exister.¹⁴⁴⁰ ». Suivant les encouragements du père du surréalisme, Brauner réalisa quelques mois plus tard *La Rencontre du 2bis rue Perrel* (1946, **ILL.85**) peinture dans laquelle se mêle, à une reproduction de la *Charmeuse de serpents* (1907, **ILL.28**) de Rousseau un personnage étrange inventé par Brauner en juillet 1941 et qu'il désignait du nom de Congloméros. Comme il l'indiquait à Breton dans une lettre datée de l'hiver 1946, bien que le tableau lui eût été « guidé » et « suggéré » par le poète, la rencontre entre ces deux personnages avait éveillé d'autres coïncidences encore, des « coïncidences étonnantes de nombre que j'ai notées en bas du tableau LA RI...¹⁴⁴¹ ». Comme il l'avait noté dans l'angle inférieur droit du tableau en lettres majuscules, il s'agissait de la concordance numérique entre le nombre de lettres de *La rencontre du* et *2bis rue Perrel* (13 lettres à chaque fois), des deux sous-titres du tableau *La charmeuse* et *Congloméros* (11 lettres chacun) et des noms des deux peintres *Henri Rousseau* et *Victor Brauner* (13 lettres chacun). Brauner notait également que les dates de 1910 correspondant à la mort de Rousseau et de 1946 correspondant à la réalisation de la toile arrivaient également au même chiffre de 2¹⁴⁴². Hommage supplémentaire à celui qui venait

¹⁴³⁸ Cf. lettre de Victor Brauner à André Breton datée du 10 juin 1945, citée in *Victor Brauner, écrits et correspondances, 1938-1948. Les archives de Victor Brauner au Musée national d'art moderne*, textes choisis, réunis et établis par Camille Morando et Sylvie Patry, co-édition Centre Pompidou / INHA, Paris, éd. du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 2005, p. 384

¹⁴³⁹ Cf. lettre manuscrite d'André Breton à Victor Brauner écrite à New York, datée du 25 octobre 1945 et conservée dans le Fonds Victor Brauner, Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky, Paris.

¹⁴⁴⁰ Cf. lettre manuscrite d'André Breton à Victor Brauner écrite à New York, non datée (mais comme il y est question que Breton parte pour Haïti « à partir de la fin du mois » on peut penser qu'il s'agit d'une lettre datée de novembre-début décembre 1945) et conservée dans le Fonds Victor Brauner, Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky, Paris.

¹⁴⁴¹ Cf. brouillon manuscrit d'une lettre de Victor Brauner à André Breton probablement rédigée à l'hiver 1946 et conservée dans le Fonds Victor Brauner, Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky, Paris.

¹⁴⁴² Une modeste erreur de Marina Vanci-Perahim nous conduit à nous interroger à notre tour : il est en effet étrange que Brauner ait vu une concordance numérique entre deux dates se référant à deux événements de nature

d'intégrer de nouveau le Musée du Louvre¹⁴⁴³, le tableau de Victor Brauner, outre le fait de refléter l'importance accrue qu'avait pris la symbolique des nombres dans son œuvre¹⁴⁴⁴, était aussi une belle illustration de la réorientation plus ésotérique et magique que prenait le surréalisme au même moment.

Contrairement au ton enjoué avec lequel Brauner racontait à Breton les incidences numérologiques inattendues qu'il y avait trouvées, le tableau ne cesse de nous apparaître comme particulièrement angoissant. C'est comme si derrière le caractère léger et amusant de la rencontre entre les deux personnages, le personnage hybride de Brauner, au corps démultiplié et ressemblant en cela à une espèce aliène d'insecte, ne faisait que renforcer l'étrangeté fondamentale de la peinture originelle de Rousseau dont la jungle obscure est dominée par cette mystérieuse sauvage mi-humaine mi-animale et pourvue de dangereux pouvoirs d'hypnose. Il est difficile de dire d'ailleurs si Congloméros, qui semble quand même avoir succombé aux charmes de la Charmeuse, tend ses bras vers elle en signe d'aide ou de bienvenue. Plus imposant que la Charmeuse, ce personnage fantastique, au corps double à la fois homme et femme mais partageant la même tête disproportionnée, domine néanmoins l'ensemble et semble, ainsi, menacer la Charmeuse.

Né d'une nuit d'insomnie alors que le peintre roumain, muni de faux papiers français, se cachait dans le sud de la France¹⁴⁴⁵, Congloméros n'était pas l'enfant de la ville-lumière, dynamique et joyeuse, de New York dans laquelle Breton venait d'arriver et allait séjourner jusqu'à la fin de l'occupation. En présentant Congloméros comme un « personnage multiple [...] plus proche et plus représentatif de notre époque où [...] la vie se présente d'amalgames indissolubles mais dans une solitude de plomb¹⁴⁴⁶ », Brauner ne confirme-t-il pas notre

différente, un décès d'un côté, la réalisation d'un tableau de l'autre. Comme le suggère Vanci-Perahim en se trompant de date concernant la réalisation de la *Charmeuse de serpents* (1907), Brauner pensait-il que la toile de Rousseau avait été réalisée en 1910 et non en 1907 ? Ceci ferait alors davantage sens. Cf. Vanci-Perahim, Marina, « De la "sensibilité numérique" en général, chez Victor Brauner en particulier » in *De la métaphysique au physique, pour une histoire contemporaine de l'art, Hommage à Fanette Roche-Pézarid*, articles réunis par Mady Ménier, Paris, Université de Paris 1-Panthéon Sorbonne, Cirhac, 1995, p. 144

¹⁴⁴³ *La Guerre* (1894, ILL.10) fut acceptée par les Musées nationaux français le 10 janvier 1946 et attribuée au Musée du Louvre, Paris la même année, cf. notice d'œuvre du Musée d'Orsay consultable en ligne sur : http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=8002, lien consulté pour la dernière fois le 2 août 2016.

¹⁴⁴⁴ Sur ce point voir notamment Vanci-Perahim, M., « De la "sensibilité numérique" en général, chez Victor Brauner en particulier », art. cité

¹⁴⁴⁵ Congloméros serait né dans la nuit du 23 au 24 juillet 1941, à Saint-Féliu d'Amont dans les Pyrénées Orientales, cf. *Victor Brauner, écrits et correspondances, 1938-1948. Les archives de Victor Brauner au Musée national d'art moderne, op. cit.*, p. 384

¹⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 160

interprétation ? Conçu dans le silence et l'obscurité d'une planque, l'angoisse d'être attrapé, il annonçait ce que Brauner et son épouse allaient subir durant les quelques années à venir : la planque toujours, mais aussi la misère et la famine dans l'incertitude que tout cela prenne, un jour, fin¹⁴⁴⁷.

¹⁴⁴⁷ Cf. notamment Jacques Beuffet qui raconte également comment Brauner, dans sa cache des Basses-Alpes, n'avait d'autre matériau pour peindre que du brou de noix, cf. Beuffet, Jacques, « Le primitivisme » in *L'art en Europe, les années décisives : 1945-1953*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée d'art moderne de Saint-Etienne, sous le commissariat de Bernard Ceysson, Genève, Skira, 1987, p. 126

EPILOGUE – Le retour en France : l’art naïf, peinture de la liberté ? (1940-1948).

A. L’art naïf sous l’occupation et à la libération.

1. L’art naïf sous l’occupation.

Contrairement à nombre d’artistes modernes bannis par le régime de Vichy et l’occupant nazi, l’art naïf n’a pas été inquiété sous l’occupation allemande. A notre connaissance, il ne fit l’objet d’aucune censure et sa reconnaissance, sans être exceptionnelle, se poursuivit à un rythme tout à fait correct¹⁴⁴⁸. Même si elles ne les considéraient pas comme de l’« art dégénéré », les autorités nazies appréciaient-elles pour autant les œuvres d’Henri Rousseau et des naïfs en général¹⁴⁴⁹ ? Citant la grande admiration qu’Albert Buesche, correspondant pour le *Pariser Zeitung*, journal allemand partisan de l’idéologie nazie, avait pour l’œuvre d’André Bauchant, Narcisse Belle et Louis Déchelette exposés chez Jeanne Bucher¹⁴⁵⁰, Nadine Lehni affirme que oui¹⁴⁵¹. De même, comme l’indique Laurence Bertrand Dorléac, les ultra-racistes

¹⁴⁴⁸ Outre les expositions que continuent de montrer Jeanne Bucher, à partir de 1941 (voir note de bas de page suivante), nous avons répertorié deux autres expositions (1940, « Imageries de la Réalité et Artisans du rêve », Galerie de Berri, Paris et 1942, « Primitifs du XX^e siècle », Galerie René Drouin, Paris) et une publication (1943, *Henri Rousseau*, Roch Grey et André Salmon, Galerie René Drouin, Paris). Pour compléter ce sujet, il faudrait s’atteler au dépouillement des revues *Signal*, *Beaux-Arts* ou *Atalante, revue d’art et de culture* par exemple, travail que nous n’avons malheureusement pas eu le temps de réaliser. Comme pour certaines galeries d’art, la guerre et l’occupation de la France par les nazis rendent le travail de critique d’art compliqué et nombre de revues, par crainte de la répression, en l’absence de leurs contributeurs habituels ou pour des raisons de ressources techniques et financières, suspendent leur activité. *L’Amour de l’art*, qui reste néanmoins active durant toutes les années d’occupation sous le nom de *Prométhée*, ne s’occupe guère plus d’art naïf qui, nous ignorons pourquoi, y tient une place absolument infime.

¹⁴⁴⁹ Comme l’indique la liste détaillée des œuvres in *‘Degenerate Art’ The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, sous la dir. de Stephanie Barron, catalogue de l’exposition éponyme présentée au County Museum of Art, Los Angeles (du 17 février au 12 mai 1991) et à The Art Institute of Chicago (du 22 juin au 8 septembre 1991), Los Angeles et New York, Los Angeles County Museum of Art et Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1991, aucun tableau d’Henri Rousseau ou d’un autre naïf d’ailleurs ne figuraient à l’exposition « Entartete Kunst » de Munich en 1937, celle-ci se concentrant davantage aux maîtres de l’art moderne allemands.

¹⁴⁵⁰ Entre 1941 et 1944, les œuvres d’André Bauchant furent au moins montrées à quatre reprises. Présentes dans deux accrochages collectifs avec d’autres artistes de la galerie en janvier 1942 et au premier semestre 1943, exposées avec les œuvres de Narcisse Belle et Louis Déchelette en juillet 1944, elles firent aussi l’objet de deux expositions personnelles, en avril-mai 1941 et en juillet 1943. En octobre-novembre 1942, Jeanne Bucher consacra également une exposition personnelle au peintre naïf Louis Déchelette. Cf. liste des expositions de la Galerie Jeanne Bucher extraite de *Jeanne Bucher. Une galerie d’avant-garde 1925-1946. De Max Ernst à de Staël*, op. cit.

¹⁴⁵¹ Consacrant plusieurs de ses articles aux peintres naïfs, Albert Buesche aurait notamment écrit : « Le plus curieux et peut-être le plus inattendu chez ces trois artistes est le fait qu’ils soient des peintres de la pensée. Bauchant d’une manière patriarcale et profonde ; Narcisse Belle comme spectateur pensif et sentimental, Déchelette d’une nature belligérante et critique. Cette peinture n’est pas un passe-temps pour ceux qui la créent mais un face à face entre l’artiste ému et la vie. », cf. Buesche, Albert, « Malerei aus dem Volke », *Pariser Zeitung*, juillet 1944, cité in Lehni, Nadine, « Sous l’Occupation » in *Ibid.*, p. 149. Lehni poursuit : « On sait que les valeurs populaires, telles qu’on les retrouve dans l’art naïf, étaient chères aux nazis. De plus, les scènes très anecdotiques

français tels Camille Mauclair ne détestaient pas non plus Rousseau dont l'œuvre, parfait spécimen du génie populaire français, était encore considérée comme la mieux à même de contrer un art moderne « dégénéré »¹⁴⁵². Il faut dire qu'en matière de politique culturelle, le régime de Vichy s'inscrivait en bonne partie dans la continuité de ce qui avait été engagé durant l'entre-deux-guerres. C'était toujours, par exemple, l'artisanat et le folklore, encensés avant-guerre par le Front Populaire, qui occupaient le centre de l'attention. Promus à travers un nombre d'expositions sans précédent¹⁴⁵³, ils constituaient le fer de lance d'une propagande qui, s'appuyant sur le vernaculaire rural, visait avant tout à se garantir l'approbation de la classe paysanne française¹⁴⁵⁴. Comme l'a bien montré Christian Faure, il s'agissait donc moins d'une valorisation du populaire que d'une valorisation du paysan¹⁴⁵⁵. Cette glorification de la terre française (« La terre ne ment pas ») rejoignait néanmoins l'objectif d'un Georges-Henri Rivière

et hautes en couleur de ces œuvres n'ont pu que remporter l'adhésion d'un auteur en mal d'un art communicable. Buesche insiste sur la respectabilité d'un art devenu noble grâce à la perspicacité et au savoir-faire de simples paysans, ouvriers ou employés. La toile de Déchelette *Paysage urbain* semble avoir un tel pouvoir enchanteur sur Buesche qu'il en perd de vue sa portée politique : "La queue devant le magasin alimentaire à Paris de Déchelette est riche en allusions humoristiques et critiques et en observations acerbes et fines. Le pittoresque (ou l'art de peindre) n'est jamais une fin en soi mais une manière de communiquer un genre au premier sens du terme et c'est pourquoi ces peintures nous donnent une impression forte, pure et vivante." Albert Buesche n'a manifestement pas perçu le contenu latent de cette œuvre : Déchelette, peintre antifasciste, avait fait le tableau des misères de la population affamée par l'occupant. [...] D'une manière générale, les naïfs sont à l'honneur en cette période d'occupation. Ils sont présents aux salons et dans diverses galeries. Ils sont de surcroît au goût des occupants : Bauchant apparaît plusieurs fois dans les pages artistiques du journal et le travail au burin de Vieillard va susciter d'autres éloges. Buesche, de son côté, est un fervent amateur de l'art naïf, auquel il consacre plusieurs articles. Il apprécie Vieillard, dont il achètera une toile à la Galerie Bucher. [...] », *Ibid.*, pp. 149-150

¹⁴⁵² « Car les ultraracistes avaient en commun des passions d'esthètes, mélangeant les genres et cultivant en art des registres bien plus pondérés que leurs professions de foi politiques. Se refusant, comme les nazis, à choisir en peinture ou en sculpture ce qui aurait pu constituer l'équivalent de la radicalité d'un Céline (dont ils aimaient moins le style que la violence antisémite et le mépris social), ils se gardaient de l'académisme bourgeois, mais défendaient surtout les valeurs sûres : Rebatet, comme ses confrères idéologiques, à peu de choses près : Renoir, Degas, Brianchon, Maillol, Despiau, une "grande toile sage" de Le Breton, la "jolie finesse" d'un Quai de la Seine de La Villéon, un Baptême de l'Espagnol Creixams, s'il s'était passé de "la couleur violacée" qui lui rappelait "la pourriture juive", enfin le vrai primitif : le Douanier Rousseau (qui figurait en outre au musée imaginaires des communistes). », Bertrand Dorléac, Laurence, *L'art de la défaite, 1940-1944*, Paris, Seuil, 1993, pp. 56-57

¹⁴⁵³ 1942 : « Exposition d'art artisanal » (œuvres diverses), 100 rue de l'Université, Paris ; « Exposition artisanale », Orangerie du Château de Versailles ; « Exposition nationale artisanale », Pavillon de Marsan, Musée du Louvre, Paris ; novembre 1943 : « Exposition de Tapisseries de la Compagnie des Arts Français » et « Exposition de Céramiques et de Poteries, Magasins Réunis de l'Etoile » au Salon de l'Orfèvrerie, Paris, etc.

¹⁴⁵⁴ « [...] Elle [la maison vernaculaire paysanne] fait pénétrer le folklore dans un mode de transmission savant. Elle accrédite dans la conscience des Français une tradition, gage de légitimité au présent. Ceci est d'autant plus important qu'elle s'inscrit dans une période où le discours mythique du pouvoir tend à occulter la dimension temporelle pour faire de l'homme, et tout particulièrement du "paysan français", un homme "éternel" », Faure, Christian, *Le projet culturel de Vichy. Folklore et révolution nationale 1940-1944*, Lyon, Presses universitaires de Lyon / Centre régional de publication de Lyon et Paris, éd. du CNRS, 1989, pp. 51-52

¹⁴⁵⁵ « L'ethnologie opère un rétrécissement de son champ d'étude en effectuant un glissement conceptuel du populaire au paysan. », *Ibid.*, p. 39

qui, toujours employé au projet de reconnaissance des arts et traditions populaires, soutenait aussi que la renaissance de la France ne pouvait se trouver que dans les campagnes¹⁴⁵⁶.

De son côté, Laurence Bertrand Dorléac a bien décrit la manière dont certains artistes français s'approprièrent le succès de l'artisanat. Auteur d'un ouvrage proposant de « petits itinéraires » dans la campagne française « à l'usage des artistes » (1943), André Lhote fut de ceux qui, à l'instar des dirigeants, estimait nécessaire que l'artiste moderne, pour se renouveler, parte s'inspirer auprès de ses confrères artisans¹⁴⁵⁷. Témoignant de la vivacité du marché de l'art français durant la guerre, l'historienne d'art a également relevé les prix incroyables qu'obtenaient les « déçus du fauvisme » tels Derain, Vlaminck, Friesz ou van Dongen, auteurs principalement de « paysages réparateurs, de[s] portraits sensibles, [de] l'ordonnance d'un vieux monde rural, humain, paisible, à peine bousculé par la modernité¹⁴⁵⁸ ». « "Comme avant" », poursuivait-elle, au moment de la crise des années 1930, plus qu'avant même, ces illustrations d'un monde rural suranné reflétaient à quel point ces artistes, anciennement connus pour leur modernité provocatrice, étaient désormais désemparés¹⁴⁵⁹.

Outre la reconnaissance des folklores de toutes les régions françaises, la Seconde guerre mondiale vit, comme la précédente, le retour en force de l'imagerie d'Epinal comme instrument principal de propagande. A une différence près : cette fois-ci, ce n'était plus les batailles franco-allemandes qui en étaient les principaux sujets mais la figure du Maréchal Pétain lui-même, dans une glorification de la personnalité typique des régimes dictatoriaux. Outre les effigies et les Almanach en tous genres, Pétain encouragea aussi le dessin d'enfants, mais à sa gloire uniquement. Il y eut même à Paris une exposition de dessins d'enfants sur le Maréchal¹⁴⁶⁰.

L'application d'une esthétique simple, voire enfantine, maladroite et naïve n'avait donc rien de « dégénéscent ». En outre, l'art naïf, comme s'étaient esquivés à le démontrer nombre d'exégètes avant-guerre, avait le bon goût de s'opposer par son « réalisme » aux nuées

¹⁴⁵⁶ « A présent qu'une catastrophe sans égale dans son passé a frappé la France, c'est sur la paysannerie que s'opère la reconstruction nationale. », Georges-Henri Rivière, extrait d'un discours prononcé le 24 janvier 1941, cité in *Ibid.*, p. 38

¹⁴⁵⁷ Bertrand Dorléac, L., *L'art de la défaite, 1940-1944*, *op. cit.*, pp. 181-182

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 151

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*

¹⁴⁶⁰ Intitulée « Dessins d'enfants en hommage au maréchal Pétain », l'exposition eut lieu au Musée Galliéra, Paris en janvier 1942, cf. Wilson, Sarah, « La vie artistique à Paris sous l'occupation » in *Paris / Paris, créations en France 1937-1957*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Centre Georges Pompidou, Paris (du 28 mai au 2 novembre 1981), sous le commissariat général de Germain Viatte, Paris, éd. du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 1981, p. 100

abstraites d'une élite artistique considérée comme malade ou, pour les plus nuancés, comme trop intellectuelle. Il n'y avait donc guère de raison de rejeter ces éternels primitifs qui, continuant d'être appréciés pour leurs ascendances populaires, s'accordaient très bien avec l'esthétique naturaliste prônée tant par les nazis que par les partisans de la collaboration française.

2. Henri Rousseau, peintre de la liberté.

Etonnamment, qu'Henri Rousseau associé à l'art naïf ait été du goût de l'occupant et des partisans de la collaboration, ne tarit en rien sa renommée après-guerre. Sous prétexte de commémorer le centenaire de la naissance du peintre, « Henri Rousseau » est l'une des toutes premières expositions présentées au Musée d'art moderne après la libération¹⁴⁶¹. Constituant la première rétrospective que l'Etat français lui ait jamais consacré, elle est surtout, quelques mois seulement après la chute du régime vichyste et la défaite allemande, la première et unique exposition organisée par le Front national de lutte pour la libération et l'indépendance de la France, mouvement de résistance intérieure fondé en mai 1941 par le Parti communiste français. Il serait intéressant d'examiner les raisons qui encouragèrent les représentants communistes à élire Rousseau comme *le* peintre français de la libération, d'autant plus que cette exposition fut l'unique grande manifestation que le Front national de lutte pour la libération et l'indépendance de la France organisa. C'est la première fois, à notre connaissance, qu'un parti politique s'engageait ainsi à le défendre et le hisser en porte-étendard de la nation, ici récemment libérée. L'association de Rousseau à la libération de la France ou à la liberté de la France retrouvée n'échappa pas à Pierre Courthion. Publiant un extrait de sa monographie à paraître dans la revue *Fontaine*, il n'hésita pas à l'intituler : « Henri Rousseau, peintre de la liberté¹⁴⁶² ». Par conséquent, si Rousseau avait été apprécié par les représentants de droite et de l'extrême droite française, à l'autre extrémité, il n'était pas gênant qu'il soit désormais aussi la coqueluche du premier parti de la France d'après-guerre : le Parti communiste français.

¹⁴⁶¹ Présentée du 22 décembre 1944 au 21 janvier 1945 et composée d'une vingtaine d'œuvres seulement, elle fut organisée par Martin Fabiani. Le Musée national d'art moderne n'étant inauguré qu'en 1946, l'exposition était plus précisément présentée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris qui, en attendant son ouverture, en assurait en quelques sortes les fonctions.

¹⁴⁶² Courthion, Pierre, « Henri Rousseau, peintre de la liberté », *Fontaine*, n°35, été 1944, pp. 531-538

A la lecture du catalogue d'exposition¹⁴⁶³, rien pourtant ne paraissait avoir changé quant à la manière dont Rousseau était désormais envisagé¹⁴⁶⁴. Pour Anatole Jakovsky, nouveau critique d'art à manifester son intérêt pour l'art naïf à travers l'œuvre du Douanier, Rousseau était toujours ce primitif, parangon de l'homme éternel : « On la traite de naïve, cette œuvre... Comme si le mot "naïf" ne signifiait pas autre chose que *Primitif* ! Et comme si le primitif n'était pas l'homme de toujours, l'homme qui, sans avoir appris à interpréter le monde selon le goût du jour, le regarde bien droit, avec les yeux simples et candides d'un enfant.¹⁴⁶⁵ ». Il était également, sur les pas de Delaunay et ceux des tenants d'un retour à l'ordre conservateur durant l'entre-deux-guerres, « la preuve éclatante de la constance et de la robuste vitalité du génie populaire français.¹⁴⁶⁶ »

Malgré cette récupération politique inattendue, l'épisode de la guerre ne semblait pas avoir affecté la nature de la tendance artistique défendue avant-guerre par l'élite culturelle française. Si « Henri Rousseau » fut l'une des premières manifestations présentées au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, la première exposition organisée par Jean Cassou, conservateur en chef du nouveau Musée national d'art moderne fut, dans la lignée du Front populaire autant que de Vichy, une exposition de tapisseries. Présentée en juin-juillet 1946, « La Tapisserie française du Moyen-Age à nos jours » se voulait une fois de plus démontrer, par la promotion de cet artisanat bien français, l'excellence du génie français. Consensuelle, l'exposition avait-elle aussi pour but de rassurer en montrant que la guerre n'était pas parvenue à déstabiliser une France naturellement forte ? Qu'il s'agisse de l'art naïf, de l'artisanat ou des folklores, ces sujets continuaient donc d'être au centre des préoccupations de l'élite française.

¹⁴⁶³ Le catalogue contenait des textes de Paul Eluard, Maximilien Gauthier et d'Anatole Jakovsky, cf. *Henri Rousseau le Douanier*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris (du 22 décembre 1944 au 21 janvier 1945) organisée par le service arts du Front national de lutte pour la libération et l'indépendance de la France pour commémorer le centenaire de la naissance de Henri Rousseau, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1944

¹⁴⁶⁴ C'est davantage dans la monographie de Pierre Courthion qu'une certaine réorientation prend forme. Distinguant Rousseau à la fois du « populaire » et des peintres de la nouvelle tradition française, la lecture qu'en fait l'historien d'art est beaucoup plus influencée par le surréalisme et les théories de Georges-Henri Luquet. Dans la lignée de Franz Roh, d'Adolphe Basler et d'André Breton, Courthion évoque beaucoup la notion de « réalisme magique » à l'égard du peintre et insiste également sur la nature animiste de ses toiles. Le comparant à l'artiste médium Hélène Smith, il est aussi l'un des rares à évoquer le médiumnisme à son sujet, annonçant le développement que ces champs artistiques aux marges de l'histoire de l'art allaient dès les premières années d'après-guerre, à travers l'invention de l'art brut notamment. Cf. Courthion, Pierre, *Henri Rousseau Le Douanier*, Genève, Albert Skira, 1944

¹⁴⁶⁵ Jakovsky, Anatole, « Gentil Rousseau... » in *Henri Rousseau le Douanier*, op. cit., p. 14

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 16

Primitif certes, Rousseau incarnait surtout le type du bon français, sincère, pur, authentique, artiste humble et modeste, issu du peuple et qui avait en outre su magnifiquement représenter la guerre, toile dont même le grand Picasso, encarté au Parti communiste français en 1944, s'était inspiré en 1937. Si son œuvre avait déjà intégré les collections nationales, suite au legs de la *Charmeuse de serpents* (1907) en 1926 par Jacques Doucet, il n'est pas étrange que ce fut à travers *La Guerre* (1894) justement que cet artiste autrefois si durement moqué, fut de nouveau admis par les Musées nationaux, ce qui fut acté en janvier 1946. Est-ce aussi, suivant la tendance *démophile* de l'entre-deux-guerres, que Rousseau, homme du peuple, fut considéré comme le mieux à même de réconcilier l'art et le peuple, les Français avec eux-mêmes ? Celui qui avait toujours opéré en indépendant, en isolé, osant s'émanciper de sa classe sociale et jouir de cette liberté devint, en 1944, le symbole de la résistance et de la libération du peuple français opprimé.

B. L'art naïf selon Anatole Jakovsky.

1. Anatole Jakovsky.

Si la nature de la reconnaissance de Rousseau, durant les années d'après-guerre, ne semblait pas avoir changé, l'art naïf vit néanmoins l'arrivée d'un nouveau critique d'art, Anatole Jakovsky, qui, sur les pas de Wilhelm Uhde dont la mort survint le 17 août 1947, s'engagea à son tour dans sa défense passionnée. Comme l'a montré Vanessa Noizet dans son mémoire de Master consacré au critique, le parcours d'Anatole Jakovsky fut tout à fait insolite¹⁴⁶⁷. Né en 1907 en Roumanie, il arriva en France en 1932 et s'intéressa d'abord à l'art abstrait dont il devint, au début des années 1930, l'un des rares défenseurs¹⁴⁶⁸. Mais durant la

¹⁴⁶⁷ Noizet, Vanessa, *Anatole Jakovsky (1907/1909 ?-1983) : la trajectoire d'un critique d'art au XX^e siècle*, 124 p., mémoire de Master 1 soutenu en Histoire de l'art à l'Université de Paris IV-Sorbonne, Paris, 2011. Nous remercions vivement Vanessa Noizet d'avoir bien voulu nous donner accès à ce mémoire de Master d'une grande qualité et objet d'un travail absolument inédit sur ce critique peu connu de l'histoire de l'art.

¹⁴⁶⁸ Comme le rappelle Noizet, Jakovsky publia en 1933 six essais sur des peintres non-figuratifs français à l'occasion de l'exposition de Jean Hélion, Galerie Pierre à Paris. Ces essais lui valurent d'affirmer sa place au sein de la critique d'art parisienne, cf. *Ibid.*, p. 39. La référence de ces essais est Jakovski, Anatole, *Arp, Calder, Hélion, Miró, Pevsner, Séligmann: six essays*, Paris, Jacques Povolozky éd., 1933, 47 p. De son côté, une lettre de Jean Hélion écrite bien plus tard, peu après le décès de Jakovsky, et destinée à Renée Jakovsky, l'épouse d'Anatole, témoigne *a posteriori* du rôle capital que le critique nouvellement arrivé joua dans la diffusion du groupe Abstraction-Création dont Hélion faisait partie. Hélion écrit : « Chère Renée, J'ai bien reçu votre lettre et j'essaierai tout simplement de vous raconter mes premiers souvenirs d'Anatole. Je l'ai rencontré en 1932 Place Saint Michel. Je partais pour l'Amérique, lui arrivait de Tchécoslovaquie. Quand mon vieil ami Gorchakov nous a présenté [*sic*], Anatole s'est incliné à l'horizontale, en disant : "Iakovs-ky". Nous sommes tout de suite devenus très amis. Je l'ai revu à mon retour d'Amérique. Il a appris le français à une vitesse extraordinaire. Je l'ai présenté à tous les peintres abstraits du groupe dont je faisais partie "Abstraction Création" et il est devenu notre chantre. Je puis affirmer qu'il était le premier écrivain sachant parler de la peinture abstraite. Jusque là il n'y avait eu que des discours pompeux et partiels de Seuphor. La langue d'Anatole était vive, précise, rebondissante. Très vite je l'ai amené à écrire l'admirable plaquette : Arp, Calder, Miro, Hélion, Pevsner, publiée par Jacques Povolosky. En

guerre, il changea d'opinion et, à l'abstraction considérée comme trop éloignée de l'humain et du réel, décida de ne plus se vouer qu'à la promotion de l'art naïf qui, suivant son appréhension en France durant l'entre-deux-guerres, ne pouvait être autre qu'un art de la réalité¹⁴⁶⁹. Bien qu'il ait dit avoir découvert l'art naïf en 1927 déjà, à Prague, c'est surtout après la rencontre du peintre autodidacte français Jean Fous en 1942 qu'il décida de s'y consacrer pleinement. D'après Noizet, son premier texte sur l'art naïf daterait de cette année-là¹⁴⁷⁰. En 1944, sa réputation en tant que nouveau défenseur de l'art naïf avait déjà dû se propager puisque c'est lui, avec Paul Eluard et Maximilien Gauthier, qui fut invité à rédiger un texte sur Henri Rousseau pour le catalogue de l'exposition éponyme que le Front national lui consacrait. C'est aussi en 1944 que Jakovsky organisa sa première exposition d'art naïf. Intitulée *Peintures naïves de l'Empire à nos jours*, elle fut présentée Galerie Claude, Paris du 15 février au 15 mars 1944. Outre le catalogue auquel cette exposition donna lieu¹⁴⁷¹, il partagea ensuite sa passion à travers de nombreuses publications dont *La peinture naïve*, publiée aux éditions Jacques Damase, Paris en 1949, *Louis Vivin, peintre de Paris*, publiée aux mêmes éditions en 1951 ou encore *Les peintres naïfs*, publiée aux éditions de La Bibliothèque des Arts, Paris en 1956. Est-ce lié ? C'est à partir de ces années que la terminologie *art naïf* qu'il privilégiait fut définitivement adoptée. Sans se restreindre aux quelques peintres célèbres durant l'entre-deux-guerres français, Jakovsky entreprit également de révéler bien d'autres artistes qu'il répertoria au sein de ses ouvrages et qu'il collectionna abondamment. Riche de soixante-dix pièces, sa

ce temps là il y avait une assez grande opposition entre les abstraits et les surréalistes. Bien qu'il fût très près de nous, Anatole se mit à flirter avec ces derniers. Cela lui a valu bien des disputes avec les uns et les autres, et je crois que ce fut là l'origine de sa rupture avec nous tous. En ce qui me concerne elle fut très provisoire, un an à peine, et nous nous retrouvâmes. Moi je l'aimais et j'avais confiance en lui, mais il perdit rapidement son intérêt pour l'art abstrait que moi-même j'allais quitter et il se mit à s'intéresser à l'art naïf. [...] », lettre de Jean Hélion à Renée Jakovsky non datée et conservée par l'Association « La Sirène », Blainville-Crevon, et reproduite in Noizet, V., *Anatole Jakovsky (1907/1909 ?-1983) : la trajectoire d'un critique d'art au XX^e siècle*, *op. cit.*, volume annexe, pp. 44-45

¹⁴⁶⁹ Sur le reniement de l'art abstrait voir notamment Jakovsky, Anatole, « Adieu à l'art abstrait », *La Marseillaise*, n° 45, 28 juin-4 juillet 1945, n.p., conservé aux archives Anatole Jakovsky par l'Association « La Sirène », Blainville-Crevon et reproduit in *Ibid.*, p. 136. A ce sujet, Vanessa Noizet corrobore ce que nous pensons concernant le lien de cause à effet entre la fin de la défense de l'art abstrait et l'appréciation de l'art naïf. Cf. « Toutefois, il ne faut pas sous-estimer le caractère idéologique que sous-tend ce changement : c'est parce qu'il prédit la fin de la peinture abstraite qu'il se tourne vers les arts dits naïfs. », Noizet, V., *Anatole Jakovsky (1907/1909 ?-1983) : la trajectoire d'un critique d'art au XX^e siècle*, *op. cit.*, volume texte, p. 84.

¹⁴⁷⁰ Suivant ses propres dires, Jakovsky aurait découvert l'art naïf à Prague, dès 1927, où il y aurait vu une exposition d'Henri Rousseau, cf. Jakovsky, Anatole, *Raoul Perrenoud*, Verviers, éd. Temps mêlés, 1964, pp. 191-192 cité in *Ibid.*, p. 74.

¹⁴⁷¹ Jakovsky, Anatole, *Peintures naïves de l'Empire à nos jours*, catalogue de l'exposition éponyme présentée Galerie Claude, Paris (du 15 février au 15 mars 1944) et organisée par Anatole Jakovsky, Paris, Galerie Claude, 1944, 24 p.

collection constitue encore aujourd'hui le fonds du Musée d'art international d'art naïf – Anatole Jakovsky de Nice qui fut inauguré en 1982 suite à sa donation¹⁴⁷².

2. Définition de l'art naïf.

« [...] Il ne manque certes pas d'appellations génériques pour désigner les peintres qui l'ont créée [la peinture dite naïve] et qui la perpétuent jusqu'à nos jours : les naïfs, les instinctifs, les néo-primitifs, les peintres du cœur sacré, etc..., etc... sans parler de quelques trouvailles heureuses, de quelques images fines et poétiques (celle par exemple d'"artisans du rêve" qui est due à J.M. Campagne) mais il arrive aussi qu'on les affuble d'étiquettes fausses et grandiloquentes, et à cet égard celle de "Maîtres populaires de la Réalité" est bien la plus absurde de toutes.

L'un des buts de cette exposition est justement de prouver qu'en ce domaine il n'y a pas à proprement parler d'école ni de maîtres, et que l'art naïf n'est pas limité aux quelques vedettes spectaculaires qui, toujours les mêmes, passent invariablement d'une cimaise à l'autre et font l'objet de lucratives spéculations.

Cette peinture là, évidemment populaire est une création spontanée, naturelle, sincère, désintéressée, très souvent anonyme, et, comme telle mérite donc d'autres égards et d'autres louanges que les pédigrees [*sic*] et les cotes établies par quelques plumitifs d'entre les deux guerres.¹⁴⁷³ »

Souhaitant se démarquer de ses prédécesseurs, souhaitant surtout en faciliter l'appréhension, Jakovsky élaborait une nouvelle définition de l'art naïf. Tel que cela apparaît dès 1944 et se voit confirmé dans l'introduction qu'il rédigea pour *La peinture naïve* de 1949 (qui n'est autre que le développement du texte de 1944¹⁴⁷⁴), l'art naïf était surtout, pour lui, une branche du vaste domaine de l'art populaire. Rejetant toutes les terminologies en vigueur pour désigner cette catégorie spécifique par souci, précisait-il, de simplicité et de clarté, il en ouvrait les frontières. Comme l'a relevé Vanessa Noizet, non seulement il incluait dans cette catégorie de nombreux autres peintres contemporains aux quelques personnalités reconnues durant l'entre-deux-guerres, mais il y intégrait aussi des peintures anonymes des XVIII^e et XIX^e

¹⁴⁷² Cf. catalogue raisonné établi par Devroye, Anne, Fournet, Claude et Jakovsky, Anatole, *Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky*, Nice, Direction des musées de Nice, 1982

¹⁴⁷³ Jakovsky, A., *Peintures naïves de l'Empire à nos jours*, op. cit., texte reproduit in Noizet, V., *Anatole Jakovsky (1907/1909 ?-1983) : la trajectoire d'un critique d'art au XX^e siècle*, op. cit., volume annexe, p. 126

¹⁴⁷⁴ Cf. Jakovsky, Anatole, *La peinture naïve*, Paris, éd. Jacques Damase, 1949 reproduit in Noizet, V., *Anatole Jakovsky (1907/1909 ?-1983) : la trajectoire d'un critique d'art au XX^e siècle*, op. cit., volume annexe, pp. 153-154

siècles¹⁴⁷⁵. Ainsi s'inscrivait-il davantage dans la lignée du *folk art* américain tel que Barr, et Janis sous la formule d'*art autodidacte*, plutôt que Cahill, l'avait envisagé. Rejetant catégoriquement tous ses prédécesseurs français, seul Janis semblait d'ailleurs avoir à ses yeux quelque autorité¹⁴⁷⁶. Sous prétexte d'ouverture et de simplification, l'annexion de l'art naïf au domaine du populaire se traduisait néanmoins par l'absence de nivellement des artistes naïfs entre eux. Elle dessinait surtout avec plus de clarté une ligne de démarcation entre art naïf et art savant. Contrairement à ceux qui l'avaient précédé, Jakovsky ne cherchait pas à hisser les productions naïves au niveau des œuvres d'art savantes. Adhérant davantage à la position d'un Waldemar George qu'à celle d'un Uhde, la perspective ethnographique en moins, le critique d'art n'hésitait pas, en affiliant ces productions au genre de l'imagerie populaire, à leur dénier le statut de la « haute peinture » :

« Soyons avant tout équitables. Ne dupons pas le public. Assignons aux peintres naïfs la place qu'ils méritent dans un domaine qui n'est pas celui de la haute peinture mais bien de l'imagerie. En un mot l'art naïf sera toujours dans l'ordre pictural ce que la romance ou la chanson sont à la symphonie. Il cessera d'avoir sa raison d'être dès l'instant où l'artiste commencera à fabriquer des tableaux en série sans tenir compte de son instinct primitif qui l'incitait à fixer spontanément telle ou telle de ses impressions sur une toile.¹⁴⁷⁷ »

Tel qu'il le développait dans *La peinture naïve* de 1949, l'art populaire constituait aussi un domaine bien plus vaste que ce qu'y avait intégré, vingt ans auparavant, Waldemar George. Pour Jakovsky, dessins d'enfants, art nègre, arts primitifs, « archaïques ou populaires » et art « à l'état brut » faisaient tous partie de cette même veine qu'était la « poésie populaire¹⁴⁷⁸ ».

¹⁴⁷⁵ Le catalogue raisonné des œuvres de la collection en compte au moins douze, cf. Devroye, A., Fournet, Cl. et Jakovsky, A., *Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky*, op. cit.

¹⁴⁷⁶ Cf. « Depuis 1967, l'année de la sortie de la première édition de ce Dictionnaire, beaucoup d'eau a coulé sous les ponts de Paris et d'ailleurs ; beaucoup de choses ont changé, en effet, dans le monde entier. En ce qui concerne la Peinture naïve, beaucoup de manifestations internationales importantes ont eu lieu, et les publications peu nombreuses, inexistantes pour ainsi dire jusque là, ont augmenté considérablement. A tel point que j'ai même dû ajouter depuis un second rayon à ma bibliothèque... Quand on pense que trente ans plus tôt, très exactement, c'est-à-dire en 1947, il n'existait, en Europe du moins, qu'un seul et unique livre sur cette question, le mien, publié à Paris par Jacques Damase, on a envie de se frotter les yeux ! Des Uhde (1949) et des polygraphes et des plumes à tout faire, genre Bihalji-Merin, ne viendront que dix ans plus tard. Quant au livre qui a précédé de peu le mien, "They taught themselves", par Sidney Janis, il a paru pendant la guerre, à New-York. En 1942. », Jakovsky, Anatole, *Peintres naïfs. Lexicon of the world's primitive painters. Lexikon der Laienmaler aus aller Welt. Lexique des peintres naïfs du monde entier*, Bâle, Basilius Presse, 1967. Ce texte datant de 1967, rien n'indique que Jakovsky connaissait déjà le texte de Janis en 1948.

¹⁴⁷⁷ Jakovsky, A., *Peintures naïves de l'Empire à nos jours*, op. cit., texte reproduit in Noizet, V., *Anatole Jakovsky (1907/1909 ?-1983) : la trajectoire d'un critique d'art au XX^e siècle*, op. cit., volume annexe, p. 126

¹⁴⁷⁸ « La vogue et l'intérêt subit pour les dessins d'enfants, l'art nègre, les arts primitifs, archaïques ou populaires, ainsi que pour l'art à l'état brut ne s'expliquent pas autrement. Toutes les époques de transition et de rénovation s'abreuvent, sinon tendent à s'abreuver, à cette source vive et féconde qu'est la poésie populaire. Or, la peinture naïve en est une. On dirait même que chaque fois lorsque le monde change de mains et, par conséquent, la vie de

Prétendant renouveler l'appréhension de ces types d'art en les affiliant au seul champ du *populaire*, Jakovsky n'en reconduisait pas moins, en les considérant comme autant de spécimens issus de la même famille, la manière dont la plupart des exégètes les avaient considérés avant-guerre, le *populaire* n'étant dans la bouche du critique qu'un nouveau terme pour désigner ce que les spécialistes de l'art rassemblaient davantage autrefois sous le vocable de *primitif*. Sans la privilégier, Jakovsky ne rejetait pas complètement cette terminologie. *Primitifs*, les peintres naïfs l'étaient encore puisqu'ils en possédaient « l'instinct¹⁴⁷⁹ ». Suivant une analogie éculée, ils l'étaient également à la manière des peintres de la pré-Renaissance dont ils partageaient, d'après le critique, le même type de pensée avant tout « émotionnelle, pour ne pas dire spirituelle ». En écho à ce que Clive Bell ou Maurice Denis écrivaient à propos des Primitifs ou à ce que René Huyghe avait suggéré à propos de l'art naïf, c'était d'ailleurs, pour Jakovsky aussi, ce rapport au monde particulier qui expliquait la raison pour laquelle leurs représentations comportaient tant de mauvaises perspectives et de mauvais rapports de proportion au regard des lois enseignées par l'Académie. Ils ne s'intéressaient pas à l'apparence extérieure des choses mais à leur valeur émotive :

« Il n'y a pas, et il n'y a jamais eu de peintres naïfs impressionnistes, c'est un fait. Cela s'explique assez facilement. Et tout d'abord parce qu'ils peignent comme les primitifs. Les primitifs, eux aussi, ne dessinaient que la forme spécifique des objets. Quoi d'étonnant alors que le ton local triomphe : que la perspective soit faite d'un échelonnement de plans plats et que les feuilles soient parfois plus grandes que l'arbre lui-même ! Car ce qui importe avant tout, c'est la prédominance émotionnelle, pour ne pas dire spirituelle, de tel ou tel élément et non sa position conventionnelle dans l'espace. Donc, le seigneur sera toujours plus grand que ses guerriers ou ses serfs travaillant dans les champs. Ses habits seront toujours plus beaux, plus rouges, plus éclatants...¹⁴⁸⁰ »

Mais si les naïfs avaient des points communs avec les Primitifs et que l'art naïf était une branche du populaire, il n'avait rien à voir avec les arts populaires ou l'artisanat. Peu soucieux d'associer l'art naïf à d'autres arts primitifs, Jakovsky mettait ici un point d'honneur à bien les en distinguer. Recourant à l'argument de leur autodidaxie en leur absence de savoir

miroir, on veut que ce miroir soit absolument pur : qu'aucun style, qu'aucune convention du proche passé ne le marque, ne l'entache. Aussi la peinture naïve pourrait, à la rigueur, en être un. », Jakovsky, A., *La peinture naïve, op. cit.*, reproduit in Noizet, V., *Anatole Jakovsky (1907/1909 ?-1983) : la trajectoire d'un critique d'art au XX^e siècle, op. cit.*, volume annexe, p. 153

¹⁴⁷⁹ « Cet art cesse, cet art cessera inmanquablement d'avoir sa raison d'être dès l'instant même où l'artiste commencera à fabriquer des tableaux en série, sans tenir compte de son instinct primitif qui l'incitait à fixer spontanément telle ou telle de ses impressions sur une toile. », *Ibid.*, p. 155

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 158

académique, il les opposait à ce qu'on nomme aujourd'hui les « arts appliqués », fruits d'un enseignement menant, pour lui, à la série, au « cliché » :

« Les arts populaires ont un style. Les naïfs n'en ont pas. Évidemment, chaque naïf a son écriture à lui, mais elle-même n'est pas très stable. [...] Un tableau plastiquement résolu peut se passer de titre. Il peut tout simplement s'appeler "composition", "nature-morte", ou "paysage". Le tableau naïf, par contre, n'est pour ainsi dire jamais résolu. Il y a toujours un léger flottement entre ce que le peintre a vu, ou ce qu'il a cru voir, et ce qu'il a fait. Oui, ce qui différencie les plus sensiblement les arts populaires et les œuvres des naïfs, c'est leur absence du modèle idéal, du cliché. Le naïf part d'une sensation et non d'un précepte. Celui qui a quelque peu appris les rudiments du dessin sait, déjà, à l'avance, comment s'attaquer à un détail, puisqu'il l'a vu exécuter auparavant par un autre et cet autre lui a montré comment on procède dans ce cas-là. Le naïf n'en sait rien. Toute chose sera pour lui une perpétuelle découverte, un éternel recommencement. Il prospectera autant qu'il peindra. Il n'a aucun moyen de contrôle. Et c'est certainement lui qui est dans le vrai, car l'art ne s'apprend pas.¹⁴⁸¹ »

C'était donc encore la notion d'ignorance au sens d'absence de connaissances et de savoir de nature académique qui, en référence à l'un des premiers sens de *naïveté*, était de nouveau érigée comme spécificité fondamentale de l'art naïf. Le manque présumé de savoir des artistes naïfs, tel que le savoir se transmet, chez les artisans, de compagnonnage en compagnonnage auprès d'un maître¹⁴⁸², était aussi la raison pour laquelle, s'il était possible d'étendre la chronologie de l'art naïf aux peintures anonymes des XVIII^e et XIX^e siècles, il était impossible de la faire remonter plus haut :

« Ce manque de savoir, dis-je, est aussi la raison majeure de la floraison des naïfs tout le long du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, et leur absence quasi complète au cours des siècles précédents.

En vérité, si avant la Révolution et l'abolition des corporations, quelqu'un montrait quelque aptitude picturale, il entrait d'emblée en apprentissage et au bout d'un certain temps d'études et de travail acharné, il était promu au rang de vrai peintre. Dès lors, c'était

¹⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 159 et p. 161

¹⁴⁸² « Chaque artisan anonyme qui décore une assiette, qui enlumine des cartes à jouer, qui moule un pot à tabac ou un vase a un modèle devant lui. Même les graveurs des planches d'imagerie d'antan avaient quelque point de repère. Ils savaient que le corps se fait d'une telle façon, que le visage est toujours mieux de face que de profil et que la fleur est faite ainsi et pas autrement, qu'elle a tant de pétales et pas un de plus. C'étaient toujours des modèles que leur transmettaient leurs ancêtres. Certes, ils ne les copiaient pas toujours à la lettre, cela se comprend, car il n'y a guère de choses immuables. Ils changeaient légèrement le dessin, ils déplaçaient de temps en temps le contour des couleurs, mais tout cela dans un cadre déjà existant. Nul doute, que parmi les créateurs de ces prototypes, ne se trouvaient des vrais naïfs. Allez les reconnaître seulement ! Parmi tant de choses semblables... », *Ibid.*, p. 161

sa profession, sa raison d'être, sa position sociale. Il cessait d'être un naïf en puissance, il naissait à une autre vie, à un autre destin, sans rêves cette fois, sans refoulements, ni tourments.

Il a fallu l'avènement de l'époque bourgeoise, soi-disant libérale, pour que cette chance fût refusée à une certaine catégorie de talents. Les forts pouvaient encore se frayer un chemin dans le jardin des Muses et des galeries de tableaux, mais les humbles et les petits devaient trouver autre chose pour subsister. Il ne leur restait que quelques rares instants de loisir pour satisfaire cet impérieux besoin de créer et de se survivre. Pensez, s'il devait être fort ce besoin, ce désir, puisqu'ils ont peint, peint et dessiné quand même, envers et contre tout !

Et l'ère des invasions dominicales commença...¹⁴⁸³ »

La dernière nouveauté apportée par le nouveau spécialiste résidait enfin en l'ouverture esthétique de l'art naïf à travers le postulat, timide, de l'existence d'une sculpture naïve. Jakovsky fut ainsi le premier à tenter de faire sortir l'art naïf du champ de la peinture. Mais l'entreprise ne porta pas ses fruits et, probablement considérée comme une impasse, tendit à travers les quelques exemples cités à se restreindre aux architectures et sculptures réalisées en milieu naturel qui, découvertes par les surréalistes, furent bientôt aussi récupérées par les filets de l'art brut¹⁴⁸⁴.

¹⁴⁸³ *Ibid.*, pp. 157-158

¹⁴⁸⁴ « S'il est relativement aisé de délimiter les frontières de la Peinture Naïve, il est, par contre, assez difficile de dire où commence et où finit la *Sculpture Naïve*. Elle a existé de tous les temps. Son nom est légion. Tout homme est un sculpteur naïf qui s'ignore lorsqu'il pétrit entre ses doigts la mie de pain à table, ou lorsqu'il triture les billets et les tickets dans l'autobus et le métro. Le seul fait de ramasser les racines ou les galets sur une plage dénote déjà une velléité de sculpter. Nous verrons, un peu plus loin, pourquoi. Mais cette velléité-là ne commence à se réaliser, à se matérialiser que dès l'instant où l'individu en question sort son couteau et le met à la gorge d'une branche de chêne, par exemple. Ce qui est arrivé, d'ailleurs, à M. Frédéric Séron, du temps où il n'était pas encore boulanger, mais simple gardien de troupeau. Au bout de deux ans de travail, à raison de huit heures par jour environ, cette branche est devenue une chaîne, tout d'une pièce, mobile, richement ornée de motifs décoratifs. C'est probablement la première sculpture mobile ; après celle d'Alphonse Allais, bien sûr, mais avant, bien avant les "mobiles" de Calder. [...] Or, la pièce maîtresse de cette sorte de sculpture est incontestablement le *Palais Idéal*, connu davantage sous le nom du *Palais du Facteur Cheval* à Hauterives (Drôme). [...] La seconde réalisation magnifique de ce genre, ce sont les *Rochers sculptés* de Rothéneuf, près de Saint-Malo. Ces personnages divers, sculptés à même le granit de la côte, sont l'œuvre de l'abbé Fouré, ancien recteur, comme disent ses cartes de visite, né en janvier 1819 à Saint-Thual et mort à Rothéneuf le 10 février 1910. Trente ans de travail. [...] En résumé, pour ne pas discourir à perte de vue, la sculpture naïve, c'est vous et moi. Elle est au coin de la rue. Il suffit seulement, comme dans la romance, d'avoir un peu d'amour, un peu de poésie et, surtout, du temps libre. Beaucoup. Elle est pure et naturelle. Grande. C'est plutôt la sculpture soi-disant "moderne" avec ses déformations arbitraires, un tantinet cérébrales qui paraissent naïves à côté des œuvres véritablement naïves et qui ne le sont pas. », *Ibid.*, pp. 167-168

C. L'art naïf à l'épreuve de l'art brut.

1. Des liens entre Anatole Jakovsky et Jean Dubuffet.

Au même moment, un autre peintre autodidacte faisait son entrée sur la scène artistique française. Jean Dubuffet, ancien négociant en vin qui, en 1942, avait définitivement décidé de se consacrer à la peinture et exposait ses productions Galerie René Drouin, Paris. Y montrant pour sa deuxième exposition en 1946 des peintures abstraites au matiérisme encore inédit, des « hautes pâtes » comme il aimait les nommer¹⁴⁸⁵, ce fut surtout cette deuxième manifestation qui fit fureur et le propulsa, en un temps record, au cœur de l'actualité artistique de cette période d'après-guerre à peine commencée. Négation de la réalité, les « hautes pâtes » de Dubuffet s'inscrivaient dans une tendance abstraite qui ne dut certainement pas convenir à la nouvelle orientation prise par Jakovsky. Pourtant les deux hommes, entrés en contact à l'initiative de Dubuffet, entreprirent de collaborer quelques mois, et même si l'opinion de Dubuffet vis-à-vis de Jakovsky fut des plus ambiguës, conservèrent jusqu'en 1965 au moins des rapports tout à fait cordiaux¹⁴⁸⁶.

Il faut préciser ici que ce ne fut pas à propos de son propre travail de peintre que Dubuffet contacta le premier Jakovsky vers le mois de mars-avril 1945. Comme l'ont rappelé Noizet et Brun, le peintre se rapprocha du critique car il espérait que ce dernier, bien connu de la scène artistique, puisse l'aider à réaliser « un livre sur les peintures de fous¹⁴⁸⁷ ». D'après Brun toujours, ce ne serait d'ailleurs pas la dissension art brut/art naïf qui aurait mis fin à leur collaboration quelques mois plus tard. En 1945, écrit l'historien d'art, Dubuffet n'en était qu'aux prémices de l'élaboration de la notion d'art brut¹⁴⁸⁸. Comment aurait-il donc pu lui opposer l'art naïf que Jakovsky adorait ?

¹⁴⁸⁵ Présentée du 3 mai au 1^{er} juin 1946, l'exposition s'intitulait « Mirobolus, Macadam & Cie, Hautes Pâtes de Jean Dubuffet ». Les textes du catalogue publié à cette occasion étaient rédigés par Michel Tapie.

¹⁴⁸⁶ Cf. Noizet, Vanessa, *L'Écriture en question : pour une approche contextuelle de la correspondance échangée entre Gaston Chaissac et Anatole Jakovsky (1948-1964)*, 115 p., mémoire de Master 2 soutenu en Histoire de l'art à l'Université Paris IV-Sorbonne, Paris, 2014, p. 21. De nouveau, nous remercions vivement Vanessa Noizet de nous avoir donné accès à ce mémoire de Master 2 qui, dans la continuité du premier, analyse la correspondance inédite entre l'artiste Gaston Chaissac et Anatole Jakovsky.

¹⁴⁸⁷ Cf. lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, datée du vendredi 16 mars 1945 citée in *Ibid.*, p. 19 et Brun, B., *De l'homme du commun à l'Art Brut : « mise au pire » du primitivisme dans l'œuvre de Jean Dubuffet*, op. cit., p.190. Baptiste Brun mentionne également une lettre de Jean Dubuffet à Raymond Queneau datée du 21 mai 1945 et dans laquelle « il est question de prospections menées autour de "travaux d'art faits par des fous" en compagnie d'Anatole Jakovsky » ainsi qu'une lettre, datée du même jour mais adressée à Picasso et faisant état des mêmes recherches : « mon ami Anatole Jakovsky et moi-même entreprenons une enquête sur les peintures et travaux d'art faits par les fous », citée in *Ibid.*

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 193

Contrairement à ce que Marianne Jakobi et Julien Dieudonné ont écrit¹⁴⁸⁹, ce ne serait pas non plus le « cas Chaissac » qui aurait distendu les liens entre les deux hommes. Ces derniers auraient découvert l'artiste vendéen chacun de leur côté, à trois ans d'intervalle. Comme le rappelle Noizet, tandis que Dubuffet rencontra Gaston Chaissac grâce à Jean Paulhan en octobre 1946 et entama dès cette date une correspondance soutenue avec lui, Jakovsky, bien qu'il ait eu l'occasion de voir au moins une de ses œuvres chez Jules Lefranc dès 1945-1946, n'entra en relation avec l'artiste qu'en 1948¹⁴⁹⁰. La fin de la collaboration entre Jakovsky et Dubuffet ne serait donc due ni à une querelle théorique opposant l'art brut, encore en germe, et l'art naïf, ni à une guerre de paternité quant à la découverte de Gaston Chaissac.

2. Le « cas Chaissac ».

Nous n'apprenons rien au lecteur en rappelant à quel point Chaissac fut tantôt affilié à l'art naïf tantôt affilié à l'art brut. Si Jakovsky n'a jamais cherché à l'inscrire dans la lignée des naïfs¹⁴⁹¹, bien qu'il ait très joliment célébré ses qualités de primitif¹⁴⁹², c'est à côté des « peintres du dimanche » que l'artiste autodidacte fut présenté au Salon des Surindépendants de 1945¹⁴⁹³. Du côté de l'art brut, il est bien connu que Dubuffet eut, un instant, l'envie de considérer Chaissac comme l'un de ses éminents représentants. C'est en tout cas ce que lui reprochait Chaissac à propos de la préface que Dubuffet lui avait écrite pour son exposition Galerie L'Arc-en-Ciel, Paris présentée du 11 juin au 20 juillet 1947. Plutôt content dans un premier temps, l'artiste émit deux jours plus tard, de sérieuses réserves quant au fait que l'auteur avait présenté

¹⁴⁸⁹ Dieudonné, Julien et Jakobi, Marianne, *Dubuffet*, Paris, Perrin, 2007, p. 233

¹⁴⁹⁰ Noizet, V., *L'Écriture en question : pour une approche contextuelle de la correspondance échangée entre Gaston Chaissac et Anatole Jakovsky (1948-1964)*, op. cit., pp. 20-21

¹⁴⁹¹ « De là il n'y a qu'un pas à confondre Chaissac avec les naïfs. Rien n'est plus faux, en vérité. Ce que les naïfs obtiennent péniblement par le travail assidu, par l'application minutieuse et une somme d'heures incalculable de besogne manuelle, Chaissac l'obtient sans peine, un seul coup par la pureté de sa vision et la fraîcheur de sa couleur. Eh oui, ce sont des dons ; on les a ou on ne les a pas. Il peint comme les oiseaux chantent, et comme les naïfs peignent les oiseaux chantants, voilà l'unique raison de cette confusion. Puis, comme il habite la Vendée, est cordonnier, ex-palefrenier de son état, cela fait tout aussi bien dans le tableau. », Jakovsky, Anatole, *Gaston Chaissac l'homme orchestre*, rédigé le 1^{er} juin 1952, postface de François Caradec [1952], Paris, L'Echoppe, 1992, pp. 21-22

¹⁴⁹² Comme l'a bien analysé Noizet, Jakovsky dans *L'homme orchestre* (1952), invente un portrait de l'artiste en voyant, mettant en avant les notions d'imagination, de vision et d'hallucination. Dans un style proche du conte, le critique s'en réfère à un âge d'or mythique qui verrait l'avènement d'un nouvel art populaire, fait par tous et pour tous. A l'égard de Chaissac, il fait référence à un « primitivisme animiste » se fondant sur l'usage, par l'artiste, de matériaux bruts et naturels dans ses œuvres, cf. *Ibid.*, p. 83. Le rapprochement de l'usage par Chaissac de matériaux bruts comme dans *Tête archaïque* (1946-1950, ILL.86), sculpture faite avec des racines, du cuir et des barbes de maïs, et d'un primitivisme de nature animiste n'est pas sans annoncer la notion de bricolage mise au point quelques années plus tard par Claude Lévi-Strauss à l'égard des sociétés primitives et rapprochée de l'art brut, cf. Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage* [1962], Paris, Presse Pocket, 1985, pp. 30-31

¹⁴⁹³ Cf. Noizet, V., *L'Écriture en question : pour une approche contextuelle de la correspondance échangée entre Gaston Chaissac et Anatole Jakovsky (1948-1964)*, op. cit., p. 45 et Ragon, Michel, *Du côté de l'art brut*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 30

son œuvre comme opposée à l'art culturel et ne pouvant de ce fait souffrir les critiques des spécialistes habituels de l'art savant. Craignant probablement de paraître trop singulier, il conseillait à Dubuffet d'en finir avec l'art brut dans lequel il s'était déjà, d'après lui, trop abîmé :

« Monsieur,

J'avais trouvé votre préface bien mais c'était une illusion et en réalité elle est idiote, archi-idiote. Qu'aviez-vous, retour du sahara [sic], a [sic] vous rappeler [sic] de mon nom [sic] de ma production et surtout les critiques de l'école de paris [sic].

A mon avis votre plume a assez été comme ça au service de l'art brut et elle mérite mieux que ça.

Vous ne pouvez toute votre vie piétiner au carrefour art brut.

Bon courage Monsieur Dubuffet.

G. chaissac [sic]¹⁴⁹⁴ »

Il faut préciser ici que les craintes de Chaissac concernant son annexion à l'art brut devaient être d'autant plus grandes que Dubuffet s'en était déjà confié à lui, au sujet des recherches qu'il menait dans des asiles psychiatriques sur l'art des fous¹⁴⁹⁵. Se moquant quelque peu de cette manie taxinomique de spécialiste, Chaissac lui avait à son tour sous-entendu, non sans humour, ses réticences quant à ce nouvel « art brut ». L'encourageant à se méfier de la qualité, « assez médiocre en général », de l'art des fous¹⁴⁹⁶, il avait aussi suggéré à Dubuffet, tout en promouvant un de ses amis artistes, de *proportionner* l'art brut : « Ne pourriez-vous pas parler d'un art demi brut d'un art trois quart brut, d'un art un quart brut. Et l'art de Ingo¹⁴⁹⁷ ne pourrait-il pas être classé dans un de ces trois arts ? Et vinci [sic]. le [sic] titien [sic] Michel ange [sic] et compagnie ne pourrait-on pas appeler [sic] ça l'art barbare ?¹⁴⁹⁸ » Sous ses airs de débutant inculte et isolé, Chaissac qui s'était formé à la peinture auprès de l'artiste abstrait Otto Freundlich durant les années 1930 à Paris, était trop au fait de l'art moderne et de la critique de son temps pour se laisser enfermer dans une catégorie esthétique dont les fondements, primitivistes, pouvaient lui attirer des regards paternalistes et condescendants. Dubuffet,

¹⁴⁹⁴ Lettre de Gaston Chaissac à Jean Dubuffet datée du 16 mai 1947 et reprise in Chaissac, Gaston et Dubuffet, Jean, *Correspondance 1946-1964*, édition établie, présentée et annotée par Dominique Brunet et Josette-Yolande Rasle, Paris, NRF/Gallimard, 2013, pp. 131-132

¹⁴⁹⁵ Les deux comparses échangent en effet des avis sur l'art des fous dès le mois de décembre 1946.

¹⁴⁹⁶ « *Cher Ami*. Il est définitivement reconnu que des fous dessinent et peignent des choses particulièrement intéressantes, toutefois on doit préciser que lorsque c'est de la folie de peindre qu'il est atteint l'homme peint alors d'une façon remarquablement assez médiocre en général. [...] », lettre de Gaston Chaissac à Jean Dubuffet datée du 17 janvier 1947 et reproduite in Chaissac, G. et Dubuffet, J., *Correspondance 1946-1964*, op. cit., p. 84

¹⁴⁹⁷ Cf. Ingo de Croux (1911-1997) : peintre, fille de l'artiste expressionniste Lou Albert-Lasard (1885-1969), qui fut la compagne pendant quelques années du poète Rainer Maria Rilke, cf. note de bas de page 2 in *Ibid.*, p. 112

¹⁴⁹⁸ Lettre de Gaston Chaissac à Jean Dubuffet datée de début mai 1947 et reproduite in *Ibid.*, pp. 112-113

continuant à le collectionner et à présenter quelques-unes de ses pièces avec d'autres pièces de cet art brut naissant dans le sous-sol de la Galerie René Drouin à l'été 1948, finit par l'en exclure au début des années 1960 pour le reclasser en 1982 dans la catégorie hybride dite de la « Neue Invention »¹⁴⁹⁹.

Le temps nous manque pour analyser la valorisation par Chaissac de sa rusticité et l'écho que cette mise en exergue put avoir auprès des spécialistes. Vivant avec son épouse dans un petit village de Vendée à partir de 1943¹⁵⁰⁰, l'« artiste-paysan » n'hésitait pas, dans ses textes ou dans ses œuvres, à souligner son appartenance au monde rural. Se présentant lui-même comme un artiste faisant de la « peinture rustique moderne », il s'amusait aussi, dans sa correspondance avec Dubuffet notamment, de la distinction entre les urbains et les « ruraux » dont il se revendiquait pleinement¹⁵⁰¹. En 1940-1941 déjà, n'écrivait-il pas à Freundlich, faisant sienne l'idéologie soutenue par le régime de Vichy, qu'« une campagne en faveur de la paysannerie » était « le travail le plus urgent pour lutter contre le déséquilibre actuel qui nous est néfaste à tous¹⁵⁰² » ? Comment interpréter cette valorisation de la ruralité chez Chaissac ? Quel sens prend-elle en 1941 et quel sens prend-elle dans l'immédiat après-guerre ? Que signifie la promotion de la terre, cette *materia prima* à la fois *arte povera* et mère nourrice des campagnes tant promue par Chaissac que, à travers l'œuvre, par Dubuffet ?

Bien que Chaissac ne fût pas à l'origine du rejet de l'art naïf par Dubuffet, il n'empêche que l'inventeur de l'art brut fut prompt à le préférer. Contre l'engouement général, le peintre

¹⁴⁹⁹ Cf. notamment Lombardi, Sarah, « Anlonerd Gaztonchesac » in *Chaissac Dubuffet. Entre plume et pinceau*, catalogue de l'exposition éponyme présentée à L'Adresse Musée de La Poste, Paris (du 27 mai au 28 septembre 2013) et au Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne (du 12 octobre 2013 au 26 janvier 2014), sous le commissariat de Josette Rasle et Gaëlle Rageot-Deshayes, assistées de Sophie Webel comme conseillère scientifique concernant Jean Dubuffet, Lyon, Fages éd., 2013, p. 53

¹⁵⁰⁰ Cf. Abadie, Daniel, « Chronologie » in *Chaissac*, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris (du 11 juillet au 29 octobre 2000), sous le commissariat de Daniel Abadie, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2000, p. 306

¹⁵⁰¹ « Mes préférences vont d'emblée à la peinture rustique moderne et, peintre de village, je lui reste fidèle, trop sûr de faire fausse route si je cherchais à peindre à la façon des artistes peintres des capitales et des sous-préfectures. Nous autres les ruraux de 1946 nous n'avons plus les préjugés d'hier, nous avons évolué et pouvons sans crainte faire des créations à notre idée, insouciant de ce qu'en penseront les bourgeois et d'autres. [...] N'ayant nul besoin du dessin et de la palette des autres, oubliant l'univers et travaillant sans autre souci que de progresser d'une façon continue jusqu'à notre mort, des nouveautés nous appartiennent, il n'y a qu'à ramasser [...] Ma peinture rustique moderne est encore assez pauvre mais dans une vingtaine d'années j'espère qu'elle sera riche presque autant que la terre. », lettre de Gaston Chaissac publiée, en février 1946, dans la revue *Centres* de René Rougerie et intitulée par Chaissac « Peinture rustique moderne », citée in *Chaissac, op. cit.*, pp. 9-10

¹⁵⁰² Cf. lettre de Gaston Chaissac à Otto Freundlich, datée de 1940-1941 et reproduite in Chaissac, Gaston, *Correspondances*, édition établie et présentée par Dominique Brunet, Benoît Decron, Lydie Joubert et Nadia Raison, avant-propos par Serge Fauchereau, ouvrage édité par Le Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, le Centre d'études et de documentation Gaston Chaissac et les Amis du musée, 2004, pp. 64-67

français fut l'un des rares à critiquer l'œuvre d'Henri Rousseau et celles des naïfs, tel Bombois et Bauchant, reconnus à sa suite et, en les assimilant à l'art culturel, à les dénigrer. Or, même s'il ne développe pas beaucoup sa pensée, sa position assez exceptionnelle pour l'époque mérite attention.

3. Art brut versus art naïf ?

Bien qu'il ne s'y attardât pas outre mesure, Dubuffet avait une opinion très précise sur l'art naïf. Comme l'indique son « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture », s'il l'a bien rédigé en 1945, le peintre était on ne peut plus clair sur le sujet¹⁵⁰³. La peinture de Rousseau, Bauchant et Bombois, comme celle de van Gogh, parce qu'elle témoignait trop, encore, de l'envie d'imiter les tableaux académiques ne pouvait contribuer à renouveler l'air artistique parisien, essoufflé et anémié¹⁵⁰⁴ :

« [...] Ce qu'il faut à la peinture, c'est un apport de thèmes neufs, d'idées neuves, d'inspirations neuves. Quelques peintres, dont certains sont des hommes du peuple qui exercent un métier manuel d'autre part, et font des tableaux pour leur plaisir, en amateurs, ont produit des tableaux assez attrayants, mais en général ils n'osent pas trop s'écarter de la peinture académique, ils lui empruntent la plupart de leurs moyens, ils restent bien trop respectueux de l'imitation des tableaux des musées. Ils s'en inspirent visiblement, ils ne se laissent pas aller avec audace à leur propre fantaisie, et alors leur art est un compromis décevant. En voici quelques échantillons :

Projection n°22 – un tableau de Van Gogh

Projection n°23 – un tableau de Henri Rousseau

Projection n°24 – un tableau de Beauchamp [*sic*]

Projection n°25 – un tableau de Bombois

Du même ordre sont ces peintures plus ou moins grossières et maladroitement décorées les baraques foraines ou des cabarets de campagne ou servent d'enseignes. Bien souvent elles sont bien plus attrayantes que les tableaux des musées, justement parce qu'elles sont un peu grossières, et pas prétentieuses ; mais on peut leur faire le même reproche qu'aux précédentes ; elles procèdent trop des peintures des musées, elles sont trop timides, elles

¹⁵⁰³ Dubuffet, Jean, « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture », 1945 reproduit in Dubuffet, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, Tome 1, Paris, NRF/Gallimard, 1967, pp. 31-53. Ce texte fut à l'origine publié dans *Prospectus aux amateurs de tout genre* que Jean Dubuffet date rétrospectivement de janvier 1945. Il aurait été rédigé à la demande de Jean Guéhenno, inspecteur de l'Enseignement populaire, qui avait songé à confier à Dubuffet une série de conférences sur la peinture.

¹⁵⁰⁴ « [...] Dans cet air raréfié, elle [la peinture d'avant-garde actuelle] apparaît quelque peu essoufflée, anémique. Elle aurait besoin d'une bonne transfusion de sang, d'un sang populaire bien sain et robuste. », *Ibid.*, p. 52

répètent plus ou moins habilement des choses déjà faites, elles n'apportent pas de vraie originalité [...] ¹⁵⁰⁵. »

Contrairement aux arguments habituellement avancés pour les rejeter, ce n'était donc pas en raison de leur trop faible qualité, au sens académique du terme, que Dubuffet les dévalorisait. Les reconnaissant sans ambages comme des œuvres d'art à part entière et les comparant sans hésitation à l'art savant, c'était plutôt pour leur trop grande accoutance avec l'art académique qu'il les dépréciait. Bon témoignage de sa parfaite acception après-guerre, l'art naïf n'était donc plus dénigré pour ses différences d'avec l'art savant mais, au contraire, pour sa trop grande ressemblance. Il n'était plus considéré comme un art antiacadémique mais, au contraire, comme un ersatz de l'« art culturel » de son temps.

L'argument employé pour rejeter l'art naïf induisait également une toute nouvelle manière de les considérer. Une fois n'est pas coutume : ce n'était pas sur leur nature de primitif que Dubuffet jugeait les naïfs mais uniquement sur la valeur esthétique de leurs peintures. Ce n'était pas en insistant sur l'appartenance sociologique (ainsi pouvait-il les comparer avec van Gogh) ou leur supposé état d'âme mais au regard de leur motivation et de l'esthétique de leurs productions que Dubuffet les associait à l'art culturel de leur temps. Ce faisant, il révélait la possibilité de pouvoir les considérer en dehors de tout primitivisme et, comme pour n'importe quel autre artiste, primitif ou savant, de ne les juger que sur leurs productions, sur la base de critères esthétiques uniquement.

Néanmoins, c'était toujours avec des yeux de spécialiste de l'art culturel, et qui plus est d'artiste savant que Dubuffet émettait son jugement qui, bien qu'il fût dégagé de l'emprise primitiviste, ne pouvait totalement s'abstraire de considération sur l'art culturel de son temps. C'est parce que les peintres naïfs n'avaient d'yeux que pour l'art savant que leurs œuvres manquaient d'originalité. C'est même parce qu'ils ne cherchaient qu'à y être reconnus et intégrés qu'ils ne pouvaient prétendre le renouveler. Or, si l'esthétique naïve était trop proche de l'art culturel, n'était-ce pas aussi parce qu'elle était essentiellement figurative et qu'elle s'opposait ainsi à l'esthétique préférée de Dubuffet, l'art abstrait ?

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*

D'après Jakovsky, Dubuffet, reprenant à son compte l'expression utilisée par les nazis pour dénigrer l'art moderne, aurait également qualifié l'art naïf d'« art dégénéré¹⁵⁰⁶ ». Est-ce parce qu'il fut du goût des nazis et autres fascistes étrangers comme français ou simplement parce que son esthétique figurative rappelait les réalismes fascistes que le peintre le considérait ainsi ? Dans tous les cas, ce jugement laisse à penser que si l'art naïf est désormais apprécié des communistes, il est aussi, aux yeux de certains, considéré comme l'apanage d'une droite fasciste et pour cette raison, tout à fait déprécié. Il encourage également à penser qu'au-delà des considérations plastiques pures, les esthétiques figurative et abstraite sont, encore plus dans l'immédiat après-guerre que dans l'entre-deux-guerres peut-être, les objets de récupérations politiques. Tandis que, durant l'entre-deux-guerres, l'abstraction était plus généralement associée à une gauche progressiste mais anarchiste et la figuration, l'apanage d'une droite conservatrice et rétrograde, à la libération, la ligne de démarcation s'accroît. La figuration est associée à l'extrême droite fasciste, l'abstraction est quant à elle, considérée comme l'esthétique de la résistance et de la libération.

Tandis que Breton commençait à changer d'avis au sujet des naïfs grâce à l'appréhension dépolitisée et surtout dé-droitisée des Américains, et bien que les deux hommes se soient côtoyés dans les premiers temps de la Compagnie de l'Art brut (1948-1951) – mais ont-ils discuté de l'art naïf ? on l'ignore –, Dubuffet ne semble voir en l'art naïf qu'un reflet de cette tendance artistique désormais associée aux années sombres de l'histoire de France. Si tant est que Dubuffet puisse être considéré comme un bon témoin de la pensée de son temps, le jugement qu'il profère en 1945 à l'encontre de l'art naïf expliquerait peut-être pourquoi cette catégorie de primitifs, dans les décennies suivantes, fut tout à fait dévalorisée. L'appréhension américaine de l'art naïf justifiant son abstractivité ne serait donc pas parvenue à s'implanter côté français, et ce même une fois la guerre passée. Elle ne serait en tout cas pas parvenue, en France, à supplanter l'idéologie dominante à travers laquelle les naïfs avaient été reconnus et célébrés. Tandis que l'art brut devenait le nouveau primitivisme des élites avant-gardistes, l'art

¹⁵⁰⁶ « Dubuffet joue gagnant. Il renverse la situation à son profit et devient désormais le Dieu, le Père de tout un mouvement d'idées et les snobs s'en emparent avec délice. Polémiste redoutable, écrivain prolifique, il arrive à inculquer les notions d'un art anticulturel et faire croire aux jobards que la création brute, la sienne et celle des siens, est la seule valable, d'une intensité inégalable. A bas les musées ! A bas la culture ! Vive l'Art Brut ! Mais quel rapport a tout cela avec la peinture naïve ? Pour lui, aucun. Pour s'en convaincre, il suffit de feuilleter ses innombrables encyclopediques pour avoir le moindre doute sur ce qu'il en pense. Il la détecte. Il la vomit. D'après lui, c'est un art hybride, dégénéré ; peinture figurative, peinture passéiste, égarée entre l'académie et l'artisanat. », Jakovsky, Anatole, « Préface », catalogue du Musée International d'art naïf, Nice, 1982, repris in Noizet, V., *L'écriture en question : pour une approche contextuelle de la correspondance échangée entre Gaston Chaissac et Anatole Jakovsky (1948-1964)*, op. cit., volume annexe, p. 264

naïf demeurait celui d'une arrière-garde conservatrice et rétrograde aux aspirations fascistes qu'il était impossible, au sortir de la guerre, de ne pas condamner.

L'histoire convoque parfois d'étranges concours de circonstances. Bien qu'on les sache tout à fait fortuits, ils ne peuvent manquer d'interpeller. En 1948, tandis que Jean Dubuffet fondait en toute discrétion la Compagnie de l'Art brut, le Musée d'art moderne ouvrait en grandes pompes la salle des « Primitifs modernes », suite à la donation de la collection Wilhelm Uhde décédé quelques mois plus tôt. Par un télescopage propre à la marche à l'histoire, tandis que l'art naïf entrait donc au musée, l'Art brut était créé, nouvelle catégorie d'art hors les normes qui se voulait, suivant son inventeur même, offrir une alternative à l'art culturel anémié que consacraient justement les musées.

CONCLUSION.

En commençant nos recherches, nous avons été étonnées de voir à quel point l'art naïf, pourtant si apprécié durant l'entre-deux guerres, était aujourd'hui à ce point négligé. Très vite reconnus comme des primitifs à une époque où le primitivisme était au centre des préoccupations de la scène artistique, il était étonnant que contrairement à d'autres types d'art primitif – tel l'art des enfants, l'art des fous, l'art nègre, etc. –, il ne soit pas passé à la postérité et qu'aujourd'hui, hormis quelques manifestations, il ne suscite pas plus l'intérêt. Caractérisée par sa gaucherie et ses maladresses sur le plan pictural, conscientes ou involontaires, l'esthétique naïve au tournant du XX^e siècle à travers l'exemple d'Henri Rousseau avait été reconnue pour sa capacité à inspirer une avant-garde désabusée par l'Académie des Beaux-arts et souhaitant spirituellement s'en retourner à un art des origines considéré comme plus pur et plus sincère. Ainsi l'art du Douanier avait-il pu être célébré autant par Alfred Jarry et Guillaume Apollinaire, amateurs du caractère licencieux et provocateur de la culture populaire, que par les jeunes artistes qu'étaient alors Pablo Picasso, Wassily Kandinsky et Robert Delaunay. Admirée pour son caractère abstrait, l'esthétique de Rousseau venait corroborer sinon aider les nouvelles formes d'art qu'ils étaient en train d'élaborer.

L'étude de la reconnaissance de l'art naïf durant l'entre-deux-guerres montrait pourtant que ce n'était pas tant pour ses spécificités picturales que les critiques s'y intéressaient. Rarement abordées dans les discours à leur sujet, les questions stylistiques concernant les œuvres naïves, pourtant si riches en diversité, ne semblaient pas exciter outre mesure l'esprit d'analyse des spécialistes. Préférant décrire leur lieu d'habitation, leur franc-parler, raconter des anecdotes propres à illustrer leur mentalité d'arriérés, c'est davantage la nature de leur personnalité, leur identité sociale qui leur plaisaient. Perçus avant tout comme des spécimens de la classe populaire sur laquelle l'élite de l'époque projetait toutes sortes de fantasmes, les naïfs faisaient l'objet d'un primitivisme populaire qui n'était pas sans correspondance avec la place occupée par le peuple sur les scènes culturelle et politique de ce temps.

Que les discours à leur sujet ne se soient pas attachés à décrire ou à analyser leurs peintures n'empêchèrent pas des considérations d'ordre stylistique de se faire jour. En sous-entendu la plupart du temps, au détour d'une comparaison, d'une analogie, d'une affiliation transparaisaient des éléments relatifs à une appréciation d'ordre esthétique, rappelant que ces

exégètes demeuraient des passionnés d'art. D'affiliation en affiliation, il apparut que dans la majorité des cas, l'art naïf n'était plus à partir de 1920 en France, apprécié pour son esthétique moderne. Au contraire, encensé par les tenants d'un retour à l'ordre conservateur et rétrograde qui, aux abstractions du début du siècle, souhaitaient le retour à un art plus classique et plus proche de la « réalité », c'était pour le caractère essentiellement figuratif de leurs toiles que les critiques l'appréciaient. Justifiant le retour à un naturalisme suranné dans les années 1920, la reconnaissance de l'art naïf servit également, au cours de la décennie suivante, à légitimer l'art des « néo-réalistes ».

Au même moment, les Etats-Unis reconnaissaient aussi leur « art naïf ». Moins préoccupés que les Européens par la notion de hiérarchisation des arts, cette jeune nation qui avait à peine commencé à admettre la valeur socio-culturelle des arts plastiques, décidait de se découvrir un passé à travers ses premiers artistes qui, comme les naïfs, peignaient dans un style gauche et maladroit les gens et les paysages qui les environnaient. Parangon du *self-made man* américain, l'artiste *folk* plutôt que d'être considéré comme le parent pauvre d'une société éduquée et civilisée, était davantage reconnu comme le type même du citoyen américain, « l'homme du commun » (*the common man*) à la fois homme de la communauté mais aussi, sans hiérarchisation de classe sociale, le citoyen américain lambda. Si leurs œuvres conservaient le charme du primitif, c'est à travers cette vision débarrassée de toute condescendance que les spécialistes de l'art américain purent les appréhender d'une manière différente de celle de leurs homologues français. C'est aussi grâce à quelques personnalités déterminantes, amateurs des avant-gardes européennes qu'ils furent de nouveau appréciés pour l'esthétique très novatrice et moderne de leurs œuvres au caractère fantaisiste, surréaliste et abstrait.

A cet égard, le silence des surréalistes français au sujet des peintres naïfs jusqu'au séjour d'André Breton à New York durant la Seconde guerre mondiale illustre bien l'opprobre qui les accablait et que seule une mise en perspective différente pouvait permettre de dépasser. Cette appréhension plus moderne des naïfs ne parvint pas, néanmoins, à faire évoluer l'appréciation déjà établie en France à leur sujet et, après avoir été un bref instant considérés comme les représentants d'un art de la liberté, ils furent, une fois la vogue du néo-réalisme passée, rapidement oubliés.

Ayant été, en France, reconnus par une frange conservatrice de la critique d'art, les naïfs constituent une catégorie de primitifs tout à fait particulière. Le primitivisme est habituellement

considéré en histoire de l'art comme l'apanage des avant-gardes dont la mentalité, traditionnellement contestataire et en rupture avec l'ordre établi, les encourage à apprécier par provocation ou ouverture d'esprit des catégories artistiques jusqu'alors dénigrées. L'art naïf est lui, à partir des années 1920, l'art primitif d'une droite conservatrice et rétrograde.

Apprécié pour son esthétique tantôt abstraite tantôt figurative, l'art naïf est aussi un bon exemple de la manière dont ces deux esthétiques, pensées essentiellement comme contraires, participèrent des débats politiques de l'époque. Tout comme il serait intéressant de creuser cette question en y insérant, pour le compte des fascismes, la réception de l'art naïf en Allemagne et en Italie, nous pensons qu'une étude plus approfondie des implications politiques du réalisme et de l'abstraction, à partir de la récupération politique de l'art naïf par exemple, serait aussi à entreprendre.

Tout au long de ce travail, nous avons démontré l'aporie du discours esthétique sur l'art naïf. Malgré toutes leurs bonnes volontés, nous avons constaté la difficulté pour ses promoteurs de mettre en mots les caractéristiques de cette esthétique aux formes si singulières. Une des manières de poursuivre ce travail serait, puisqu'à présent son histoire existe, de s'intéresser de près à ses œuvres et, en inventant une terminologie et une méthode d'étude adaptées, de lui offrir enfin une analyse stylistique digne d'intérêt. Outre le fait qu'il faudrait certainement commencer par plonger dans les méandres des petits centres d'archives et frapper aux portes de ses héritiers pour tenter de retrouver le plus d'informations possible sur leurs auteurs, l'on pourrait s'inspirer des récentes études entreprises par le Folk Art Museum de New York sur leurs équivalents américains. Comme nous avons eu l'occasion de le constater lors d'une conférence donnée par l'une de ses conservatrices, Valérie Rousseau, sur l'artiste *folk* américain Bill Traylor à la maison rouge, Paris, le 23 octobre 2013, l'analyse de l'œuvre *folk*, même si elle s'appuie sur une somme d'informations limitée et à condition d'être menée sans préjugé, peut tout à fait éclairer les voies mystérieuses de la création artistique. Même avec peu d'informations concernant l'artiste, sa biographie, son mode de travail, ses pensées, il est tout à fait possible à l'historien d'art aguerrri de distinguer des modes et schémas de processus créatifs pouvant s'avérer d'une richesse insoupçonnée.

Une troisième manière de poursuivre ce travail serait de voir à quel point l'on pourrait pousser le précepte selon lequel l'art naïf, entendu comme produit de l'art savant, en est aussi le miroir. Comme nous l'avons démontré dans cette étude en mettant en exergue le fait que l'art

naïf fut apprécié pour son esthétique tantôt réaliste tantôt abstraite, la reconnaissance des arts primitifs, pourvu qu'elle implique toujours un regard-pilote savant, n'est jamais exempte d'une opinion stylistique qui pour s'élaborer, s'appuie nécessairement sur des définitions savantes préexistantes. Cette idée nous vient de l'impasse à laquelle Jakovsky semble s'être confronté quant à l'existence d'une sculpture naïve. Pourquoi la sculpture naïve n'existe-elle pas ? Etant donné que l'art naïf a nécessairement besoin d'un regard-pilote savant pour exister, que raconte pour l'histoire de la sculpture savante l'inexistence de la sculpture naïve ? Plus diversifié dans ses formes que l'art naïf, on pourrait appliquer cette recherche à l'art brut et voir, en menant un examen stylistique approfondi des œuvres d'art brut récoltées années après années, décennies après décennies, si une évolution stylistique se fait jour et à quel point celle-ci entre alors en dialogue avec l'évolution stylistique de l'art savant qui lui est contemporain. A quel point Jean Dubuffet, en intégrant par exemple lors de ses premières collectes des sculptures en bois des Barbus Müller, les dessins d'Aloïse Corbaz et d'Adolph Wöllfli, les peintures de Gaston Chaissac, reste-il tributaire d'une définition somme toute assez classique des Beaux-arts ? A partir de quel moment l'art brut intègre-t-il des productions plus originales en termes de compositions et de matériaux comme par exemple, et au risque d'être anachronique, les « sculptures » de l'artiste brut contemporain ACM, assemblages de petites pièces électroniques formant des espèces de cathédrales d'un temps industriel passé ? Si l'étude montre que ce genre de pièces – dont il faudrait bien sûr définir le caractère original et singulier – n'a été intégré à l'art brut que très récemment par exemple, on serait en droit de se poser les questions suivantes : leur récente apparition correspond-elle au fait que ce genre d'objets n'existait pas dans les créations des artistes bruts des années 1960 par exemple, ceux-ci ne se permettant pas de réaliser de tels « monstres » même s'ils ne cherchaient pas le moins du monde à embrasser la carrière artistique ? Cela montrerait qu'il est difficile, même pour l'artiste le plus isolé ou en rupture psychique et/ou physique avec la société, de se départir d'une certaine idée des Beaux-arts lorsqu'il entreprend de réaliser ce qui s'apparente, par les matériaux utilisés, à un dessin, une peinture ou une sculpture. Ou alors est-ce parce que son regardeur, même avec la plus grande ouverture d'esprit, ne peut se départir d'une certaine idée de l'Art et ne sélectionner que des œuvres qui s'y apparentent d'une manière ou d'une autre ? Cela viendrait démontrer que même l'œil du spécialiste de l'art le plus ouvert et le plus curieux de découvrir de nouvelles choses ne saurait se départir d'un substrat culturel qui guiderait, jusque dans son inconscient, ses choix esthétiques, même lorsqu'il est amené à collecter les œuvres les plus incongrues. L'ouverture de l'art brut à des esthétiques formelles diverses et variées correspondrait à l'adoption, concomitante ou légèrement antérieure mais jamais postérieure, de

ces mêmes esthétiques par l'art savant. Malgré son « inculture » fondamentale, l'art brut demeurerait donc, comme l'art naïf, un éternel produit du grand Art.

BIBLIOGRAPHIE.

Afin de faciliter l'accès aux sources bibliographiques américaines, moins connues du lecteur français, nous avons pris de le parti de distinguer la bibliographie des chapitres concernant la France de celle du chapitre concernant les Etats-Unis.

FRANCE, Chapitres I, II, III et épilogue.

SOURCES PRIMAIRES.

Archives et manuscrits.

Fonds d'Archives de la Municipalité de Grenoble

Archives de la Bibliothèque nationale de France, Paris, Fonds Robert Delaunay

Archives du Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky, Paris, Fonds Victor Brauner

Archives du Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky, Paris, Fonds Robert Delaunay

Archives du Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky, Paris, Fonds Raoul Leven

Articles de presse.

« Entretien entre Maurice Vlaminck et Guillaume Apollinaire », *Le Temps*, 14 octobre 1912

ALEXANDRE, Arsène, « Henri Rousseau », *Comoedia*, 3 avril 1909

ALEXANDRE, Arsène, « La vie et l'œuvre d'Henri Rousseau. Peintre et ancien employé de l'Octroi », « La semaine artistique », *Comoedia*, 19 mars 1910

ANONYME, « L'Actualité », *L'Art et les Artistes*, Tome VII, n°35, mars 1923

APOLLINAIRE, Guillaume, « Le Salon d'Automne : Rousseau le Douanier », *Je dis tout*, 26 octobre 1907 repris in Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, textes réunis avec préface et notes par L.-C Breunig, Paris, Gallimard, 2002 [1960], pp. 55-56

APOLLINAIRE, Guillaume, « Les trois vertus plastiques », préface du catalogue de la III^e Exposition du « Cercle de l'art moderne » à l'hôtel de ville du Havre, juin 1908 repris in Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, textes réunis avec préface et notes par L.-C Breunig, Paris, Gallimard, 2002 [1960], pp. 71-74

APOLLINAIRE, Guillaume, préface au *Catalogue de l'Exposition Braque*, Galerie Daniel-Henry Kahnweiler, novembre 1908 repris in Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-*

1918, textes réunis avec préface et notes par L.-C Breunig, Paris, Gallimard, 2002 [1960], pp. 75-77

APOLLINAIRE, Guillaume, « Le Salon des Indépendants », *La Revue des Lettres et des Arts*, 1^{er} mai 1908 repris in Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, textes réunis avec préface et notes par L.-C Breunig, Paris, Gallimard, 2002 [1960], pp. 68-69

APOLLINAIRE, Guillaume, « Prenez garde à la peinture ! Le Salon des artistes indépendants 6000 toiles sont exposées », *L'Intransigeant*, rubrique « Les Arts à Paris », 18 mars 1910, repris in Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, textes réunis avec préface et notes par L.-C Breunig, Paris, Gallimard, 2002 [1960], pp. 96-97

APOLLINAIRE, Guillaume, « Petit vernissage au Grand-Palais. Les artistes allemands vont donner l'assaut au faubourg Saint-Antoine », *L'Intransigeant*, rubrique « Les Arts à Paris », 30 septembre 1910 reproduit in Apollinaire, G., *Chroniques d'art 1902-1918, op. cit.*, pp. 151-152

APOLLINAIRE, Guillaume, « Les Indépendants. », *L'Intransigeant*, rubrique « Les Arts à Paris », 20 avril 1911 repris in Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, textes réunis avec préface et notes par L.-C Breunig, Paris, Gallimard, 2002 [1960], pp. 206-210

APOLLINAIRE, Guillaume, « Réalité, peinture pure », *Der Sturm*, décembre 1912 repris in Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, textes réunis avec préface et notes par L.-C Breunig, Paris, Gallimard, 2002 [1960], p. 267

APOLLINAIRE, Guillaume, « A travers le Salon des Indépendants », *Montjoie !*, 18 mars 1913 repris in Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, textes réunis avec préface et notes par L.-C Breunig, Paris, Gallimard, 2002 [1960], p. 373

APOLLINAIRE, Guillaume, « Chronique mensuelle », *Les Soirées de Paris*, 15 novembre 1913 repris in Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, textes réunis avec préface et notes par L.-C Breunig, Paris, Gallimard, 2002 [1960], p. 424

APOLLINAIRE, Guillaume, « Peintures populaires », *Les Arts*, 24 juillet 1914, repris in Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, textes réunis avec préface et notes par L.-C Breunig, Paris, Gallimard, 2002 [1960], pp. 517-518

AURIER, Georges-Albert, « Les isolés – Vincent van Gogh », *Mercure de France*, janvier 1890

AURIER, Georges-Albert, « Le symbolisme en peinture – Paul Gauguin », *Mercure de France*, mars 1891

BASLER, Adolphe, « Le "Douanier" Henri Rousseau », *L'Art vivant*, octobre 1926

BASLER, Adolphe, « André Derain. Opinions de presse », *Les Arts à Paris*, juillet 1931

BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1845. Paysages. Corot » repris in Baudelaire, Charles, *Ecrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, Paris, Le livre de poche, 1999, pp. 98-101

BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1846. Qu'est-ce que le romantisme ? » repris in Baudelaire, Charles, *Ecrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, Paris, Le livre de poche, 1999, pp. 143-146

BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1846. Eugène Delacroix. » repris in Baudelaire, Charles, *Ecrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, Paris, Le livre de poche, 1999, pp. 152-173

BAUDELAIRE, Charles, « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix », *L'Opinion nationale*, 2 septembre et 14 et 22 novembre 1863, repris in Baudelaire, Charles, *Ecrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, Paris, Le livre de poche, 1999, pp. 469-501

BAUDELAIRE, Charles, « Le Peintre de la vie moderne », *Le Figaro*, 26 et 29 novembre et 3 décembre 1863 repris in Baudelaire, Charles, *Ecrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, Paris, Le livre de poche, 1999, p. 512

BERNARD, Emile, « De l'art naïf et de l'art savant », *Mercure de France*, avril 1895

BING, Henry, « Les limites de l'art populaire », *Formes*, février 1930

BRASSAÏ, « Du mur des cavernes au mur d'usine », *Minotaure*, mars-avril 1933

BRETON, André, « Le message automatique », *Minotaure*, mars-avril 1933

BRETON, André, « Souvenirs du Mexique », *Minotaure*, mai 1939

BRETON, André, « Autodidactes dits "naïfs" », 1942 repris in Breton, André, *Le surréalisme dans la peinture* [1945], Paris, Gallimard, Folio « essais » [1965], 2002

BRETON, André, « Joseph Crépin », 1954 repris in Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard Folio « essais » [1965], 2002

CAHILL, Holger, « L'art populaire américain », *Formes*, mars 1932

CASSOU, Jean, « Les Maîtres populaires de la réalité », *L'Art vivant*, août-septembre 1937

CHAMPIGNEULLE, Bernard, « Artisans d'autrefois », *L'Art vivant*, octobre 1937

CHARENSOL, « Les expositions : "Les plus grands peintres contemporains", exposition organisée par Waldemar George, rue Bonaparte », *L'Art vivant*, février 1929

CHASSE, Charles, « D'Ubu-Roi au Douanier Rousseau », *La Grande Revue*, avril 1923

CHASSE, Charles, « Les Défenseurs des fausses gloires, les amis du Douanier Rousseau », *La Grande Revue*, mai 1924

CHEVALIER, Jacques, « Entretiens de Tronçais sur la nature, les arts et la civilisation », *L'Art vivant*, janvier 1929

CLOUZOT, Henri, « Les Artisans Provinciaux à l'Honneur », *L'Art vivant*, août-septembre 1936

COLLECTIF, ensemble d'articles réunis dans « Derain. Opinions de presse », *Les Arts à Paris*, juillet 1931

COLLECTIF, « Un bilan et un programme : peinture, architecture, art décoratif », *Formes*, janvier 1933

COURTHION, Pierre, « Henri Rousseau, peintre de la liberté », *Fontaine*, n°35, été 1944

DALÍ, Salvador, « De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern'Style », *Minotaure*, mars-avril, 1933

DANIEL-ROPS, « Crise du monde et crise de l'homme », *Formes*, octobre 1931

DE FAYET, « Le talent : Bauchant-Jeune », *L'Esprit nouveau*, n°17, juin 1922

DELAUNAY, Robert, « Henri Rousseau le Douanier », *L'Amour de l'art*, novembre 1920

DELTEIL, Joseph, « Bombois, peintre en peinture », *Formes*, février 1930

DENIS, Maurice, *Journal*, 5 janvier 1886 repris in Denis, Maurice, *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, « Coll. Savoir : sur l'art », 1993, p. 3

DENIS, Maurice, « Notes sur la peinture religieuse », *L'Art et la Vie*, n° 54, octobre 1896 repris in Denis, Maurice, *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, « Coll. Savoir : sur l'art », 1993, pp. 35-37

DENIS, Maurice, « De la gaucherie des Primitifs », *Les Arts de la Vie*, juillet 1904, repris in Denis, Maurice, *Théories 1890-1910*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912, pp. 167-172

DENIS, Maurice, « De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories », *L'Ermitage*, 15 novembre 1905 in Denis, Maurice, *Théories 1890-1910*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912, p. 198

DENIS, Maurice, « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », *L'Occident*, mai 1909 repris in Denis, Maurice, *Théories 1890-1910*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912, pp. 254-270

DENIS, Maurice, « Les Elèves d'Ingres », *L'Occident*, juillet-août septembre 1912, repris in Denis, Maurice, *Théories 1890-1910*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912, pp. 86-89

DIMIER, Louis, « Le Salon du temps de guerre », *L'Action Française*, 30 avril 1918

DUCHARTRE, Pierre-Louis, « En Marge du Premier Congrès d'Art Populaire », *L'Amour de l'art*, février 1929

FAURE, Elie, « L'agonie de la peinture », *L'Amour de l'art*, juin 1931

FELS, Florent, « Le don de Paris », *Action*, n°9, octobre 1921

FELS, Florent, « Utrillo », *L'Amour de l'art*, septembre 1923

FELS, Florent, « Les Primitifs du XXe siècle », *Jazz*, n°4, mars 1929

FOSCA, François, « L'entrée de Gauguin au Louvre », *L'Amour de l'art*, février 1927

FOSCA, François, « Corot chez P. Rosenberg », *L'Amour de l'art*, mai 1928

FRANK, Nino, « Bombois », *L'Art vivant*, rubrique « Artistes d'aujourd'hui », avril 1929

FUSS-AMORE, Gustave, « Reportage parisien », *Le Matin d'Auvers*, 23 mars 1906

GAUTHIER, Maximilien, « Les peintres de Montmartre », *L'Art vivant*, janvier 1929

GEORGE, Waldemar, « Cent ans de peinture française », *L'Amour de l'art*, avril 1922

GEORGE, Waldemar, « Le Salon d'Automne », *L'Amour de l'art*, septembre 1923

GEORGE, Waldemar, « La peinture et la sculpture au Salon d'Automne », *L'Amour de l'art*, septembre 1924

GEORGE, Waldemar, « La Collection Viau », *L'Amour de l'art*, septembre 1925

GEORGE, Waldemar, « Le Salon d'Automne », *L'Amour de l'art*, septembre 1925

GEORGE, Waldemar, « Trente ans d'Art Indépendant, Rétrospective de la Société des Artistes Indépendants », *L'Amour de l'art*, mars 1926

GEORGE, Waldemar, « Peintures populaires d'hier et d'aujourd'hui : Lettre ouverte à Florent Fels », *L'Art vivant*, juin 1929

GEORGE, Waldemar, « Le Miracle de Rousseau », *Les Arts à Paris*, juillet 1931

GEORGE, Waldemar, « Une exposition de peinture française contemporaine à Londres », *Formes*, février 1932

GEORGE, Waldemar, « L'art français du XIX^e et du XX^e siècle à la collection Adolphe et Samuel Lewisohn. De la nature vivante à la nature morte », *Formes*, août-septembre 1932

GEORGE, Waldemar, « L'autre Amérique : le sortilège d'Eilshemius », *Formes*, août-septembre 1932

GOURMONT, Remy de, « Le Livret de l'Imagier, Frontispice », *Mercure de France*, février 1892

GOURMONT, Remy de, « L'Ymagier », *L'Ymagier*, n°1, octobre 1894

GUENNE, Jacques, « La naïveté est-elle un art ? », *L'Art vivant*, avril 1931

GUENNE, Jacques, « Maurice Utrillo », *L'Amour de l'art*, octobre 1933

GUENNE, Jacques, « Les maîtres populaires de la réalité », *L'Art vivant*, juin 1937

GUILLAUME, Paul, « Utrillo », *Les Arts à Paris*, novembre 1920

HUGNET, Georges, « Joan Miró ou l'enfance de l'art », *Cahiers d'art*, juillet-août 1931

HUYGHE, René, « Chapitre VII-La peinture d'instinct », *L'Amour de l'art*, octobre 1933

HUYGHE, René, « A la recherche du temps retrouvé », *L'Amour de l'art*, janvier 1935

HUYGHE, René, « Signification de la crise », *L'Amour de l'art*, juin 1936

HUYGHE, René, « Menace sur notre temps », *L'Amour de l'art*, novembre 1936

JARRY, Alfred, « Indépendants » dans la rubrique « Minutes d'art », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n°5-6, mai-juin 1894, pp. 89-91, reproduit in Jarry, Alfred, *Œuvres complètes*, sous la dir. d'Henri Béhar, Tome 1, édition établie, présentée et annotée par Henri Béhar, Paul Edwards, Isabelle Krzywkowski et Julien Schuh, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 441

JARRY, Alfred, « Beaux-arts : Les Indépendants », *Essais d'art libre*, juin-juillet 1894, pp. 124-25, Jarry, Alfred, *Œuvres complètes*, sous la dir. d'Henri Béhar, Tome 1, édition établie, présentée et annotée par Henri Béhar, Paul Edwards, Isabelle Krzywkowski et Julien Schuh, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 456

JARRY, Alfred, « Filiger », *Mercure de France*, septembre 1894

LARGUIER, Léo, « Le peintre du dimanche », *L'Art vivant*, rubrique « Le cabinet de l'amateur », septembre 1929

LHOTE, André, « Notes », *La Nouvelle Revue Française*, juillet 1921

LHOTE, André, « Les arts. Les dernières rétrospectives », *La Nouvelle Revue Française*, juillet 1922

LHOTE, André, « « Les arts. Les artistes inconnus à la galerie Simon et le Salon d'Automne », *La Nouvelle Revue Française*, décembre 1922

LHOTE, André, « Les Frères Le Nain, Galerie Sambon », *La Nouvelle Revue Française*, mars 1923

LHOTE, André, « Exposition Henri Rousseau (Galerie Paul Rosenberg) », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} novembre 1923

LHOTE, André, « Le Salon d'Automne », *La Nouvelle Revue Française*, janvier 1925

LHOTE, André, « La peinture aux "Indépendants" », *La Nouvelle Revue Française*, mai 1925

LHOTE, André, « Les Arts. De Poussin à Corot », *La Nouvelle Revue Française*, juillet 1925

LHOTE, André, « A propos de l'exposition Corot », *L'Art vivant*, 15 juillet 1928

LHOTE, André, « Art populaire », *La Nouvelle Revue Française*, août 1929

MERKI, Charles, « Apologie pour la peinture », *Mercure de France*, juin 1893

MERYEM, Jean, « Utrillo », *L'Art et les artistes*, avril 1925

PULINGS, Gaston, « L'exposition des arts populaires et primitifs au Palais des Beaux-arts à Bruxelles », *L'Art vivant*, août 1929

REY, Robert, « A propos des expositions récentes de Maurice Utrillo », *L'Amour de l'art*, avril 1925

- RIVIERE, Georges, « L'art visage de la civilisation », *L'Art vivant*, septembre 1929
- ROY, Louis, « Un Isolé. Henri Rousseau », *Mercure de France*, n°3, mars 1895 reproduit in *Mercure de France*, Tome XIII, année 1895, Vadux, Kraus Reprint Ltd., 1965, p. 350
- SIEGFRIED, André, « La France et l'individualisme dans le monde futur », *Prométhée*, janvier 1939
- SOFFICI, Ardengo, « Henri Rousseau », *Mercure de France*, 1908
- SOUPAULT, Philippe, « Le Douanier Rousseau », *Les Feuilles Libres*, août-septembre 1922, texte aussi reproduit in Soupault, Philippe, *Ecrits sur la peinture*, Paris, Lachenal & Ritter, 1980
- SOUPAULT, Philippe, « La Légende de Henri Rousseau », *L'Amour de l'art*, août 1926
- TERIADE, « Les Expositions (Beauchant [*sic*] : exposition organisée par Mme Jeanne Bucher à la Galerie Magellan) », *Cahiers d'art*, mai-juin 1928
- TZARA, Tristan, « L'art et l'Océanie », *Cahiers d'art*, janvier 1929
- TZARA, Tristan, « Henri Rousseau: The Role of Time and Space in His Work » in *Henri Rousseau*, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la Sidney Janis Gallery, New York, Sidney Janis Gallery, 1951, n.p.
- UHDE, Wilhelm, « Défense de l'art populaire », *Jazz*, n° du 15 décembre 1929
- UHDE, Wilhelm, « Séraphine ou la peinture révélée », *Formes*, septembre 1931
- UHDE, Wilhelm, « Henri Rousseau et les primitifs modernes », *L'Amour de l'art*, octobre 1933
- WARNOD, André, « Notes d'art - Henri Rousseau, Lotiron, Marcel Gaillard, Schutz », *L'Avenir*, 11 juin 1923
- ZAHAR, Marcel, « L'art à Paris », *Formes*, juin 1930
- ZERVOS, Christian « Henri Rousseau et le sentiment poétique », *Cahiers d'art*, septembre 1926
- ZERVOS, Christian, « Les expositions (galerie Paul Rosenberg) », *Cahiers d'art*, mai-juin 1928
- ZERVOS, Christian, « Les problèmes de la jeune peinture. I. Le retour au sujet est-il probable ? », *Cahiers d'art*, avril 1931

Action, Cahiers de philosophie et d'art, dirigée par Florent Fels et Marcel Surville, n°4, juillet 1920

Henri Rousseau, sous la dir. de Guillaume Apollinaire, *Les Soirées de Paris*, numéro spécial, 15 janvier 1914

Minotaure, dirigée par André Breton et Paul Eluard, n°11, novembre 1938

Variétés, Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain, dirigée par P.G. van Hecke, n°11, 15 mars 1929, non paginé

Ouvrages d'histoire de l'art.

Histoire de l'art, Tome 8, sous la direction d'André Michel, Librairie Armand Colin, Paris, 1926

Histoire universelle des arts, des temps primitifs jusqu'à nos jours, Tome 3 : La Renaissance, L'art moderne, sous la direction de Louis Réau, Paris, Librairie Armand Colin, 1936

ARTAUD DE MONTOR, Alexis-François, *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, Paris, Schoell, 1811 [seconde édition ; 1808]

BASLER, Adolphe, *La Peinture... religion nouvelle*, Paris, Librairie de France, 1926

BELL, Clive, *Art*, Londres, Chatto & Windus, 1914

BELL, Clive, *Since Cézanne* [1922], Londres, Chatto & Windus, 1929

BLANCHE, Jacques-Emile, *Les arts plastiques-La Troisième République, de 1870 à nos jours*, Paris, Les éditions de France, 1931

BRASSAÏ, *Graffiti*, Paris, éditions du Temps, 1961

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, 1924 reproduit in Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, Folio « Essais » [1962], 2002

CHAMPIGNEULLE, Bernard, *L'Inquiétude dans l'Art d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1^{ère} édition : 1934, 2^{nde} édition : 1938

CHASSE, Charles, *D'Ubu Roi au Douanier Rousseau*, Paris, éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1947

COQUIOT, Gustave, *Cubistes, futuristes et passéistes. Essai sur la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture*, Paris, Librairie Ollendorf, 1914

COQUIOT, Gustave, *Les Indépendants, 1884-1920*, Paris, Librairie Ollendorf, 1920

COURTHION, Pierre, *Panorama de la peinture française contemporaine*, Paris, Kra, 1927

DORIVAL, Bernard, *La peinture française, tome II-La peinture française du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Larousse, 1942

DORIVAL, Bernard, *Les étapes de la peinture française contemporaine. Tome 3 – Depuis le cubisme, 1911-1944*, Paris, Gallimard, 1946

DORIVAL, Bernard, *Les peintres du XX^e siècle, Tome 1 : Les origines de la peinture contemporaine, 1888-1914*, Paris, Pierre Tisné, 1957

DORIVAL, Bernard, *Les peintres du XX^e siècle. Tome 2 : Du cubisme à l'abstraction 1914-1957*, Paris, Pierre Tisné, 1957

EINSTEIN, Carl, *Les arts de l'Afrique* [Einstein, Carl, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Belrin, Propyläen-Verlag, 1926], traduit de l'allemand par Liliane Meffre et Maryse Staiber, Paris, éd. Jacqueline Chambon, 2011

ESCHOLIER, Raymond, *La peinture française XX^e siècle*, Paris, Librairie Floury, 1937

FAURE, Elie, *Histoire de l'art. L'art moderne*, Paris, éd. Crès & C^{ie}, 1921

FELS, Florent, *Propos d'artistes*, Paris, Renaissance du Livre, 1925

GEORGE, Waldemar, *Profits et pertes de l'art contemporain*, Paris, Chroniques du Jour, 1933

HUYGHE, René, *La peinture française : les contemporains*, Paris, Pierre Tisné, 1^{ère} édition : 1939, 2nde édition : 1949

KLINGSOR, Tristan L., *L'art français depuis 20 ans : la Peinture*, Paris, F. Rieder et C^{ie}, 1921

PERRIOLLAT, Charles, *Le Surnaturel dans l'art*, Paris, Institut catholique, 1925

RAYNAL, Maurice, *Anthologie de la peinture en France, de 1906 à nos jours*, Paris, éd. Montaigne, 1927

ROH, Franz, *Post expressionnisme. Réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente* [*Nach-Expressionismus. Magischer Realismus Probleme der neuesten europäischen Malerie*, Leipzig, Klinckhardt & Biermann, 1925 ; traduction, notes et

présentation par Jean Reubrez], Paris, Les presses du réel, collection « Œuvres en sociétés », 2013

SALMON, André, *La jeune peinture française*, Paris, Société des Trente, 1912

SALMON, André, *L'Art vivant...*, Paris, éd. Crès & C^{ie}, 1920

STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, Tome Premier, Paris, P. Didot, L'Ainé, Imprimeur du Roi, 1818

UHDE, Wilhelm, *Picasso et la tradition française, notes sur la peinture actuelle*, Paris, éd. des Quatre-Chemins, 1928

ZERVOS, Christian, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Cahiers d'art, 1938

Catalogues d'exposition.

Cinquante ans de peinture française, 1875-1925, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée des Arts décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon Marsan (du 28 mai au 12 juillet 1925), Paris, éd. Albert Lévy, 1925

Exposition du cabinet de M. Georges Courteline, catalogue de l'exposition éponyme présentée Galerie Bernheim-Jeune, Paris (du 21 novembre au 2 décembre 1927), avec une préface de Robert Rey, Paris, MM. Bernheim-Jeune, éditeurs d'art, 1927

Henri Rousseau le Douanier, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée d'art moderne, Paris (du 22 décembre 1944 au 21 janvier 1945) organisée par le Front national des arts pour commémorer le centenaire de la naissance de Henri Rousseau, Paris, Musée d'art moderne, 1944

JAKOVSKY, Anatole, *Peintures naïves de l'Empire à nos jours*, catalogue de l'exposition éponyme présentée Galerie Claude, Paris (du 15 février au 15 mars 1944) et organisée par Anatole Jakovsky, Paris, Galerie Claude, 1944

Les Maîtres Populaires de la Réalité, catalogue de l'exposition éponyme présentée Salle de la Renaissance, 11 rue Royale, Paris (du 16 au 31 octobre 1937) ; Paris, Le Musée de Grenoble à Paris, 1937

Les Maîtres de l'Art Indépendant 1895-1937, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Petit Palais (de juin à octobre 1937) et organisée par la direction des Beaux-arts de la ville de Paris et la conservation du Petit Palais ; Paris, éd. Arts et Métiers graphiques, 1937

Les Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée de l'Orangerie, Paris, éd. des Musées nationaux, 1934

Le Surréalisme en 1947, catalogue de l'exposition éponyme présentée Galerie Maeght, Paris (du 7 juillet au 30 septembre 1947), organisée par André Breton et Marcel Duchamp, Paris, Galerie Maeght, 1947

Mexique, catalogue de l'exposition éponyme présentée Galerie Renou & Colle, Paris (du 10 au 25 mars 1939) et organisée par André Breton, Paris, Galerie Renou & Colle, 1939

« Peintres du Cœur Sacré », livret de l'exposition éponyme organisée par Wilhelm Uhde et présentée Galerie des Quatre Chemins, Paris (du 8 au 21 juin 1928), Paris, Galerie des Quatre Chemins, 1928. Un exemplaire de ce livret plutôt rare est aujourd'hui conservé dans les archives du Fonds Raoul Leven, Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky, Paris.

Rimbart. Peintures (1923 à 1927), catalogue de l'exposition éponyme présentée Galerie Percier, Paris (du 30 mai au 11 juin 1927), Paris, Galerie Percier, 1927

Rimbart : peintures (1925-1931), catalogue de l'exposition éponyme présentée Galerie Percier, Paris (du 13 au 25 avril 1931), Paris, Galerie Percier, 1931

Monographies ou ouvrages sur des mouvements artistiques spécifiques.

BASLER, Adolphe, *Henri Rousseau : sa vie-son œuvre*, Paris, Librairie de France, 1927

BASLER, Adolphe, *Henri Rousseau et son œuvre*, Paris, Gallimard/NRF, coll. « Les peintres français nouveaux », n°34, 1929

BASLER, Adolphe, *Henri Rousseau, le Douanier : 24 phototypies*, notice d'Adolphe Basler, Paris, Librairie de France, coll. Les albums d'art Druet, 1930

BASLER, Adolphe, *Maurice Utrillo*, Paris, éd. Crès & C^{ie}, 1931

BOURET, Jean, *Henri Rousseau*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1961

CARCO, Francis, *Maurice de Vlaminck*, Paris, Mercure de France, 1920

CARCO, Francis, *Maurice Utrillo*, Paris, NRF, 1921

CHAMPFLEURY, *Les peintres de la réalité sous Louis XIII, Les Frères Le Nain*, Paris, Librairie V Jules Renouard, 1862

CHAMPFLEURY, *Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution*, Paris, éd. E. Dentu, 1867

CHAMPFLEURY, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, éd. E. Dentu, 1869

CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, E. Dentu, 1865

- CHASSE, Charles, *D'Ubu Roi au Douanier Rousseau*, Paris, éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1947
- COQUIOT, Gustave, *Maurice Utrillo, V.*, Paris, A. Delpeuch, 1925
- COURTHION, Pierre, *Henri Rousseau le Douanier*, Genève, Albert Skira, 1944
- DUHAMEL, Georges, *Maurice de Vlaminck*, Paris, Les Ecrivains réunis, 1927
- FELS, Florent, *Vlaminck*, Paris, Marcel Seheur, 1928
- GARCON, Maurice, *Le Douanier Rousseau, accusé naïf*, Paris, Quatre Chemins-Editart, 1953
- GAUTHIER, Maximilien, *Henri Rousseau*, Paris, éd. Les Gêmeaux, 1949
- GAUTHIER, Maximilien, *Rousseau*, Paris, Flammarion, 1956
- GLEIZES, Albert, *Tradition et cubisme. Vers une conscience plastique. Articles et conférences 1912-1924*, Paris, La Cible, 1927
- GREY, Roch, *Henri Rousseau*, Rome, Valori Plastici, 1924
- GROS, Gabriel-Joseph, *Maurice Utrillo*, Paris, éd. Crès & C^{ie}, coll. « Peintres et sculpteurs », 1927
- JAKOVSKY, Anatole, *La peinture naïve*, Paris, éd. Jacques Damase, 1949
- JAKOVSKY, Anatole, *Gaston Chaissac l'homme orchestre*, rédigé le 1^{er} juin 1952, postface de François Caradec [1952], Paris, L'Echoppe, 1992
- JAKOVSKY, Anatole, *Peintres naïfs. Lexicon of the world's primitive painters. Lexikon der Laienmaler aus aller Welt. Lexique des peintres naïfs du monde entier*, Bâle, Basilius Presse, 1967
- LO DUCA, *Henri Rousseau dit le douanier*, Paris, éd. Du Chêne, 1951
- MANTAIGNE, André, *Maurice Vlaminck*, Paris, éd. Crès & C^{ie}, 1928
- PERRUCHOT, Henri, *Le douanier Rousseau*, Paris, Editions universitaires, coll. « Témoins du XX^e siècle », 1957
- SALMON, André, *Henri Rousseau dit le Douanier*, Paris, éd. Crès & C^{ie}, coll. « Peintres et sculpteurs », 1927

SOUPAULT, Philippe, *Henri Rousseau : le Douanier*, Paris, éd. des Quatre-Chemins, 1927

SOUPAULT, Philippe, *Henri Rousseau le Douanier*, Genève, Albert Skira, « Les trésors de la peinture française », 1949

TABARANT, Adolphe, *Utrillo*, Paris, éd. Bernheim-Jeune, 1926

THARAUD, Jean et Jérôme, *Le Gentil Douanier et un artiste maudit*, Paris, Cahiers Libres, 1929

UHDE, Wilhelm, *Henri Rousseau*, Paris, Figuière, 1911

WERTH, Léon, *Maurice de Vlaminck*, Paris, E. Frapier, 1924

ZERVOS, Christian, *Henri Rousseau*, Paris, Cahiers d'art, 1927

Ecrits d'artistes.

DENIS, Maurice, *Théories 1890-1910*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912

DUBUFFET, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, Tome 1, Paris, NRF/Gallimard, 1967

KANDINSKY, Wassily et MARC, Franz, *L'Almanach du Blaue Reiter, Le Cavalier Bleu* [1911], présentation et notes par Klaus Lankheit, Paris, Klincksieck, 1981

KANDINSKY, Wassily, *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922* [1974], édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon, traduit de l'allemand par Jean-Paul Bouillon, Elisabeth Bouillon, Cornélius Heim et al., traduit du russe par Jean Saussay, Paris, Hermann, 2014 [2^e éd.]

La querelle du réalisme [1936], présentation de Serge Fauchereau, Paris, éd. Cercles d'art, coll. « Diagonales », 1987

LEGER, Fernand, *Fonctions de la peinture* [1965], Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1997

LHOTE, André, *Peinture d'abord : essais*, Paris, éd. Denoël, 1942

MIRÓ, Joan, *Ecrits et entretiens*, choisis, présentés et annotés par Margit Rowell, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1995

Correspondances.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Correspondance avec les artistes 1903-1918*, édition établie, présentée et annotée par Laurence Campa et Peter Read, Paris, NRF/Gallimard, 2009

CHAISSAC, Gaston, *Correspondances*, édition établie et présentée par Dominique Brunet, Benoît Decron, Lydie Joubert et Nadia Raison, avant-propos par Serge Fauchereau, ouvrage édité par Le Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, le Centre d'études et de documentation Gaston Chaissac et les Amis du musée, 2004

CHAISSAC, Gaston et DUBUFFET, Jean, *Correspondance 1946-1964*, édition établie, présentée et annotée par Dominique Brunet et Josette-Yolande Rasle, Paris, NRF/Gallimard, 2013

LE CORBUSIER, *Correspondance. Tome 2 : Lettres à la famille 1926-1946*, édition établie, annotée et présentée par Rémi Baudouï et Arnaud Dercelles, Paris, Fondation Le Corbusier-Infolio éditions, 2013

Max Jacob / Jean Cocteau, Correspondance 1917-1944, texte établi et présenté par Anne Kimball, Paris, éd. Paris-Méditerranée, 2000

JACOB, Max, *Lettres à René Rimbart*, notes de Christine Andréucci et Maria Green, Paris, Rougerie, 1983

MARC, Franz, *Ecrits et correspondances*, édition présentée et annotée par Maria Stravinaki avec la traduction française de Thomas de Kayser, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, coll. « Ecrits d'artistes », 2006

PAULHAN, Jean et LHOTE, André, *Correspondance 1919-1961*, Paris, Gallimard/NRF, 2009, édition établie, présentée et annotée par Dominique Bermann Martin et Bénédicte Giusti-Savelli

Victor Brauner, écrits et correspondances, 1938-1948. Les archives de Victor Brauner au Musée national d'art moderne, textes choisis, réunis et établis par Camille Morando et Sylvie Patry, co-édition Centre Pompidou / INHA, Paris, éd. du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 2005

Autobiographies, souvenirs et témoignages.

KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Confessions esthétiques*, Paris, Gallimard/NRF, 1963

OLIVIER, Fernande, *Picasso et ses amis*, préface de Paul Léautaud, édition présentée et commentée par Hélène Klein, Paris, éditions Pygmalion / Gérard Watelet, 2001

OZENFANT, Amédée, *Mémoires 1886-1962*, Paris, Seghers, 1968

SALMON, André, *Souvenirs sans fin, L'Air de la Butte* [1945], Paris, NRF/Gallimard, 1961

SALMON, André, *Souvenirs sans fin, troisième époque (1920-1940)*, Paris, Gallimard/NRF, 1961

STEIN, Gertrude, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », traduit de l'anglais par Bernard Faÿ [1934 pour la traduction française], 2011

VLAMINCK, Maurice, *Tournant dangereux. Souvenirs de ma vie*, Paris, Stock, 1929

VLAMINCK, Maurice, *Portraits avant décès*, Paris, Flammarion, 1943

VOLLARD, Ambroise, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel, 2007 [1937]

VOLLARD, Ambroise, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Bernard Grasset, 1938

UHDE, Wilhelm, *De Bismarck à Picasso* [1936 ; traduit de l'allemand par Barbara Fontaine], Paris, éd. du Linteau, 2002

Catalogues de vente.

Catalogue de vente des œuvres de la collection John Quinn, Paris, Hôtel Drouot, jeudi 28 octobre 1926 (avec exposition mercredi 27 octobre)

Objets de curiosité : art égyptien, grec, étrusque, Extrême-Orient, arts primitifs : collection André Lhote et à divers, catalogue de vente, Paris, Palais d'Orsay, 17 décembre 1979 ; commissaire-priseur, M^e Marc Ferri

Collection André Lhote et à divers. Arts primitifs et antiques. Curiosités, catalogue de vente, Paris, Palais d'Orsay, 17 décembre 1979 ; commissaire-priseur, M^e Marc Ferri

Sources primaires, autres disciplines.

Art populaire, Travaux artistiques et scientifiques du Premier Congrès International des arts populaires, Tome I, Prague, 1928 ; Paris, éd. Duchartre, 1931

Art populaire et loisirs ouvriers. Enquête faite à la demande du Bureau international du Travail, Dossiers de la coopération intellectuelle, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1934

BASLER, Adolphe, *L'art chez les peuples primitifs*, Paris, Librairie de France, 1929

BOAS, Franz, *L'Art primitif*, Paris, Adam Biro, 2003 [*Primitive Art*, Oslo, H. Aschehoug, 1927 ; traduit de l'anglais par Catherine Fraixe et Manuel Benguigui, introduction par Marie Mauzé]

BRETON, André, *Œuvres complètes*, 1931-mars 1941, tome 2, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Etienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992

BRETON, André, *Œuvres complètes*, 1941-1953, tome 3, édition établie par Marguerite Bonnet et, pour ce volume, sous la direction d'Etienne-Alain Hubert et avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999

BRETON, André, *Œuvres Complètes - Ecrits sur l'art et autres textes*, tome 4, édition établie par Marguerite Bonnet et publiée sous la dir. d'Etienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier et Marie-Claire Dumas Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, 1924 reproduit in Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, Folio Essais, [1985], 2002

BRETON, André et MASSON, André, *Martinique charmeuse de serpent* avec des illustrations d'André Masson, Paris, éd. du Sagittaire, 1948

BRETON, André et SOUPAULT, Philippe, *Les Champs magnétiques* [1919] reproduit in Breton, André et Soupault, Philippe, *Les Champs magnétiques* [1^{ère} éd., 1968 ; 2^e éd., 1971], Paris, NRF/Gallimard, coll. « Poésie », 2001, pp. 25-124

CELINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1981

COCTEAU, Jean, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999

COCTEAU, Jean, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926 [2^e édition]

D'ALEMBERT et DIDEROT, Denis, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Tome 11 [1765], fac-similé de la première édition 1751-1780, Stuttgart – Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1988

JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien, roman néo-scientifique*, Livre V, 1898-1900 reproduit in Jarry, A., *Œuvres complètes*, tome 3, *op. cit.*, pp. 166-167

LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage* [1962], Paris, Presse Pocket, 1985

LEVY-BRUHL, Lucien, *La mentalité primitive*, Paris, Félix Alcan, 1922

LUQUET, Georges-Henri, *Les dessins d'un enfant*, Paris, Félix Alcan, 1913

LUQUET, Georges-Henri, *L'art primitif*, Paris, G. Doin & C^{ie}, 1930

RIMBAUD, Arthur, *Alchimie du verbe, Une saison en enfer*, 1873

SOURCES SECONDAIRES.

Catalogues d'exposition, actes de colloque et ouvrages d'histoire de l'art sur la période.

Epoque contemporaine XIX^e-XX^e siècles, sous la direction de Philippe Dagen et Françoise Hamon, Paris, Flammarion, 1995

GREEN, Christopher, *Art in France 1900-1940*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000

- **1850-1900.**

ASFOUR, Amal, *Champfleury. Meaning in the Popular Arts in Nineteenth-Century France*, Francfort sur Main, Peter Lang, 2001

ANGRAND, Pierre, *Naissance des artistes indépendants 1884*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1965

La critique d'art en France 1850-1900, actes du colloque organisé au CIEREC, Clermont-Ferrand, les 25, 26 et 27 mai 1987, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Saint-Etienne, CIEREC/Saint-Etienne Université, 1989

La promenade du critique influent, Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900, sous la dir. de Jean-Paul Bouillon, Paris, Hazan, 2010

Pour ou contre le fauvisme, textes de peintres, d'écrivains et de journalistes réunis et présentés par Philippe Dagen, Paris, Somogy, 1994

- **1918-1939.**

Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925, actes du second colloque d'Histoire de l'Art contemporain, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Etienne, 1975

L'art dans les années 30 en France, catalogue de l'exposition éponyme organisée sous le commissariat de Jacques Beaufret et Bernard Ceysson et présentée au Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne (de mars à mai 1979), Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne, 1979

Les réalismes 1919-1939, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Centre Georges Pompidou, Paris (du 17 décembre 1980 au 20 avril 1981) et à la Staatliche Kunsthalle de Berlin (du 10 mai au 30 juin 1981), Paris, éd. du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 1980

Orangerie, 1934 : les « Peintres de la Réalité », catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée de l'Orangerie, Paris (du 22 novembre 2006 au 5 mars 2007), sous le commissariat de Pierre Georget ; Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2006

Les années trente en Europe. Le temps menaçant, 1929-1939, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris (du 20 février au 25 mai 1997), Paris, Paris-Musées/Flammarion, 1997

BERSTEIN, Serge, *La France des années 30*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2002 [1988]

GOLAN, Romy, *Modernity and Nostalgia, Art and Politics in France between wars*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1995

SILVER, Kenneth E., *Esprit de corps, the art of the parisian avant-garde and the first World War: 1914-1925*, Princeton, Princeton University Press, 1989, traduction française par D. Collins, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991

- **1939-1945.**

BERTRAND DORLEAC, Laurence, *L'art de la défaite, 1940-1944*, Paris, Seuil, 1993

'Degenerate Art' The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany, sous la dir. de Stephanie Barron, catalogue de l'exposition éponyme présentée au County Museum of Art, Los Angeles (du 17 février au 12 mai 1991) et à The Art Institute of Chicago (du 22 juin au 8 septembre 1991), Los Angeles et New York, Los Angeles County Museum of Art et Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1991

FAURE, Christian, *Le projet culturel de Vichy. Folklore et révolution nationale 1940-1944*, Lyon, Presses universitaires de Lyon / Centre régional de publication de Lyon et Paris, éd. du CNRS, 1989

L'art en guerre. France 1938-1947, sous la dir. de Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition éponyme présentée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris (du 12 octobre 2012 au 17 février 2013), Paris, Paris-Musées, 2012

Paris / Paris, créations en France 1937-1957, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Centre Georges Pompidou, Paris (du 28 mai au 2 novembre 1981), sous le commissariat général de Germain Viatte, Paris, éd. du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 1981

- **1945-1948.**

L'art en Europe, les années décisives : 1945-1953, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée d'art moderne de Saint-Etienne, sous le commissariat de Bernard Ceysson, Genève, Skira, 1987

Ouvrages spécialisés sur des mouvements artistiques spécifiques.

- **Art brut.**

DANCHIN, Laurent, *Aux frontières de l'art brut. Un parcours dans l'art des marges*, Paris, Le livre d'art, 2013

DELAVAUX, Céline, *L'Art brut, un fantasme de peintre, Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paris, Palette..., 2010

RAGON, Michel, *Du côté de l'art brut*, Paris, Albin Michel, 1996

Séminaire sur l'art brut 2010-2011, Actes 1, sous la dir. de Barbara Safarova, Montreuil, abcd-art brut, 2012

- **Art naïf.**

BRODSKAYA, Nathalia, *L'Art naïf*, Parkstone International, 2014

DEVROYE, Anne, FOURNET, Claude et JAKOVSKY, Anatole, *Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky*, Nice, Direction des musées de Nice, 1982

- **Dada.**

DADA, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Centre Georges Pompidou, Paris (du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006), sous le commissariat de Laurent Le Bon, Paris, éd. du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 2005

- **Der Blaue Reiter.**

TAVEL, Hans Christoph von, « Le Cavalier Bleu : un défi, 75 ans après » in *Le Cavalier Bleu*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée des Beaux-arts de Berne (du 21 novembre 1986 au 15 février 1987), traduit de l'allemand par Anne Wilhelm, Berne, Musée des Beaux-arts de Berne, 1986

- **L'image populaire.**

BLANDEZ, François, JACQUEMIN, André et MISTLER, Jean, *Epinal et l'imagerie populaire*, Hachette, Bibliothèque des Guides Bleus, 1961

- **Primitifs de la pré-renaissance.**

EMERY, Elizabeth et MOROWITZ, Laura, *Consuming the Past, The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, Burlington, Ashgate, 2003

Primitifs français. Découvertes et redécouvertes, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée du Louvre (du 27 février au 17 mai 2004), sous le commissariat de Dominique Thiébaud, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004

Primitifs italiens, le vrai, le faux, la fortune critique, catalogue d'exposition éponyme présentée au Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, Ajaccio (du 29 juin au 1^{er} octobre 2012), sous le commissariat d'Esther Moench, Milan, Silvana Editoriale, 2012

- **Primitivisme.**

DAGEN, Philippe, *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2010

GOLDWATER, Robert J., *Primitivism in Modern Painting*, New York, London, Harper & Brothers Publishers, 1938 ; traduit de l'anglais par Denise Paulme, *Le primitivisme dans l'art moderne* [1938 – 1966 pour l'édition augmentée], Paris, Presses Universitaires de France, 1988

GOMBRICH, Ernst H., *La Préférence pour le primitif. Episodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, traduit de l'anglais par Dominique Lablanche, Paris, Phaidon, 2004

LAUDE, Jean, *La peinture française et « l'art nègre » (1905-1914). Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, Paris, Klincksieck, 1968

PERNOUD, Emmanuel, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003

Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Museum of Modern Art, New York et organisée sous le commissariat général de William Rubin assisté de Kirk Varnedoe, New York, Museum of Modern Art, 1984 ; édition française réalisée sous la dir. de Jean-Louis Paudrat, *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal* [1987], Paris, Flammarion, 1991

RHODES, Colin, *Primitivism and Modern Art*, Londres, Thames & Hudson, 1994 ; traduit de l'anglais par Mona de Pracontal, *Le Primitivisme et l'art moderne*, Paris, Thames & Hudson, 1997

- **Surréalisme.**

FLAHUTEZ, Fabrice, *Nouveau monde et nouveau mythe. Mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Ecart absolu » (1941-1965)*, Paris, Les Presses du réel, 2007

Les Surréalistes en exil et les débuts de l'Ecole de New York, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg (du 12 mai au 27 août 2000), Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 2000

SAWIN, Martica, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New School*, Cambridge, Massachusetts / Londres, The MIT Press, 1995

Monographies d'artistes ou de personnalités du monde de l'art, articles et catalogues d'exposition monographiques.

- **Andry-Farcy.**

Andry-Farcy, un conservateur novateur, Le Musée de Grenoble de 1919-1949, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée de Grenoble du 28 juin au 11 octobre 1982, sous le commissariat d'Hélène Vincent, Grenoble, Musée de Grenoble, 1982

- **Bauchant, André.**

André Bauchant, catalogue raisonné, sous la direction de Dina Vierny, avec la contribution d'Alain Troadec, Pierre Cabanne et Bertrand Lorquin, Paris, Dina Vierny et Bern, Benteli, 2005

André Bauchant, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée Maillol/Fondation Dina Vierny (exposition présentée pour l'inauguration du musée à partir du 20 janvier 1995) avec des textes de Dina Vierny, Michel Ragon, Alain Troadec, Paris, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 1995

- **Bombois, Camille.**

Camille Bombois, Paris, Galerie Dina Vierny, 1981

- **Boyer, Emile.**

CATHELIN, Jean, CHAUDUN, Jean-Claude de et WARNOD, Jeanine, *Emile Boyer (1877-1948)*, ouvrage édité à l'occasion de l'exposition éponyme présentée au Musée de Montmartre (janvier – avril 1973) et à la Galerie Marcel Bernheim (11 janvier au 13 février 1973), Paris, La Galerie, 1973

WILLOT, Martine et Bertrand, *Emile Boyer folles années, Histoire d'une vie Paris 1877-1948*, Paris, La vie d'artiste awd et Galerie Jean-Paul Villain, 2003

- **Brauner, Victor.**

VANCI-PERAHIM, Marina, « De la "sensibilité numérique" en général, chez Victor Brauner en particulier » in *De la métaphysique au physique, pour une histoire contemporaine de l'art, Hommage à Fanette Roche-Pézard*, articles réunis par Mady Ménier, Paris, Université de Paris 1-Panthéon Sorbonne, Cirhac, 1995

- **Breton, André.**

BEHAR, Henri, *André Breton, Le grand indésirable*, Paris, Calmann-Lévy, 1990

- **Bucher, Jeanne.**

Jeanne Bucher. Une galerie d'avant-garde 1925-1946. De Max Ernst à de Staël, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition éponyme présentée à l'Ancienne Douane, Strasbourg (du 11 juin au 11 septembre 1994), sous le commissariat de Nadine Lehni et de Christian Derouet, Strasbourg, Les Musées de la Ville de Strasbourg et Genève, Skira, 1994

- **Céline, Louis-Ferdinand.**

70 critiques de Voyage au bout de la nuit 1932-1935, textes réunis et présentés par André Derval, Paris, Imec Editions, 1993

- **Chaissac, Gaston.**

Chaissac, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris (du 11 juillet au 29 octobre 2000), sous le commissariat de Daniel Abadie, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2000

Chaissac Dubuffet. Entre plume et pinceau, catalogue de l'exposition éponyme présentée à L'Adresse Musée de La Poste, Paris (du 27 mai au 28 septembre 2013) et au Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne (du 12 octobre 2013 au 26 janvier 2014), sous le commissariat de Josette Rasle et Gaëlle Rageot-Deshayes, assistées de Sophie Webel comme conseillère scientifique concernant Jean Dubuffet, Lyon, Fages éd., 2013

- **Champfleury.**

Champfleury écrivain chercheur, sous la direction de Gilles Bonnet, Paris, Honoré Champion Editeur, 2006

- **Cocteau, Jean.**

Jean Cocteau and the French Scene, New York, Abbeville press, 1984

Cocteau, catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle » présentée au Centre Pompidou, Paris (du 25 septembre 2003 au 5 janvier 2004) et au Musée des Beaux-arts de Montréal (du 6 mai au 29 août 2004), Paris, Gallimard, 2003

- **Corot, Jean-Baptiste Camille.**

Corot (1796-1875), catalogue de l'exposition éponyme présentée aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris (du 28 février au 27 mai 1996), au Musée des Beaux-arts du Canada, Ottawa (du 21 juin au 22 septembre 1996) et au Metropolitan Museum, New York (du 22 octobre 1996 au 19 janvier 1997), organisée sous le commissariat général de Michael Pantazzi, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1996

De Corot à l'art moderne, Souvenirs et variations, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée d'art occidental de Tokyo, Tokyo (du 14 juin au 31 août 2008), au Musée de la ville de Kobe (du 13 septembre au 7 décembre 2008) et au Musée des Beaux-arts de Reims (du 20 février au 24 mai 2009), sous le commissariat général de Vincent Pomarède, Reims, Musée des Beaux-arts, 2008

PERNOUD, Emmanuel, *Corot : Peindre comme un ogre*, Paris, éd. Hermann, coll. « Savoir : Arts », 2009

PERNOUD, Emmanuel, « Corot, le modèle enfant, l'impression d'enfance » in « Arts de l'enfance, enfances de l'art » numéro spécial de la revue *Gradhiva*, sous la dir. de Daniel Fabre, Paris, Musée du Quai Branly, n°9, 2009

- **Courteline, Georges.**

MARGAT, Claire, « Le "Musée des Horreurs" de Georges Courteline », *Les Cahiers du Mnam*, Paris, éd. du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, n° 73, automne 2000

- **Delaunay, Robert.**

BERNIER, Georges et SCHNEIDER-MAUNOURY, Monique, *Robert et Sonia Delaunay, Naissance de l'art abstrait*, Paris, JC Lattès, 1995

BIERE-CHAUVÉL, Delphine, *Le réseau artistique de Robert Delaunay : échanges, diffusion et création au sein des avant-gardes entre 1901 et 1939*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005

La donation Sonia et Charles Delaunay dans les collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, éd. du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 2003

Robert Delaunay, De l'impressionnisme à l'abstraction, 1906-1914, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Centre Georges Pompidou, Paris (du 3 juin au 16 août 1999), sous le commissariat de Jean-Paul Ameline et Pascal Rousseau, Paris, éd. du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 1999

ROUSSEAU, Pascal, « La construction du simultané. Robert Delaunay et l'aéronautique », *La Revue de l'art*, n°113, 1996

- **Derain, André.**

CABANNE, Pierre, *André Derain*, Paris, Somogy, 1990

- **Dubuffet, Jean.**

DIEUDONNE, Julien et JAKOBI, Marianne, *Dubuffet*, Paris, Perrin, 2007

- **Duchamp, Marcel.**

MARCADE, Bernard, *Marcel Duchamp, La vie à crédit*, Paris, Flammarion, 2007

- **Jacob, Max.**

Max Jacob, portraits d'artistes, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée des Beaux-arts de Quimper (du 11 septembre 2004 au 28 novembre 2004) et au musée des Beaux-arts d'Orléans (du 11 décembre 2004 au 13 mars 2005), sous le commissariat d'André Cariou et d'Isabelle Klinka, Paris, Somogy éditions d'art, 2004

- **Jarry, Alfred.**

BEHAR, Henri, *Les cultures de Jarry*, Paris, Presses universitaires de France, 1988

BORDILLON, Henri, « Gourmont et Jarry », *Quinzaine littéraire*, n°374, 1^{er}-15 juillet 1982

BORDILLON, Henri, *Gestes et opinions d'Alfred Jarry écrivain*, Laval, éditions Siloe, 1986

DECAUDIN, Michel, « Autour d'un livre prêté. Apollinaire et Jarry », *L'Etoile-Absinthe*, Bassac, Société des Amis d'Alfred Jarry, n°75-76, 1997

- **Klint, Hilma af.**

Hilma af Klint, Une Modernité Révélée, catalogue de l'exposition éponyme présentée à l'Institut suédois, Paris (du 11 avril au 27 juillet 2008), sous le commissariat d'Angela Lampe et de Jean de Loisy, Paris, Centre culturel suédois, 2008

- **Lacoste, Charles.**

Charles Lacoste 1870-1959, 60 ans de peinture entre symbolisme et naturalisme, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la Mairie du XVI^e arrondissement, Paris (avril-mai 1985), au Musée départemental de l'Oise, Beauvais, (juin-septembre 1985), et à la Galerie des Beaux-arts, Bordeaux (novembre 1985), sous le commissariat général de Frédéric Chappey (et à l'initiative de Bruno et de Jacques Foucart), Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1985

- **Lesage, Augustin.**

Augustin Lesage, 1876-1954, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée des Beaux-arts, Arras et au Musée de l'Hôtel de Beaulaincourt, Béthune (du 15 octobre 1988 au 15 janvier 1989), à la Collection de l'Art Brut, Lausanne (du 2 février au 30 avril 1989), à l'Institut Français, Florence (du 12 mai au 10 juillet 1989) et à l'Institut culturel français, Caire (automne 1989), sous le commissariat général d'Annick Notter et Didier Deroeux assistés de Michel Thévoz, Daniel Arasse et Christian Delacampagne, Paris, Philippe Sers Editeur, 1989

Augustin Lesage – Elmar Trenkwalder Les Inspirés, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la maison rouge – fondation antoine de galbert, Paris (du 11 juin au 7 septembre 2008), Paris, fage éditions et la maison rouge, 2008

VICTOR, Marie-Christine, *Augustin Lesage Peintre-médium*, Paris, Jean-Louis Victor, 1970

- **Louis, Séraphine, dite de Senlis.**

GALLOT, H. M., « Séraphine, bouquetière « sans rivale » des Fleurs maudites de l'instinct », *L'Information artistique*, n°40, mai 1957

- **L'Ymagier, revue.**

PERNOUD, Emmanuel, « De l'image à l'ymage. Les revues d'Alfred Jarry et Rémy de Gourmont », *Revue de l'art*, n°115, 1997

- **Miró, Joan.**

DUPIN, Jacques, *Miró*, Paris, Flammarion et Galerie Lelong [1993], 2004 [2^e éd]

ERBEN, Walter, *Joan Miró (1893-1983) L'homme et son œuvre*, Paris, Taschen, 1993

- **Nussbaum, Félix.**

Félix Nussbaum 1904-1944, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris (du 22 septembre 2010 au 23 janvier 2011), Paris, Albert Skira-Flammarion, 2010

- **Picasso, Pablo.**

GREEN, Christopher, *Picasso, Architecture and Vertigo*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2005

Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, A Comprehensive Illustrated Catalogue 1885-1973 – Turn of the Century 1900-1901, Barcelona, Madrid and Paris, San Francisco, Alan Wolfsy Fine Arts, « The Picasso Project », 2010

- **Quinn, John.**

REID, B. L., *The Man from New York; John Quinn and his Friends*, New York, Oxford University Press, 1968

ROSENBLUM, Joseph, *American Book Collectors and Bibliographers, Second Series*, University of North Carolina at Greensboro, A Brucoli Clark Layman Book / Gale Research / Detroit, Washington DC, Londres, 1997

ZILCZER, Judith, « *The Noble Buyer* »: *John Quinn, Patron of the Avant-Garde*, Washington DC, Smithsonian Institution Press, 1978

- **Rimbert, René.**

René Rimbert – Marcel Gromaire, Un dialogue, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée International d'Art Naïf, Anatole Jakovsky, Nice (du 22 juin au 29 octobre 2007), sous le commissariat général d'Anne Devroye-Stilz, Nice, Musée International d'Art Naïf, Anatole Jakovsky, 2007

GUENEGAN, Pierre, « René Rimbert » in *Catalogue raisonné de l'œuvre de René Rimbert*, Carouge, Lamwell & Leeds Ltd, 2005

- **Rousseau, Henri.**

CERTIGNY, Henry, *Le Douanier Rousseau et son temps*, Tokyo, Bunkasai Kenkyujyo, tome II, 1984

Henri Rousseau, il candore arcaico, catalogue de l'exposition éponyme organisée sous le commissariat de Gabriella Belli et Guy Cogeval et présentée au Palais des Doges, Venise (du 6 mars au 5 juillet 2015), Milan, 24 Ore Cultura, 2015

Henri Rousseau, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la Fondation Beyeler, Bâle (du 7 février au 9 mai 2010 ; sous le commissariat de Philippe Büttner assisté de Christopher Green), Bâle, Hatje Cantz, 2010

Le Douanier Rousseau, catalogue de l'exposition éponyme présentée aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris (du 14 septembre 1984 au 7 janvier 1985), au Museum of Modern Art, New York (du 5 février au 4 juin 1985), sous le commissariat de Michel Hoog, Carolyn Lanchner et de William Rubin, Paris, Réunion des musées nationaux, 1984

Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris, catalogue de l'exposition éponyme à la Tate Modern, Londres (du 3 novembre 2005 au 5 février 2006), aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris (du 15 mars au 19 juin 2006) et à la National Gallery of Art, Washington (du 16 juillet au 15 octobre 2006), sous le commissariat général de Christopher Green et Frances Morris, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2005

Le Douanier Rousseau, Jungles à Paris, album de l'exposition éponyme, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2006

Le Douanier Rousseau. L'innocence archaïque, catalogue de l'exposition éponyme organisée sous le co-commissariat de Gabriella Belli et Guy Cogeval et présentée au Musée d'Orsay, Paris (du 22 mars au 17 juillet 2016), Paris, Hazan/Musée d'Orsay, 2016

CAHN, Isabelle, *Le Douanier Rousseau, naïf ou moderne ?*, Garches, A propos, 2006

CERTIGNY, Henry, *La vérité sur le Douanier Rousseau*, Paris, Plon, 1961

LE PICHON, Yann, *Le monde du Douanier Rousseau*, Paris, Robert Laffont, 1981

LE PICHON, Yann, *Le monde du Douanier Rousseau. Ses sources d'inspiration, ses influences sur l'art moderne*, Paris, éd. du CNRS, 2010

VALLIER, Dora, *Henri Rousseau*, Paris, Flammarion, 1961

VALLIER, Dora, *Henri Rousseau*, Paris, Flammarion, coll. « Les maîtres de la peinture moderne », 1979

VALLIER, Dora, *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, Paris, Flammarion, 1982 [1970]

- **Vivin, Louis.**

Vivin, avec des textes de Dina Vierny, Wilhelm Uhde et Jean Cassou, Paris, Galerie Dina Vierny, 1980

Louis Vivin, Laval, Musées de Laval, 1985

- **Vlaminck, Maurice.**

VLAMINCK de, Godelieve, *Vlaminck, la soif de liberté, Entretiens avec Jean-Luc Parant, Pascale Krausz, Kristell Loquet et Nono*, Illiers-Combray, éd. Marcel le Poney, 2012

Autres ouvrages relatifs à l'histoire de l'art.

CABANNE, Pierre, *Les grands collectionneurs. Tome II : Etre collectionneur au XX^e siècle*, Paris, Les Editions de l'Amateur / Regard sur l'art, 2004

GONNARD, Catherine et LEOVICI, Elisabeth, *Femmes artistes, artistes-femmes, Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007

MALRAUX, André, *La Tête d'Obsidienne*, Paris, NRF/Gallimard, 1974

Dictionnaires et notices d'encyclopédie.

CUISENIER, Jean, « Art populaire », *Encyclopedia Universalis*, volume 13, cinquième publication [1968], 1974

Grand Larousse Universel, Tome 10, Paris, Larousse [1984], 1995

LOBSTEIN, Dominique, *Dictionnaire des Indépendants, 1884-1914*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2003

PIERRE, José, « Art naïf » in *Encyclopedia Universalis*, volume 13, cinquième publication [1968], 1974, pp. 544-547

SANCHEZ, Pierre, *Dictionnaire du Salon d'Automne, répertoire des exposants et liste des œuvres présentées, 1903-1945*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2006

SANCHEZ, Pierre, *Dictionnaire des Indépendants, Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées 1920-1950*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2008

Mémoires et thèses de doctorat.

BRUN, Baptiste, *De l'homme du commun à l'Art Brut : « mise au pire » du primitivisme dans l'œuvre de Jean Dubuffet*, 523 p., thèse de doctorat soutenue en Histoire de l'art à l'Université de Paris X, Nanterre, 2013

DUBOIS, Isabelle, *La fortune critique des Primitifs allemands en France, 1800-1914*, 489 p., thèse de doctorat soutenue en Histoire de l'art à l'Université Marc Bloch, Strasbourg, 2001

FOUCHER-ZARMANIAN, Charlotte, *Un symbolisme enfoui : Les femmes artistes dans les milieux symbolistes en France au passage du siècle (XIX^e-XX^e)*, 608 p., thèse de doctorat soutenue en Histoire de l'art à l'Université de Paris I-Panthéon Sorbonne, Paris, 2012. Cette thèse de doctorat est parue en 2015 sous le titre *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, aux éditions Mare et Martin Art, Paris.

JESUS GONZALEZ LLOVERA, Wilbert de, *Histoire critique du Musée national d'ethnographie des origines jusqu'au Musée des Arts et Traditions Populaires*, thèse de doctorat soutenue en Histoire de l'architecture à l'Université de Paris I-Panthéon Sorbonne, Paris, 2002

LE THOMAS, Claire, *Racines populaires d'un art savant. Innovations cubistes et pratiques ordinaires de création (1907-1914)*, 505 p., thèse de doctorat soutenue en Histoire de l'art à l'Université de Paris X, Nanterre, 2008

ORY, Pascal, *La politique culturelle du Front Populaire français (1935-1938)*, thèse de doctorat soutenue en Histoire à l'Université de Paris X, Nanterre, 1990

NOIZET, Vanessa, *Anatole Jakovsky (1907/1909 ?-1983) : la trajectoire d'un critique d'art au XX^e siècle*, 124 p., mémoire de Master 1 soutenu en Histoire de l'art à l'Université de Paris IV-Sorbonne, Paris, 2011

NOIZET, Vanessa, *L'écriture en question : pour une approche contextuelle de la correspondance échangée entre Gaston Chaissac et Anatole Jakovsky (1948-1964)*, 115 p., mémoire de Master 2 soutenu en Histoire de l'art à l'Université Paris IV-Sorbonne, Paris, 2014

ROUSSEAU, Pascal, « *Réalité, peinture pure* », *l'œuvre de Robert Delaunay jusqu'en 1914*, thèse de doctorat soutenue en Histoire de l'art à l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, Paris, 1997

Ouvrages relatifs à d'autres disciplines.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979

CUISENIER, Jean, *L'art populaire en France. Rayonnement, modèles et sources*, Office du Livre de Fribourg et Société française du Livre, Paris, 1975

DE L'ESTOILE, Benoît, *Le goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers* [2007], Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2010

DIAS Nélia, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et muséologie en France*, Paris, éd. du CNRS, 1991

HEINICH, Nathalie, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Critique », 1991

IHL, Olivier, *La Fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996

L'Europe entre cultures et nations, actes du colloque organisé à Tours en décembre 1993 sous la dir. de Daniel Fabre ; Paris, Maison des sciences de l'homme, 1996

OZOUF, Mona, *La Fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976

PRICE, Sally, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, The University Chicago Press, 1989 ; traduit de l'américain par Geneviève Lebaut et Marie-Anne Sichère, *Arts primitifs : regards civilisés*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, 2012

TORGOVNICK, Marianna, *Gone Primitive, Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1990

Autres ressources dont ressources numériques et sites Internet.

https://www.youtube.com/playlist?list=PLwUa6C-N-kpYSpjyzG4m5ju_V4In7oq1, lien consulté pour la dernière fois le 27 juin 2016.

http://fundacionpicasso.malaga.eu/export/sites/default/cultura/fpicasso/portal/menu/seccion_0008/documentos/LOS_RUIZ.pdf, lien consulté pour la dernière fois le 3 juillet 2016.

<http://www.andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100192881>, lien consulté pour la dernière fois le 02 juillet 2014.

Séraphine, film réalisé par Martin Provost, France, Diaphana Films, 2008, 125 min.

Cette page du carnet de Breton est conservée aux archives de l'Association Atelier d'André Breton, Paris et consultable en ligne : <http://www.andrebreton.fr/work/56600100297530>

« Henri Rousseau, called « Le Douanier » », lot n°12 dans le catalogue de vente 5089 « Impressionist & Modern Paintings & Watercolours » correspondant à la vente chez Christie's, Londres, le 29 novembre 1993, consultable sur Internet : http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=3036315, lien consulté pour la dernière fois en mars 2016.

Amar, Corinne, « Maurice Raynal : Portrait », texte édité en novembre 2008, http://www.fondationlaposte.org/article.php3?id_article=1057, lien consulté pour la dernière fois en juillet 2014.

« *La Guerre*, Henri Rousseau », notice d'œuvre du Musée d'Orsay, http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=8002, lien consulté pour la dernière fois le 2 août 2016.

ETATS-UNIS, Chapitre IV

SOURCES PRIMAIRES.

Archives et manuscrits.

Archives de la Barnes Foundation, Merion, Etats-Unis.

John Quinn's Papers, archives conservées à la New York Public Library.

Archives du Whitney Museum of Art, New York.

Archives du Museum of Modern Art, New York.

Archives of American Art.

Archives Paul Rosenberg & Co, New York.

Fonds d'Archives de The Morgan Library & Museum, New York.

Articles de presse.

ANONYME, « Henri Rousseau », *The American Art News*, vol. 8, n° 35, 17 septembre 1910

ANONYME, « New York Criticism », *Art Digest*, New York, 15 décembre 1932

FORD, Charles Henri, « Interview with André Breton », *View*, n°7-8, octobre-novembre 1941

KEYES, Homer Eaton, « Title-Hunting Americana », *Antiques*, New York, 1933

LIPMAN, Jean, « Masters of Popular Painting », *Art in America*, New York, juillet 1938

McBRIDE, Henry, « American Folk Art Shown », *Sun*, New York, novembre 1932

McCAUSLAND, Elizabeth, « Primitives of Today at Modern Museum », *Springfield Morning Union*, Springfield, 1^{er} mai 1938

R. M. F. (auteur non identifié), « Cézanne, Rousseau, Picasso », *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, vol. 20, n°5, mai 1926

VAUGHAN, Malcolm, « Modern Museum Exhibits Early Native "Folk Art" », *The New York American*, New York, 1932

Ouvrages d'histoire de l'art.

BARNES, Albert C. et de MAZIA, Violette, *The French Primitives and Their Forms from Their Origins to the End of the Fifteenth Century*, Merion, Barnes Foundation Press, 1931

BARNES, Albert C., *The Art in Painting*, Philadelphie, The Barnes Foundation, 1937

JANIS, Sidney, *They Taught Themselves. American Primitive Painters of the 20th Century*, New York, The Dial Press, 1942

JANIS, Sidney, *Abstract and Surrealist Art in America*, New York, Reynal & Hitchcock, 1944

Catalogues d'exposition.

American Folk Art. The Art of the Common Man in America 1750-1900, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Museum of Modern Art, New York (du 30 novembre 1932 au 14 janvier 1933), sous la direction d'Edgar Holger Cahill, New York, Museum of Modern Art, 1932

Art of this Century. Objects, Drawings, Photographs, Paintings, Sculpture, Collages 1910 to 1942, New York, Peggy Guggenheim, 1942

Catalogue of International Exhibition of Modern Art, Association of American Painters and Sculptors, New York, Vreeland Advertising Press, 1913

Cubism and Abstract Art, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Museum of Modern Art, New York (du 2 mars au 19 avril 1936), sous la direction d'Alfred H. Barr Jr, New York, Museum of Modern Art, 1936

Early American Art, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Whitney Studio Club de New York du 9 au 24 février 1924, New York, Whitney Museum, 1924, conservé dans les archives du Whitney Museum, New York

Fantastic Art, Dada, Surrealism, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Museum of Modern Art, New York (du 7 décembre 1936 au 17 janvier 1937), sous la direction d'Alfred H. Barr Jr, New York, Museum of Modern Art, 1936

For and Against. Views on the International Exhibition held in New York and Chicago, sous la direction de Fr. J. Gregg, New York, Association of American Painters and Sculptors Inc., 1913

Henri Rousseau, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la Marie Harriman Gallery, 61-63 East 57th Street, New York (du 2 janvier au 12 février 1931), New York, Marie Harriman Gallery, 1931

Henri Rousseau, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la Marie Harriman Gallery (du 27 octobre au 14 novembre 1931), New York, Marie Harriman Gallery, 1931

Henri Rousseau, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la Sidney Janis Gallery, New York, Sidney Janis Gallery, 1951

Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Museum of Modern Art, New York (du 27 avril au 24 juillet 1938), sous la direction d'Alfred H. Barr Jr, New York, Museum of Modern Art, 1938

The Contemporary Unknown American Painters, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Museum of Modern Art, New York (du 18 octobre au 18 novembre 1939), sous la direction de Sidney Janis, New York, Museum of Modern Art, 1939

Monographies.

CATTON RICH, Daniel, *Henri Rousseau*, [1942], New York, Museum of Modern Art, 1946
[2^e éd.]

SOURCES SECONDAIRES.

Catalogues d'exposition et ouvrages généraux sur la période.

COHEN-SOLAL, Annie, « *Un jour, ils auront des peintres* », *L'avènement des peintres américains Paris 1867-New York 1948*, Paris, Gallimard, 2000

Paris-New York : 1908-1968, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Centre Georges Pompidou, Paris (du 1^{er} juin au 19 septembre 1977 ; sous le commissariat général de Pontus Hulten), Paris, éd. du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 1977, p. 403

Ouvrages spécialisés sur des mouvements artistiques spécifiques.

American Folk Art. Les Primitifs américains, ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition éponyme présentée par le Fenimore Art Museum, New York State Historical Association, Cooperstown (New York), et la Mona Bismarck Foundation à Paris (du 26 janvier au 24 mars 2001), Paris, Somogy éditions d'art et Mona Bismarck Foundation, 2001

ARMSTRONG, Tom et LIPMAN, Jean, *American Folk Painters of Three Centuries*, New York, Hudson Hill Press, 1980

SAARINEN, Aline B., *The Proud Possessors. The lives, times and tastes of some adventurous American art collectors*, New York, Random House, 1958

Société Anonyme (The First Museum of Modern Art: 1920-1944), Selected Publications, Vol. I: Documents, New York: Arno Press, A New York Times Company, 1972

The Sidney and Harriet Janis Collection. A Gift to the Museum of Modern Art, New York, Museum of Modern Art, 1968

The Société Anonyme. Modernism for America, catalogue d'exposition édité sous la direction de Jennifer R. Gross, Yale University Press, New Haven and London, 2006

The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné, co-édité par Herbert, Robert L., Apter, Eleanor S. et Kenney Elise K. de la Yale University Art Gallery, New Haven & London, Yale University Press, 1984

Monographies et catalogues d'exposition monographiques.

GREENFELD, Howard, *The Devil and Dr. Barnes. Portrait of an American Art Collector* [1987], Philadelphie, Camina Books, Inc., 2006

WHELAN, Richard, *Alfred Stieglitz, A biography*, Boston/New York/Toronto/Londres, Little, Brown and Company, 1995

Mémoires et thèses de doctorat.

Power, Susan, *Les expositions surréalistes en Amérique du Nord : terrain d'expérimentation, de réception et de diffusion (1940-1960)*, thèse de doctorat soutenue en Histoire de l'Art à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris 2012 et à ce jour non publiée.

Ressources numériques et sites Internet.

Anonyme, « Holger Cahill, Biographical Information », <http://www.aaa.si.edu/collections/holger-cahill-papers-6730/more#biohist>, lien consulté pour la dernière fois le 10 août 2015.

Anonyme, « Daniel Catton Rich », <https://dictionaryofarthistorians.org/richd.htm>, lien consulté pour la dernière fois le 22 novembre 2015.

INDEX.

A

Abbé Grégoire..... 240
ACM 444
Aldrich Rockefeller, Abby 340, 341, 342, 343, 344,
345, 346, 379
Aldrich, Nelson W.340, 341, 342, 343, 344, 345,
346
Alembert, d'..... 43
Alexandre, Arsène ...26, 31, 66, 113, 127, 130, 134,
388, 408
Alix, Josefina 411
Allais, Alphonse..... 432
Allier, Raoul..... 187
Altman, Georges 281
Amar, Corinne..... 140, 476
Ameline, Jean-Paul 91
Andry-Farcy 13, 136, 303, 304, 305, 306, 312, 369,
370, 371, 372, 375, 468
Angrand, Pierre 37
Apollinaire, Guillaume.... 26, 27, 31, 32, 36, 57, 58,
75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 90, 91, 94, 110,
111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120,
121, 128, 129, 130, 136, 156, 169, 178, 197,
202, 216, 219, 230, 236, 280, 293, 296, 297,
324, 388, 394, 441, 446, 447, 454, 471
Aragon, Louis..... 260
Archipenko, Alexander 90
Arensberg, Walter 90, 113, 172
Arenst Hoyer, Thorvald 371
Arletty 281
Arp, Hans111, 307, 397, 426
Artaud de Montor, Alexis François..... 46, 47
Asfour, Amal..... 43
Aulont, George..... 402
Aurier, Gabriel-Albert.....38, 40, 51, 67, 68, 69, 117

B

Bach, Jean-Sébastien..... 142
Bacon, Peggy 320
Balthus 262
Barbus Müller 444
Barnes, Albert Combs..24, 172, 216, 265, 322, 327,
328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336,
337, 338, 356, 371, 382, 413, 478, 481
Barr, Alfred H. Jr. ...24, 75, 170, 323, 338, 341, 345,
346, 356, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369,
370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378,
379, 380, 381, 390, 391, 395, 396, 400, 401,
414, 417, 429, 479
Barrès, Maurice..... 156
Basler, Adolphe ...27, 136, 137, 145, 146, 147, 149,
152, 155, 165, 170, 171, 186, 187, 188, 189,
190, 191, 193, 195, 196, 197, 213, 218, 248,
265, 266, 269, 292, 293, 296, 297, 311, 387, 425
Bauchant, André 13, 15, 219, 221, 222, 224, 225,
226, 234, 238, 249, 250, 253, 254, 256, 257,
264, 271, 277, 286, 288, 303, 305, 306, 370,
374, 377, 378, 379, 421, 422, 437, 449, 453, 468
Baudelaire, Charles33, 44, 45, 46, 126
Beauffet, Jacques 152
Beckmann, Max34, 112, 364
Béhar, Henri..... 54, 57, 58, 59, 62, 409, 413, 468
Belaval, Yvon 260
Bell, Clive 190, 191, 192, 193, 196, 336, 430
Belle, Narcisse72, 421
Belli, Gabriella..... 14, 23, 29, 31, 473
Bellmer, Hans 397
Benquet, Alphonse.....314, 367, 370, 371
Bergöö, Karin..... 239
Bergson, Henri 299
Bermann Martin, Dominique228, 229

- Bernard, Emile50, 51, 53, 56, 66
- Bernard, Sophie..... 112
- Berne-Joffroy, André 231
- Bernheim, Georges136, 139, 172, 219, 225, 226,
250, 254, 262, 374
- Bernheim-Jeune ...39, 123, 138, 161, 172, 225, 258,
266
- Bernier, Georges 72, 91
- Bertrand Dorléac, Laurence ..13, 421, 422, 423, 465
- Bière-Chauvel, Delphine.....89, 99, 103, 111, 113
- Bihalji-Merin, Oto..... 429
- Bing, Henry. 80, 222, 224, 226, 234, 235, 236, 253,
287, 288, 358, 360, 370
- Bissière, Roger 141, 144, 301
- Blanche, Jacques-Emile12, 164, 166, 226, 227,
254, 269, 272
- Blandez, François..... 55
- Blasco Alarcón, Manuel..... 88
- Bliss, Lizzie..... 341
- Blistène, Bernard..... 13
- Blondel, Charles..... 187, 196
- Boas, Franz 187
- Boccioni, Umberto 397
- Boix-Vives, Anselme 264, 265
- Bombois, Camille.....12, 13, 15, 189, 219, 222, 223,
225, 226, 234, 235, 238, 249, 250, 251, 252,
254, 255, 264, 271, 272, 277, 279, 280, 285,
286, 287, 288, 293, 297, 303, 305, 306, 312,
370, 374, 377, 378, 437, 449, 450, 468
- Bongrain, Léon..... 224
- Bonnard, Pierre 249, 326
- Bonnet, Gilles..... 56, 204
- Bordillon, Henri 54, 57
- Börje, Gideon 231
- Bosch, Gêrôme..... 368, 416
- Botticelli..... 48
- Bouchot, Henri 52
- Bouguereau, William32, 37, 64, 77, 166, 297
- Bouillon, Jean-Paul ...35, 38, 50, 100, 103, 105, 106
- Bourdelle, Emile-Antoine 326
- Bourdieu, Pierre 221
- Bourdin, Monique 185
- Bourdon, Sébastien 307
- Bouret, Jean 28
- Bouvard, Emilie 88
- Boyer, Emile 12, 189, 221, 222, 223, 224, 225, 234,
236, 238, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 290,
293, 297, 468
- Branchard, Emile371, 401
- Brancusi, Constantin90, 174, 307, 326, 331
- Braque, Georges..... 79, 82, 85, 119, 129, 136, 139,
140, 146, 157, 172, 178, 198, 202, 250, 257,
259, 300, 301, 307, 326, 394
- Brassaï.....80, 316, 411
- Brauner, Victor34, 396, 417, 418, 419, 420, 468
- Breton, André ..24, 25, 30, 173, 226, 260, 276, 282,
313, 314, 315, 316, 319, 323, 331, 334, 335,
367, 368, 396, 401, 403, 404, 405, 406, 407,
408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416,
417, 418, 419, 422, 425, 439, 448, 454, 457,
462, 468, 476, 478
- Brodskaya, Nathalia 88
- Bromberger, Christian.....238, 239
- Brook, Alexander 320
- Bru, Charles Pierre..... 297
- Brummer, Joseph 413
- Brun, Baptiste9, 15, 19, 20, 264, 278, 433
- Bucher, Jeanne ...224, 253, 256, 257, 369, 370, 371,
379, 421, 422
- Buesche, Albert.....421, 422
- Büttner, Philippe 14, 29, 34, 473

C

- Cabanne, Pierre153, 256, 314
- Cahill, Edgar Holger24, 226, 323, 342, 344, 345,
346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354,
355, 356, 357, 360, 361, 362, 363, 370, 372,
373, 374, 375, 376, 390, 391, 398, 401, 429,
479, 482
- Cahn, Isabelle..... 41

Calder 426, 432

Camoin, Charles 73, 326

Campa, Laurence 90

Campana, Giampietro 46

Campendonk, Heinrich 104

Camporeale, Elisa 48, 49

Canadé, Vincent 371

Caradec, François 434

Caravage 151

Carco, Francis 266, 269, 270, 281

Cariou, André 260

Carlén, Robert 371

Carné, Marcel 281

Carrà, Carlo 34, 35

Carrière, Eugène 162

Cartier, Etienne 49

Cassou, Jean 219, 223, 226, 306, 370, 372, 375, 425

Cathelin, Jean 251

Catton Rich, Daniel 323, 336, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396

Cauchon, Robert 371, 373

Céline, Louis-Ferdinand 278, 281, 422, 462

Certigny, Henry 28, 33, 75, 92, 385

Cervantez, Pedro 371

Ceysson, Bernard 152

Cézanne, Paul 14, 36, 72, 73, 75, 76, 85, 86, 87, 107, 115, 118, 120, 127, 135, 136, 140, 144, 153, 155, 157, 158, 165, 172, 176, 177, 178, 191, 192, 200, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 217, 259, 261, 265, 266, 288, 292, 318, 324, 325, 326, 328, 337, 338, 341, 342, 365, 366, 381, 388, 454, 461, 478

Chagall, Marc 249, 272

Chaissac, Gaston .. 25, 264, 433, 434, 435, 436, 439, 444, 458, 460, 469, 475

Champagne, Philippe de 307

Champfleury 43, 50, 55, 201, 204, 206, 307, 308

Champigneulle, Bernard 285, 448

Chaplin, Charlie 265, 282

Chappey, Frédéric 162

Char, René 199

Chardin, Jean-Siméon 128, 148, 151, 152, 155, 157, 158, 302, 308

Charensol 225, 249, 250

Chassé, Charles 58, 80, 136, 137, 169

Chaudun, Jean-Claude de 251

Chéron 223, 224, 225

Cheval, Ferdinand 104, 220, 276, 315, 325, 363, 367, 432

Chirokov, Michel de 221, 222

Church, Henry 402

Cimabue 47, 54, 193

Clair, Jean 143, 180

Claudé, Paul 159

Clément, Félix 32, 37, 64, 166

Clouet, Jean 141, 148

Clouzot, Henri 304

Coady, Robert J. 325

Cocteau, Jean 27, 137, 170, 171, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186

Cogeval, Guy 14, 23, 29, 31, 473

Cogniat, Raymond 272

Cohen-Solal, Annie 326, 339, 340, 342, 346, 356, 363

Commitz, Maurice 79

Conrad, Joseph 171

Coquiote, Gustave 82, 83, 123, 124, 130, 136, 155, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 265, 266

Corbaz, Aloïse 264, 444

Corot, Jean-Baptiste Camille 12, 14, 44, 45, 91, 128, 129, 135, 141, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 157, 158, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 194, 200, 217, 231, 254, 256, 260, 261, 267, 270, 279, 280, 292, 302, 308, 326, 394, 397, 448, 450, 452, 469

Courajod, Louis 308

Courbet, Gustave .. 39, 128, 148, 149, 155, 157, 158, 308, 326

Cournand, Sibylle 379

Courteline, Georges 38, 39, 113, 114, 225, 233, 250, 287, 416
 Courthion, Pierre 28, 254, 269, 424, 425
 Cranach, Lucas 80
 Crawford, Cleo 402
 Crépin, Joseph 275, 276
 Cuisenier, Jean 242, 245

D

Dabit, Eugène 281
 Dagen, Philippe .. 15, 18, 48, 49, 50, 51, 52, 71, 112, 142, 464
 Daix, Pierre 75, 82
 Dalí, Salvador 381, 396, 405, 406, 411, 414, 449
 Dalson, Chester 371, 373
 Danchin, Laurent 264, 265
 Daniel, Eve 379
 Danton 296
 Daragnès 228
 Dardel, Nils von 231
 Daumier, Honoré 265, 326, 330
 De Andia, Béatrice 162
 De Chirico, Giorgio 34, 249, 335, 394, 396
 De Fayet *Voir* Ozenfant, Amédée
 De Vinci, Léonard 47, 48
 Décaudin, Michel 75, 180
 Déchelette, Louis 421, 422
 Degas, Edgar ... 41, 72, 135, 136, 234, 266, 326, 422
 Delacroix, Eugène 44, 45, 46, 128, 149, 155, 157, 158, 217, 326
 Delafosse, Maurice 187
 Delaunay, Robert .26, 27, 32, 71, 72, 80, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 110, 111, 113, 114, 115, 120, 129, 130, 131, 132, 137, 138, 139, 145, 158, 172, 173, 179, 186, 200, 206, 217, 250, 278, 288, 306, 307, 310, 324, 326, 388, 390, 396, 425, 441, 446, 470, 475
 Delaunay, Sonia 71, 72, 89, 91, 99, 306, 307
 Delavaux, Céline 19, 278, 466

Delteil, Yves 226, 234, 280
 Demuth, Charles 320, 321, 397
 Denis, Maurice ... 43, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 65, 142, 143, 161, 162, 166, 178, 190, 224, 253, 326, 354, 430
 Denon, Dominique-Vivant 46
 Derain, André ... 73, 74, 82, 133, 136, 142, 145, 146, 147, 153, 154, 155, 159, 160, 172, 176, 199, 215, 229, 250, 257, 292, 295, 326, 359, 423
 Derouet, Christian 143, 224
 Desnos, Robert 199
 Desvallières, Georges 224, 256
 Devroye-Stilz, Anne 258, 428, 429
 Diaghilev, Serge de 224, 257
 Dias, Nélia 241
 Dickinson, Preston 359
 Diderot, Denis 43
 Dietrich, Adolf 303, 305, 371
 Dieudonné, Julien 434
 Dimier, Louis 135
 Dix, Otto 364, 381, 390
 Doesbourg, Theo van 307
 Dolet, Etienne 240
 Dongen, Kees van 74, 160, 272, 282, 423
 Donghi, Antonio 35
 Doriani, William 402
 Dorival, Bernard ... 14, 255, 262, 264, 272, 312, 313
 Douanier Rousseau *Voir* Rousseau, Henri
 Doucet, Jacques ... 14, 139, 173, 174, 179, 217, 314, 331
 Dreier, Katherine S. 327, 397, 398
 Dubois, Isabelle 46, 49
 Dubuffet, Jean 13, 15, 19, 20, 25, 229, 264, 278, 314, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 444, 466, 469, 470, 474
 Dubuisson, Jean 241
 Duca, Lo 28
 Duccio 54
 Duchamp, Marcel 326, 327, 397, 398, 406, 414, 415, 470

Duchamp-Villon, Raymond 307
 Duchartre, Pierre-Louis228, 238, 242, 246, 284
 Dücker, Alexandre 69
 Dufresne, Charles.....147, 302, 303, 312, 313
 Dufy, Raoul.....90, 136, 139, 176, 179, 202, 249
 Dunoyer de Segonzac, André..... 90, 147, 155, 254,
 272, 302, 303, 312, 313, 326
 Dupin, Jacques 317, 318
 Durand-Ruel, Paul..... 171
 Dürer, Albert 49, 56, 66
 Dury, Corentin 46, 47
 Dutilleul, Roger..... 13

E

Eichner, Johannes..... 97
 Eilshemius, Louis-Michel226, 397, 398, 414
 Einstein, Carl..... 214, 215, 216
 El Greco 83
 Eluard, Paul.....199, 314, 371, 425, 427
 Emery, Elizabeth..... 49
 Ensor, James 368
 Ephrussi, Charles 49
 Erben, Walter 317
 Ernst, Max.....34, 147, 224, 250, 397, 406, 413, 415
 Escholier, Raymond254, 266, 303, 305
 Eve, Jean 12, 13, 219, 222, 226, 250, 255, 271, 286,
 303, 305, 306, 370, 374

F

Fabian, V..... 242
 Fabiani, Martin..... 81, 424
 Fabre, Daniel..... 45, 239
 Fabre, François-Xavier..... 46
 Fallières, Armand..... 240
 Fanton Roberts, Mary 340
 Fauchereau, Serge 260, 436
 Faure, Christian..... 290, 422
 Faure, Elie 145, 146, 149
 Fels, Florent .. 36, 81, 155, 226, 227, 228, 232, 238,
 245, 246, 266, 267, 334

Fénéon, Félix 114
 Férat, Serge 105, 106, 110, 172, 173, 192, 193
 Fiérens, Paul..... 153
 Filiger, Charles.....50, 51, 53, 54, 56, 65, 66
 Flahutez, Fabrice.....407, 467
 Flandrin, Jules 326
 Flechtheim, Alfred91, 111, 325
 Focillon, Henri 238, 241, 242, 243, 244, 246, 247
 Force, Juliana321, 322
 Ford, Charles Henri..... 414
 Forges, M-T62, 80
 Fosca, François36, 150
 Foucart,

Bruno.....
162

Foucart, Jacques..... 162
 Foucher Zarmanian, Charlotte213, 214, 275, 277
 Fougeron, André 282
 Fouquet, Jean .. 14, 91, 141, 148, 168, 169, 200, 416
 Fouquier, Marcel.....41, 52
 Fouré, l'abbé 432
 Fournet, Claude.....428, 429
 Fous, Jean.....314, 427
 Fra Angelico49, 50, 51, 162
 France, Anatole 49
 Frank, Nino192, 226, 280
 Frazer, James George310, 412
 Freud, Sigmund.. 182, 188, 196, 205, 235, 405, 411,
 412
 Freundlich, Otto435, 436
 Friesz, Othon.....75, 250, 326, 423
 Frouchtben, Bernard 402
 Fuss-Amoré, Gustave..... 71

G

Gabo, Naum..... 307
 Gaddi, Taddeo.....41, 52, 119, 120
 Gallot, H M 263
 Garbari, Tullio 35
 Garçon, Maurice 28

Gaudefroy, Robert.....	229	Gourmont, Remy de...49, 53, 54, 55, 56, 58, 60, 62, 64, 65, 66, 99
Gaudí, Antonio.....	411	Goya, Francisco de.....84, 326, 368, 395
Gauguin, Paul.17, 21, 32, 33, 36, 39, 40, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 62, 64, 66, 73, 74, 75, 83, 115, 127, 135, 136, 142, 146, 178, 184, 325, 326, 341, 342, 365, 447, 450		Gozare, Francis..... 221
Gauthier, Maximilien ...28, 136, 286, 303, 307, 309, 310, 311, 312, 370, 372, 375, 425, 427		Granet, François-Marius 46
Gellée Lorrain, Claude..... 148		Green, Christopher..... 14, 29, 34, 73, 81, 240, 258, 368, 392, 460, 473
George, Waldemar112, 135, 136, 149, 168, 204, 206, 216, 217, 218, 221, 222, 225, 226, 227, 228, 232, 237, 238, 242, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 267, 270, 288, 290, 328, 332, 333, 334, 347, 348, 358, 360, 381, 402, 429		Greenfeld, Howard.....328, 332, 333, 336, 338, 371
Georgel, Pierre..... 308, 309		Gregg, Frederick James326, 327
Georgin, François..... 61, 62, 126		Gregory, Lady.....172, 369, 370
Gérôme, Jean-Léon32, 37, 64, 77, 127, 166, 170, 393, 394		Grey, Roch27, 75, 96, 114, 115, 130, 137, 173, 206, 214, 281, 282, 421
Giacometti, Alberto..... 397		Gris, Juan..... 136, 139, 176, 198, 250, 257
Gide, André..... 162		Gromaire, Marcel..... 154, 224, 249, 257, 258, 259, 260, 282
Gille, Vincent..... 34		Gropius, Walter..... 364
Gindertael, Roger van 129		Gros, Gabriel-Joseph.....266, 267
Giotto41, 47, 51, 52, 189, 193, 309, 416		Grossman, Harriett..... 396
Girieud, Pierre..... 73		Grosz, George112, 381
Giusti-Savelli, Bénédicte..... 229		Grunewald, Isaac..... 416
Gleizes, Albert90, 144, 145, 307, 326		Guéhenno, Jean..... 437
Gody, Emile..... 254		Guénégan, Pierre.....258, 259, 260, 262
Goethe, Johann Wolfgang von..... 159		Guenne, Jacques..... 12, 146, 226, 266, 273, 306
Gogh, Vincent van35, 36, 38, 39, 40, 50, 51, 67, 68, 70, 83, 115, 116, 117, 135, 136, 142, 178, 217, 233, 318, 325, 326, 341, 342, 365, 366, 381, 437, 438		Guggenheim, Olga371, 378
Golan, Romy..... 152, 155		Guggenheim, Peggy413, 415, 417, 479
Goldwater, Robert J.15, 16, 17, 18, 20, 25, 132, 380		Guillaume, Paul 138, 153, 216, 217, 253, 265, 266, 268, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 413
Gombrich, Ernst..... 18		
Gonnard, Catherine 275		H
Gontcharova, Nathalia..... 307, 365		Hahne, Hans..... 242
Goodyear, Conrad 369, 370, 381		Hallström, Eric..... 231
Goudiachvili, Lado..... 254		Halpert, Edith..... 343
Gourgaud, baron..... 138		Hamon, Françoise 142
		Hardy, Georges 187
		Harriman, Marie.....327, 330, 382, 401
		Harsche, Robert B..... 383
		Hart Benton, Thomas 342
		Haskell, Francis 49
		Hassam, Childe 325
		Heartfield, John..... 112

Heinich, Nathalie 35, 37, 38, 40, 67, 68, 69, 70, 116
Héliou, Jean..... 426, 427
Henri, Robert..... 340, 343
Herbin, Auguste 139, 301
Hernandez, Miguel..... 264
Hervieu, Louise 273, 275
Hicks, Edward....339, 348, 353, 355, 356, 358, 359,
363, 370, 371, 377, 414
Hill, Patrick C. 322, 383
Hirshfield, Morris.....379, 399, 400, 401, 406, 414,
415, 417
Hjorth, Bror 231
Hodler, Ferdinand 69, 127, 326
Holbein, Hans..... 49
Hoog, Michel14, 29, 33, 34, 473
Hopper, Edward 414
Hugnet, Georges..... 199, 316, 317
Hugo, Jean..... 180, 250
Huneker, James Gibbons..... 325
Hunt, Peter 371, 401
Hutson, Charles 402
Huyghe, René.....219, 227, 250, 255, 262, 272, 273,
274, 275, 290, 294, 295, 296, 297, 299, 300,
301, 302, 303, 305, 307, 311, 312, 313, 354,
374, 430
Huysmans, Joris-Karl..... 49, 54
Hyppolite, Hector..... 417

I

Ihl, Olivier..... 239
Ingo 435
Ingres, Jean-Auguste-Dominique ... 46, 53, 72, 128,
129, 141, 142, 148, 155, 157, 158, 168, 175,
267, 326
Iribe, Paul..... 179

J

Jacob, Max 79, 82, 178, 224, 257, 258, 259, 260,
261
Jacquemin, André..... 55

Jakobi, Marianne..... 434
Jakovsky, Anatole 13, 22, 25, 27, 28, 219, 220, 258,
264, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 432, 433,
434, 439, 444, 456, 466, 472, 475
Jamot, Paul.....149, 151, 308
Janis, Caroll 415
Janis, Harriet396, 414
Janis, Sidney 32, 323, 367, 371, 382, 396, 397, 398,
399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407,
412, 413, 414, 415, 416, 417, 429
Jans, Alain..... *Voir* Jarry, Alfred
Jansen, F M 325
Jarry, Alfred ...53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62,
64, 65, 66, 75, 76, 77, 78, 99, 137, 169, 179,
386, 416, 441, 451, 452, 462, 470, 471
Jeanneret, Pierre.....145, 253, 257, 301
Jesus Gonzalez Llovera, Wilbert de.....241, 245
John, Augustus E. 325
John, Gwen171, 326
Johns, Jasper 342
Johnson, Charles M.....39, 344, 402
Josserand, Michel..... 241
Jourdain, Frantz76, 130
Joy, Josephine380, 402
Joyce, James..... 171
Jung, Carl Gustav.....235, 411, 412
Juva 264

K

Kahlo, Frida407, 408
Kahnweiler, Daniel-Henry ...90, 119, 138, 170, 172,
174, 175, 223, 229, 258, 331
Kandinsky, Nina90, 101, 113
Kandinsky, Wassily ...90, 96, 97, 98, 99, 100, 101,
102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,
111, 113, 114, 130, 147, 158, 165, 198, 199,
300, 307, 364, 397, 441
Kane, John370, 371, 396, 398, 401
Keeffe, Georgia o' 397
Keyes, Homer Eaton360, 361, 362

Kirchner, Ernst Ludwig..... 147
 Kisling, Moïse..... 250, 272
 Klee, Paul.....199, 364, 381, 396
 Klein, Hélène 79
 Klingsor, Tristan L..... 146
 Klinka, Isabelle 260
 Klint, Hilma af 31, 275
 Knapp, Hazel..... 402
 Koch, Samuel..... 400, 401
 Koehler, Bernard..... 90, 101, 114
 Kogan, Lee..... 357
 Kooning, Willem de..... 342
 Kuniyoshi, Yasuo..... 320
 Kupka, Frantisek 307

L

L'Estoile, Benoît de 187, 188
 La Fresnaye, Roger de.....154, 176, 255, 307
 La Tour, Georges de.....101, 102, 110, 307
 Lacoste, Charles 160, 162, 163
 Lady Frazer 241
 Lagut, Irène 180
 Lampe, Angela 100, 104, 110
 Lanchner, Carolyn 14, 29, 33, 34, 41, 61, 73, 75, 79,
 80, 82, 83, 84, 86, 89, 97, 110, 111, 112, 127,
 170, 300, 473
 Lankheit, Klaus97, 98, 100, 103, 104, 105, 106,
 111
 Lanzi, Luigi..... 47
 Laprade, Pierre..... 326
 Larguier, Léo..... 226, 280
 Larionov, Michel..... 307
 Larsson, Carl 239
 Laude, Jean16, 141, 144, 145
 Laurencin, Marie 75, 79, 80, 90, 139, 160, 176, 272,
 273, 274, 275, 326
 Laurens, Henri..... 307
 Laurent, Robert 320, 321
 Le Bon, Laurent 13, 112, 466
 Le Corbusier.....224, 256, 257, 364

Le Fauconnier 90
 Le Gay 254
 Le Nain 141, 148, 150, 151, 168, 302, 307, 308
 Le Pichon, Yann.....28, 33, 37, 92, 123, 124, 385
 Le Senne, Camille..... 72
 Le Thomas, Claire.....81, 82
 Léautaud, Paul 79
 Lebduska, Lawrence371, 401
 Lebovici, Elisabeth 275
 Lefranc, Jules 434
 Léger, Fernand34, 136, 139, 198, 204, 205, 215,
 250, 282, 288, 301, 307, 326, 381, 396
 Lehni, Nadine.....224, 421
 Leja, Michael 411
 Leroy, Olivier..... 187
 Lesage, Augustin.....220, 275, 276, 315
 Level, André 258
 Lévi-Strauss, Claude 434
 Lévy-Bruhl, Lucien..... 187, 189, 196, 210, 299
 Lewis, Flora 402
 Lewisohn, Sam.....288, 382, 451
 Lhote, André ..27, 75, 141, 144, 145, 147, 148, 149,
 150, 151, 155, 157, 160, 164, 165, 166, 168,
 169, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231,
 232, 233, 234, 235, 236, 250, 252, 255, 259,
 287, 358, 360, 423
 Libaude, Louis 265
 Lincoln, Abraham 357
 Linnqvist, Hilding 231
 Lipchitz, Chaim227, 228, 256, 332
 Lipman, Jean.....322, 376, 377, 378
 Lissitzky, El 307
 Litwak, Israel 402
 Llorens Serra, Tomas 143
 Lobstein, Dominique..... 222
 Lombardi, Sarah..... 436
 Lorquin, Bertrand.....223, 256
 Lothrop, George E. 402
 Lotiron, Robert.....168, 169, 269

Louis, Séraphine 5, 13, 14, 129, 190, 219, 225, 226,
234, 236, 237, 249, 250, 252, 254, 255, 262,
263, 264, 271, 273, 276, 277, 278, 286, 303,
305, 306, 370, 374, 376, 379, 453, 471, 476
Luce, Maximilien 306
Luquet, Georges-Henri..... 108, 109, 242, 244, 298,
299, 318, 354, 425
Lurçat, Jean 250, 282

M

Macke, Auguste 102, 103, 307
Maeght, Aimé..... 307
Magnelli, Alberto 307
Magritte, René..... 397
Maillol, Aristide 326, 422
Maisonneuve, Pascal-Désir 228, 229, 233
Mallarmé, Stéphane 169
Malraux, André 210
Man Ray..... 371
Mañac, Pere..... 82
Manet, Edouard....39, 127, 135, 149, 155, 157, 158,
171, 178, 194, 195, 265, 308, 325, 326, 368
Manguin 73
Manolo, Manuel 325
Mantz, Paul 49
Marc, Franz46, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105,
106, 107, 110, 111, 114, 131
Marcadé, Bernard..... 415, 470
Marcoussis, Louis 250
Marin, John 325, 397
Maris, Matthew 326
Marquet, Albert..... 73, 133
Marval, Jacqueline 273, 274, 275
Masson, André 147, 409, 410, 411, 412, 462
Mathot 223
Matisse, Henri 73, 74, 75, 81, 106, 107, 133, 140,
144, 146, 157, 159, 160, 172, 177, 198, 199,
202, 249, 257, 295, 296, 325, 326, 328, 335,
337, 381
Maclair, Camille..... 422

Mauss, Marcel..... 187, 241, 245
Mauzé, Marie 187
Mazia, Violette..... 337
McBride, Henry358, 359, 360
McCausland, Elizabeth375, 376
Memmi, Simone.....41, 52
Merki, Charles39, 40
Merson, Luc-Olivier73, 134
Meryem, Jean..... 266
Metzinger, Jean.....90, 139, 301, 398
Michel, André 253
Michel-Ange47, 435
Michelet, Jules308, 309, 310
Miller, Dorothy Canning.....345, 370, 375, 376
Minor, Robert C. 397
Miró, Joan 34, 199, 249, 316, 317, 318, 335, 426
Mistler, Jean..... 55
Modigliani, Amedeo 136, 160, 259, 332
Moench, Esther 46
Moholy-Nagy, Lazlo 307
Mondrian, Piet 145, 147, 199, 307, 397
Monet, Claude..... 135, 136, 178, 233, 326
Montag, Charles305, 371, 372
Morancé, Albert 198
Moreau, Yolande.....14, 278
Morowitz, Laura 49
Morrel, Henry 71
Morris, Frances 14, 29, 368, 473
Moses, Anna Mary Robertson399, 400, 401
Mowbray-Clarke, John Frederick 325
Muholland, William S..... 402
Mullen, Mary 328
Munro, Thomas..... 333
Münter, Gabriele.....97, 101, 103, 104, 106

N

Nadelman, Elie.....320, 321, 343
Napoléon I^{er}..... 46
Natanson, Thadée.....41, 42, 130
Naubert-Riser, Constance35, 38

Neitzel, LH..... 111
 Nemer, François 180
 Neumann, Louis 80
 Nilsson, Axel..... 231
 Noizet, Vanessa..426, 427, 428, 429, 430, 433, 434,
 439
 Nussbaum, Félix..... 112

O

Oettingen, baronne de *Voir Grey, Roch*
 Olivier, Fernande79, 80, 81, 86, 87
 Ortiz de Zarate 90
 Ory, Pascal 260, 283, 475
 Osty, Dr..... 276
 Ozenfant, Amédée.....145, 224, 253, 256, 288, 301
 Ozouf, Mona 239

P

Paalen, Wolfgang 367
 Païni, Dominique 181, 182
 Paley, William S. 379, 382
 Pallu, Jean 281
 Pantazzi, Michael 166
 Papazoff, Georges 250
 Pascin, Jules 249, 272, 325
 Patellière, Amédée de la..... 147, 154
 Paul, Gen..... 251
 Paulhan, Camille 277
 Paulhan, Jean.....229, 231, 433, 434
 Penn, William..... 339
 Penrose, Roland 80
 Percier 224, 258, 306
 Perez, Michèle..... 258
 Pernoud, Emmanuel19, 45, 53, 55, 99, 108, 109,
 167, 299
 Perriollat, Charles..... 190, 193, 196
 Perruchot, Henri 28
 Pérugin 47
 Pétain, maréchal 423
 Pevsner, Antoine 307, 426

Peyronnet, Dominique-Paul303, 305, 370, 376,
 377, 378
 Philipps, Duncan 382
 Phocas, Suzanne..... 398
 Picabia, Francis249, 307, 326, 334
 Picasso, Pablo 13, 32, 34, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84,
 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 96, 98, 99, 104, 105,
 107, 110, 113, 129, 133, 136, 138, 139, 140,
 142, 144, 146, 147, 156, 157, 158, 159, 172,
 174, 178, 180, 198, 199, 202, 207, 208, 209,
 210, 211, 212, 215, 225, 235, 250, 252, 257,
 259, 260, 271, 282, 289, 291, 292, 293, 294,
 296, 300, 301, 307, 314, 324, 326, 328, 331,
 337, 338, 359, 366, 381, 392, 394, 396, 426,
 433, 441, 456, 460, 461, 472, 478
 Pich, Ramon..... 73
 Pickett, Joseph ...348, 355, 359, 370, 371, 376, 377,
 398, 401
 Pierre, Roy 250
 Pierre, José 28
 Pignon, Edouard..... 282
 Piper, Reinhart97, 98, 107, 111, 131
 Pippin, Horace371, 376, 401
 Pirandello, Luigi 205
 Pissarro, Camille267, 326
 Pollock, Jackson.....342, 397
 Pomarède, Vincent..... 167
 Pound, Ezra 171
 Poussin, Nicolas...36, 120, 128, 129, 142, 148, 149,
 150, 155, 157, 158, 295
 Power, Susan.....379, 417
 Predmore, Jessie..... 402
 Price, Sally 16
 Proust, Marcel 205
 Provost, Martin14, 278, 476
 Pulings, Gaston284, 285, 452
 Puvis de Chavannes, Pierre171, 325, 326

Q

Queneau, Raymond..... 433

Queval, Armand 90, 114
 Quinn, Edward 80
 Quinn, John ..27, 137, 138, 139, 140, 170, 171, 172,
 173, 174, 175, 176, 177, 182, 184, 198, 322,
 326, 327, 328, 330, 331

R

Rafols 317
 Rageot-Deshayes, Gaëlle 436
 Rambosson, Yvanhoé..... 306
 Ranson, Paul 50, 51
 Raphaël 47, 48, 141
 Rasle, Josette 435, 436
 Ratton, Charles..... 364, 415
 Raynal, Maurice27, 79, 115, 140, 141, 145, 147,
 148, 165, 225, 226, 227, 229, 231, 254, 256,
 258, 265, 270, 271, 272, 476
 Read, Peter 90
 Réau, Louis 253
 Redon, Odilon 73, 83, 133, 136, 168, 169, 325, 366,
 368, 376, 395
 Reid, B L.....136, 139, 171, 172, 173, 177
 Renoir, Auguste14, 72, 73, 128, 135, 136, 141, 148,
 155, 157, 158, 168, 169, 261, 265, 292, 325,
 326, 328, 422, 461
 Renonciat, Annie..... 56, 204
 Rey, Robert225, 266, 267, 287, 288
 Reyher, Max..... 402
 Rhodes, Colin..... 17, 18
 Ribemont-Dessaignes..... 75
 Rich, Daniel Catton25, 381, 393, 482
 Rilke, Rainer Maria..... 435
 Rimbaud, Arthur 227, 228
 Rimbart, René 13, 219, 222, 224, 226, 250, 255,
 257, 258, 259, 260, 261, 262, 271, 277, 282,
 286, 303, 305, 306, 370, 374, 377, 457, 460, 472
 Rio, Alexis François..... 48
 Rivera, Diego 342
 Rivet, Paul..... 241

Rivière, Georges-Henri241, 245, 284, 290, 422,
 423
 Robespierre 296
 Robinson, Theodore..... 326
 Roché, Henri-Pierre ...138, 139, 171, 172, 173, 174,
 175, 176, 327, 328, 331, 387
 Rockefeller, John D. Junior..... 341
 Rockefeller, Nelson A..... 379
 Rodin, Auguste 325
 Roh, Franz.....195, 425
 Rohe, Mies van der 364
 Roosevelt, Franklin Delano..... 342
 Rosenberg, Léonce..... 178
 Rosenberg, Paul27, 80, 113, 114, 135, 136, 138,
 149, 150, 168, 169, 172, 231, 329, 382
 Rosenblum, Joseph171, 176
 Rothko, Mark 397
 Rouault, Georges..... 159, 176, 249, 272, 326, 381
 Rousseau, Henri ... 12, 13, 14, 15, 19, 20, 22, 23, 24,
 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37,
 38, 40, 41, 42, 43, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 62,
 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75,
 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88,
 89, 90, 91,92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100,
 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109,
 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118,
 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127,
 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136,
 137, 138, 139, 140, 144, 155, 156, 157,158, 159,
 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168,
 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177,
 178, 179, 180, 182, 183, 185, 186, 187, 189,
 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198,
 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207,
 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216,
 217, 218, 219, 220, 221, 222, 226, 230, 231,
 235, 236, 239, 240, 249, 250, 251, 252, 253,
 254, 255, 256, 257, 260, 261, 264, 265, 266,
 267, 270, 271, 272, 273, 275, 278, 280, 281,
 282, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292,

293, 294, 296, 297, 300, 303, 304, 305, 312,
 313, 314, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323,
 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 335,
 336, 337, 338, 339, 356, 358, 359, 363, 366,
 367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 375, 376,
 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385,
 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394,
 395, 396, 397, 407, 408, 409, 410, 411, 412,
 413, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 424,
 425, 426, 427, 437, 441, 446, 447, 449, 451,
 452, 453, 454, 456, 457, 458, 459, 470, 472,
 473, 476, 477, 478, 479, 480

Rousseau, Pascal31, 34, 89, 91, 92, 94, 95, 213,
 275, 368

Rousseau, Valérie..... 443

Roy, Louis 26, 32, 53, 57, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69,
 70, 71, 110, 116, 121, 130

Rubin, William..... 14, 16, 17, 18, 29, 33, 34, 41, 61,
 73, 75, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 89, 97, 110, 111,
 112, 127, 170, 300, 467

Ryder, Albert P. 326

S

Saarinen, Aline B. 343

Sachs, Paul 170

Saenredam, Pieter..... 166

Safarova, Barbara..... 19, 466

Sage, Kay 413

Sainsaulieu, Marie-Caroline..... 265

Saint-François d'Assise 218

Salmon, André .26, 27, 58, 59, 73, 79, 80, 113, 115,
 128, 129, 130, 133, 134, 137, 153, 155, 156,
 157, 159, 170, 171, 250, 251, 252, 258, 266,
 268, 269, 272, 297, 368, 421

Samet..... 400, 401

Sanchez, Pierre..... 222, 224

Sand, George 206

Sardou, Victorien 276, 315

Satie, Erik..... 177, 178, 179

Saulnier, René 242

Savinio, Alberto34, 250

Sawin, Martica414, 467

Schapiro, Meyer 413

Schnakenberg, Henry E. 321

Schneider-Maunoury, Monique72, 91

Schoenberg, Arnold 106

Schwitters, Kurt 397

Sébillot, Paul 310

Séché, Alphonse..... 153

Sambat, Marcel 241

Sérusier, Paul50, 51, 52, 53, 62, 65, 90

Seuphor, Michel.....307, 426

Seurat, Georges36, 136, 172, 178, 217, 233, 326,
 341, 342, 365, 383, 417

Severini, Gino 307

Sheeler, Charles321, 397

Sichen, Christophe 56

Siegfried, André.....284, 453

Signac, Paul32, 39

Silver, Kenneth E.142, 179, 180

Sisley, Alfred267, 326

Sloane, John 345

Smith, Francis221, 226

Smith, Hélène..... 425

Sobel, Janet406, 417

Soffici, Ardengo..... 26

Soupault, Philippe27, 28, 30, 91, 137, 170, 171,
 313, 314, 408, 417, 418

Southworth, Ella400, 401

Soutine, Chaim.....265, 332

Spamer, Adolphe..... 242

Stein, Gertrude79, 80, 129

Stein, Leo79, 321

Stendhal46, 47

Sterling, Charles..... 308

Stieglitz, Alfred...320, 324, 325, 327, 381, 398, 401

Stillinger, Elizabeth..... 320

Stock, Joseph 76, 179, 181, 359

Stravinaki, Maria.....98, 101, 102, 114

Stravinsky, Igor..... 224

Suermondt 138
 Sullivan, Mary..... 341, 401
 Sullivan, Patrick J. 371
 Survage, Marcel 250

T

Tabarant, Adolphe..... 258, 266
 Taillandier, Yvon 317, 318
 Tanguy, Yves 34, 413
 Tapie, Michel 433
 Taslitzky, Boris 282
 Taueber-Arp, Sophie 307
 Tavel, Hans Christoph von..... 97, 98, 102, 105
 Tchelitchev, Pavel 380
 Tériade 253
 Tharaud, Jérôme et Jean 33, 36
 Thiébault-Sisson, François 71, 72
 Thiébaud, Dominique 52
 Thiébaud-Sisson..... 71
 Thiers, Jean-Baptiste 310
 Titien 127, 368, 435
 Töpffer, Rodolphe 18
 Torgovnick, Marianna 16
 Torgovnik, Marianna 16
 Toulouse-Lautrec, Henri de ..83, 136, 325, 326, 381
 Tourneur, Renault 402
 Traylor, Bill..... 443
 Troadec, Alain..... 256
 Twachtman, John H. 326
 Tzara, Tristan30, 32, 60, 91, 147, 199, 240, 367,
 396, 407

U

Uccello, Paolo69, 120, 189, 203, 416
 Uhde, Wilhelm.....23, 26, 27, 31, 33, 37, 81, 89, 90,
 91, 92, 97, 99, 100, 103, 106, 110, 111, 113,
 114, 115, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127,
 128, 129, 130, 131, 136, 137, 138, 139, 155,
 156, 157, 158, 159, 161, 163, 171, 186, 189,
 190, 197, 206, 214, 218, 219, 223, 225, 226,

233, 234, 235, 236, 250, 252, 253, 254, 255,
 262, 263, 264, 270, 271, 272, 273, 276, 277,
 278, 280, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293,
 294, 295, 306, 310, 324, 358, 360, 369, 370,
 374, 376, 385, 387, 388, 426, 429, 440, 457, 474
 Utrillo, Maurice ...36, 168, 169, 219, 220, 226, 234,
 250, 251, 252, 254, 255, 265, 266, 267, 268,
 269, 270, 271, 272, 273, 286, 290, 294, 297,
 303, 304, 305, 312, 355, 371, 374
 Utrillo, Miguel 267

V

Valadon, Suzanne169, 266, 267, 273, 275
 Valéry, Paul 162
 Vallier, Dora ..26, 28, 29, 30, 32, 33, 37, 38, 41, 42,
 52, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 71, 72, 75, 80,
 81, 90, 94, 100, 101, 103, 105, 113, 114, 170,
 185, 186, 385
 Vallotton, Félix32, 34, 39, 41, 160, 162, 326
 Valmier, Georges 301
 Vanci-Perahim, Marina.....418, 419, 468
 Vanderbilt Whitney, Gertrude....340, 341, 342, 343,
 344
 Vantongerloo, Georges 307
 Varnedoe, Kirk.....16, 17, 467
 Vassilief, Marie..... 75
 Vaughan, Malcolm.....358, 359, 362
 Vauxcelles, Louis.....71, 72, 73, 130, 168, 169
 Veneziano, Antonio 47
 Vereux, Robert..... 264
 Vermeer, Johannes259, 262
 Vicens Gironella, Joaquim..... 264
 Vierny, Dina.....13, 223, 256, 468, 474
 Villard, Antoine ...81, 103, 172, 173, 174, 328, 329,
 331
 Villon, Jacques 112, 255, 307
 Vincent, Hélène.....304, 306
 Vinci, Léonard de..... 435
 Vivin, Louis . 13, 189, 219, 222, 223, 225, 226, 234,
 238, 249, 250, 252, 255, 271, 272, 277, 286,

303, 305, 312, 318, 370, 374, 376, 377, 379,
427, 473, 474
Vlaminck, Godeliève de..... 268
Vlaminck, Maurice.....73, 74, 76, 78, 82, 133, 147,
153, 154, 155, 227, 228, 249, 268, 272, 292,
295, 326, 423
Vollard, Ambroise..41, 72, 82, 83, 84, 87, 100, 110,
114, 172, 173, 210, 325
Volle, Nathalie 46
Vuillard, Edouard..... 326
Vydra, Josef 242, 244

W

Walden, Herwarth 111
Walkowitz, Abraham 325
Warnod, André..... 130, 169, 251
Warnod, Jeanine..... 251
Waroquier, Henry de.....147, 302, 303, 312, 313
Watteau, Antoine 127, 148, 149
Webel, Sophie..... 436
Weber, Max...89, 324, 325, 382, 388, 394, 397, 413

Weill, Colette12, 226, 273
Weir, J. Alden 325
Whelan, Richard324, 325
Whistler, James Abbott McNeill.....53, 326
Willot, Martine et Bertrand 225
Wilson, Sarah..... 423
Wöllfli, Adolph..... 444

Y

Yeats, William Butler 171

Z

Zadkine, Ossip227, 228
Zahar, Marcel..... 250
Zayas, Marius de..... 172
Zervos, Christian..27, 137, 149, 170, 171, 198, 199,
200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208,
209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 220, 253,
257, 282, 288, 289, 387
Zilczer, Judith 172
Zorach, William 320

DU DOUANIER ROUSSEAU A GASTON CHAISSAC : LA RECONNAISSANCE DE L'ART NAÏF EN FRANCE ET AUX ETATS-UNIS (1886-1948)

Reconnu par les avant-gardes au tournant du XX^e siècle pour sa rafraîchissante primitivité, encensé jusqu'aux années 1950, l'art naïf est aujourd'hui tout à fait négligé. Grâce aux expositions rares mais régulières qui lui sont consacrées, seul Henri Rousseau dit le Douanier semble encore susciter quelque intérêt. Mais les peintres révélés à sa suite, autodidactes et d'extraction populaire comme lui et répondant aux noms d'André Bauchant, Camille Bombois, Séraphine Louis, René Rimbart ou Louis Vivin, ne jouissent plus du même succès. Pourtant, leur reconnaissance durant l'entre-deux-guerres prit des dimensions insoupçonnées. « Peintres du Cœur Sacré », « Primitifs Modernes », « Maîtres Populaires de la Réalité » ou encore, outre-Atlantique, artistes *folk* et *self-taught*, ceux qui furent définitivement labellisés *art naïf* à partir de 1950, comptaient parmi les peintres les plus appréciés. Outre le fait de combler un chapitre encore peu investi de l'histoire de l'art et de celle du primitivisme, nous cherchons à comprendre les raisons d'un tel décalage. Notre thèse retrace et analyse ainsi la reconnaissance de l'art naïf, de son émergence avec Henri Rousseau en 1886 à son institutionnalisation par le Musée national d'art moderne français en 1948. A travers l'étude des définitions qui lui furent successivement appliquées, nous constatons que ce type de « primitifs », loin de demeurer associés aux artistes les plus avant-gardistes, fut aussi célébré par une famille artistique conservatrice et réactionnaire qui, tout en les encensant, eut certainement raison de leur postérité.

Mots-clés : art naïf, art primitif, primitivisme, Etats-Unis (art), art moderne, Henri Rousseau, réception critique, reconnaissance, historiographie, histoire du goût, entre-deux-guerres (art), folk art, self-taught art

FROM THE DOUANIER ROUSSEAU TO GASTON CHAISSAC: THE RECOGNITION OF NAÏVE ART IN FRANCE AND UNITED STATES OF AMERICA (1886-1948)

Revealed by the avant-garde at the turn of the 20th century for its refreshing primitivity, naïve art famous until the 1950's is today completely neglected. Only Henri Rousseau known as the Douanier still draws attention thanks to the rare exhibitions that are still regularly organized on his work. But the ones who were recognized after his death, the self-taught and low-class people like him such as André Bauchant, Camille Bombois, Séraphine Louis, René Rimbart or Louis Vivin, don't ring a bell any more. However, their recognition during the in-between-wars both in France and in the United States was surprisingly successful. Known as the "Peintres du Coeur Sacré", the "Modern Primitives", the "Masters of Popular Paintings" or across the Atlantic as folk or self-taught artists, these painters who were definitively labeled as *naïve art* painters in France after 1950, were among the most appreciated ones. While completing a chapter of history of art and of the history of primitivism, we focused on trying to understand the reasons of such a shift. This PhD traces and focuses on the recognition of naïve art, from its birth with Henri Rousseau in 1886 to its institutionalization by the Musée national d'art moderne in 1948. By looking closely at the various definitions given to *naïve art* at different times, we can see that this type of "primitives" remains far from being associated to the most avant-gardist artists and that they were also celebrated by people from a more conservative and reactionary artistic tendency. This might have rushed their disappearance.

Key words: naïve art, primitive art, primitivism, United States (art), modern art, Henri Rousseau, recognition, historiography, cultural history, in-between wars (art), folk art, self-taught art

**École doctorale 441 Histoire de l'art (EA 4100) – Laboratoire HiCSA
Institut national d'Histoire de l'Art – 2 rue Vivienne – 75002 Paris, France**

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON – SORBONNE
École doctorale 441 Histoire de l'art, laboratoire HiCSA

THESE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON – SORBONNE

Discipline : HISTOIRE DE L'ART

présentée et soutenue publiquement le 5 novembre 2016 par

Marion ALLUCHON

**Du Douanier Rousseau à Gaston Chaissac :
la reconnaissance de l'art naïf
en France et aux Etats-Unis (1886-1948)**

sous la direction de Monsieur le Professeur Philippe DAGEN

VOLUME II ANNEXE

Membres du jury :

Laurence Campa, professeur à l'Université de Paris 10 Nanterre
Emmanuel Pernoud, professeur à l'Université de Paris 1 Panthéon –
Sorbonne

Arnauld Pierre, professeur à l'Université de Paris IV-Sorbonne

SOMMAIRE.

Articles de presse.

1. Sélection de critiques négatives sur Henri Rousseau.....6
2. Roy, Louis, « Un Isolé. Henri Rousseau », *Mercur de France*, mars 1895.....7
3. Courteline, Georges, « Le Musée de Courteline », *Cocorico*, n°39, 15 août-1^{er} septembre 1900 (extrait).....9
4. Apollinaire, Guillaume, « Le Salon d'Automne : Rousseau le Douanier », *Je dis tout*, 26 octobre 1907.....14
5. Apollinaire, Guillaume, « Les Indépendants. », *L'Intransigeant*, rubrique « Les Arts à Paris », 20 avril 1911.....15
6. Alexandre, Arsène, « La vie et l'œuvre d'Henri Rousseau, Peintre et ancien employé de l'Octroi », « La semaine artistique », *Comoedia*, 19 mars 1910.....17
7. Delaunay, Robert, « Henri Rousseau le Douanier », *L'Amour de l'art*, n°7, novembre 1920.....18
8. De Fayet, « Le talent : Bauchant-Jeune », *L'Esprit nouveau*, n°17, juin 1922.....21
9. Lhote, André, « Les arts. Les dernières rétrospectives », *La Nouvelle Revue Française*, juillet 1922.....23
10. Lhote, André, « Les arts. Les artistes inconnus à la galerie Simon et le Salon d'Automne », *La Nouvelle Revue Française*, décembre 1922.....24
11. Soupault, Philippe, « La Légende de Henri Rousseau », *L'Amour de l'art*, août 1926...26
12. Frank, Nino, « Bombois », *L'Art vivant*, rubrique « Artistes d'aujourd'hui », avril 1929.....27
13. George, Waldemar, « Peintures populaires d'hier et d'aujourd'hui : Lettre ouverte à Florent Fels », *L'Art vivant*, juin 1929.....28
14. Lhote, André, « Art populaire », *La Nouvelle Revue Française*, août 1929.....30
15. Larguier, Léo, « Le peintre du dimanche », *L'Art vivant*, rubrique « Le cabinet de l'amateur », septembre 1929.....33
16. Uhde, Wilhelm, « Défense de l'art populaire », *Jazz*, n° du 15 décembre 1929.....34
17. Delteil, Joseph, « Bombois. Peintre en peinture », *Formes*, février 1930.....37
18. Bing, Henry, « Les limites de l'art populaire », *Formes*, février 1930.....38
19. Guenne, Jacques, « La naïveté est-elle un art ? », *L'Art vivant*, avril 1931.....41
20. George, Waldemar, « Le Miracle de Rousseau », *Les Arts à Paris*, juillet 1931.....42
21. Uhde, Wilhelm, « Séraphine ou la peinture révélée », *Formes*, septembre 1931.....49
22. Huyghe, René, « Introduction », Chapitre VII—La peinture d'instinct, *L'Amour de*

<i>l'art</i> , 1933.....	52
23. Guenne, Jacques, « Les Maîtres populaires de la réalité », <i>L'Art vivant</i> , juin 1937.....	56
24. Cassou, Jean, « Les Maîtres populaires de la réalité », <i>L'Art vivant</i> , août-septembre 1937.....	57
25. Breton, André, « Souvenirs du Mexique », <i>Minotaure</i> , mai 1939.....	60
26. Ford, Charles Henri, « Interview with André Breton », <i>View</i> , n°7-8, octobre-novembre 1941.....	61
27. <i>View</i> , n°7-8, octobre-novembre 1941.....	63
28. Breton, André, « Autodidactes dits "naïfs" », 1942.....	64
29. Tzara, Tristan, « Henri Rousseau: The Role of Time and Space in His Work », 1951.....	65

Extraits d'ouvrage.

30. « Peintres du Cœur Sacré », livret de l'exposition, 1928.....	69
31. <i>Mexique</i> , catalogue de l'exposition, 1939.....	70

Correspondances.

32. Lettre d'Henri-Pierre Roché à John Quinn, datée du 28 mai 1922.....	72
33. Lettre d'Henri-Pierre Roché à John Quinn, datée du 1 ^{er} février 1924.....	73
34. Câble d'Henri-Pierre Roché à John Quinn, non daté.....	76

Manuscrits.

35. Page du carnet d'André Breton, juillet 1941.....	78
--	----

Autres.

36. Graphiques et diagrammes, « Publications consacrées à Henri Rousseau ».....	80
37. Graphiques et diagrammes, « Expositions consacrées à l'art naïf ».....	81
38. Graphiques et diagrammes, « Œuvres naïves exposées aux Salons ».....	82
39. Cocteau, Jean, « Préface », catalogue de vente des œuvres de la collection John Quinn, Paris, Hôtel Drouot, 1926, n. p.	83
40. Cocteau, Jean, « Hommage à Erik Satie », <i>Embarcadères</i>	84
41. Cocteau, Jean, <i>Joueurs dormant à l'homme</i> , in <i>Opéra. Œuvres poétiques 1925-1926</i> , 1927.....	85
42. Cocteau, Jean, <i>Le modèle des dormeurs</i> , in <i>Opéra. Œuvres poétiques 1925-1926</i> , 1927.....	86
43. Cocteau, Jean, <i>Jeune fille endormie</i> , in <i>Opéra. Œuvres poétiques 1925-1926</i> , 1927.....	87

Articles de presse.

ANNEXE 1.

Sélection de critiques négatives sur Henri Rousseau.

1888 – sur les 5 peintures et dessins qu’il expose au Salon des Indépendants.

« Un *Départ dans les montagnes de la Suisse* dont la perspective fait douter le spectateur s’il marche sur les pieds ou sur la tête. », Anonyme, *Echo du Nord*

« Un moment d’hilarité est toujours bon à passer : ne vous en privez pas en regardant *Le Départ* de M. Rousseau. C’est noir sur blanc, c’est cru ; c’est un défi à la nature. », Anonyme, *L’Exposition universelle*

[citations extraites de Vallier, Dora, *Henri Rousseau*, Paris, Flammarion, 1961, p. 38]

1890 – Sur le Salon des Indépendants de mars 1890 où Rousseau exposait son autoportrait en peintre, *Moi-même, Portrait-paysage*.

« L’artiste par excès de modestie sans doute s’est peint avec la taille d’un nabot, la tête trop grosse, chargée de pensées peut-être... Mieux vaut se sentir à la fois ému et désarmé. », Anonyme, *XIX^{ème} siècle*

« J’ai eu du mal à m’approcher de M. Henri Rousseau, que je me permettrai d’appeler le clou des Indépendants. M. Rousseau est un novateur en peinture. C’est lui qui a inventé le portrait-paysage, et je lui conseille de breveter son titre, car il y a des caractères peu scrupuleux capables de s’en servir. », Anonyme, *Journal des Arts*

[citations extraites de Vallier, Dora, *Henri Rousseau*, Paris, Flammarion, 1961, p. 44]

1892 – Sur le Salon des Indépendants.

« Ce bon Rousseau dont la naïveté fait tordre les plus tristes. », Anonyme, *La Nation*

« M. Rousseau est une personnalité du Salon des Indépendants et nous sommes heureux de constater les réels progrès qu’il a accomplis depuis l’année dernière. », Henry Morrel, *Le Petit Moniteur*

[citations extraites de Vallier, Dora, *Henri Rousseau*, Paris, Flammarion, 1961, p. 48]

1896 - Sur le Salon des Indépendants.

« Ses envois aux Indépendants en 1896, déchaînent la critique plus que jamais. Un tableau disparu au titre significatif *Un philosophe* est au centre des railleries : « En voilà un qui se moque de toutes les écoles, écrit le critique de *l’Eclair*, de toutes les conventions, même les plus élémentaires, de la forme, de la couleur, de la composition, de la perspective, etc. » »

Cf. Vallier, Dora, *Henri Rousseau*, Paris, Flammarion, 1961, p. 63

1897 - Sur le Salon des Indépendants.

« Il faudrait parler surtout de M. Henri Rousseau, dont la naïveté acharnée parvient comme à un style et dont la simplicité ingénue, entêtée, à la gloire de faire songer, sans rapport aucun que la bonne volonté, à des œuvres primitives. », Thadée Natanson, *La Revue Blanche*

[citation extraite de Cahn, Isabelle, *Le Douanier Rousseau, naïf ou moderne ?*, Garches, A propos, 2006, p. 58]

UN ISOLÉ

HENRI ROUSSEAU

A l'exposition des Artistes Indépendants, en 1894, *La Guerre*, de M. Rousseau, a été certainement la toile la plus remarquable. Ni résultat complet, ni œuvre parfaite, ce tableau pourtant, n'en déplace à certains, affirme une courageuse tentative dans le vrai sens du symbole. L'artiste qui a voulu peindre ainsi dit une fois de plus sa personnalité : cette manifestation n'a pu paraître étrange que parce qu'elle n'évoquait aucune idée de chose déjà vue. N'est-ce point là une qualité maîtresse ? Pourquoi l'étrangeté pourrait-elle faire naître la moquerie ? De quel droit se moque-t-on d'une tentative artistique ? Même quand l'essai a été infructueux, et ici ce n'est point le cas, la moquerie n'a pas sa raison d'être ; c'est l'indice d'un esprit mesquin. En général, dans notre société, l'homme a été habitué, dès l'enfance, à classer, à numéroter, à étiqueter, à enfermer toutes choses dans de petites boîtes. Chaque partie de la Création doit forcément entrer dans une case ; sinon, l'homme, dérouté et vexé de ne pouvoir tout comprendre, s'empresse de décréter l'absurdité de ce que son esprit n'a pu pénétrer. En d'autres termes, avec toute la modestie dont l'homme est capable, il ose dire : « Je ne comprends pas, donc c'est idiot. » Malgré le progrès indiscutable de l'espèce humaine, progrès manifesté d'une manière assez évidente par le télégraphe, le téléphone, la bicyclette et les montagnes russes, il est certain que nous sommes moins libéraux que ne l'étaient nos pères au Moyen-Age ; car ils avaient le respect de la personnalité incomprise lorsqu'ils disaient : *Credo quia absurdum*.

Il en a été pour M. Rousseau comme pour tous les novateurs. Il procède de lui seul, il a le mérite, rare aujourd'hui, d'être absolument personnel. Il tend vers un art nouveau. Cette tentative, très intéressante dans l'ensemble, malgré quelques faiblesses, renferme de grandes qualités dans certaines parties, les notes noires, par exemple, qui sont de toute beauté. La composition faite dans le sens horizontal est bien comprise. Cet immense cheval noir, lancé au grand galop et qui occupe toute la largeur de la toile, n'est point

banal; c'est même un morceau de haut style (1). Ce cheval sert de monture à la Guerre, qui, de la main droite, brandit une épée, et de la gauche porte une torche enflammée. A terre, gisent des monceaux de cadavres de gens quelconques, des gras et des maigres, surtout des maigres, des miséreux, des prolétaires. Tous sont ou morts ou mourants. Parmi ceux qui respirent encore, l'épouvante est à son comble. De la nature, plus rien ne subsiste. Si, il reste deux arbres dépouillés de leurs feuilles, l'un gris, l'autre noir; et des corbeaux qui, attirés par l'odeur du sang, se sont précipités pour se repaître de la chair des victimes de la guerre. — Le sol est jonché de débris informes; la terre ne porte plus aucune verdure, pas même le plus petit brin d'herbe. Cette peinture exprime bien la désolation causée par un désastre irréparable; bientôt, plus rien de vivant. Le feu, comme l'indiquent les lointains lueurs du ciel à l'horizon, aura achevé l'œuvre commencée par le fer. Dans un moment, tout sera bien mort, et à jamais. Et la Guerre chevauche toujours, impassible, inexorable, implacable comme une divinité canaque. Elle va, jamais rassasiée de carnage. Rien ne peut l'arrêter dans sa course échevelée. Quelle obsession, quel cauchemar! Quelle pénible impression d'insurmontable tristesse! Il faudrait être de mauvaise foi pour oser prétendre que l'homme capable de nous suggérer de telles idées n'est pas un artiste.

L. ROY.

THÉÂTRES ET CONFÉRENCES

THÉÂTRE DE L'ŒUVRE

Le Chariot de terre cuite, drame en 5 actes, de **M. Victor Barrucand**, d'après la **Mricchakatikâ**.

La représentation du *Chariot de terre cuite* est une des plus curieuses et des meilleures que l'Œuvre nous ait données jusqu'ici, et nous ne marchanderons les éloges ni à M. Victor Barrucand ni à M. Lugné-Poe. Une adaptation loyale

(1) Cette Guerre a été reproduite dans l'*Ymagier* (n° 2) par une lithographie qui ne donne qu'en esquisse l'apocalyptique beauté du tableau.

ANNEXE 3.

Courteline, Georges, « Le Musée de Courteline », *Cocorico*, n°39,

15 août-1^{er} septembre 1900, pp. 185-196; extrait : p. 185, p. 188, p. 189

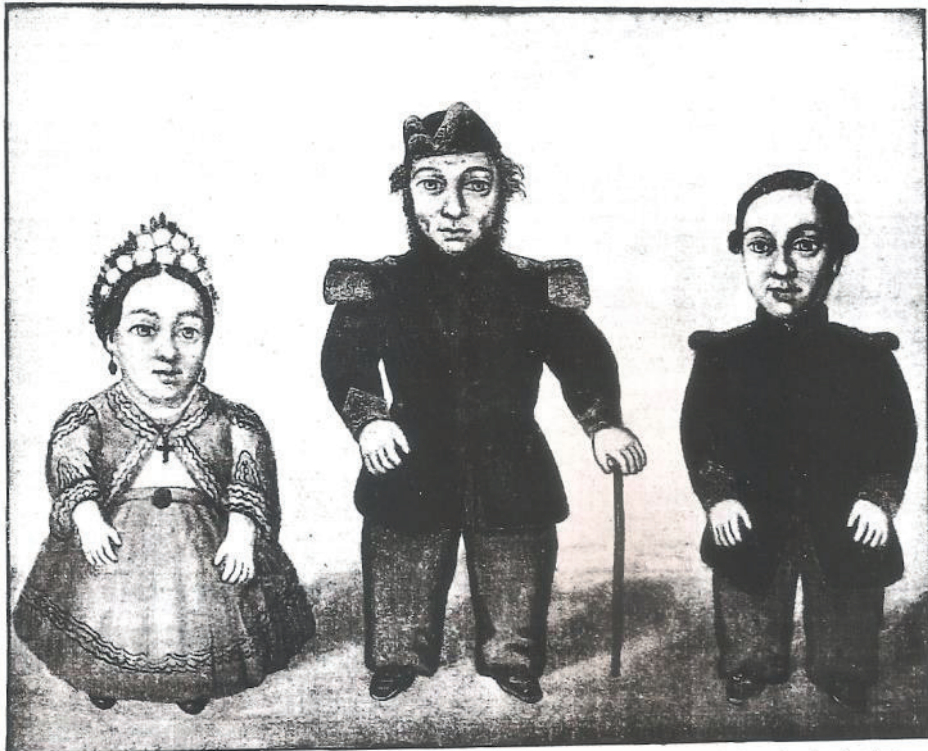




PAUL BOUTIGNY
Directeur

N° 39.

Rédaction et Administration
9, Rue Say, Paris



Don de M. Isidore Simonet, ouvrier d'art aux Grandes Carrières.

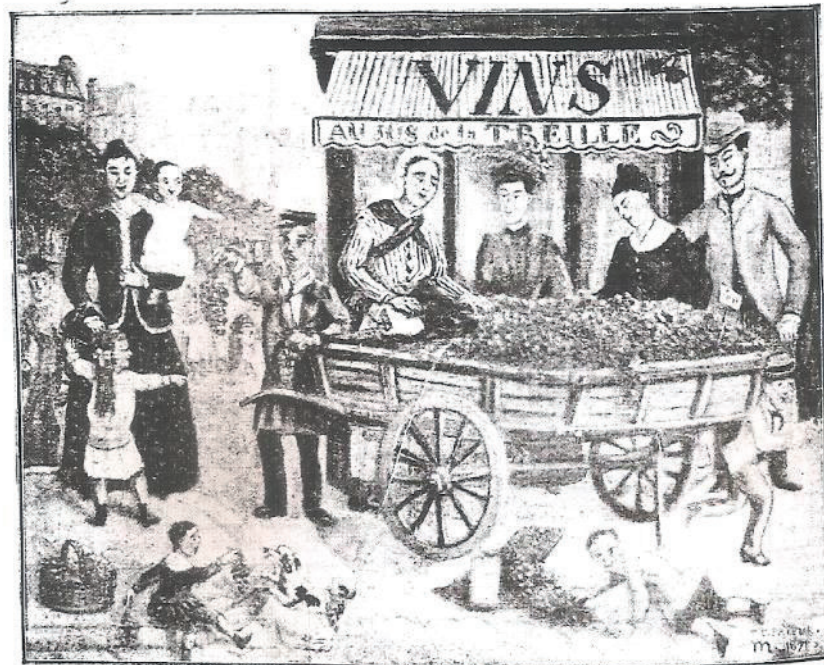
I. — Le Président Krüger et son auguste Famille.



3. — Une Poissonnerie à Batignolles.

Cette œuvre, de dimensions modestes, dénote, chez l'homme qui l'a signée, rare don d'observation. On remarquera en effet la retenue de main avec laquelle il a su faire refléter aux regards de ses personnages divers sentiments proches de l'humanité : la convoitise, l'apreté au gain, la méfiance, l'avarice, le orgueil, quoi encore?... n'est pas jusqu'au poissonnier, qui, par l'égrillade gaîté embusquée en ses coins de lèvres, ne se souvient d'une intention lubrique l'action si simple qui consiste à verser un litre de moules dans le bas d'une vieille demoiselle et ne révèle ainsi le précieux limon dont est faite son âme pourrie.

Même auteur; mêmes qualités, même sens exact de la vie, vue par le gros bout de la lorgnette. Tout au plus peut-on déplorer que le peintre, trop manifestement en proie à l'influence des David Teniers, des Jean Steen, des Van Ostade et autres vieux maîtres flamands, ait cru devoir, ici, sacrifier sur les autels de la basse bouffonnerie, tentant ainsi de capter la faveur de la foule par des moyens indignes de lui, et gâtant l'éclat de son succès par des lauriers de mauvais aloi.



4. — Premiers Raisins.



5. — La Baignade.

Tableau humoristique, dont le libertinage sans excès, compliqué d'une pointe d'observation sans fiel, brigue et conquiert l'applaudissement des amateurs de saine gaieté, — et ils sont nombreux en France, Dieu merci!

Imbu des préjugés de la morale provinciale, peut-être le pharmacien Normais en eût-il blâmé l'indécence candide et interdit le spectacle à sa dame et à sa demoiselle; mais en son jugement bien autrement robuste, bien autrement éclairé, bien autrement libéral, Joseph Prudhomme en eût salué, de son honnête éclat de rire, la belle humeur exempte de toute arrière-pensée.

Détail piquant: au centre de la composition, un inconnu soulève à bout de bras sa chemise où il a oublié ses fesses.



6. — Maison de Retraite pour l'Enfance.

Notons à la hâte, entre autres particularités, un toit de maison en gelée de groseilles et la présence d'un bébé dans une table.



Don de M. Paul Delmet.

7. — Un coin de ferme dans les Pyrénées.

Composition très soignée, d'un joli œil et d'un sentiment très juste de la nature. Au fond, le pic du Midi, dressé et tendu sur ses bases comme une tente sur ses piquets.

A signaler: la queue interrompue d'un coq et un lit de fumier en pommes-paille.



Offert par M^{lle} Adèle, mère des compagnons assassins.

17. — Le Crime de Pantin.



18. — En usez-vous? ou Le Nouveau Bélisaire.

Ce tableau, qu'on croirait à tort peint avec du bouillon aux herbes, a ceci de très avantageux qu'il représente, selon que le spectateur l'examine d'amont en aval ou d'aval en amont, deux sujets parfaitement distincts mais également intéressants. — En effet :

Vu de droite à gauche et en commençant par en haut, il représente un vieux soldat couvant de son regard attendri sa fillette âgée de treize ans environ, laquelle offre une prise de tabac à un autre vieux soldat qui accepte et qui remercie :

Vu de gauche à droite et en commençant par en bas, il représente un vieux militaire amputé déposant une pièce de deux liards dans la giberne à lui tendue par la fillette, âgée de treize ans environ, d'un autre vieux soldat atteint de cécité et « même privé de la lumière », comme dit l'immortel Patanchon.

ANNEXE 4.

Apollinaire, Guillaume, « Le Salon d'Automne : Rousseau le Douanier », *Je dis tout*, 26 octobre 1907

repris in Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, textes réunis avec préface et notes par L.-C Breunig, Paris, Gallimard, 2002 [1960], pp. 55-56

ROUSSEAU LE DOUANIER.

Ce brave homme avait envoyé quelques toiles.

Le jury les admit. Mais M. Frantz Jourdain à qui ce vote avait sans doute échappé, fit accrocher les tableaux dans la section du Salon consacrée aux arts décoratifs, puis, sortant de ses poches quelques coupons d'andrinople qu'il porte constamment en guise de mouchoirs, il improvisa un rideau devant pour recouvrir et cacher entièrement les ouvrages du douanier.

Cette action bizarre cachait un mystère.

C'est par hasard que Rousseau le découvrit.

Le jour du vernissage, ce vieillard se lamentait.

On m'en veut, disait-il. Je n'ai pourtant fait de mal à personne. Puisqu'on ne voulait pas de mes tableaux que ne les a-t-on refusés ? Ces messieurs du jury étaient libres.

A ce moment, entouré d'une foule d'admirateurs venus de Belgique, M. Frantz Jourdain passa.

Le vieux Rousseau eut un éblouissement. Il chancela. On le soutint. Et, s'étant remis :

- C'est lui, s'écria-t-il, c'est le monsieur.

- De qui parlez-vous, lui dit-on, vous venez de voir passer votre président, M. Frantz Jourdain.

- Est-ce possible ? murmura l'ancien gabelou, puis il nous raconta cette histoire touchante :

Trente ans debout à la frontière,

J'arrêtai le contrebandier

Je palpai la contrebandière ;

Puis, quand je devins brigadier,

Un soir, dans le train de dix heures,

D'un homme correctement mis

Voyageant avec un permis

Je tâtai les gibbosités postérieures.

O temps lointains ! lointaines gares

Que le gaz éclairait bien mal !

Le monsieur transportait quatre mille cigares.

Je lui dressai procès-verbal.

Ce temps passa. Des noms : Gauguin, Cézanne

Me hantaient. Pour leur art, je laissai la douane.

Et gardant ce surnom : le douanier,

Je ne suis pas, des peintres, le dernier.

Or, dans mon souvenir, une fenêtre

S'est ouverte. Je viens de reconnaître

L'ancien voyageur fier de s'être vengé

Parce que par ma faute il a mal voyagé.

Nous plaignîmes longtemps le malheureux Rousseau, en constatant les différences profondes qui existent entre les douanes et les arts plastiques, et nous fûmes voir le *Zola* de M.

ANNEXE 5.

Apollinaire, Guillaume, « Les Indépendants. », *L'Intransigeant*, rubrique « Les Arts à Paris », 20 avril 1911

repris in Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, textes réunis avec préface et notes par L.-C Breunig, Paris, Gallimard, 2002 [1960], pp. 206-210

LE VERNISSAGE AURA LIEU DEMAIN. COUP D'ŒIL GENERAL SUR L'EXPOSITION. LE TRIOMPHE DU DOUANIER ROUSSEAU.

« J'en reparlerai en détail, mais aujourd'hui je veux m'étendre sur Rousseau le Douanier. La jeunesse artistique a voulu témoigner de l'honneur où elle tient les œuvres de ce pauvre vieil ange qu'était Henri Rousseau *le Douanier*, qui mourut à la fin de l'été en 1910. Elle a organisé une exposition rétrospective des œuvres de celui qu'on pourrait aussi appeler le maître de Plaisance, tant à cause du quartier où il demeurait qu'en raison de la grâce qui rend ses tableaux si agréables à regarder. Cette rétrospective a été placée dans la salle 42, justement entre les deux salles les plus significatives du Salon qui s'ouvrira demain et qui sont, comme j'ai dit, les salles 41 et 43 [cf. plus haut : « les salles où résident cette année tout l'effort et toute la nouveauté du Salon »].

Peu d'artistes ont été plus moqués durant leur vie que le Douanier, et peu d'hommes opposèrent un front plus calme aux railleries, aux grossièretés dont on l'abreuvait. Ce vieillard courtois conserva toujours la même tranquillité d'humeur et, par un tour heureux de son caractère, il voulait voir dans les moqueries mêmes l'intérêt que les plus malveillants à son égard étaient en quelque sorte obligés de témoigner à son œuvre. Cette sérénité n'était que de l'orgueil bien entendu. Le Douanier avait conscience de sa force. Il lui échappa une ou deux fois de dire qu'il était le plus fort des peintres de son temps. Et il est possible que sur bien des points il ne se trompât point de beaucoup. C'est que s'il lui a manqué dans sa jeunesse une éducation artistique (et cela se sent), il semble que, sur le tard, lorsqu'il voulut peindre, il ait regardé les maîtres avec passion et que, presque seul d'entre les modernes, il ait deviné leurs secrets.

Ses défauts consistent seulement parfois dans un excès de sentiment, presque toujours dans une bonhomie populaire au-dessus de laquelle il n'aurait pu s'élever et qui contrastait un peu fort avec ses entreprises artistiques et avec l'attitude qu'il avait pu prendre dans l'art contemporain.

Mais à côté de cela que de qualités ! Et il est bien significatif que la jeunesse artistique les ait devinées ! On peut l'en féliciter, surtout si son intention n'est pas seulement de les honorer, mais encore de les recueillir.

Le Douanier allait jusqu'au bout de ses tableaux, chose bien rare aujourd'hui. On n'y trouve aucun maniérisme, aucun procédé, aucun système. De là vient la variété de son œuvre. Il ne se défiait pas plus de son imagination que de sa main. De là viennent la grâce et la richesse de ses compositions décoratives. Comme il avait fait la campagne du Mexique, il avait gardé un souvenir plastique et poétique très précis de la végétation et de la faune tropicales. Il en est résulté que ce Breton, vieil habitant des faubourgs parisiens, est sans aucun doute le plus étrange, le plus audacieux et le plus charmant des peintres de l'exotisme. Sa *Charmeuse de serpents* que l'on verra aux « Indépendants » le montre assez. Mais Rousseau ne fut pas seulement un décorateur, ce n'était pas non plus un imagier, c'était un peintre. Et c'est cela sans doute qui rend la compréhension de ses œuvres si difficile à quelques personnes. Il avait de l'ordre et cela se remarque non seulement dans ses tableaux, mais encore dans ses dessins, ordonnés comme des miniatures persanes. Son art était pur et il comporte dans les figures féminines, dans la construction des arbres, dans le chant harmonieux des différents tons d'une même couleur un style qui n'appartient qu'aux peintres français où qu'ils se trouvent. Je parle, bien entendu, des tableaux de maîtres. On a traité Rousseau soit de sauvage, soit de simple d'esprit, et il n'était évidemment ni l'un ni l'autre.

.../...

.../...

La volonté de ce peintre était des plus fortes. Comment en douter devant ses minuties qui ne sont pas des faiblesses, comment en douter quand s'élève le chant des bleus, la mélodie des blancs dans cette *Noce* où figure de vieille paysanne fait penser à certains Hollandais. Comme peintre de portraits, Rousseau est incomparable. Il y a aux « Indépendants » un portrait de femme à mi-corps avec des noirs et des gris délicats qui est peut-être poussé aussi loin qu'un portrait de Cézanne. J'ai eu deux fois l'honneur d'être peint par Rousseau, dans son petit atelier clair de la rue Perrel, je l'ai vu souvent travailler et je sais quel souci il avait de tous les détails, quelle faculté il avait de garder la conception primitive et définitive de son tableau jusqu'à ce qu'il l'eût achevé et aussi qu'il n'abandonnerait rien au hasard et rien surtout de l'essentiel.

Parmi les belles esquisses de Rousseau, on admirera la petite toile intitulée *La Camargnoise*. C'est l'esquisse du *Centenaire de l'Indépendance* qui n'est pas ici et sous lequel Rousseau avait écrit :
Après de ma blonde
Qu'il fait bon, fait bon, fait bon...

Un dessin nerveux, la variété, l'agrément et la délicatesse des tons font de cette esquisse un petit morceau excellent. Ses tableaux de fleurs montrent les ressources de charme et d'accent qui étaient dans l'âme et la main du vieux Douanier.

Le public comprendra-t-il l'importance de cette exposition ? Je le souhaite vivement. Il y a des cabarets où les mets mijotés par la patronne, où les vins soignés avec amour par le patron sont plus délectables que ceux de certains restaurants brillants où tout est supérieur à ce que l'on y sert. C'est ainsi que la peinture du Douanier est une chose excellente dans un milieu qui n'est pas luxueux. Ah ! ce n'est pas de l'art hygiénique, c'est de l'art sain, tout simplement, et qui vaut qu'on s'y arrête.

ANNEXE 6.

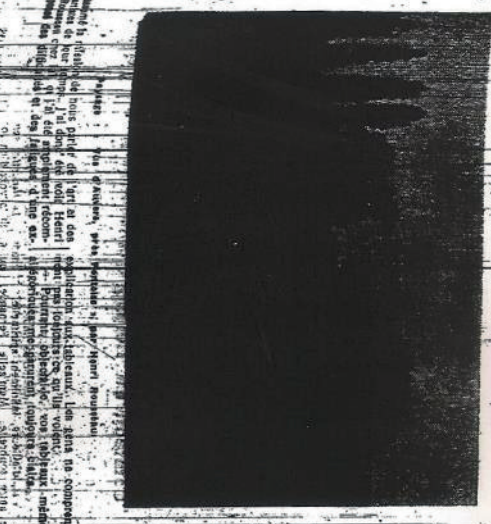
Alexandre, Arsène, « La vie et l'œuvre d'Henri Rousseau, Peintre et ancien employé de l'Octroi », « La semaine artistique », *Comoedia*, 19 mars 1910

LA SEMAINE ARTISTIQUE

La vie et l'œuvre d'Henri Rousseau
Peintre et ancien employé de l'Octroi

... que, au point de vue de la technique, il n'est pas un grand maître, mais qu'il a su, par sa simplicité et sa pureté, atteindre à une certaine perfection. Ses œuvres, qui sont de véritables chefs-d'œuvre de la peinture naïve, ont été admirées par les plus grands artistes de son époque. Sa vie, qui fut une lutte constante contre la pauvreté et la maladie, est un exemple de la force de la volonté humaine.

Henri Rousseau, né le 21 janvier 1831 à Paris, est un peintre français. Il est connu pour ses œuvres naïves, souvent inspirées de la nature et de la vie quotidienne. Sa peinture est caractérisée par une palette limitée et une composition simple. Il a été influencé par les peintres primitifs et les œuvres d'art africain. Sa vie a été marquée par la pauvreté et la maladie, mais il a continué à peindre jusqu'à sa mort en 1897.



... que, au point de vue de la technique, il n'est pas un grand maître, mais qu'il a su, par sa simplicité et sa pureté, atteindre à une certaine perfection. Ses œuvres, qui sont de véritables chefs-d'œuvre de la peinture naïve, ont été admirées par les plus grands artistes de son époque. Sa vie, qui fut une lutte constante contre la pauvreté et la maladie, est un exemple de la force de la volonté humaine.

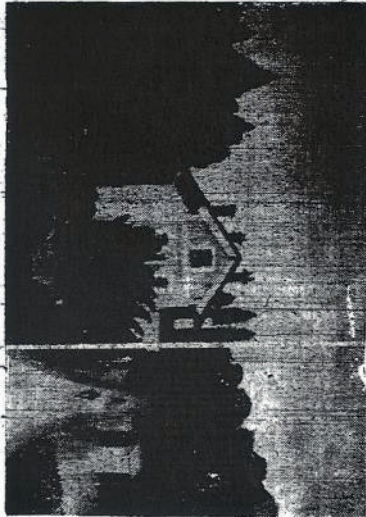
Henri Rousseau, né le 21 janvier 1831 à Paris, est un peintre français. Il est connu pour ses œuvres naïves, souvent inspirées de la nature et de la vie quotidienne. Sa peinture est caractérisée par une palette limitée et une composition simple. Il a été influencé par les peintres primitifs et les œuvres d'art africain. Sa vie a été marquée par la pauvreté et la maladie, mais il a continué à peindre jusqu'à sa mort en 1897.



Henri Rousseau, né le 21 janvier 1831 à Paris, est un peintre français. Il est connu pour ses œuvres naïves, souvent inspirées de la nature et de la vie quotidienne. Sa peinture est caractérisée par une palette limitée et une composition simple. Il a été influencé par les peintres primitifs et les œuvres d'art africain. Sa vie a été marquée par la pauvreté et la maladie, mais il a continué à peindre jusqu'à sa mort en 1897.

... que, au point de vue de la technique, il n'est pas un grand maître, mais qu'il a su, par sa simplicité et sa pureté, atteindre à une certaine perfection. Ses œuvres, qui sont de véritables chefs-d'œuvre de la peinture naïve, ont été admirées par les plus grands artistes de son époque. Sa vie, qui fut une lutte constante contre la pauvreté et la maladie, est un exemple de la force de la volonté humaine.

Henri Rousseau, né le 21 janvier 1831 à Paris, est un peintre français. Il est connu pour ses œuvres naïves, souvent inspirées de la nature et de la vie quotidienne. Sa peinture est caractérisée par une palette limitée et une composition simple. Il a été influencé par les peintres primitifs et les œuvres d'art africain. Sa vie a été marquée par la pauvreté et la maladie, mais il a continué à peindre jusqu'à sa mort en 1897.



Henri Rousseau, né le 21 janvier 1831 à Paris, est un peintre français. Il est connu pour ses œuvres naïves, souvent inspirées de la nature et de la vie quotidienne. Sa peinture est caractérisée par une palette limitée et une composition simple. Il a été influencé par les peintres primitifs et les œuvres d'art africain. Sa vie a été marquée par la pauvreté et la maladie, mais il a continué à peindre jusqu'à sa mort en 1897.

ANNEXE 7.

Delaunay, Robert, « Henri Rousseau le Douanier », *L'Amour de l'art*, n°7, novembre 1920, pp. 228-230



LA CARMAGNOLE

Henri Rousseau le Douanier

HENRI ROUSSEAU représente le génie populaire du peuple français. Son cas est unique dans l'histoire de l'art contemporain et apparaît de plus en plus important dans le vaste mouvement de renouveau qui, parti de France, s'étend aujourd'hui au monde entier. Par la pureté sereine de son œuvre, Rousseau prend figure à côté des maîtres qui annoncèrent l'art moderne et parfois les domine par sa grande foi, sa naïveté et son sens du style. C'est qu'il est la synthèse vivante d'une multitude anonyme de simples artisans, depuis le peintre d'enseignes et le peintre verrier, jusqu'au décorateur de boutiques et de cabarets de villages, dont l'idéologie se manifeste à la campagne sur les baraques foraines, sur les pierres tombales, sur les plats en faïence et sur les tableaux qui ornent ou plutôt ornent les habitations paysannes. La vision populaire fut l'origine

mystérieuse de l'art de Rousseau et sa force initiale. Cette vision reposait sur une base éprouvée depuis des siècles par les imagiers. Quant à son métier, il faisait corps avec ses facultés créatrices.



FLEURS

Le style de Rousseau était poussé à la perfection. Mais il n'avait point de théories. Il n'en avait pas besoin pour se prodiguer. Sa conscience lui donnait sa vraie voie ; c'est dans l'amour qu'il enfanta ses plus belles toiles qui illustrèrent sa vie avec les éléments les plus simples qui l'entouraient.

Tout en ne parlant jamais de style et de tradition, Rousseau en était plus imprégné que la plupart des peintres de sa génération. Le tableau était pour lui une surface première avec laquelle

il comptait physiquement pour projeter sa pensée. Mais sa pensée n'était faite que d'éléments plastiques. Si l'ordre et la composition se trouvaient à la base, la matière était distribuée au fur et à mesure de l'exé-

cution de l'œuvre. Le tableau était un. Tout lui était soumis dans l'ensemble.

Quelle simplicité ! Rien de descriptif ! Pas d'hésitation au travail, la maîtrise du commencement à la fin, rien que l'essentiel !

Des rapports de surfaces sur la surface première de la toile. Ces rapports sont variés à l'infini et, sans perdre leur réalité, rivalisent avec la nature et la surpassent dans la limite du tableau.

Les noirs sont des espaces sans lumière qui agissent sur l'œil comme des couleurs prismatiques en rapports inégaux. Ces noirs brillent et vivent dans des milliers de verts qui se groupent en formant arbres, taillis, forêts. Rousseau ne copie pas l'effet extérieur d'un arbre ; il crée un ensemble intérieur et rythmique avec une expression vraie, grave, essentielle d'un arbre et de ses feuilles en rapport avec la forêt. Il multiplie les contrastes en additionnant les gammes de verts d'une richesse

qui atteste sa connaissance quasi-scientifique du métier.

Dans un paysage de Rousseau, il n'est pas



JOYEUX FARCEURS

une partie qui vienne en surcharge. Pas une partie qui ne soit à sa place et qui ne collabore au monde qu'il recrée.

Chaque tableau du Douanier est une orga-

nisation représentative qui se traduit par des éléments directs, bien loin de l'École et du réel photographique. Lorsque Rousseau peignait un personnage dans une toile, sous forme de portrait, il situait la ressemblance dans l'ensemble de la composition et la faisait participer au rythme général, aux lois du tableau, vu objectivement comme un univers. Henri Rousseau reste donc dans la tradition des maîtres. Mais ce n'est ni par voie de comparaison, ni par obéissance à la mode qu'il établit son style. Ce style découle

de la volonté de tout son esprit et incarne ses aspirations artistiques.

Rousseau est vieux d'expression. Il est aussi très moderne. Il faut l'étudier par rapport aux autres peintres de notre époque : les destructeurs et les reconstruteurs. Il a plané, il s'est présenté naturellement si entier qu'il est apparu comme un phénomène, voire comme un cas isolé, tandis qu'il était une synthèse véritablement populaire.

ROBERT DELAÛNAY.



* PAYSAGE

par DE FAYET

LE TALENT

A PROPOS DE

BAUCHANT-JEUNE

« Et que faites-vous du talent ? Vous nous parlez inlassablement de construction, de raison, de logique, de réflexion, d'art, de précision..... et il n'est pas question de génie, de talent, ces beaux mots dont il est cependant coutume de saupoudrer abondamment les chroniques d'art. Vos chroniques en prennent une sécheresse qui n'en facilite guère la lecture..... »

Il faut reconnaître, mon cher lecteur, que nous avons commis l'erreur de ne guère parler de ce qui nous semble trop évident : par exemple que toutes les esthétiques, si elles valent en soi comme toutes choses de la philosophie, pour leur organisation spirituelle, ne sauraient suppléer au génie ou au talent.

Nous parlerons du génie un autre jour : Bauchant servira à illustrer ce que nous semble-t-il on peut entendre par *talent*. Le talent est don du ciel ; expliquer l'œuvre de qualité en disant qu'elle est telle parce que l'artiste qui l'a créée a du talent, c'est dire que l'oiseau vole parce qu'il a des ailes. Il semble bien que l'homme de talent soit organisé de telle sorte qu'il produise tout naturellement avec facilité ce qu'il est impossible de produire à tout être non doué. Il y a des gens doués pour le tir au pigeon qui, d'emblée, sont excellents tireurs ; d'autres apprennent à le devenir, d'autres tirent toujours aussi mal qu'un président de la République ; c'est qu'il y a des individus qui dans leur partie ont le sens du « mille » ; sans un certain don, il n'y a rien à faire ; ce don est une sorte de jugement automatique qui nous fait distinguer d'emblée où il faut tirer ; le peintre doué est celui qui, tout naturellement, sent la qualité des formes et des couleurs, la valeur émotive de tel ou tel moyen ; l'homme de talent est un instrument exceptionnellement bien construit pour tel ou tel travail. Tact.

* * *

Voici un pépiniériste de quarante cinq ans que les circonstances fortuites de la guerre ont fait dessiner en s'amusant ; un bureau de topographie est son école de dessin :

Deux ou trois ans de naïves peintures, copies de cartes postales, braves petits paysages, tout cela très soigné, très bien fait ; un peintre d'enseignes lui apprend ce qu'il sait : à vrai dire, ce qu'en technique on peut apprendre des autres, c'est-à-dire à préparer des tons et à les poser sur des surfaces convenables.

Bauchant, paysan-poète, parce qu'il n'a aucune préoccupation esthétique, aucun scrupule et cette naïveté qui laisse tout oser, s'en tire à merveille, avec une habileté d'artisan qui manque trop souvent aux artistes de classes intellectuelles ; les reproductions en noir sont une trahison partielle, car les ciels de Bauchant, je ne vois pas que, depuis Corot, on en ait fait beaucoup de ce bleu là. Le pépiniériste aime les ciels de son pays ; son talent les lui fait tout naturellement transposer avec justesse ; la nature bien connue parce que bien regardée est reproduite avec un tact tel qu'on s'étonne. C'est que le talent nous étonne ; on peut tenter d'expliquer tout ce qui est du ressort de la raison, mais le talent se refuse à cette analyse parce qu'il dépend d'un dessein de la nature dont les raisons échappent à la raison humaine ; facteurs personnels, dispositions heureuses des sens et de l'esprit, aussi inexplicables que la raison qui nous fait naître beau ou laid, bête ou intelligent, homme ou canard.

Qu'on ne parle pas d'esthétique ici ; l'esthétique est un système rationnel (il paraît impossible aujourd'hui de s'occuper d'une esthétique qui ne le serait pas) ; elle s'occupe des raisons qui déterminent l'art que l'on croit devoir faire, des raisons que l'on peut donner à ce que l'on peint et raisons que d'autres peuvent déterminer si l'artiste ne sait les exprimer lui-même. Bauchant n'a jamais eu l'idée de ce que peut être l'esthétique ; il n'a qu'une préoccupation, celle de reproduire avec exactitude et minutie ce qu'il voit : « je fouille, je refouille, ce n'est jamais assez fouillé ».

Inutile de souligner la grâce de ces « cadres » où la nature est si gentiment arrangée, les arbres si innocemment, si délicieusement et si soigneusement peints ; on peut supposer que quelques solides documents ont déterminé ses grandes compositions classiques, mais c'est avec un talent exquis qu'elles sont tempérées d'une grâce tourangelle. Certes, de cette grâce naïve il se peut bien qu'on en perde un peu lorsqu'on prétend faire un tableau, lorsqu'on se préoccupe de faire le tableau que l'on conçoit au lieu de faire l'image de ce que l'on voit, mais, que n'y gagne-t-on pas ? Regardez Picasso.

ANNEXE 9.

Lhote, André, « Les arts. Les dernières rétrospectives », *La Nouvelle Revue Française*, juillet 1922, pp. 111-115

« Le clou de "Cent ans..." fut la confrontation Corot-Rousseau (le douanier). On crut à un jeu, à un paradoxe amusant. Rien de plus normal, cependant, que la juxtaposition des deux œuvres. En Corot et en Rousseau, en effet, nous pouvons contempler les deux derniers peintres naturels de l'époque moderne. Personne ne contestera que, sauf chez quelques primaires dont il ne peut être question ici, la vertu d'innocence a complètement disparu chez les artistes d'aujourd'hui. Quel peintre, quel littérateur placés devant un spectacle, peuvent se vanter de l'absorber dans son intégrité émotive ? Nous tous, à des degrés différents, voués aux tourments de la cruelle et merveilleuse lucidité, nous ne pouvons plus aller droit à l'objet, et le découvrir dans sa nudité foncière; nous en sommes détournés par mille souvenirs secrets qui conditionnent notre perception et en altèrent la fraîcheur et la sincérité. Le douanier, mieux encore que Corot, si simple cependant, laissa pousser son âme d'un seul jet, comme une plante sauvage, inaccessible aux "boutures", si j'ose dire, et autres artifices d'un jardinage trop savant et trop compliqué. Il bénéficia de ce rare privilège: il put regarder la réalité en face, dans sa perpétuelle naissance, sans introduire entre elle et lui le souvenir d'aucune œuvre d'art, ancienne ou moderne – comme nous le faisons tous, prisonniers que nous sommes de l'admiration ou de l'émulation.

Le public, plus encore que les artistes, prisonnier des formes conventionnelles, ne pouvait pas ne pas se révolter devant les proportions inusitées par quoi s'exprimait l'émotion de Rousseau : habitué aux perspectives académiques (que seuls Ingres et Cézanne bousculèrent un peu) et à ce véritable *nivellement* des valeurs qui satisfait la sensibilité médiocre, il fut indigné par ce lyrisme nouveau, par ce jaillissement sur la toile, de formes exposées dans toute leur crudité native. Car c'est bien cette sincérité scandaleuse, ce lyrisme naïf, cet étonnement continu, qui différencient le douanier de Corot. Ce dernier vit et travaille dans un état de sérénité bonhomme; il jette un regard indulgent sur toutes les choses humbles ; il peint l'église et le caillou avec le même soin ému et avec un renoncement admirable aux faciles effets.

Mais Rousseau vit dans le ravissement le plus enfantin qui ait soulevé une âme humaine; on se le figure faisant ses confidences aux oiseaux, communiant avec la nature entière – non qu'il s'y mélange à la façon de Cézanne, empli d'une inspiration uniquement picturale, indifférent au caractère particulier de chaque objet – mais au contraire d'une façon méticuleuse, restituant à la feuille et à la fleur qui arrêtent son regard l'importance féerique qu'elles revêtent au moment où il les perçoit. Qu'ils représentent les rives de la Seine ou les entrailles d'un Mexique à la fois réel et fantastique, ses paysages prodigieux exercent sur nous une fascination inoubliable; la majesté et la gentillesse s'y marient ineffablement; ils nous font revivre comme nulle autre œuvre, les délicieuses angoisses d'une enfance aux surprises, aux terreurs et aux ravissements hélas! Impossibles à retrouver. Les qualités purement picturales de son œuvre apparaissent avec assez de netteté pour qu'il ne soit pas nécessaire d'en souligner ici les considérables mérites. Seuls des yeux aveuglés par la plus académique des routines peuvent demeurer insensibles à la rareté de ces tonalités, à l'ingéniosité de ces rapports de dimensions, à l'exceptionnelle intelligence de ces "mesures" qui en dépit parfois de quelque gaucherie, offrent un support technique des plus solides à la poésie la moins recherchée la moins "artiste" qui ait existé en France depuis Fouquet, peintre inégalable du surnaturel.

Il ne peut être question, cependant, de considérer Rousseau comme un "Maître", dispensateur de conseils. On ne peut que constater le miracle qu'il incarne, miracle qu'il serait de la plus folle témérité d'essayer de renouveler. Chercher comme Rousseau à faire l'ange serait le meilleur moyen de faire la bête, sans bénéfice possible. Cézanne, le plus torturé des hommes, est bien plus près de nous; il nous enseigne l'art de rendre féconde notre inévitable inquiétude. Que si nous éprouvons parfois le besoin de nous désaltérer à une source fraîche, le bon Corot est là, artisan d'une victoire extraordinaire: celle de la candeur sur la culture nécessaire mais déformante. [...]

ANNEXE 10.

Lhote, André, « Les arts. Les artistes inconnus à la galerie Simon et le Salon d'Automne », *La Nouvelle Revue Française*, décembre 1922, pp. 756-760

"Il est peu d'expositions qui comportent une morale ; celle qu'organisa le spirituel directeur de la Galerie Simon avait le rare privilège d'être captivante et de faire réfléchir sur les problèmes compliqués de la création artistique. Elle était constituée exclusivement par ces toiles et ces bois sculptés que des poètes et des peintres, séduits par leur vertu émotive, achètent pour quelques sous au bric-à-brac. Au sortir du Salon d'Automne où, peu à peu, une espèce de sommeil moral s'abat sur vous, provenant de l'impression de déjà vu qui émane de presque toutes les toiles – même des bonnes – cette exposition offrait une véritable oasis de fraîcheur et de douceur. Natures mortes groupant des bibelots lourds de souvenirs ; paysages pauvres ou redoutablement pittoresques ; scènes de famille attendrissantes ; batailles, chasses, scènes historiques reconstituées grâce au supplément du Petit Parisien ; scènes de cirque ; portraits comme figés par l'effet de l'application réciproque du modèle et du peintre, tremblants tous deux de se sentir les artisans d'une opération magique ; inévitables anecdotes plaisantes ou sentimentales ; toute la gamme des états d'âme que la peinture peut extérioriser étaient représentés en cette exposition inattendue.

L'auteur de ces peintures est ce curieux personnage anonyme, qui, je crois, ne naît qu'en France ; qui tient le milieu entre le poète et le pêcheur à la ligne ; qui peint les soirs d'été en rentrant du bureau, et le dimanche toute la journée. L'amour, la patience et la propreté sont ses vertus coutumières ; l'estime de sa famille et la considération de ses pairs sont la récompense qui lui est accordée et qu'il peut savourer tranquillement, derrière le rempart d'un emploi honorable, d'une rente régulière, ou d'une pension méritée. - Tant d'humilité, si naïvement consentie, ne peut qu'arracher un sourire de pitié aux terribles hommes que sont les artistes modernes – et cependant on pouvait voir beaucoup d'entre eux s'attendrir, céder à un mouvement de curiosité presque inquiète devant les œuvres de leurs parents pauvres.

Pour moi, j'ai souvent été torturé par le mystère de certaines réalisations picturales, dues à ces anges en jaquette qui, non gênés par des considérations techniques, se meuvent de plain-pied dans le domaine du sublime quotidien. Quelques-unes des peintures exposées à la Galerie Simon, c'est incontestable, réalisaient un tel accord entre le sentiment et l'expression qu'elles touchaient au chef-d'œuvre. - Et cependant ? Une telle affirmation est inadmissible ; elle contredit toutes nos conceptions ; elle révolte notre bon sens. La candeur, la pureté, la sainteté même, nous savons qu'elles sont impuissantes à réaliser une œuvre d'art. L'amour de la Nature ne suffit pas pour produire un travail admirable. Il n'est pas de beauté sans style ; il n'est pas de style sans métier rationnel. Ces toiles naïves possèdent souvent un dessin, une mise en page extraordinairement expressifs ; une couleur sobre et riche, une matière cristalline, tout, peut-être, sauf un je ne sais quoi d'essentiel, qui nous prouverait que ces merveilles sont l'aboutissement d'une intention déterminée. L'œuvre d'art est le résultat d'une série d'éliminations, c'est un lieu commun. Mais il est deux façons d'arriver à ce dépouillement nécessaire, deux façons dont un seul compte : celle qui consiste dans un choix conscient et délibéré. L'autre qui peut quelquefois procurer des résultats presque équivalents, n'est due qu'à l'insouciance et à l'ignorance ; il n'y a plus, dans ce cas, dépouillement par choix, mais par oubli.

(A ce propos, il n'est peut-être pas indifférent de dire un mot du douanier Rousseau. - Est-il, oui ou non, un peintre, ou seulement un amateur à peine supérieur aux exposants malgré eux de la Galerie Simon ? M. Maurice Raynal, qui écrivit pour cette exposition deux pages fort jolies, juge qu'on a eu tort de comparer l'art du douanier à celui des maîtres – Ont tort évidemment ceux qui osent le comparer à Fouquet et à Memling, mais l'ont à un égal degré ceux qui le rabaissent au niveau des "Inconnus". Il y a justement dans son art cette constance dans les moyens employés qui montre dans son effort une part de lucidité et de volonté indéniable).

.../...

.../...

Il serait certes fort imprudent, et sot, de nier la puissance de l'instinct, et le caractère poignant et mystérieux de son apport dans l'œuvre d'art. C'est souvent à cause des choses mêmes que l'artiste n'a pas voulu introduire dans son tableau, que celui-ci est émouvant. On peut aller jusqu'à dire que c'est la part d'irresponsabilité qui se glisse dans une œuvre qui la magnifie, lui donne un poids caché, une vertu secrète. Un artiste qui réaliserait exactement ce qu'il avait dessein d'exécuter serait non seulement un monstre, mais littéralement un "fruit sec". C'est une certaine façon de rater son but, c'est une certaine faillite de ses intentions qui constituent la poésie de son travail. Mais justement cette faillite n'est possible que, si au début de son effort, le peintre ne se propose rien d'autre que de réussir à expliciter ses intentions avec netteté, s'il force en quelque sorte son subconscient à se réveiller, à s'insurger contre la pression d'un système tyrannique adopté avec une résolution trop vive.

C'est pourquoi, quelque attrait que puissent avoir ces délasséments extasiés des peintres du dimanche, il faut à regret leur dire adieu, et bien se garder de tomber dans le travers de ces artistes du Nord, qui s'intitulent "naïvistes", et qui ne se proposent rien moins que d'oublier leur connaissance de la technique moderne et de ressusciter en eux leur enfance et leur naïveté évanouies!

Quand nous entrons au Salon d'Automne, nous nous sentons bien loin du "naïvisme". [...]

On l'a dit, écrit, chanté : il s'agit de faire « de la peinture » et rien de plus. [...] Il y avait, pour un esprit indépendant, des joies grandes, et en quelque sorte sportives, à goûter, en visitant successivement le Grand Palais et la Galerie Simon. D'un côté, constructions, digues, remparts, contreforts, pour mieux emprisonner la pesante matière terrestre ; de l'autre, efforts ingénus et pleins de tendres subterfuges pour représenter les choses les plus nuancées, les plus légères, les plus poétiques que nous propose l'Univers. D'un côté, des *constatations*, souvent sérieuses, quelquefois moroses, presque toujours empreintes de talent ; de l'autre, une *description* amoureuse, extasiée, procédant d'une tendre allégresse, sinon d'une technique disciplinée.

Il ne faut rien exagérer, ni le danger que court la peinture moderne, où la technique tient une place excessive, aux dépens du sujet qui la doit justifier, ni le secours moral que peuvent prêter aux praticiens leurs innocents rivaux. – Toutefois, il n'y aurait rien d'étonnant à ce que certains professionnels du Salon d'Automne, rêvant devant ces humbles toiles où les plus profondes aspirations des hommes essaient maladroitement de se déployer, aient tout à coup la révélation du pouvoir inspirateur que peuvent posséder certains spectacles de la Nature, lorsqu'on les découvre d'un œil sagement enivré, et débarrassé du souci des cuisines d'atelier. »

La Légende du Douanier Rousseau

Le soleil qui dort dans un litre de vin, la gloire qui pend au refrain des chansons populaires, le dieu qui marche sur les champs de blé et la vie de chaque jour qui tient dans ses mains la naissance du matin et la mort du soir brillent aux bouts des pinceaux. Un peintre joue du violon entouré d'amis : Madame Bourges la fruitière du coin, Monsieur Louis Leblond le serrurier, sa dame et ses demoiselles. Je ne les connais pas tous. Au mur des tableaux, dont un éclairé par la lumière trop crue du gaz représente un tigre, une maison, la Seine, un tas de sable,

M. Henri Rousseau, artiste peintre, décoré des Palmes académiques, professeur des cours philotechniques de la Ville de Paris, reçoit dans son atelier, 2 bis, rue Perrel (14^e), dans la rue Vercingétorix. Le charmant homme qui accueille chacun des invités en souriant dans sa barbe est vêtu de noir. Il a, pour cette soirée, dessiné de beaux programmes photocopiés en rouge et en violet.

Quand les invités sont partis Henri Rousseau se couche rapidement. Il fait très noir dans cette grande pièce, et c'est l'heure des fantômes. Du clocher voisin tombe minuit. Un bec de gaz jette dans l'atelier des lueurs significatives. Il faut vite dormir. Quand le soleil enfin découvre la rue Perrel, le Douanier ouvre les yeux et « fait risette » à ses tableaux.

Le matin l'attend au café du coin ; s'il fait beau il prend un verre de vin blanc, s'il pleut une tasse de café et s'il fait gris du cognac.

Les rues sont blanches encore de sommeil tandis qu'en vain le cordonnier s'efforce de les éveiller en répétant sa chanson vraie ou fausse mais étrange. Le boulanger répond et sa voix de basse chantante trouble le coq qui s'agite dans la basse-cour. Les odeurs, les mauvaises odeurs retrouvent la chaleur et la force quand les fenêtres basses éclatent à la lumière.

Rousseau sur le pas de la porte du café, tire sa petite pipe. Par habitude il regarde les nuages pour parler du temps. Déjà on le questionne. Fait-il beau, fait-il « vilain » ?

Les enfants des écoles vont passer, c'est le signal du travail. A pas lents, Rousseau regagne son atelier.

Les tableaux accrochés aux murs sourient au peintre. Le tigre fait semblant de remuer la tête, la maison s'anime, la Seine coule, le tas de sable grossit. Fait-il beau, fait-il « vilain » ? Il fait jour. Le pinceau tremble un peu entre les doigts, la toile n'est pas à sa place.

Une « bonne petite gaie » chanson mettra tout le monde d'accord, les doigts, le pinceau, la toile et le peintre. Et Rousseau se met à chanter :

*Moi je n'aime pas les grands journaux
Qui parl' de politique
Qu'est-c'que ça m'fait qu'les Esquimaux
Aient ravagé l'Afrique !*

*Ce qui m'fait à moi c'est l'Ptit Journal
La Gazette la croix d'ma mère
Tant plus qu'y a de noyés dans l'canal,
Tant plus que c'est mon affaire.*

Le tigre se mit de remuer plus fort la tête. La maison est vivante, la Seine va déborder, le tas de sable devient inquietant ; maintenant tout est au point et comme le courage pourrait fuir, Rousseau ferme un œil. La main ne tremble plus. Rousseau peint avec toute la force dont il est capable. Comme les enfants qui aiment à se faire peur, le Douanier n'a pu s'empêcher de peindre la solitude mystérieuse des forêts qu'il vit jadis ; ces tableaux exotiques dont Guillaume Apollinaire écrivait que « ces décorations étranges sont l'unique œuvre que l'exotisme américain ait fournie en France aux arts plastiques » sont toujours mystérieux. On y voit le bruit des branches, le parfum des herbes, la fraîcheur des sous-bois. Un frémissement insensible semble parcourir les veines des arbres.

Les peintres, les poètes qui approchèrent notre bon ami vers la fin de sa vie n'eurent pas la curiosité de l'interroger. Ils se laissèrent dominer par le charme de ce vieux brave homme qu'ils se plaisaient à considérer comme un « phénomène ».

Rousseau lui-même qui a beaucoup écrit, noté et commenté, n'a jamais pensé à rédiger ses mémoires. Et pourtant les souvenirs ont hanté Rousseau chaque fois qu'il tenait un pinceau.

L'exaltation en face d'un chevalet n'autorise plus aucun contrôle sur lui. Le pinceau va, vient, vole, serviteur fidèle d'un désir de mieux faire d'une application d'ancien fonctionnaire. Songez à la nuit, demeure des fantômes, la nuit des sentinelles et des chasseurs, cette nuit de métal qui se pose durement sur les arbres immobiles et comme effrayés par le silence. On imagine le bruit de feuilles écrasées et l'apparition soudaine d'une vie exigeante.

L'ART VIVANT

ARTISTES D'AUJOURD'HUI

BOMBOIS

Au fond, c'est peut-être bien le " Père Corot " qui recommence. Si vous en doutez, interrogez ceux qui connaissent son œuvre.

A deux pas du Sacré-Cœur, un immeuble « bourgeois » à l'aspect cosu ; cependant le concierge vous indique une sorte d'escalier de service, sombre et étroit. Sept étages, pas un de moins. A mesure que l'on monte, on retrouve la lumière du jour. Le dimanche est-il un jour de travail pour les peintres, les artistes peintres ? On a pu vous dire que Camille Bombois était un « peintre du dimanche ». Il n'en est rien : il est libre, maintenant, de travailler tous les jours que Dieu fait, et, le dimanche, de se « balader » à la campagne. Se repose-t-il, après les six jours de la semaine, ce petit homme de Dieu ?

Au septième, comme il fait encore clair, on découvre tout Paris. Par ce dimanche d'hiver, il paraît pâle et désordonné. Chez Bombois, la fenêtre ouvre sur le Sacré-Cœur. Sur sa porte, un numéro 7, fatidique, un écriteau calligraphié avec une élégance appliquée qui nous rappelle les signatures au bas de ses tableaux : « *Mme et M. Bombois Camille, artiste peintre* ». Derrière la porte, on perçoit le bruit d'un grand orchestre. Colonne ou Lamoureux ont-ils élu domicile au sommet de Montmartre ?

Bombois est là qui se donne un concert. Bombois travaille le dimanche. Et il se joue quelque chose, parce que la peinture vient mieux. Originaire de l'Yonne, c'est un homme de quarante-cinq à cinquante ans, trapu, fort, la moustache noire, le front bas, les yeux clairvoyants et francs. Il a des guêtres fort distinguées, c'est son luxe, une longue camisole blanche, une lavallière noire, avec un nœud coquet. Son atelier est une petite chambre de bonne, sous les toits ; mais il est magnifique : la T. S. F., un harmonium, du papier rouge sang aux murs, un divan de la même couleur ; des toiles blanches ; le Sacré-Cœur par la fenêtre comme une vue d'optique ; et les pinceaux, les couleurs, disposés en un ordre magnifique, avec une propreté minutieuse. La poignée de main de Camille Bombois est rude ; son parler aussi.

Il était en train de peindre dans un coin de la toile blanche, avec la plus grande attention. Ses mains de costaud manient les pinceaux avec une délicatesse d'homme consciencieux. Il cause sans s'exciter, nullement enorgueilli par la situation équilibrée que lui ont procurée ses tableaux. Il ne s'en fait pas. Tout à l'heure, je lui verrai tirer de sa poche un beau portefeuille, l'ouvrir sans hâte, y prendre un papier ; dans ce portefeuille, le stylo. Il met ses mains dans ses poches, d'un air paisible, résolument paisible. Il ne fume pas, ne fait pas scandale, fuit les bars, les cénacles. C'est un type qui sait ce qu'il veut. Et il parle par à-coups, d'une voix puissante, sans chercher les mots.

— Ah ! j'aimais bien le boulot. Avant la guerre, j'étais terrassier-puisatier. J'ai été aussi lutteur, dans les foires, je suis très connu dans les sociétés athlétiques. J'ai fait cinq ans de guerre. Quand je revins, mon beau-frère Adolphe, me dit : « Ecoute, Camille, tu devrais te mettre dans l'imprimerie. » Ben, deux jours après je m'y mets. Je fais de la peinture depuis toujours. J'en vendis, à la *Foire aux Croûtes*. J'étais là, mais je me cachais, car j'avais peur que les professionnels « me mettent en boîte ». Puis, un jour, voilà un type qui m'achète des tableaux... Votre ami Florent Fels

a été le premier à parler de moi, à m'engager de travailler librement. Il y a cinq ans que j'ai laissé la cotte bleue et que je peins uniquement. Je renoncerais au boire et au manger pour peindre. Ceux qui achètent mes tableaux en veulent toujours plus. Tant mieux. Je n'ai jamais de tableaux ici : ils l'ont emporté aussitôt que je les ai faits. J'en ai peut-être bien fait cent-quarante maintenant... Qu'est-ce que vous voulez, mon vieux, une supposition qu'on m'ait dit : « Bombois, fais-moi un tableau de telle somme », aussitôt je m'y mets, je fais un *paysage garni*, où il ne manque rien. Je vis de ça, bon : je travaille suivant les prix qu'on m'offre... Huit heures par jour, quand c'est pas plus. Je me réveille la nuit pour penser à ce que je vais faire. J'aime bien Montmartre. Je fais aussi beaucoup de paysages, des sous-bois. J'ai tâté du nu... Ben, après six jours de travail, j'ai des migraines ; alors je sors, je me promène, je regarde ; je me dis : Ça, c'est gentil. Enfin, quoi, je prépare mes œuvres. Et je m'intéresse à la beauté de Montmartre, du paysage... je suis heureux. Si par hasard tout ça devait finir, ben quoi, je recommencerais à travailler dans l'imprimerie : ça me connaît, et le « boulot » ne m'a jamais effrayé. J'ai rencontré pas mal de terrassiers, des gens de chez Bouchon, où j'ai travaillé pour l'installation du gaz : je leur raconte, ils ne veulent pas me croire. C'est pas ma faute, n'est-ce pas, si mes toiles se vendent ?

..

On ne résiste pas au plaisir de citer longuement le parler de Camille Bombois, tant son esprit d'artiste puissant et personnel s'exprime. Ainsi son œuvre, qui n'est peut-être pas bien étendue car il ne lui faut pas moins d'une semaine pour bien figurer un tableau, révèle une expérience et une finesse remarquables. Où a-t-il appris tout ce qu'il sait ? Bombois est un artiste de la plus grande sobriété, quoiqu'il soit extrêmement sensible aux nuances et aux détails délicats. Il y a en lui une solidité qui le domine et qui est de la même substance que celle des choses, de la nature, des édifices. Pour reproduire avec la puissance sentimentale la plus émouvante ce qu'il voit, — ce qu'il choisit plutôt, car il ne faut pas oublier que Bombois est un *peintre très conscient*, — il n'a nul effort à produire : il lui suffit de s'appliquer. Aussi ses paysages, d'une fidélité qui n'est guère mièvre, nous touchent-ils par quelque chose d'aigu et de caractéristique, qui nous attache à son œuvre. Homme de chair, homme de la terre, l'œuvre de ce peintre est faite de tendre lyrisme : il est absolument naturel, mais complexe et, par certains côtés, pur poète, d'une manière qui le classe à part, assez loin des artistes en proie à leur inconscient. On ne peut s'empêcher de penser encore au Père Corot...

Le critique d'art M. Basler disait un jour devant ses toiles : « Il me fait penser à Pieter de Hoogh » et Maurice de Vlaminck, en regardant un tableau de Bombois représentant une rivière fuyant sous les arbres : « C'est si chaud de lumière et si frais de couleurs, que l'on a envie de s'y promener en bateau. »

Nino FRANCK.

PEINTURES POPULAIRES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

LETTRE OUVERTE A FLORENT FELS

Mon cher ami,

Lorsque j'eus pris l'initiative d'organiser à la galerie Drouet une exposition de peintures populaires, provenant des collections privées, ma première pensée a été de te prier d'écrire un commentaire en marge de cette manifestation. Je sais, que de tout temps, tu as porté un intérêt actif aux problèmes du folklore. Je sais que tu rêves de créer à Paris un *Musée d'Art Populaire*, distinct d'un musée purement ethnographique, comme le Trocadéro. Je sais que tu as étudié la question et que tu professes sur le folklore plastique des opinions précises. Je regrette donc que tu aies rejeté ma requête. Mais je m'incline devant ta décision qui t'est, sans doute dictée, par ta modestie habituelle. J'hésite à entretenir les lecteurs de *L'Art Vivant* de la peinture populaire, considérée comme une fin en soi, d'en faire l'histoire, d'étudier l'évolution des styles à la lumière, des œuvres exécutées par les artisans des campagnes, ignorants, sinon de leur métier (un artiste sait toujours ce qu'il veut savoir) du moins de grands impératifs esthétiques et idéologiques, auxquels obéissent les artisans des villes, ces seigneurs de l'art, gorgés de science académique. Le rusticisme (je donne au terme : rustique, un sens très étendu) n'est pas un phénomène nouveau. Il existe, tu ne l'ignores point, un « gothique campagnard » que dis-je, un art grec et romain d'expression paysanne. Tous les styles ont connu ces déformations et ces altérations, dues au contact d'une forme normalement constituée avec le peuple, rebelle aux disciplines. Le cas le plus curieux sinon le plus typique de résorption d'un art allogène par l'ensemble d'une nation est celui du Baroque espagnol importé au Mexique par les conquistadors et par leurs successeurs. L'indigène converti à la foi catholique accepte les attributs de la nouvelle religion. Il feint même d'adopter, de faire sien l'art de ses oppresseurs. Mais, progressivement et involontairement, il le déforme dans un sens personnel. Ce phénomène de « barbarisation », de « paganisation » pourrait être interprété par Taine en faveur de sa fameuse théorie du moment, du climat, du milieu. Si désuète que soit cette théorie qui tient du lieu commun, elle conserve son actualité. On ne s'écarte de la vieille thèse de Taine, qu'afin d'y revenir, repentant et contrit. Le Baroque espagnol, cet art déraciné, a connu au Mexique une destinée étrange. Deux siècles ont suffi aux petits fils de « Païens » pour absorber les rites de la Chrétienté et pour retrouver par delà l'évangile et la légende dorée, la tradition locale. Peu à peu toutes les figurations des saints et des martyrs ont été modifiées, de telle sorte qu'un croyant espagnol eût été incapable de les identifier. Sous l'habit du Christ et de la Vierge on vit réapparaître les dieux « précortésiens ». Les statues, les images portaient

des noms nouveaux, mais elles retrouvaient l'aspect, le caractère et, sinon la contexture plastique, du moins l'âme des vieilles divinités. Qu'un tel processus ait pu être observé dans un pays réduit à l'état d'esclavage, dans un pays dont la population était composée de petites gens, sans culture, sans moyens de défense, voilà qui prouve l'immense vitalité des formes d'art populaires, autochtones, lorsque ces formes correspondent à une réalité psychologique, sociale et religieuse.

Tu m'objecteras, sans doute, que l'exemple du Mexique est bien mal choisi, qu'entre l'art d'Espagne et l'esprit mexicain, il y avait solution de continuité. Je t'accorde volontiers que ma démonstration est sujette à caution. Si j'y ai recouru, c'est qu'elle représente un aspect important du problème, dont nous nous occupons. Mais qu'est-ce exactement qu'un artiste populaire? Est-ce un amateur : un homme qui exerce le métier artistique à titre accidentel? Une telle définition peut-elle nous satisfaire? Pour moi, je refuse de l'admettre. N'est pas fatalement et automatiquement peintre, graveur, statuaire populaire celui qui, par l'effet de son ignorance ou de sa maladresse, engendre des œuvres candides et susceptibles de nous donner le change des produits authentiques du folklore. C'est ainsi que les œuvres des fous et des enfants ne doivent pas être considérées comme des expressions du génie populaire, malgré certaines analogies d'aspect qui existent entre les graffiti des déments, les ébauches des petits et les images des dominicains. J'avoue que la définition de l'artiste populaire est une entreprise ingrate et malaisée. Mais si nous ignorons l'état civil des auteurs anonymes, dont nous admirons les travaux, du moins pouvons-nous tenter de découvrir le substratum de leurs œuvres et étudier le caractère de leur art. Principe premier ou forme abâtardie d'un style préexistant? Toute la question est là. L'œuvre d'art populaire peut-elle représenter un point de départ? N'est-elle, au contraire, que le rejeton, le reflet, la copie d'une forme créée ailleurs? Là encore, plusieurs doctrines s'affrontent. Celle du mimétisme des artistes populaires est assez captivante. Te dirais-je que je la trouve spécieuse. Déclarer que l'artiste populaire emprunte ses données au grand art et qu'il les vulgarise, c'est nier l'existence de trop nombreuses exceptions à la règle, c'est adopter une solution facile. Je me méfie de tels escamotages! Aussi, quitte à commettre une grave erreur d'appréciation, je préfère soutenir la thèse (gratuite du point de vue historique) de la *spécificité* des formes d'art populaires. Je m'explique que ses formes soient d'extraction urbaine et étrangère ou qu'elles émanent du terroir, elles représentent à mon très humble avis, au cœur de la principauté des arts, un domaine autonome, régi par des lois qui lui sont propres.

L'art populaire est-il un art barbare? Je le crois volontiers.

Galerie Drouet, 104, rue du Faubourg-Saint-Honoré.

Et c'est en raison même de la filiation étroite qui existe entre le folklore plastique et les arts barbares ou archaïques que les expressions du génie populaire jouissent de nos jours d'une vogue sans précédents. Filiation matérielle, filiation spirituelle? L'artiste populaire d'aujourd'hui est un barbare au même titre que l'était le sculpteur africain. Sans doute n'atteint-il pas, dans le plan de la perfection technique, le stade du Congolais. Sans doute n'a-t-il pas son esprit créateur. Mais il s'apparente à lui (il s'apparente bien davantage encore aux primitifs chrétiens, aux peintres des catacombes romaines) par sa vision du monde. Si l'on veut bien admettre que l'état de barbarie n'est pas une étape et une phase passagère dans l'acheminement vers l'état de « civilisation », mais qu'il constitue un état défini de la sensibilité et de l'intelligence, un état, que je qualifierai, à défaut d'autres termes, d'irréaliste, par opposition à l'état réaliste de l'homme « civilisé », cette filiation apparaîtra clairement. Le peintre populaire vit comme le primitif, au centre d'un monde magique, peuplé de revenants, de fantômes, de spectres en bourgeois. Ce peintre n'aborde les phénomènes, les bons ou les mauvais génies du ciel, du feu, de la terre et de l'eau, que par l'intermédiaire de ses rêves, de ses mythes, de sa cosmogonie, qui survit en lui à l'enseignement scolaire, à l'acquis de l'instruction, cette frêle super-structure, incapable d'agir sur son moi intime. Le style, apparemment naïf de l'art imagier, n'est pas un effet de maladresse, mais un refus latent d'accepter un mode de représentation, de l'univers externe, conforme aux lois qui gèrent le mécanisme de l'œil.

Ceci dit, on est en droit de se demander pourquoi la découverte de la peinture populaire qui (en la circonstance) nous intéresse tout particulièrement, est-elle le fait et l'œuvre du vingtième siècle? Pourquoi les artistes aux collections desquels j'ai fait appel, recherchent-ils ces panneaux et ces toiles anonymes qui faisaient, il y a quelque cinquante ans, les délices des concierges, que M. Courteline amassait, comme des documents de la bêtise humaine et que Rimbaud a réhabilités dans un illustre poème? Leur demandent-ils une leçon de conscience artisanale? Ces œuvres servent-elles d'exutoires à leurs rêves refoulés? Mode, snobisme, goût du jour? Des mots, que tout cela. Quand les collectionneurs que j'ai sollicités avaient commencé de cueillir leurs « trésors », au hasard des foires, n'avaient-ils pas contre eux toute l'opinion publique? Mais si leurs investigations cadraient avec un besoin, chronologiquement, elles ont coïncidé avec la « découverte » esthétique, sinon historique et archéologique de la sculpture africaine et de la sculpture

romane, de l'art hittite et de l'art précolombien, ces formes essentiellement magiques. Une volonté d'expression impérieuse préexiste à toutes les découvertes. Le Baroque et son goût de l'exotisme n'est pas comme l'affirme M. Eugenio d'Ors, une conséquence des voyages entrepris par les navigateurs et par les conquérants qui rapportèrent du Mexique, du Pérou, tout un arsenal d'étranges divinités, des figurations symboliques du soleil, des tissus, des broderies, des bijoux inconnus. Pour que ces voyages eussent lieu, pour que les Amériques, terres de rêve, terres promises, exercent une attraction assez forte sur les Européens, il a fallu que l'état d'âme baroque et le goût de l'universalité préexistassent en eux. Ce n'est pas le fait d'avoir vécu à Rome qui conditionne le style de Nicolas Poussin. Il faut chercher l'embryon de ce style dans le prestige que la Ville Eternelle, incarnation de l'antiquité classique, exerce dès sa plus tendre enfance sur le peintre des *Bergers d'Arcadie*. L'appel de l'Italie, l'appel du moyen âge, l'appel du continent noir, sont des réalités plus manifestes qu'une étude objective et désintéressée de la peinture italienne, de la sculpture médiévale ou une exploration « à froid » de l'Afrique. Il est vrai que les humains ne pensent, n'agissent et n'accomplissent des actions héroïques qu'en suivant la voie de leurs propres passions ou de leurs intérêts. Nous *portons tous nos biens avec nous*. Aucun ascendant extérieur ne peut s'exercer normalement sur notre intelligence, si elle ne correspond en nous, *à priori*, à une faim, une soif, lisez : à une constante psychique...

Tu me reproches souvent de ne point aimer la peinture, cet art qui parle aux sens. J'avoue que, pour moi la peinture est chose de l'esprit. Spectateur impartial, j'ai réuni un ensemble de peintures populaires anonymes et de toiles de Mademoiselle Séraphine de Senlis, de Beauchant, de Boyer, de Bombois et de Vivin pour prouver que les œuvres, choisies avec sagacité par Vlaminck, Duchartre, Daragnès, Lhote, Zadkine, Lipschitz et toi-même, éveillent dans l'esprit de nos contemporains, une résonance profonde que, loin de distraire ou d'inciter au rire, elles nous émeuvent jusqu'au tréfonds de nous-mêmes, qu'elles révèlent un paradis perdu, un monde surnaturel, un monde vers lequel nous tendons passionnément et désespérément.

C'est tout, ou presque tout, ce que je puis dire aux lecteurs de *L'Art Vivant* de l'exposition de la galerie Drouet. Je souhaite qu'ils m'approuvent et qu'ils partagent ma manière de voir.

Waldemar GEORGE.



ANNEXE 14.

Lhote, André, « Art populaire », *La Nouvelle Revue Française*, août 1929, pp. 274-278

« Il est en général bien difficile de définir les raisons pour lesquelles tel peintre inconnu obtient un succès rapide, plutôt que tel autre, dont l'art n'est ni moins ni plus flatteur. On peut cependant affirmer qu'aujourd'hui ce sont les manifestations picturales les moins *normales* qui obtiennent les hommages les plus empressés. Ne précisons pas trop pour ne froisser personne. Il suffit d'affirmer que les véritables peintres, ceux pour qui avant tout comptent la composition, les proportions plastiques, la couleur et le caractère, sont les derniers auxquels va l'amateur. Celui-ci introduit leurs travaux comme par surcroît dans ses collections parce qu'il faut posséder un échantillon de tout ce qui se fait, aussi parce qu'on ne sait pas ce qui peut arriver... Je ne veux d'ailleurs nullement m'attendrir sur le sort des techniciens fidèles à la débonnaire fée peinture, car ils sont pour la plupart les premiers artisans de leur disgrâce : leur goût un peu bourgeois de l'ouvrage accompli leur faisant perdre de vue le plus souvent que la peinture est un moyen d'expression. S'il fallait d'une phrase définir le double visage de l'art d'aujourd'hui, on pourrait dire qu'il est constitué d'un côté par des peintres travaillant bien, mais sans poésie, de l'autre par des poètes, des illuminés, des frénétiques ou des amateurs de mystère ne connaissant goutte à l'art de peindre et ne se tirant d'affaire qu'à l'aide d'expédients plus ou moins ingénieux. En marge de ces deux catégories se trouvent naturellement celle, fort réduite, des artistes exceptionnels qui sont à la fois bons peintres et peintres éloquents, et celle des amateurs obscurs, des primaires qui peignent pour leur seul plaisir, la journée terminée, et, bien entendu, tout le dimanche, entre deux parties de cartes ou de billard. M. Waldemar George, qui s'intéresse particulièrement à tous les cas exceptionnels, vient d'organiser, à la galerie Drouet, une exposition de ces primitifs. MM. Vlaminck, Duchartre, Daragnès, Zadkine, Lipchitz, Fels et moi-même, lui avons prêté la fleur de nos collections, composées de ces toiles mal tendues, de ces panneaux vermoulus dont un des mérites les plus piquants est de n'avoir coûté que quelques francs chez le brocanteur. On pouvait donc voir, à la galerie Drouet, de ces paysages où les arbres ne cessent jamais d'être verts, leurs troncs d'être bruns, les ciels d'être bleus et les eaux opaques ; où triomphe le ton local, où l'atmosphère, le reflet, la profondeur, la perspective et tous les mirages dont la fixation tourmente les peintres depuis cinq siècles et distingue l'art du peintre de l'art du badigeonneur, font totalement défaut. On y voit également fleurir l'anecdote familiale, napoléonienne, sentimentale, moralisatrice, bachique, érotique ou religieuse ; des portraits désespérément étrangers à leurs modèles, enfin des natures mortes peintes avec dévotion et qui sont toujours les œuvres les plus touchantes et les plus réussies parce qu'elles sont la copie d'objets immobiles, pouvant poser tout le temps qu'il faut, et aussi parce que les moyens propres à cette représentation sont les plus proches de ceux du peintre en bâtiment. Sur ces œuvres émouvantes, certes, mais sans valeur et sans portée profondes, (car ce n'est jamais l'émotion seule que dégagent les choses qui donnera de la valeur à celles-ci : n'est-on pas ému par de simples photographies, par ces cartes postales que le mauvais goût populaire orne parfois étrangement, par un refrain dans la nuit, des larmes de femme, une potiche Louis-Philippe ?) ; sur ces œuvres émouvantes, M. Waldemar George a écrit dans *l'Art Vivant* du 1^{er} juin, avec sa fougue coutumière, un article où il avance entre autres choses hasardeuses, les propositions suivantes : "C'est en raison même de la filiation étroite qui existe entre le folklore plastique et les arts barbares ou archaïques que les expressions du génie populaire jouissent de nos jours d'une vogue sans précédente." "L'artiste populaire d'aujourd'hui est un barbare au même titre que l'était le sculpteur africain. Sans doute n'atteint-il pas, dans le plan de la perfection technique, le stade du Congolais. Sans doute n'a-t-il pas son esprit créateur. Mais il s'apparente à lui (il s'apparente bien davantage encore aux primitifs chrétiens, aux peintres des catacombes romaines) par sa vision du monde. Si l'on veut bien admettre que l'état de barbarie n'est pas une étape et une phase passagère dans l'acheminement vers

.../...

.../...

l'état de "civilisation", mais qu'il constitue un état défini de la sensibilité et de l'intelligence, un état que je qualifierai, à défaut d'autres termes, d'irréaliste, par opposition à l'état réaliste de l'homme "civilisé", cette filiation apparaîtra clairement. Le peintre populaire vit comme le primitif, au centre d'un monde magique, peuplé de revenants, de fantômes, de spectres en bourgeois."

En ce qui concerne la filiation de l'art populaire avec l'art nègre ou celui des imagiers des Catacombes, on doit convenir que ceux-ci, délaissant la niaise anecdote, visent avant toute chose à la grandeur, que leurs orantes, ou leurs fétiches doivent leur expression au sentiment religieux, et leur beauté à une réussite plastique vraiment miraculeuse. Ici l'élégance du trait, ailleurs la force et la variété des volumes sont le produit spontané d'un phénomène très mystérieux de cristallisation plastique. Nos pauvres bougres de peintres du dimanche sont bien éloignés de cet état de virginité artisanale ainsi que de ce fanatisme qui peut à certaines époques susciter le génie. Leur mémoire est surchargée de souvenirs de mauvaise peinture officielle, de chromos, de reproductions d'art, d'illustrations de magazines. Certains vont même jusqu'à copier en couleurs inventées, des gravures en noir ou des photographies de famille. Il fallait le génie exceptionnel du douanier Rousseau pour triompher de tous ces pièges que la civilisation tend aux pauvres d'esprit. Laissons à ces derniers le royaume des cieux ; celui de l'art n'appartient qu'aux tourmentés lucides, les seuls, n'en déplaise à M. Waldemar George, qui vivent "au centre d'un monde magique peuplé de revenants, de fantômes, de spectres en bourgeois". Les véritables fantômes propres à susciter de belles apparitions sur la toile, ce sont ceux que la patiente et savante analyse fait surgir de l'objet le plus rebutant. Et la seule naïveté qui compte est celle qui fait croire au technicien soumettant le monde à la pression de son système d'analyse, que lui seul sait *voir*. J'aime Monet découvrant comme une Amérique insoupçonnée la Seine à Argenteuil : personne n'avait donc ouvert les yeux sur cette fluidité universelle des prés, des ciels, des arbres et des eaux ? Quels fous avant lui s'étaient amusés à *établir* des terrains, à rattacher des troncs à la terre, des feuilles aux branches ? Il suffisait d'examiner avec un peu d'attention ce paysage pour voir que tous les objets dont il était composé n'étaient en réalité que des fumées plus ou moins denses, plus ou moins irisées... J'aime également Van Gogh et les *revenants* que son hallucination sur nature lui montre au détour de tous les chemins, j'aime par dessus tout les *spectres* délicats que Seurat, maniaque de l'analyse et du calcul, *copie* avec la foi d'un véritable primitif, dans les buissons ardents de la Grande-Jatte. Voilà le véritable miracle : des gens ayant de la culture, devenant tout à coup devant le chevalet crédules et naïfs comme des enfants, et prenant les fantasmes nés de leur sensation pour des réalités.

En partant si témérairement à la découverte de la Barbarie en redingote, M. Waldemar George oublie qu'il n'y a pas de *véritable beauté sans problème résolu*. - Le sculpteur nègre se posait donc un problème plastique ? - Je répondrai à cette question une autre fois. L'essentiel jusqu'à nouvel ordre, c'est que tout se passe pour nous, devant ses chefs-d'œuvre, comme s'il s'en était posé un. Quant aux attendrissants peintres populaires dont nous collectionnons si dévotieusement les œuvres conjointement aux boules de verre, aux constructions en coquillages, aux fleurs et aux bateaux en verre filé, aux cartonnages historiés et, en général, à toutes les cocasseries et absurdités Louis-Philippe et Second Empire, c'est à la fois pour cette poésie qui émane mystérieusement de la Bêtise et de la Maladresse, et pour cette rêverie, qui nous prend devant les témoignages d'une simplicité, d'une inconscience d'une ataraxie pour nous à jamais perdues.

Il y a loin, de cette petite sensation mélancolique à celles que M. Waldemar George veut que nous goûtions à contempler ces peintures populaires dont il prétend qu'elles "nous émeuvent jusqu'au tréfonds de nous-mêmes, qu'elles révèlent un paradis perdu, un monde surnaturel, un monde vers lequel nous tendons passionnément et désespérément." Non, le mystère, les paradis perdus, tout cela s'ourdit, se compose, se perpète rationnellement, à coup de procédés passionnés. C'est l'affaire des Grünewald, des Greco, des Rembrandt, des Cézanne – de tous les inspirés vraiment "conscients et organisés".

Il convient donc de conserver notre admiration pour ces derniers, et de laisser nos gentils peintres irresponsables à leur bouteille, à leur partie de billard ou d'écarté, à leurs tables tournantes, à leurs joies familiales et à leurs "couleurs sans danger". Il faut surtout se garder de les encourager.

.../...

.../...

En les subventionnant, en leur faisant "des traités", on enlève à leur œuvre sa vertu essentielle : le désintéressement, on commet un véritable crime contre la pureté de leur âme, on voue à la prostitution des cœurs miraculeusement intacts. Et s'il était vrai qu'ils fussent détenteurs de ce fameux mystère, qui ne s'effaroucherait de voir le mystère fabriqué en série, "au numéro" par les soins de leurs sadiques thuriféraires ? En sortant de cette manifestation tout mon plaisir était gâté par la vue du trafic auquel donne lieu la production intensifiée des Séraphine, des Beauchant [*sic*], des Boyer, des Bombois et des Vivin, dont certains, deux ans après leur découverte par M. Uhde, créateur et animateur de cet étrange marché, sont plus répandus dans le monde des snobs et des spéculateurs que bien des artistes ayant derrière eux quinze ou vingt ans d'inventions, de travail et d'expérience. Ayant été un des premiers à collectionner et à faire aimer ces charmantes folies, et ne m'étant jamais abaissé à en revendre, je crois avoir le droit de dire que le seul marché qui convient à leur poésie c'est le lointain, hasardeux et très miteux marché-aux-puces. »

L'ART VIVANT

LE CABINET DE L'AMATEUR

LE PEINTRE DU DIMANCHE

A FLORENT FELS.

Le bon François Coppée, entre tous les Poètes,
A chanté les plaisirs des dimanches honnêtes,
Les blancs jupons brodés et roides d'amidon
Que ballonnait le vent dans les bois de Meudon ;
Les allègres départs vers la proche nature,
Les lents chemins de fer de petite ceinture
Ramenant, à regret, des couples à Paris,
Les doigts entrelacés sous des lilas flétris.
Bienveillant, il aimait encor ces Amicales
Jouant du mirliton sur les impériales,
« Bois-sans-soif » fleurissant leur veste d'un bleu,
Et mangeant chaque année, au 14 juillet,
Chez un traiteur de Barbizon ou de Marlotte,
En un joyeux banquet, l'argent de la Cagnotte.
Cher poète ironique aux accents attendris,
Les humbles, les petits furent ses favoris,
Mais sa Muse sensible aux beaux yeux de pervenche
Edt dû chanter ausst le peintre du dimanche...

C'est un bon employé sérieux et rangé
Qui passe ainsi, sans bruit, tous ses jours de congé.
Son habit est décent ; seule une Lavallière
Lui met au cou sa note artiste et familière.
Il est également bon époux et, s'il fait
Quelque étude d'après un bol, un pot à lait,
Une pomme rougeaude, une orange dorée,
Sur le damier usé de la toile cirée,
Il quitte ses pinceaux pour verser lentement
L'huile qui doit former un bloc d'ambre tremblant
Quand sa femme, serrant les lèvres, sur sa chaise,
Des bigoudis au front, monte une mayonnaise.

Julie !... Il la peignit — qui n'est pas un peu fou ? —
Un dimanche d'été, dans leur lit d'acajou,
Nue et grave, cheveux épars, livide et grise,
Avec des seins aux bouts truffés, un flanc où frise,
Comme le dit Gautier, en vers secrets, de quoi
Tresser un lourd collier, « faire un ordre de roi »,
Ses bras levés montrent de noirs copeaux d'ébène.
C'est un Lucas Cranach maladroit et obscène.
Et comme ce tableau ne peut être accroché
Dans le fond de l'armoire à glace, on l'a caché !...

Cet artiste est plutôt fait pour le paysage.
Qui n'a point aperçu cet humble personnage
Par un après-midi léger et fin de mai,
Son pliant installé sur la berge du quai,
Et prenant un croquis de la Samaritaine,
A la place où l'on voit, les jours de la semaine
Des cardouses de matelas et des tondeurs
De chiens et des clochards avec des débardeurs ?
Modeste, il sait que là, dans cette aile du Louvre,
Chaque haute fenêtre aux vitres sales ouvre
Sur des tableaux signés de maîtres radieux.
Ils peignaient les héros, les banquiers et les dieux,
Les doges de la mer, les princes de l'Eglise,
Les courtisanes de Florence et de Venise,
Sur des lits de velours, dans leur maturité
De déesses, offrant la chaude nudité
Des corps vermeils, ainsi que, des apothéoses,

Dans des cheveux mêlés de perles et de roses !
Ils peignaient des rabbins, des juives d'Amsterdam,
Une blonde lady qu'adora Buckingham,
Et, devant des perrons, sous des nuits étoilées,
Dans les parcs enchantés, de riches assemblées.
Il sait leurs noms : Rembrandt, le vieux magicien,
Véronèse, Van Dyck, Watteau, Le Titien...
Mais s'il les murmurait, on songerait aux rustres
Qui voyaient défilier de grands seigneurs illustres
En roulant dans leurs doigts un bonnet de burail...

Appliqué, patient, et lent à son travail,
Il sait bien que ceux-là sont les dieux d'un Olympe
De marbre et de lauriers où nul croquant ne grimpe,
Et les peintres nouveaux le déroulent un peu.
Il n'en fit même pas à sa femme l'aveu,
Mais, en rentrant, au mois de juin de l'autre année,
Au déclin d'une lourde et trop chaude journée,
Il a réalisé son vieux désir : s'asseoir,
Prendre un verre et goûter négligemment le soir
En fumant doucement sa pipe, à la terrasse
De la Rotonde, toute bleue, à Montparnasse.
Il se souvient comme d'hier... A ses côtés,
Deux brunes aux bras nus et pauvres garrottes
De veines, qui faisaient songer aux latouages
Des mouhères, fumaient en prenant des breuvages
Que, dans son innocence, il jugeait vénéux.
Moult dans un chandail de marin, en cheveux,
Un peintre norvégien qui vint s'asseoir entre elles
Entoura de ses mains les tailles des deux belles.
Un article qu'il avait lu lui revenait
Par bribes, à cette heure, et il se souvenait...
Il croyait voir, là-bas, pieds nus dans des sandales,
L'artiste moscovite au teint bis, aux yeux pâles
Dont Raspoutine avait peut-être aimé la sœur...
Ce solitaire n'était-il pas le sculpteur
Qui, tour à tour, soutier, trappeur, barman et père,
Modélait seulement d'énormes œufs de plâtre,
Suprême forme du grand Art, de la Beauté ?
Confusément troublé, quand il avait quitté
La terrasse où vivait cette étrange cohue,
Sur sa route pourtant familière et connue
Tout lui semblait vicillot, usé, provincial :
Il avait le frisson mystérieux du mal...

Il avala sa soupe avec mélancolie,
Et, telle qu'elle était, il aperçut Julie !...
Il se coucha... Puis tout reprit, le lendemain,
Son rythme monotone et son paisible train.
Tout redevenit normal et tout fut à sa place :
Sa femme en bigoudis devant l'armoire à glace,
Le bureau, les chaussons, le ragoût, la maison,
Et le vieux toit voisin qui ferme l'horizon...

C'est encore Dimanche. Il rentre, calme et digne,
Comme s'il revenait de pêcher à la ligne,
Ayant, dans le beau soir qui sent l'apéritif,
L'âme ingénue et la ferveur d'un Primitif !

Léo LARGUIER.

ANNEXE 16.

Uhde, Wilhelm, « Défense de l'art populaire », *Jazz*, n° du 15 décembre 1929, pp. 537-539



LE DOUANIER ROUSSEAU DANS SON ATELIER

DÉFENSE DE L'ART POPULAIRE

par

W. UHDE

J'ai horreur des peintres populaires tout comme des cubistes, des impressionnistes, etc. Les catégories m'agacent. Picasso et Braque n'ont jamais prétendu qu'ils étaient des cubistes, quoique de leurs actes, et non des théories, de la littérature ou des académies de peintres de second ou de troisième ordre, ait procédé ce qu'on est convenu d'appeler le cubisme.

Ce sont les artistes médiocres qui inventent les catégories. Ils prétendent de cette façon suggérer que ce qui décide du rang d'un artiste, ce n'est pas le génie, mais le style, qui peut s'apprendre comme une grammaire. Ils détournent ainsi l'attention du public de l'essentiel et l'aiguillent vers l'accessoire. Ils le trompent en écrivant des livres scientifiques sur ce style et en fondant des académies où ils enseignent la manière de s'en servir.

Comme s'il n'était pas tout à fait indifférent qu'un peintre médiocre peigne en cubiste ou en impressionniste.

Les peintres médiocres n'inventent pas seulement la catégorie qui sert leur renommée, ils en inventent aussi qui tendent à rabaisser les autres peintres. Tandis que dans le premier cas ils veulent profiter d'une communauté de style avec le génie, ils s'efforcent dans le second cas de compromettre les génies en les enrégimentant dans une confrérie à laquelle ils attribuent des traits ridicules et avilissants.

C'est ainsi qu'aujourd'hui ils parlent beaucoup des « peintres populaires », ou mieux encore des « peintres du dimanche », posant sans sourciller comme un axiome que tous les membres

de la petite bourgeoisie possèdent les mêmes qualités, mènent le même genre de vie et sont, en fait de production artistique, réduits à un même ridicule dilettantisme, ils voudraient nous faire croire qu'il est impossible au génie d'éclorre en un pareil milieu. Et lorsqu'on prononce devant eux le nom d'Henri Rousseau, ils déclarent avec une admirable candeur que c'est là un cas absolument exceptionnel.

Sans doute, à la rigueur, on peut parler d'une « peinture populaire », comme on parle d'impressionnisme ou de cubisme. J'ai des amis qui rafflent systématiquement toutes les toiles apportées au marché-aux-puces. Ces peintures naïves, et au demeurant sympathiques, n'ont aucun intérêt pour le collectionneur avisé et pas la moindre signification pour l'histoire de l'art. Elles sont tout aussi monotones et idiotes que les produits des cubistes et des impressionnistes médiocres. Le terme de « populaire », en matière d'art, est tout aussi vague que celui de cubiste ou d'impressionniste. Décisifs pour l'impressionnisme furent les Manet, les Renoir, les Pissarro ; dans leurs œuvres, il se manifesta d'une façon sensationnelle ; mais insignifiants furent les menus peintres qui suivirent la mode impressionniste et l'érigèrent en « école ». Décisifs pour le cubisme sont les Braque et les Picasso qui le font vivre, mais non pas les théoriciens qui veulent vivre de lui en le momifiant scientifiquement ; décisifs pour une « peinture populaire » sont les représentants du génie populaire, non pas les professionnels de la banalité populaire.

Ce sont toutes ces erreurs que commet M. André Lhote dans un article intitulé « Art populaire », publié dans le numéro d'août de la *Nouvelle Revue française*. Voici ce qu'en substance il dit dans cet article : « Allez donc voir au marché-aux-puces la peinture populaire et vous vous rendez compte à quel point est pitoyable le niveau des Séraphine, des Bombois, Vivin ou Bauchant. » Ce qui revient à peu près au même que s'il disait : « Considérez les tableaux de M. Lhote et vous saurez à quoi vous en tenir sur Picasso et Braque ».

Ce n'est pas là une bonne méthode de démonstration surtout lorsque, comme M. André Lhote, on donne pareilles entorses à la vérité. Il évoque ces peintres populaires — les noms qu'il cite sont Séraphine, Bauchant, Boyer, Bombois, Vivin — amateurs obscurs, des primaires, qui peignent pour leur seul plaisir, la journée terminée et, bien entendu, tout le dimanche, entre deux parties de cartes ou de billard ».

Je suis surpris que M. Lhote s'ingénie à perpétuer pareille fable, alors que des gens compétents en ont si souvent fait bon marché. J'en suis d'autant plus surpris que dans son « Anthologie de la peinture en France » Maurice Raynal commence son article sur Lhote en ces termes : « tout jeune il étudia la sculpture décorative, peignant le dimanche et aux heures de repas ». Afin de redresser ses erreurs, établissons tout d'abord que les peintres cités par M. Lhote ne peignent pas les dimanches et jours de fête ; ils peignent tous les jours et n'ont point d'autre occupation que celle-là. Je n'ai jamais vu Séraphine ni Vivin jouer au billard ou aux cartes ; quant aux autres, je sais pertinemment que, s'ils connaissent et pratiquent ces exercices (Bombois ne le fait point), ils ne s'y adonnent pas plus souvent que le commun des mortels. Ils se consacrent entièrement et exclusivement à leur peinture.

S'ils ont eu naguère une autre profession qui était leur gagne-pain, et à laquelle ils ont renoncé, cela prouve tout simplement que la vocation de l'art fut la plus forte. Ils lui obéissent comme les disciples laissèrent à leur métier pour obéir à l'appel du Maître. Comme eux, cédant à une impulsion irrésistible, ils abandonnèrent une situation sûre et s'avancèrent dans l'inconnu. Quand un membre de la haute ou de la moyenne bourgeoisie, employé de banque ou fonctionnaire, renonce à sa profession pour se faire peintre, on vante son courage. Bien plus glorieux encore est, ce me semble, le courage du petit bourgeois qui ne se sent soutenu par nulle ambiance artistique, nulle aide morale ou matérielle, et qui accomplit son œuvre tout seul dans l'isolement qu'impose la pauvreté.

Cela frise le sarcasme, lorsque M. Lhote — au demeurant non sans une visible jalousie — constate que certains des peintres cités par lui, deux ans déjà après que je les ai découverts — en vérité, je n'ai découvert ni Bombois ni Bauchant — se vendent et sont recherchés par les collectionneurs. Il ne mentionne pas que ces peintres ont pour la plupart dépassé la soixantaine. C'est vers 1880 que Vivin a peint ses premiers tableaux. Une collection privée de Dusseldorf possède une toile magistrale de Vivin, un paysage de marais, dans la conception et le format des tableaux de forêt vierge de Rousseau ; mais elle fut peinte bien avant que Rousseau eût conçu son premier tableau de forêt vierge. Quand, il y a une vingtaine d'années, je découvris Séraphine — et non pas il y a deux ans, monsieur Lhote — elle avait déjà peint un grand nombre de toiles. N'est-il pas grand temps qu'un peu de gloire auréole le soir de la vie de ces grands et patients silencieux, devant les œuvres desquels, durant des années et des années, passa avec indifférence et avec une humiliante aménité toute une génération de chercheurs de formules et d'ergoteurs en stylistique ? Ces mêmes artistes et connaisseurs, au reste, dont aucun n'eut été capable de découvrir la grandeur de Rousseau et qui tiennent aujourd'hui à se poser en gardiens de cette légende sacrée, qu'il fut unique en son genre et que jamais plus un génie ne sortira du peuple.

Après avoir relevé toutes ces erreurs de M. André Lhote, je veux, laissant au lecteur le soin d'en faire le commentaire

édifiant, citer la conclusion que tire M. Lhote et qui est de laisser nos gentils peintres irresponsables à leur billard, à leur partie de billard ou d'écarté, etc., car les progrès du monde sont un véritable crime contre la pureté de leur âme ».

Après que M. Lhote a traité Séraphine, Bauchant, Boyer, Bombois et Vivin de buveurs et de joueurs, il s'élève pertinemment contre « la prostitution des cœurs miraculeusement intacts ».

Ce n'est pas bien de sa part.

Parmi toutes les affirmations de M. Lhote, il en est une seule qui soit exacte ; c'est lorsqu'il dit que ces peintres « peignent pour leur seul plaisir ». N'en peut-on conclure que M. Lhote, lui, ne peint pas pour son plaisir ?

Nous en arrivons ainsi à un passage de son article d'où il ressort que M. Lhote est absolument sincère et de bonne foi, quand il se dresse en adversaire des « peintres populaires » et quand, par tous les moyens, il s'efforce d'anéantir leur bonne renommée. Non sans amertume M. Lhote constate qu'ils ont plus de succès « dans le monde des snobs et des spéculateurs (pardonnons à son courroux cette nouvelle erreur) que bien des artistes ayant derrière eux quinze ou vingt ans d'invention, de travail et d'expérience ». C'est là du moins un honnête aveu.

Invention, travail et expérience sont, d'après M. Lhote, le monopole des véritables grands artistes. Il se contente, pour sa part, de travail et d'expérience, car dans un article sur lui-même il a dit : « Je n'ai rien inventé ». (*Anthologie de la peinture en France*, p. 214). Vivin qui, dans sa carrière de postier, fit preuve de toutes sortes d'idées organisatrices, s'estima heureux de quitter le service avec ce certificat, et ces qualités lui valurent les palmes académiques. Séraphine, comme femme de ménage, s'en fût, elle aussi, fort bien accommodée. En tant que peintres, je crois qu'ils n'estimeraient point comme décisifs ces attributs, car ils sont en droit de revendiquer en faveur de leur art d'autres qualités plus caractéristiques.

Dans mon livre *Picasso et la tradition française*, j'écrivais : « Au lieu de les appeler les peintres du dimanche, ce qui serait inexact, ou les peintres populaires, ce qui ne dit pas assez, on leur rendrait plus véritablement justice en les dénommant les peintres du Cœur sacré. Non pas seulement parce qu'ils habitent autour de la blanche et lumineuse basilique du Sacré-Cœur, qu'ils représentent fréquemment tout comme sa sœur aînée et plus distinguée, Notre-Dame, mais avant tout parce que, pleins d'un amour simple et modeste, ils créent, d'un cœur pieux et fort, leur œuvre. »

Ce sont les grands cœurs qui, aujourd'hui, dans la peinture, perpétuent de digne façon la tradition française.

Ce qui est caractéristique pour Bombois, ce n'est pas qu'il sorte de la petite bourgeoisie, mais bien qu'il ait l'âme de Corot. Que Vivin ait les palmes académiques comme Rousseau, cela ne le déprécie en rien, mais ce qui a une importance capitale, c'est qu'il a le même cœur passionné, qui, avec la même tristesse plébéienne, se porte avec amour vers les choses.

Il y a des gens qui choisissent le métier d'artiste-peintre parce qu'ils aiment inventer, travailler, expérimenter. Il en est d'autres qui renoncent à tout « métier », parce qu'ils sont nés créateurs. Créateur et artiste-peintre, toute la différence est là et c'est cela qui décide du niveau. Les grands noms de l'histoire de la peinture française furent ceux de créateurs. Pourquoi aimons-nous la tradition française ? Parce qu'elle est une tradition des grands cœurs, parce qu'elle repose sur l'humanité simple et passionnée d'une grande race.

Les calculs et les « inventions » de ces cerveaux spéculatifs nous laissent froids. Peu nous importe que la formule ou le truc soient cubistes ou impressionnistes. Et quand les petits esprits partent en guerre contre les grands cœurs, nous prenons parti pour ces derniers.

C'est uniquement de l'amour qu'un être humain porte aux objets que naissent les valeurs artistiques. En voulant montrer

sous le meilleur aspect possible, les objets dont on est plein, on obtient la belle matière, la qualité picturale. En voulant nous rendre sensibles leur charmante apparence ou leur essentiel, on aboutit à une représentation, ou fondue ou plus plastique, c'est-à-dire à un style. La passion est l'unique source de l'art.

S'il ne procède pas de la passion mais du mot du jour, d'une formule, d'une idée, d'une doctrine, on fera peut-être l'événement sensationnel de la saison mais l'on ne créera pas de valeurs éternelles. Une peinture qui prétend prouver l'exactitude d'une théorie et qui fait de la propagande pour cette théorie se préoccupe peu d'être belle et grande.

Qu'elles sont donc de seconde classe les peintures du futurisme ; qu'ils sont banals les tableaux du cubisme scientifique, combien pauvres en substance, combien académiques et quel toc sentimental et sucré que ces peintures à l'aide desquelles les surréalistes se font de la réclame !

Passion, niveau artistique, qualité picturale brillent là par leur absence. Mais ces qualités ce sont Picasso, Braque, Paul Klee qui les possèdent et quand des gens stériles distillent de leur œuvre vivant des recettes et des formules mortes, l'histoire des arts n'en est pas plus avancée.

« Art populaire » est une formule du jour comme tant d'autres, « naïf » un mot rebattu comme pas un. Rousseau n'a pas été un maître parce qu'il était « naïf », ni Braque parce qu'il est « cubiste », ou Klee parce qu'il lui faut se résigner à porter l'étiquette de « surréaliste ». Nous avons un culte pour Séraphine, Bombois, Vivin et d'autres, non pas parce que ce sont des « peintres populaires », mais à cause de leur cœur sacré, de leur âme passionnée et créatrice, de leur très haut niveau artistique, de leur continuité et de leur développement naturels et artistiques.

Comme les hommes, les animaux, les fleurs croissent au soleil, ainsi leurs œuvres s'épanouissent et mûrissent sous le beau climat de leur cœur qui a ses saisons comme tout ce qui vit.

M. Lhote a tort quand, dans son attaque, il jette la proie pour l'ombre. Il a tort, au nom de sa race, au sens de sa plus parfaite production : la peinture. Sa tradition, pour continuer de vivre, a justement, à l'heure qu'il est, besoin de ces « cœurs sacrés ». Les « fauves » ont à coup sûr, en leurs beaux jours et nombre de leurs œuvres perpétuent de digne façon la tradition. Mais l'élan de ces artistes s'est peu à peu ralenti, le feu sacré s'est éteint et il n'est resté qu'un beau métier qui crée des œuvres représentatives pour les musées et pour tous les gros collectionneurs.

Des rêveurs de profession et des plumitifs au cerveau échauffé profitent de la carence momentanée et passagère de la tradition française pour mettre en question cette tradition même ; des théoriciens prétendent nous faire croire que ce n'est pas la qualité, mais le style qui décide de tout ; des quantités de galeries saisissent l'occasion de lancer des centaines de peintres, qui, sans tempérament, mais non sans habileté, fabriquent avec du Picasso, du Braque ou du Klee des tableaux

d'une authenticité douteuse mais d'une médiocrité garantie.

Lorsque, en ces heures de trouble, se dressent soudain devant nous les œuvres de gens qui de merveilleuse façon perpétuent la tradition, avons-nous le droit de les repousser sous prétexte que le salut ne nous vient pas du côté d'où nous l'attendions ? Avons-nous le droit de dénigrer le génie, parce que c'est le génie du peuple et non celui de la bourgeoisie aisée ? Ce que ces peintres nous offrent, ils l'ont acquis à grand peine : en sacrifiant un métier, en apprenant par leurs propres moyens, dans la solitude, abreuvés de sarcasmes ou de ce genre d'encouragement qui est pire que le sarcasme, ce que d'autres acquièrent dans les écoles et les académies. Ces natures généreuses ne vivent pas de l'esprit des autres, n'exploitent ni les gens, ni les théories, elles ne prennent rien, mais donnent tout ce qu'elles possèdent.

Il me tombe sous la main quelques coupures de journaux d'il y a environ dix-huit ans et qui ont trait à mon livre sur Rousseau. « Nous ne sommes pas loin de penser que son chef-d'œuvre est la biographie que vient de lui consacrer M. Uhde », écrit un grand journal parisien. Un autre dit : « Si Rousseau avait brûlé toutes ses toiles, M. Uhde aurait établi de façon indestructible la renommée de son héros, seulement, les toiles de Rousseau sont toujours là... ». Tandis que le critique le plus connu de cette époque-là écrit avec beaucoup d'esprit : « Si Rousseau est un grand peintre, Signorelli et Léonard ne furent même pas dignes d'être douaniers ».

Quand je me remémore en outre toutes les pointes que vers le même temps il me fallut subir au sujet des tableaux de Picasso et de Braque que j'avais chez moi et les éclats de rire qui, du bas de l'escalier, parvenaient encore jusqu'à mon logis si haut perché ; et quand je vois aujourd'hui ces mêmes gens, collectionneurs, marchands, peintres, docteurs d'histoire de l'art, directeurs de revues, monter le grand escalier chez Paul Rosenberg, tout gonflés de la gloire de Rousseau, Braque,

Picasso, et se poser en gardiens prédestinés de cette gloire, n'y voyant naturellement pas plus goutte qu'il y a dix-huit ans, à ce spectacle je ne puis, en mon for intérieur, réprimer cette question : qui a ici le droit d'être un rien sceptique, ces Messieurs à mon endroit ou bien moi à l'égard de ces Messieurs et de leurs pareils ? Et quand, au sujet des « peintres populaires », M. André Lhote me traite aujourd'hui « de créateur et animateur de cet étrange marché », je me tourne en souriant vers le passé car je sais qu'on m'a déjà dit cela il y a bien des années, par rapport à d'autres artistes.

L'amour l'emporte sur la réflexion. Et cette peinture inspirée par des cœurs généreux, digne d'une antique tradition, d'une belle, humaine et artistique tenue, nous console des œuvres plutôt décevantes du bon métier, des problèmes cérébraux intéressants et de cette « poésie » des vers solitaires qui, plus voraces que rêveurs, ont dévoré le tissu pictural et, à l'aide de spirochètes et autres microbes, jouent sur la toile nue au « surréalisme ».

W. UHDE.



BAUCHANT. - LE BOUQUET

BOMBOIS

PEINTRE EN PEINTURE

PAR JOSEPH DELTEIL

Aimez-vous la symbolique des noms? Moi j'en raffole. Bombois ! allons, bon ! Voici du bon bois dont on fait les flûtes, les flûtes et les arcs-en-ciel ! J'étais là écoutant avec le sourire, moi qu'une fée entre les deux doua de malice — un peu trop — mais aussi d'héroïques larmes, j'étais là écoutant : " Bombois, c'est un homme qui n'a pas le moindre sentiment de ce que c'est que l'inquiétude, un homme qui regarde les causes sans peur et sans reproche." — et je m'émerveillais qu'on s'émerveillât. Hé quoi ! est-ce donc là si rare prodige ! L'inquiétude? mais nous sommes encore quelques milliards, chers amis, à n'entendre goutte à cette catin, à lui faire le pan de nez, et tous les tours de cochon ! L'inquiétude, mais seuls quelques vieux amants syphilitiques s'intéressent encore, et pour cause, à cette chercheuse de poux. Jamais vu ça, l'inquiétude, dans mes prés à vaches, l'on y vit et l'on y meurt verts, de toutes les façons. Car avant même qu'on ne m'en assurât, il était clair, n'est-ce pas, que Bombois, à son âge, gardait les vaches pour le ciel...

Encore une idée d'ailleurs qui entre difficilement dans le ciboulot de la gent pensante. Ils veulent absolument qu'on ait appris ça quelque part, le génie ! Un gabelou, un capitaine au long cours, un vigneron se mêlant de peindre ou d'écrire : non, mais voyez-vous ça ! Est-ce qu'ils savent mettre les points sur les i? Quelle est la longueur de leurs manchettes? L'âge de leur belle-mère? Autant de pressantes questions qu'on se pose illico, doctoralement, et la mine jaune; les plumes sont faites pour ça, quant aux langues, pire ! Car vous ne voudriez pas que nos as à spéculation descendissent à se demander uniment, enfantinement : l'ouvrage est-il bon? Fi ! Bon pour les goujats tant de simplicité ! Eux, c'est un bel emberlificotage qu'il leur faut, avec beaux dosages et tantièmes à la clé, midi à quatorze heures, telle est leur pendule. Il faut tomber de la lune (au moins) pour répondre comme André Salmon à certaine enquête récente pour les " livres de guerre " : " De quoi s'agit-il? D'art littéraire? " Mais non, mais non, Salmon, il ne s'agit pas d'art en Articolie. Leur chef-d'œuvre, ils ont réussi à donner un sens péjoratif jusqu'au mot bien innocemment technique de : littérature. Pas de littérature en Littérature ! Pas de peinture en Peinture ! Pas d'architecture en Archi-

tecture ! C'est simple, mais il fallait y penser. Littéraire, pictural, sculptural : tout cela péjore ou péjorera bientôt. Et quelque paysan du Danube, quelque marinier comme Bombois s'en vient naïvement leur demander, en écarquillant les yeux : mais de quoi s'agit-il donc? — " D'IDÉES! " répond le chocor des grenouilles.

Ah ! j'eus la rate plus empourprée qu'un cardinal le jour où, à Paul Valéry (dont on a fait un penseur, mais je le vois un très grand poète physique, et le seul qui sache troquer contre des mots l'or de la femme, le velours de la pêche), Einstein en souriant répondit : — Je n'ai jamais d'idées !

*

Hé bien, le cas Bombois est un cas-type, un cas extrême, un de ces cas d'aurore et de soleil levant que la Nature se plaît à poser à la barbe de la Raison, la semaine des quatre jeudis, pour lui montrer face à face son excrément, et une bonne fois, Bombois lui en f... enfin plein les yeux. Si après ça, il reste des ratiocineurs assez aveugles pour nier la lumière, à la gare ! Comment, voilà un peintre, un grand peintre qui ne sait ni A ni B, ni règles ni rudiment, ni traditions ni canons, voilà un gaillard indemne de toute leçon, de toute application, et qui sans témoin ni trompette vous " sort " à la vie les tableaux les plus achevés, les plus choisis, les plus parfaits, si innocents et si purs qu'ils ont l'air vraiment de sortir de l'œuf — loin de moi la pensée d'en juger la valeur, mais leur " être " me frappe, leur pelage et leur sang qui les apparentent à des poulains — et le phénomène, le miracle n'émeut pas la gent esthétique, ne l'incite pas à quelque salutaire retour sur soi-même, à quelque examen de conscience ou seulement de la question ! La rosée du ciel leur lave en personne les prunelles et ils restent opaques ! La Providence prend soin de leur envoyer un petit Jésus par la poste, et ils restent athées ! La pomme de Newton leur tombe sur le nez, et ils ne pipent pas ! Comment, voilà des gens qui s'escriment depuis des siècles — c'est leur métier, ils disent, leur fonction, leur vocation — à étudier les lois de l'art, à en pénétrer l'essence, à en interpréter les oracles, et pour une fois — mais ça fait plusieurs d'ailleurs — que la Vérité toute nue leur apparaît dans le " simple appareil " d'une feuille de vigne, ils n'en ont pas la berlue !

LES LIMITES DE L'ART POPULAIRE

PAR HENRY BING

Volontiers le bourgeois représente le peuple sous l'emblème de la chopine. S'il faut en croire certain critique, les limites de l'art populaire sont : au sud la bouteille, à l'ouest le marché aux puces, au nord l'irresponsabilité, à l'est la maladresse.

L'art est toujours populaire. Les artistes ne naissent pas de générations aisées ou inactives mais des remous ascendants de couches sociales primitives. Aussi l'art reste-t-il toujours une forme de la naïveté. L'artiste ne conçoit pas un monde réel, correspondant à un système philosophique, qui englobe l'ensemble des phénomènes connus; il ne découvre, dans un monde resté mystérieux, que certains faits accessibles à sa sensibilité. L'expression naît de ce conflit d'instabilité. Mais limiter l'art, fût-il populaire, est une fâcheuse et impossible idée. L'étiquette est équivoque et impropre; cependant une chose est certaine : aucune frontière ne saurait être assignée à l'art, à la vie, à ses manifestations, et nul fait n'est privé de possibilités de développement. Le geste du critique qui revêt l'uniforme du sergent de carrefour pour orienter, d'un bâton magique, l'art vers des voies à sens unique ou pour briser un mouvement, une forme picturale, est insensé.

L'article consacré à l'art populaire, par M. André Lhote, dans la *Nouvelle Revue Française* (numéro du 1^{er} août 1929), résume assez bien les conceptions généralement exposées sur des peintres qui, n'ayant hérité d'aucune formule, regardent la vie comme un problème neuf et l'expriment avec simplicité. En voici les citations essentielles : " Il faut laisser nos gentils peintres irresponsables à leur bouteille, à leur partie de billard ou d'écarté... Il faut surtout se garder de les encourager... leur poésie émane mystérieusement de la bêtise et de la maladresse... leurs peintures sont des témoignages d'une inconscience, d'une ataraxie pour nous à jamais perdue... le seul marché qui convient à leur poésie est le lointain, hasardeux et très miteux marché aux puces ".

...
Pour un paysan, un touriste est un anglais. Dans le Landernau de la peinture, un Bombois, un Vivin sont des peintres du dimanche (depuis Rousseau on connaît ça). Ce qui équivaut à dire qu'un artiste né pauvre, obligé de demander sa subsistance à un métier quelconque, pour une période, est uniquement de ce fait dépourvu de talent et de moyens d'expression, voué à l'alcoolisme et au ruisseau. Les rapports de conditions primaires de développement, de l'alcoo-

lisme ou du paupérisme avec l'art sont des chapitres indépendants de l'œuvre en elle-même; le caractère d'une œuvre et son dynamisme ne sont pas assujettis aux faits et gestes de l'individu. De même aucune distinction ne peut être établie entre l'autodidacte " inconscient et maladroit " et le professionnel adroit, conscient et organisé. Faut-il dire que c'est une obligation pour certains de faire un métier auxiliaire et que presque tous les peintres l'ont exercé? Faut-il rappeler, parmi tant d'artistes, en dehors de Rousseau le douanier: Jan Steen cabaretier, Van Gogh employé de commerce, Gauguin boursier et; des écrivains : Jack London ouvrier et trappeur, Maxime Gorki chemineau, et tant d'autres?

Dit-on aujourd'hui, " le maître d'école Franz von Schubert " ? Quand donc cette vérité cependant bien simple se fera-t-elle jour que l'art n'est pas un métier, mais une vocation; que les artistes de talent n'apprennent pas leur technique, mais l'inventent et que les artistes sans talent apprennent sans jamais rien savoir.

Pourquoi chercher à tromper le public sur la véritable qualité de " professionnel " des peintres dits populaires... La peinture ne serait-elle qu'un apprentissage, dont les données sont à tel point bornées, conservatrices, traditionnelles, routinières, que seuls seraient admis au grade de professionnel les officiants épigones qui perpétuent d'anciennes méthodes ! M. Lhote déplore aussi que " leur mémoire soit surchargée de souvenirs de mauvaises peintures officielles, de chromos, de reproductions d'art, d'illustrations de magazines ". Il est évident que la photographie a considérablement modifié et souvent corrigé certaines conceptions optiques. L'instantané a beaucoup servi à Degas, notamment pour trouver des découpages de motifs qui, à son époque, ont paru d'une folle audace. L'influence d'un réalisme d'attitudes telles que l'objectif les dévoile n'est déjà plus reprochée à Degas. De son côté, Utrillo a utilisé la photographie. Les premières impressions de Camille Bombois furent des " images populaires " et de " mauvais chromos ".

Mais quel rapport ces contestations présentent-elles avec l'œuvre de Camille Bombois? C'est en regardant couler l'eau le long des péniches, en gardant son troupeau, en voyageant de patelin en patelin au bord de l'Yonne, que son cœur a compris et enfermé en lui-même ces doux poèmes, toutes ces chansons de la nature et des humbles gens.

Certains esprits inassimilables peuvent encore, grâce à la faculté d'ignorer les faits réels, présenter l'ère moderne comme une vaste erreur, et la peinture moderne comme une force éphémère. Ceux qui possèdent cet admirable don d'ignorance ont l'enviable stabilité d'esprit qui leur permet de prendre automatiquement une attitude négative devant un fait nouveau. Mais il serait injuste de ne pas faire la distinction entre cette attitude, résultat de l'instinct de conservation qui fit dire aux grands-pères que la Tour Eiffel est une affreuse hérésie, la locomotive un crime contre le paysage, l'automobile une maladie de la sensation, le métropolitain une entreprise vouée à la faillite faute de voyageurs, et l'attitude critique qui cherche et qui se doit de rechercher à distinguer et à situer un fait, un mouvement, une expression.

Les vieux clichés qui ont servi à blaguer successivement tous les peintres depuis 1830 servent encore à alimenter la critique déréglée qui bafoue des personnalités diamétralement opposées : Bombois — Séraphine — Vivin — Bauchant. M. W. Uhde qui a eu le tort, aux yeux de certains, d'avoir découvert H. Rousseau est aujourd'hui accusé d'avoir inventé ces peintres, et d'être l'animateur d'un "étrange marché".

L'affirmation est inexacte : Bombois avait déjà été remarqué par quelques hommes de lettres : Florent Fels, Guenne, Bureau, Lascombes, par quelques amateurs aussi et non des moindres. Mais ce fut Marcel Mathot, un marchand connu de tous les peintres, qui, voyant pour la première fois des tableaux de Camille Bombois, eut pleinement conscience de sa valeur. Ce fut lui qui "sadiquement" lui fournit les moyens d'installer un atelier et de quitter son emploi de manœuvre pour pouvoir se consacrer entièrement à la peinture. Mathot n'était pas riche. Je doute même qu'il le soit aujourd'hui, mais son enthousiasme pour Bombois fit des miracles. A cette époque Bombois travaillait encore comme ouvrier de nuit dans une imprimerie, dormant peu le jour pour peindre plus longtemps, mangeant peu et réalisant cependant une œuvre importante. A dater du moment où il rencontra le "sadique thuriféraire" sous l'enveloppe débonnaire et exaltée de Marcel Mathot, Bombois put dormir la nuit et peindre le jour. L'histoire, simple et belle comme un Bombois, vaut d'être racontée telle qu'elle est. Quoi qu'il en soit, M. W. Uhde doit être lavé de l'accusation portée sur lui.

Si aujourd'hui des tableaux de Camille Bombois n'avaient forcé l'attention, personne ne chercherait à donner ce conseil réellement sadique qu'il faut "se garder de l'encourager". M. André Lhote, lorsqu'il déplore que certains peintres aient atteint, "deux ans après leur découverte", une consécration que ne connaissent pas encore d'autres peintres qui ont "travaillé vingt ans", se dresse contre un fait

acquis, contre la consécration, contre les encouragements de ceux qui sont les véritables animateurs de ce qu'il appelle un "étrange marché". D'ailleurs il s'en doute bien, puisqu'il constate, non sans dépit, que ce sont les "manifestations les moins normales qui obtiennent les hommages les plus empressés", et que "les véritables peintres, ceux pour qui comptent avant tout la composition, les proportions plastiques, la couleur et le caractère, sont les derniers auxquels va l'amateur". L'amateur se passe de classifications aussi arbitraires; il pense sans doute que ces moyens théoriques ne présentent par eux-mêmes aucun intérêt et que, n'obéissant à aucune loi stable, ils se renouvellent à l'infini, selon l'intuition et le génie d'expression de l'artiste... M. André Lhote convient aussi que s'il refuse à Bombois ces facultés, d'autres les lui reconnaissent. Et c'est l'essentiel! Il se rend compte finalement que ce peintre n'appartient pas à la bouteille, ni au marché aux puces, mais à son époque et au public.

D'ailleurs, le fait saillant qui se dégage de ses amères réflexions est que le populisme, puisque cette expression est créée, existe, qu'il est représenté par des peintres et qu'il a touché un public.

Les tendances exprimées par Bombois sont issues d'une phase psychologique de l'histoire contemporaine. Le populisme existe d'ailleurs en Allemagne où il correspond au mouvement pictural appelé "le nouveau réalisme" et, en littérature, à Erich Maria Remarque.

Après l'inquiétude de l'après-guerre, Camille Bombois est le premier événement dans la peinture qui correspond complètement aux tendances d'apaisement. Son œuvre est l'expression de la quiétude intérieure, de la sérénité de l'âme. Bombois est né à son heure, promu à sa vocation en vertu du phénomène qui fait que l'art n'est pas un spectacle, encore moins un métier, mais une nécessité mimique. Il trouve, pour cette seule raison, des résonances toutes prêtes.

Eloigné de la tradition, l'art de Bombois est un recommencement. De même que Vivin il correspond aux exigences de la psychologie moderne (Freud, Jung, etc.), qui demandent à l'individu d'oublier les lieux communs d'une fausse éducation, pour redevenir complètement sincère devant les faits de la nature. Bombois ou Vivin ne sont pas des cabotins de l'archaïsme ou des primitifs intellectuels. Ce sont des instinctifs.

Camille Bombois est un simple, fanatique en même temps que sage. Il peut se passer de tout et de tous; il n'a fréquenté aucune coterie, aucun café, aucun peintre. Il cherche seul ce qu'il doit chercher et ne puise qu'en lui-même; il est si près de la nature qu'il l'évoque sans effort. Il peint depuis douze ans. Pendant sept années consécutives il a été employé de nuit dans une imprimerie; courbé sous les charges écrasantes des bobines, demandant à cet humble

travail sa subsistance et la possibilité d'acheter couleurs et pinceaux. Une telle volonté, tendue vers un idéal, suffit pour faire sortir un homme de son milieu et pour porter sa renommée au delà des honteuses limites assignées aux peintres populaires. Mais ces peintres sortis du peuple, seraient-ils même dépourvus de talent, qu'il est indigne de ne pas reconnaître leur magnifique effort; il faut posséder des entrailles de tortionnaire pour vouloir les renvoyer à la poubelle.

Bombois, par son œuvre, inflige une sévère leçon à ces sadiques désirs; ce sont des mains meurtries par le dur labeur de la nuit, par la chaîne et par le treuil, qui ont amoureuxment peint ces tableaux

riants, remplis de joie de vivre, de sereine contemplation. Son âme neuve, vierge de haine ou de rancune, ne connaît pas l'amertume. Pour chaque meurtrissure de son corps il a rendu à la vie un hommage de tendre dévotion.

Grâces soient rendues à M. W. Uhde, d'avoir élevé à ces peintres une chapelle où brûle le cœur d'amour des innocents. Ceux qu'il appelle les peintres du cœur sacré n'ont vécu que pour créer dévotieusement l'image aimée des êtres et des choses. Le besoin d'épanchement a fait jaillir de leur cœur le cri d'enthousiasme vers la vie et les a réunis, comme pour une prière, ignorants les uns des autres, en cette chapelle.

LA NAIVETÉ EST-ELLE UN ART ?

par JACQUES GUENNE

« Je m'efforce d'être naïf » me confiait, il y a deux ans à peine, un bon géant polonais qui, n'ayant pas réussi dans le genre Loutreuil et moins encore dans le genre « peinture pâle » espérait faire fortune en adoptant une manière qui faisait, alors, fureur. Emile Boyer versait l'huile de ses frites dans sa peinture pour le régal d'une princesse. Vivin négligeait de trier nos lettres pour compter les pierres des maisons. André Bauchant délaissait ses travaux agricoles pour peindre Périclès. Camille Bombois laissait à d'autres le soin de guider vers les rotatives les pesantes bobines de papier et Séraphine, à Senlis, ne faisait plus de ménages. Chaque semaine on proclamait, à la Rotonde ou rue La Boétie qu'un ouvrier zingueur, qu'un employé des pompes funèbres renouvelaient l'art de la peinture. Tous ceux qui, amateurs, critiques ou peintres, relevaient de l'esthétique indépendante, s'exaltaient avec une joie de parvenus, à cette pensée qu'Henri Rousseau dormait au Louvre sous le même toit que M. Ingres. On découvrait la naïveté.

La séduisante exposition qui groupe chez Colette Weill, sous l'étiquette « peintures romantiques (?) et naïves », des peintres d'esprit et de mérite aussi différents que Bombois, Vivin, Francis Smith, Jean Eve et Madeleine Luka nous invite, aujourd'hui encore, à faire le point.

A toutes les époques, des amateurs appartenant à des milieux fort différents ont fait, pour leur plaisir, de la « peinture de Dimanche ». Les jeunes filles du monde peignaient ainsi, jusqu'à la guerre, le dimanche et parfois en semaine, de ces fleurs distinguées qui n'avaient rien de leur propre fraîcheur. Nos grand-mères décoraient, sans plus de bonheur, des assiettes à dessert, quand elles ne brodaient pas des gilets pour leurs époux. Par contre des employés, des ouvriers surtout, à qui leur métier confère une habileté manuelle, sont souvent parvenus à exprimer leurs sentiments sur la toile avec une exactitude touchante. Ils excellent à commenter un événement historique, à fixer une anecdote, à restituer l'atmosphère d'un jour de fête.

Toutes sortes de confusions ont vidé de sens ce mot : naïveté. Sans doute l'état d'âme d'un Henri Rousseau, peignant Yadwigha, nue sur un canapé rouge, parmi l'effusion luxuriante de la forêt vierge, est-il comparable à l'innocence de l'enfant. Mais comment ne pas reconnaître qu'après vingt-cinq années de métier, ce peintre, servi par une sûreté de goût unique, avait laissé les lois de la peinture suppléer aux intuitions miraculeuses de son génie, pour faire de tel Paysage exotique de 1910, où de la Carriole de M. Juniet deux des pages les mieux orchestrées de la peinture universelle ?

Seuls des esprits sans culture peuvent aujourd'hui classer Henri Rousseau parmi les peintres du dimanche, parmi ceux dont l'œuvre dépend de la faveur du hasard. Si Rousseau put conserver jusqu'à sa mort cette pureté singulière qui lui réserve, comme à Giotto, une place unique, nul artiste ne parvint, en ce siècle, à mieux connaître les lois intimes qui régissent les rapports entre les couleurs et les formes et régissent l'ordonnance générale du tableau.

C'est la rencontre de cette science avec la pureté d'inspiration qui fait la grandeur de l'œuvre d'Henri Rousseau. Combien de créateurs, avant ou après le peintre de la Bohémienne endormie, ont laissé la science étouffer leur fraîcheur, ou n'ont pas reçu du ciel, pour libérer leur effusion, cette patience incomparable !

Chez ces peintres, que les esprits peu avertis confondent sous l'étiquette de « naïfs », il y a lieu de distinguer, cependant, des attitudes d'esprit fort différentes. Certains donnent volontairement aux formes une hiérarchie sentimentale, quand d'autres, en violant les conventions des valeurs et de la perspective, ne font que trahir une déficience de métier.

Camille Bombois, dans ses évocations de lutteurs, par exem-

ple, dans la plupart de ses compositions où les personnages jouent le rôle principal, traduit les formes de ceux-ci sans tenir compte de ces mesures dont s'accommode notre vision.

Comment ne pas reconnaître, cependant, que ce peintre, après quelques années entièrement vouées à la peinture, tend vers une technique infiniment plus complète et plus souple que tel artiste riche d'un long métier, d'une claire intelligence, mais dont le don visuel demeure inférieur à l'esprit ! Ce sont là les surprises du talent. Nous voyons aujourd'hui tant d'artistes succomber par l'insuffisance de leur culture, que nous pouvons, sans logique, souligner cet effet de la grâce. Mais comment comprendre, désormais, Camille Bombois parmi les « peintres naïfs », lui qui devient un des plus savants de nos peintres ? Au reste, si sa fantaisie sentimentale lui commande parfois de solliciter les apparences du monde sensible, il atteint souvent à la plus haute poésie par la traduction directe des aspects de la nature.

Par contre, toute la peinture de Vivin correspond à une attitude sentimentale. La contradiction entre une recherche de traduction synthétique et une expression analytique caractérise cet art qui n'est en rien comparable dans son essence à celui de Camille Bombois. On peut parler là sans réserve d'une naïveté populaire, devenue d'ailleurs un système, et qui ne franchira pas, selon nous, le stade d'une imagerie très savoureuse, parfois même assez éloquente.

Le cas de Jean Eve est bien différent. Si Jean Eve, il y a deux ans, ne peignait que le dimanche, il s'est, depuis, consacré exclusivement à la peinture. En deux années nous avons vu se développer, d'une façon presque surprenante, le métier de ce jeune peintre, alors que se maintenaient dans leur vigueur primitive, la fraîcheur de sa vision et la pureté de son inspiration. Aussi pouvons-nous espérer que Jean Eve prendra place dans cette grande école naturaliste française qui, à côté des grands inspirés, représente un des plus riches aspects de notre art pictural.

Le talent de Jean Eve, quoi qu'en aient pu penser des esprits trop vite frappés par de superficielles analogies, n'a rien de comparable à celui de Bombois. Ce dernier nous permet d'espérer le rajouissement de la peinture par la poésie populaire. Il est dans la ligne de Rousseau. Nulle expansion n'a jamais autorisé Jean Eve à solliciter la hiérarchie des formes. C'est un peintre soucieux, avant tout, d'exactitude, comme le fut Corot avant son voyage d'Italie. Il y a encore chez lui de ces gaucheries qui le font transgresser les conventions naturalistes, mais jamais des sollicitations sentimentales ne le forcent à trahir l'aspect que considère son regard. C'est le métier seul qui, chez lui, conserve encore des naïvetés.

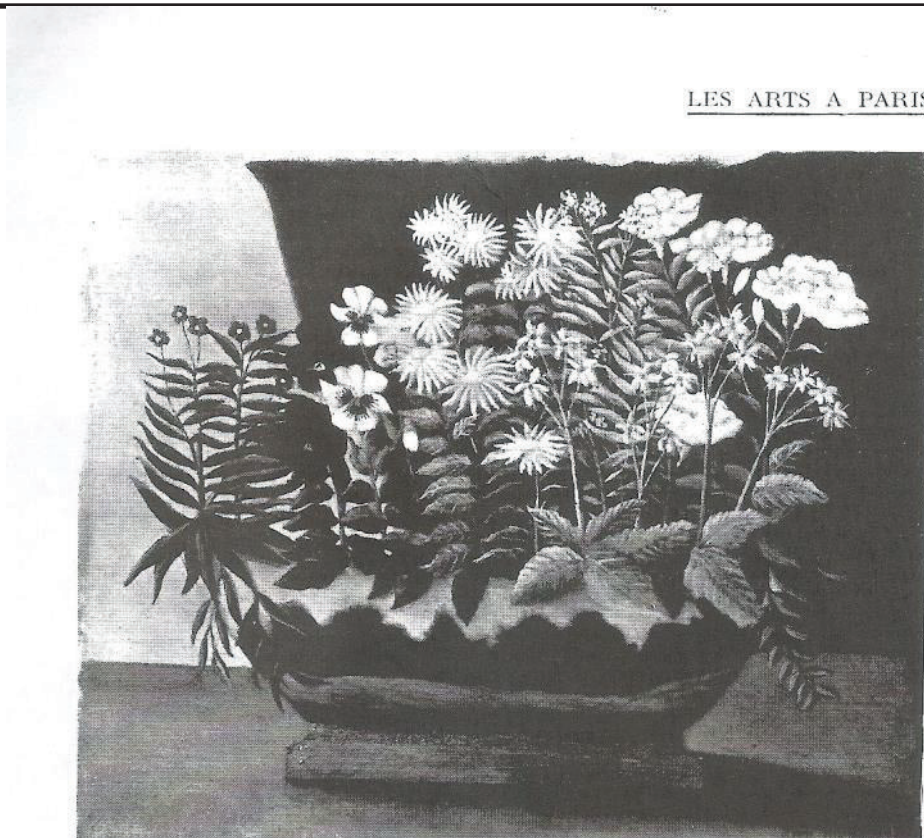
Cette époque, où les artistes trahissent la plus désolante absence de culture et souvent de technique, où la plupart se montrent indifférents à ce renouvellement de l'aspect du monde qui, chaque jour, nous sollicite, sera-t-elle sauvée par ceux qui, libres de toute convention intellectuelle, apprendront comme un difficile métier l'art de la peinture ?

Le développement d'un artiste dépend, nous l'avons montré bien souvent, de multiples contingences, de conditions physiques, morales, sociales, intellectuelles, ethniques dont nous ne pouvons pas, d'avance, fixer les variations.

L'art choisit un jour le fils de Talleyrand pour en faire un des plus grands maîtres de la peinture. Peut-être guette-t-il, ce soir, derrière les stores « Médicis » de sa salle à manger gothique, l'ancien débardeur dont la tâche de peintre s'achève, qui retousse une fois de plus ses fortes moustaches noires, rajuste sa large cravate Lavallière et coiffe, avant de descendre au bistrot, le chapeau même de Rubens.

ANNEXE 20.

George, Waldemar, « Le Miracle de Rousseau », *Les Arts à Paris*, juillet 1931, pp. 3-11



LES ARTS A PARIS

Henri-Rousseau " Fleurs de poète " (0^m46x0^m38)
COLLECTION PAUL GUILLAUME.

LE MIRACLE DE ROUSSEAU

Si Taine avait raison, Rousseau serait impossible...

Qu'est-ce à dire? Taine situe l'art plastique dans son ambiance d'époque. L'œuvre d'art, telle qu'il la conçoit, découle naturellement d'un état de culture. Elle en est le fruit, la conséquence directe. Elle ne peut se soustraire à l'action d'un *climat*, d'un *moment*, d'un *milieu*. Elle subit leur emprise. La thèse de Taine est-elle invulnérable? Nous ne la discutons qu'après l'avoir admise. Ce point une fois acquis, nous sommes libres de la passer au crible d'un esprit d'examen qui a bénéficié de l'apport neuf de Freud.

Un principe dualiste régit la vie des peuples et des individus. Rome, puissance militaire, accomplit le passage de la fête au portrait, isole l'homme dans la vie collective et réalise, pour la première fois, l'éternel féminin. De tels exemples pourraient être multipliés. Ils n'infirment pas les théories de Taine. Ils prouvent leur caractère incomplet et unilatéral. Taine n'a pas tenu compte de la loi psychologique de la compensation qui joue dans tous les ordres des phénomènes.

Une société polie, ayant atteint un degré supérieur de civilisation, une société dont les cadres restent intacts, produit Jean-Jacques Rousseau qui prône un retour à la vie naturelle, à une vie instinctive dont aucune discipline ne bride le libre essor et ne réfrène l'élan. L'époque d'après-guerre, cette époque qui s'ignore et dont les dominantes sont la loi de Taylor, le travail à la chaîne, la standardisation, s'éprend des idoles nègres et interroge les graffiti des fous.

LES ARTS A PARIS

De Daniel de Foe à Rousseau, de Bernardin de Saint-Pierre à Gauguin et aux films à sujets exotiques, conduit une ligne directe et ininterrompue. Partout se manifeste cette secrète volonté d'évasion qui mine, qui ronge l'esprit de l'homme moderne, partout apparaît une nostalgie latente d'un paradis perdu. Le succès de Joséphine Baker est un appel du Continent noir. La danse de la « Vénus noire » représente pour le Français moyen une victoire de la bestialité, de l'instinct animal, sur la règle, sur la contrainte morale, ces vertus cardinales du Continent latin. N'a-t-on pas dit, d'autre part, qu'un film comme *Ombres Blanches* décelait l'aspiration obscure de l'heureuse Amérique à une vie moins automatique, plus humaine et plus simple que la sienne.

Un film, une danseuse, un roman ! Qu'est-ce que cela dans la vie d'une nation ? Et pourtant de tels symptômes attestent le crépuscule d'un monde et d'une vision.

On ne diagnostiquera l'état exact de l'art contemporain qu'en quittant le domaine étroit de l'esthétique. Aussi m'excusera-t-on d'avoir exploré l'espace et la durée avant d'aborder le cas Henri-Rousseau.

Devons-nous considérer Rousseau comme la ligne fleur du génie populaire, comme une incarnation de l'esprit artisanal, comme une survivance, comme un anachronisme, ou bien comme le produit normal et actuel d'une classe, d'une atmosphère sociale ? Phénomène de milieu ou phénomène d'époque ?

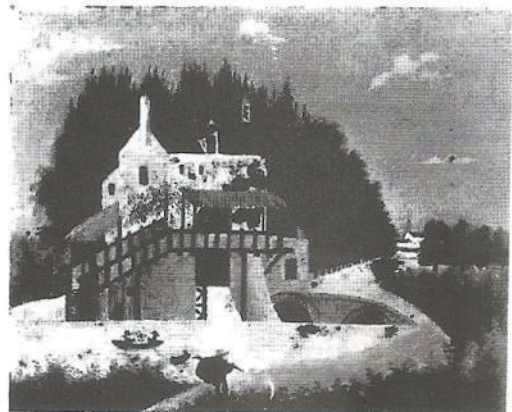
Comme tous les grands artistes, Rousseau vient à son heure. Cet ouvrier du pinceau a sans doute des ancêtres. La sculpture et la peinture « rustiques » existèrent de tout temps. Elles furent considérées pendant de longues années comme des formes sinon dégénérées, du moins barbarisées, de l'art officiel, de l'art « civilisé ». L'imagier populaire qui utilise à des fins personnelles et qui démocratise a été traité comme un copiste par la majorité des historiens de l'art.

Pour comprendre la portée d'un art d'expression et d'essence populaires, il fallait reconnaître à l'artiste, quel que fût le degré de sa science, le droit de librement formuler sa pensée, il fallait se résoudre à juger l'œuvre d'art par rapport à elle-même et non par rapport à une loi d'harmonie, il fallait s'initier à la lecture des formes envisagées comme une langue autonome qui révélât toujours une volonté de style.

J'ai dit que Rousseau était venu à son heure. Né cinquante ans plus tôt il serait passé, sans doute, inaperçu. Apparaissant et se manifestant à une époque qui a perdu la foi dans les canons classiques, à une époque saturée de recherches théoriques ou expérimentales, son œuvre comble un désir et offre un enseignement.



Henri-Rousseau " L'attelage devant la maison " (0^m25 × 0^m19)
COLLECTION PAUL GUILLAUME.



Henri-Rousseau " Le petit moulin " (0^m25 × 0^m)
COLLECTION PAUL GUILLAUME.



Henri-Rousseau " La charmeuse de serpents "

MUSÉE DU LOUVRE. — LEGS JACQUES DOUCET.

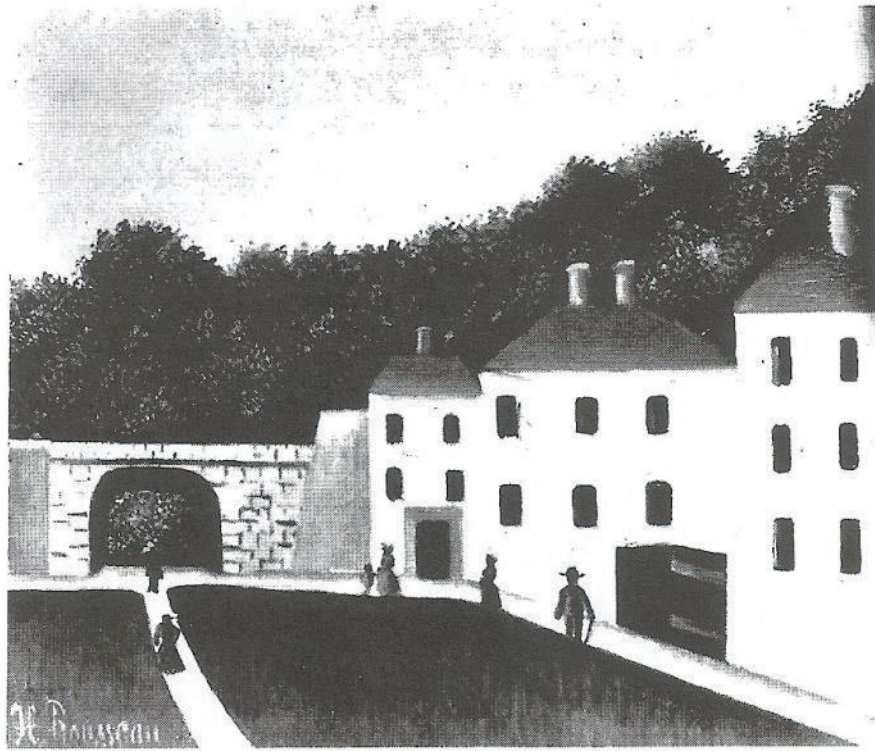
Dualité des dualités et tout n'est que dualité... Le miracle de Rousseau se produit au moment où, vidée par une science aussi vaine que stérile de tout sentiment et de tout contenu, la peinture apparaît comme un problème de formes. Le tableau est une œuvre réfléchie et consciente, une œuvre profane, laïque. L'artiste juge la nature qui est encore une source d'inspiration. Il y opère un choix prémédité. Cette nature n'est pas un univers vivant dont le moindre atome, la moindre molécule décelent l'omniprésence d'une volonté divine. C'est un dictionnaire, c'est un répertoire où chacun peut puiser à sa guise. L'impressionnisme « mystique en apparence » fut engendré par une époque athée, lasse de son athéisme et cherchant dans le culte dévot de la nature un succédané de la foi perdue. Cette nature... « morte », physique, cette nature que n'anime aucun souffle, cette nature dont la vie matérielle est la seule raison d'être, Rousseau la transfigure. Son monde n'est pas l'effet d'une connaissance optique mais d'une communion avec les éléments. Cette réconciliation de l'homme avec le monde, cette découverte par un pauvre, par un simple, du merveilleux qui l'enserme de toutes parts, cette faculté sublime de percevoir par delà les données de nos sens un plan surnaturel, évoquent Saint-François. Un précurseur? Peut-être. Un chef de file? Jamais. L'art de Henri Rousseau « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change » fut, avant tout, une anticipation. Le douanier ne pouvait être un maître. Il ne pouvait susciter des élèves. Il pouvait troubler et détourner de sa voie le cours fatal de l'art contemporain. Son action demeure imperceptible. Jusqu'à nos jours, Rousseau n'a provoqué que des malentendus. Pour le « Français moyen » comme dit Edouard Herriot, Henri Rousseau symbolisait il y a

quelques années la « peinture du dimanche ». Cette peinture « bête » était digne d'intérêt. On y trouvait un charme, un « état de grâce », une maladresse et une ingénuité qui donnaient aisément le change de la perfection. Les artistes appréciaient en Rousseau le coloriste et le dessinateur. Sa palette composée de tons purs, modulés dans les localités, sa ligne parfois droite, parfois sinueuse, mais toujours adaptée au style propre du motif, c'est-à-dire toujours apte à éveiller dans l'œil du spectateur une sensation de style, ont forcé l'attention. Mais avant qu'ils comprissent la valeur de son œuvre, les fidèles de Rousseau, poètes ou simples badauds, ont été attirés et conquis par le caractère « drolatique » de son art. Pourquoi le cacher? Avant de s'imposer, les statuaires gothiques ont fait rire nos grands-pères. Avant qu'on eût évoqué Holbein à propos de la *Noce*, le douanier Rousseau était considéré comme un peintre populaire, d'autant plus attrayant qu'il ignorait l'anatomie des formes et que ses personnages faisaient songer à de puérides idoles !

A l'exception de M. Wilhelm Uhde, personne n'a parlé, que je sache, de Rousseau visionnaire. Or, cet aspect de son art est le seul qui compte, désormais, pour notre génération. Nous ne sommes pas plus sensibles aux « fautes de perspective » commises par le grand peintre, à ses « naïvetés », à ses charmantes licences, que nous ne percevons dans les figures romanes une prétendue atteinte aux lois des proportions. Du moins ces éléments ont-ils cessé de nous déconcerter. Au point de vue esthétique, l'œu-



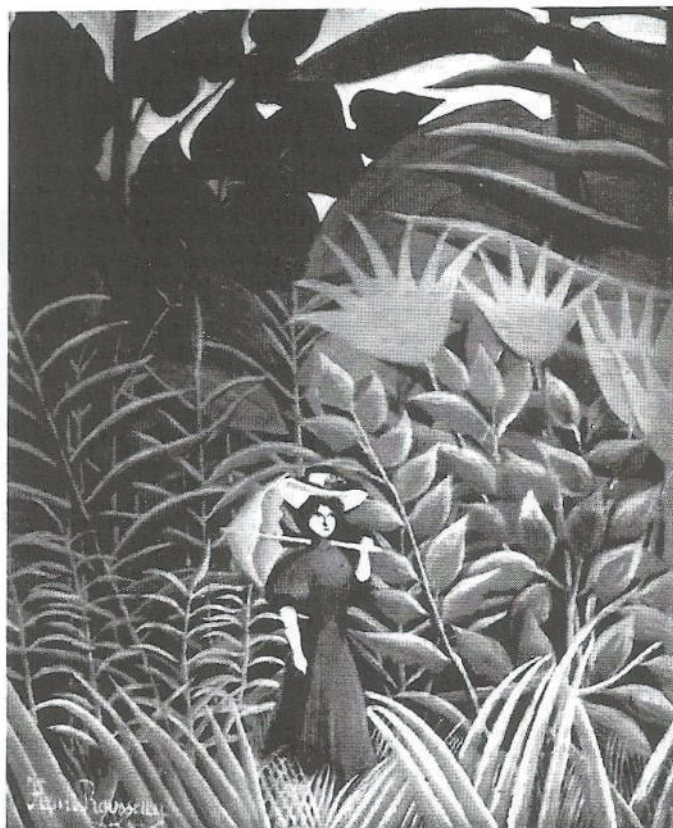
Henri-Rousseau " La maison au bord de l'eau " (0^m46 x 0^m38)
COLLECTION PAUL GUILLAUME.



Henri-Rousseau " Les promeneurs dans le parc " (0^m55 - 0^m46)
COLLECTION PAUL GUILLAUME.

vre de Henri Rousseau paraît inattaquable. C'est une œuvre accomplie, écrite sans défaillances, sans repentirs et sans hésitations. Chaque trait et chaque touche de pinceau y atteignent leur effet maximum. Rien n'y est négligé ou livré au hasard. Tout concourt au contraire à un effet d'ensemble. Des lignes pures, dont l'ordonnance rappelle les vues d'optique - aux tracés réguliers, équilibrent et divisent la surface. Leur rythme comporte des arrêts, des césures. Ce n'est pas un mouvement continu. Chaque direction garde son indépendance. Si les parties composantes du tableau concourent nettement à un effet d'ensemble, elles ne tendent jamais à se confondre et à s'anéantir. Elles convergent vers le point central, elles jouent séparément. Le secret de Rousseau réside dans cette tendance, digne d'un peintre primitif, à sacrifier l'unité de l'action aux exigences de la composition et de la mise en page. Sans doute ses forêts vierges sont-elles des œuvres aussi denses, aussi graves, aussi inexorables que telles vieilles « perspectives » dont je ne me détache qu'après avoir exploré jusqu'au fond l'espace fictif suggéré par le peintre. Ici, l'action gravite autour d'un seul point qui forme le cœur ardent de la toile. Aucun détail, aucun accessoire n'en distraient le spectateur-médium. Tout contribue semble-t-il, au recueillement, tout est propice à la mise en valeur du drame tropical, du drame élémentaire, dont l'artiste nous présente un puissant raccourci. Mais dans les groupes, dans les compositions, les liens qui unissent les figures restent, somme toute, assez lâches. Chacune de ces figures agit séparément. Rousseau isole chaque être dans l'espace du tableau. L'attitude frontale des personnages massifs et inarticulés, tels qu'il les met en scène, exclut d'avance la continuité de l'action dramatique.

Le douanier ignore « la couleur symphonique ». La lumière ne résorbe pas ses tons. Ses rouges, ses bleus, ses jaunes conservent leur fleur, leur éclat primitif. Mais cette étonnante mosaïque polychrome engendre naturellement l'harmonie

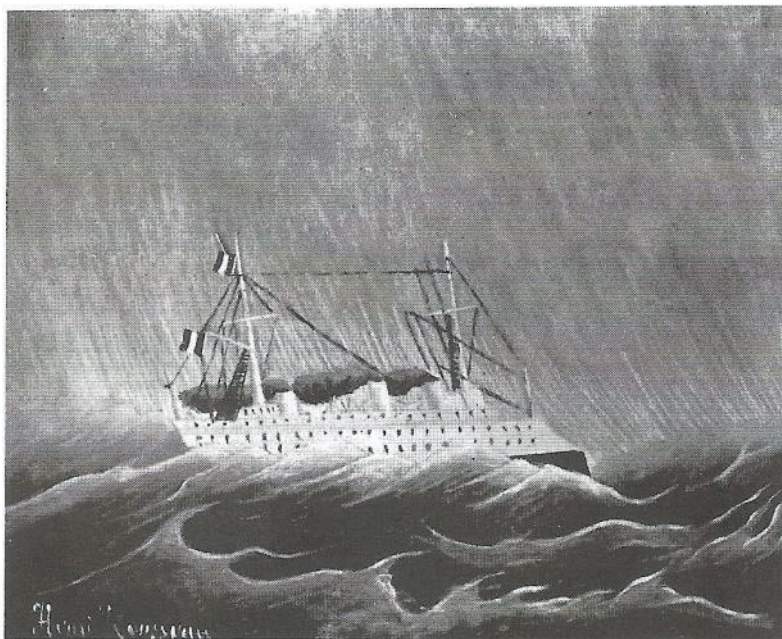


Henri-Rousseau „ L'ombrelle rose ” (0^m75 · 0^m59)
COLLECTION PAUL GUILLAUME.

générale. Les couleurs de Rousseau attaquent notre rétine solidairement et simultanément. Jamais un ton, si « monté » soit-il, ne détruit la surface, jamais il ne dépasse le diapason voulu par le douanier. Ce sens de l'équilibre mélodieux des parties est la vertu maîtresse d'Henri Rousseau.

Mais c'est le visionnaire qui sollicite, plus que le coloriste et le dessinateur, notre intérêt et notre admiration. La **vision panthéiste** de Rousseau a engendré son style. Or, qu'est-ce que cette vision?

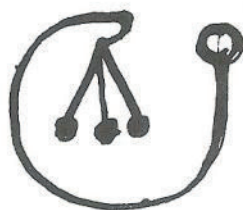
Une magie, une illumination... L'univers de Rousseau est peuplé d'êtres vivants, exclusivement vivants. Les paysages, les fleurs, les moindres objets y vivent d'une vie intense. Ce monde *animé*, ce monde qu'habite une âme, est actionné par un ressort occulte. J'y distingue cette sensation de paix, cette fixité, cette immobilité, cette sérénité qui décèlent ou qui semblent décèler une posture de croyant. Les paysages du douanier Rousseau ne sont pas des spectacles qui défilent rapidement devant le spectateur. Le monde qui est, qui dure, l'état de permanence et de perennité, voilà ce que signifient ses têtes irréalistes, ses « sites d'Annonciations ». Dans un monde qui tourne le dos à Dieu, dans un monde avili, non point par l'athéisme qui représente, lui-aussi, un état de la sensibilité, une attitude active et militante, une crise de la pensée, mais par l'indifférence devant les choses de l'esprit, dans un monde rivé au temporel, asservi à ce qui est immédiat, dans une société isolée dans le temps, inaccessible au doute, dépourvue d'inquiétude, oublieuse de la mort,



Henri-Rousseau „ Le bateau ” (0^m65 0^m54)
COLLECTION PAUL GUILLAUME.

ignorante de l'au-delà, dans une société moins évoluée, au point de vue spirituel, que les hommes des cavernes, dont l'art atteste les conceptions théistes, l'œuvre de Henri-Rousseau apparaît avant tout comme un présage, comme un avertissement. Rousseau qui est sans doute le seul peintre religieux de ce temps, le seul dont l'art soit une inspiration, nous montre un monde féérique et enchanté, un monde paradisiaque, un monde hospitalier, un monde qui attend le miracle de la naissance d'un Dieu.

WALDEMAR-GEORGE.



SÉRAPHINE

OU LA PEINTURE RÉVÉLÉE

Par W. UHDE.

Aux environs de 1912, je louai à Senlis, pour quinze francs par mois, un logement composé de deux pièces et d'un vestibule. J'avais acheté de vieux meubles sans attention et pendu aux murs de vieilles peintures anonymes. C'était le repos après les luttes homériques qu'il fallait soutenir pour la peinture moderne dans le Paris d'alors.

Tous les matins, une vieille femme, qu'on m'avait recommandée, venait, pour une heure, faire le ménage de mon petit logis. Je ne savais rien d'elle, si ce n'était son nom : Séraphine Louis, et je ne faisais guère attention à elle. Son arrivée était pour moi une invite à commencer ma promenade matinale.

Un jour, chez de petites gens de Senlis, j'aperçus une nature morte ; elle me produisit une impression si extraordinaire, que je m'arrêtai muet de saisissement. A la considérer davantage, je me rendis compte que cet effet n'était point dû à des causes extérieures, mais uniquement à une valeur artistique telle, que la toile résistait à un examen minutieux. La nature morte représentait des pommes, posées sur une table, sans plus. Mais c'étaient de vraies pommes, modelées dans une belle pâte consistante. Cézanne eût été heureux de les voir. « Qui a peint cette toile ? » demandai-je. « Séraphine », me répondit-on. « Quelle Séraphine ? » — « Mais, votre femme de ménage ». « Elle pensait nous vendre le tableau, mais si vous le voulez, nous vous le céderons volontiers. C'est huit francs ».

Quand Séraphine arriva chez moi le lendemain matin, elle vit, sur une chaise, la nature morte. Elle se mit à rire. « Monsieur a acheté ma toile ? Elle plaît donc à Monsieur ? — « Beaucoup, en avez-vous d'autres ? » — Elle m'en apporta une demi-douzaine, qui toutes, me firent autant d'impression que la première. Une rare passion, une ferveur sacrée, une ardeur médiévale avaient pris corps dans ces natures mortes. Je montrai quelques-unes de ces toiles aux plus compétents d'entre mes amis : ils furent aussi émus que moi.

Puis vint la guerre, Bien avant que ma collection parisienne eut été mise aux enchères, on avait à Senlis vendu en place publique le contenu de mon petit logement, y compris les toiles de Séraphine. Je n'ai jamais pu savoir qui les avait achetées.

Quand il y a huit ans, je revins à Paris, la lutte renaissait pour les valeurs nouvelles et le besoin de trouver un lieu de repos se fit à nouveau sentir. Retourner à

Senlis n'était guère possible. Je m'installai donc non loin de là, à Chantilly, et j'y transportai mes toiles de prédilection, dont jamais je ne me séparais et que je ne montrais qu'à de très rares amis.

C'est là que je lus un jour qu'une Exposition de peinture régionale s'ouvrait à l'hôtel de Ville de Senlis. Le souvenir de Séraphine me traversa l'esprit. Une heure après, frémissant d'impatience, je débarquai dans la vieille ville que je n'avais pas revue depuis treize ans. Et de nouveau je parcourus ces ruelles grises et désertes, je passai auprès de ces églises aux clochers muets, devant ces demeures seigneuriales, en apparence inhabitées, cette petite prison, dont les cellules étaient comme des tombeaux, les fenêtres aux vitres dépolies, comme des yeux morts, et dont les hôtes n'entendaient ni les pas ni les voix des passants, rien, si ce n'est, le soir, le sabre tintinnabulant d'un spahi au burnous rouge flamboyant, qui se rendait à la non moins close maison d'en face, au mur couleur de chair putréfiée et au portail gothique qui dardait vers les rares visiteurs une herse menaçante. Au loin cependant, à la lisière de la petite ville, de clairs chants de garçonnets montaient de la vieille abbaye Saint-Vincent, planaient au-dessus des remparts et des eaux placides de la Nonette. Et par-dessus tout cela s'arrondissait le gris lumineux du ciel de l'Île-de-France.

Puis je gravis l'escalier de pierre monumental de l'Hôtel de Ville, je pénétrai dans la salle, dont les murs étaient couverts de tableaux, d'aquarelles, de dessins de spécimens ordinaires d'art provincial. Et comme mon regard errait rapidement de l'un à l'autre, il découvrit soudain, dans un coin, trois grandes toiles d'une puissance saisissante, un bouquet de lilas dans un vase noir, un cerisier, deux cepes de vigne, l'un aux raisins noirs, l'autre aux raisins blancs. Et, tandis que je contemplais ces toiles de Séraphine, je crus tout à coup entendre s'éveiller et carillonner au loin les cloches depuis longtemps muettes, celles de Saint-Fraimbault, de Saint-Aignan et de Sainte-Geneviève, celles de Saint-Hilaire, de Saint-Martin et de Saint-Étienne.

Ce n'était point là ce qu'il est convenu d'appeler des toiles « bien peintes ». Le talent naturel, l'intelligence et le goût, sans doute, avaient aidé à l'élaboration de l'œuvre ; ils n'en étaient point la source. Mais un cœur simple et fort, par un acte créateur, avait donné une existence corporelle à l'amour, à la passion ardente qui l'avait envahi tout entier. Ces matérialisations d'un

état d'âme m'émouvaient plus profondément que les meilleurs tableaux « d'artistes-peintres ». Leur frénésie était plus grandiose que l'aimable folie des « fauves », dont l'art, il y a vingt ans, horrifiait le bourgeois et qui aujourd'hui tiennent le haut du pavé.

Dans une pauvre chambrette, une petite flamme grêle monte d'une lampe-pigeon, vers la Mère de Dieu placée sur la cheminée, devant laquelle se tient Séraphine, petite et fanée, regard fanatique dans une face blême qu'encadrent des mèches décolorées. « Monsieur est de retour ? » me dit-elle modestement. Elle ajoute : « Monsieur a-t-il vu mes tableaux à l'Hôtel de Ville ? Je ne vais plus en journées chez les autres ; je fais de la peinture, mais c'est terriblement difficile, car je suis vieille et une débutante, qui ne s'y connaît guère. »

« Et de quoi vivez-vous ? » lui demandai-je. Elle me désigna deux ou trois douzaines de cartons grands comme la main qui couvraient les murs. « Les gens d'ici me les achètent et cela me permet de vivre et de peindre mes grands tableaux ». « Et ceux-ci ? » — « Un de ceux qui sont à l'exposition a été acheté par un Américain qui s'est établi ici après la guerre. Il a des murs à garnir ». « Rachetez immédiatement le tableau, Séraphine. Il me le faut à tout prix. Débrouillez-vous. Je veux tous les tableaux que vous avez exposés... »

Séraphine posa un doigt sur ses lèvres et tendit l'oreille vers la porte. On entendit des pas, puis on frappa. Comme il n'y eut point de réponse, les pas s'éloignèrent. Je la regardai d'un air interrogateur. « Ce sont de méchantes femmes qui viennent tous les jours m'insulter. Elles disent que ce n'est pas honnête de ma part, et que c'est de l'effronterie de faire de la peinture, quand on est une servante sans instruction. »

Je contemplai un grand tableau inachevé qui représentait une maison en flammes, un mur avec une porte d'or, et au premier plan des oiseaux fantastiques picorant du grain. Si jamais, pensai-je, les peintres surréalistes, au lieu de projeter sur la toile des formules littéraires, savaient aussi spontanément faire prendre corps à leur rêve, avec quel plaisir on suivrait leurs tentatives.

L'exposition où figuraient les tableaux de Séraphine ferma quelques semaines plus tard. Comme elle était la seule exposante qui eut vendu, elle reçut les félicitations spéciales du Comité. Elle avait dans cette circonstance mis sa mantille noire des grands jours, des bas noirs et ses souliers à bouts vernis.

Les dernières années ont apporté maint changement dans la vie de Séraphine.

Séraphine occupe maintenant trois pièces dont l'une lui sert d'atelier. Elle n'en est plus réduite à mélanger ses couleurs avec le pétrole emprunté à la petite lampe de sa Sainte-Vierge ; elle est munie de tous les accessoires nécessaires à la peinture. Elle possède aussi tout ce qui, pour elle, est de première importance dans la vie. Avant tout : la renommée. Elle sait qu'à son âge — elle a soixante-quinze ans environ, elle ne peut

plus renouveler son répertoire extérieur ; par contre, elle tient pour certain que ce qu'elle crée lui vient d'inspiration divine, et qu'en vertu de la « vocation » que le Ciel lui a départie, elle est en droit d'aspirer à une situation éminente.

Les journaux et les revues d'art parlent d'elle et ses tableaux se trouvent dans des collections estimées. Les persiflages de la petite ville sont peu à peu dominés par la voix laudative du grand Paris. Quand elle reçoit maintenant des visites de Senlis, ce sont des gens qui lui veulent du bien et qui lui parlent amicalement. Nous avons rencontré chez elle la supérieure de l'Hôpital, dans son costume austère, accompagnée de vieilles demoiselles aux robes démodées. Elles connaissent Séraphine de longue date, rient avec elle et lui rappellent le temps passé, où le soir, elle leur lisait des poésies qu'elle avait composées.

On rencontre assez souvent chez elle le commissaire de police de Senlis. Il apprécie sa peinture et elle lui a fait cadeau d'une belle toile, car elle a grand besoin de son concours. Du moins, elle l'imagine. Elle est persuadée qu'il y a de méchantes gens qui veulent lui voler ses tableaux. C'est pourquoi elle barricade chacune de ses deux portes à l'aide de quatre serrures et d'un système de chaînes fort compliqué. Cela ne l'a pas empêchée de remettre au commissaire le signalement des personnes qui nourrissent à son endroit des intentions louches. Quand elle détient des œuvres importantes, il lui certifie que les gens en question sont sous les verroux et qu'elle n'a rien à craindre. Au demeurant, n'est-il pas plus sage de ne voir personne ? Qui a l'intention de lui rendre visite en est dissuadé dès le bas de l'escalier par trois ou quatre pancartes ainsi libellées : « Mademoiselle Séraphine ne reçoit pas ».

Ces bizarreries sont presque identiques à celles d'Henri Rousseau. Tout comme Séraphine, le douanier vivait sur un autre plan que le nôtre, sur un plan où la logique et la raison n'ont point cours. Ne se trouvant pas naturellement en rapport avec le réel, tous deux doivent faire un effort d'imagination pour prendre contact avec le monde des faits. Mais comme ils ignorent les normes de la vie courante, ils s'y adaptent mal.

S'il est un trait commun à Rousseau et à Séraphine, c'est bien le sentiment inébranlable de la grandeur de leur œuvre, sentiment non point fait d'humaine vanité, mais de la conscience qu'ils ont d'être en communion avec le divin. Cet état était si intense chez Rousseau que la sensation artistique provoquée en lui par sa forêt vierge le remplissait d'un grand émoi. Chez Séraphine, la base de chaque toile est ce qu'elle nomme « l'inspiration ». Comme Rousseau place dans sa forêt vierge un divan rouge sur lequel repose Yadvigha, les arbres de Séraphine portent parfois des coquillages à la place de feuilles ou prennent des formes de bêtes marines.

Le fait qu'ils procèdent d'un monde auquel nous n'avons point accès, confère aux tableaux de Séraphine

leur puissance mystérieuse, leur effet médiéval. Le bleu des vitraux où se détache un arbre tel qu'il n'en a jamais existé et qu'il n'en existera jamais, arbre que nous voyons, non pas croître, mais vivre comme vivrait un être humain, ce bleu est jailli du tréfonds de l'inconscient. Il est difficile de vivre à l'ombre de pareils tableaux ; même en dormant, l'on est oppressé par leur présence.

Tout cela serait sans importance, si le génie artistique n'était capable de donner une forme grandiose à la grande impression vécue. L'esprit qui, jusque-là, errait dans des mondes lointains et inaccessibles, s'installe avec la vision rapportée de ces mondes sur l'étroite surface d'une toile, sans en dépasser les dimensions d'un millimètre, sans se permettre la moindre pensée qui ne procède des lois imposées par des espaces restreints.

Le répertoire de Séraphine est limité: ce sont des arbres, des fleurs, des fruits et de l'eau. L'objet ne joue aucun rôle dans l'appréciation de cette œuvre ; il n'est que le support du ravissement. En face de ce mysticisme, les œuvres des peintres littéraires ne sont qu'une stérile mystification.

Il n'est pas douteux que l'estime qui va aujourd'hui à un art naguère si décrié exerce une influence sur Séraphine et sur son activité. « La joie ennoblit les sens ». L'ascétisme du cloître devient la sensualité sublimisée du culte catholique. Et comme le soleil s'empourpre en traversant les roses des verrières, ainsi s'éveillent sur de grands tableaux des couleurs rutilantes qui se fondent en un cœur harmonieux, tandis que, ça et là, surgissent de petites toiles qui évoquent une chanson populaire.

CHAPITRE VII

LA PEINTURE D'INSTINCT

INTRODUCTION

par RENÉ HUYGHE.

C'EST ordre nouveau — souvent ce désordre — qu'est l'art moderne n'est vraiment né qu'avec le fauvisme. Avec lui est apparu ce problème, qui au fond domine l'art du *xx^e* siècle, explique ses contradictions et ses alternances : le dualisme de la Plastique et de la Poésie. Jusqu'ici l'artiste n'avait jamais très nettement distingué dans cette trinité de grands dieux qui régissent sa création et qu'il voyait confusément unique : celle qui grouille dans l'œuvre des plus grands la trilogie du Réalisme, de la Plastique et de la Poésie. Les doctrines et les esthétiques en cours n'étaient pas pour eux un moyen de s'interroger sur les buts de leur art et de les analyser mais un ensemble de dogmes, de vérités admises qui, loin d'accroître leurs facultés d'analyse, les dispensait de s'interroger eux-mêmes sur les fins de l'art, comme la religion dispense le croyant de toute interrogation inquiète sur sa destinée. Au contraire, elles ont été pour l'artiste moderne, non plus une affirmation constante et soumise, mais une porte ouverte à l'esprit d'interrogation et d'analyse. Le goût du *xix^e* siècle pour l'examen des causes, la conscience croissante que l'artiste prend de sa responsabilité personnelle dans le choix de ses buts et de ses moyens ont détruit sa quiétude ; il lui faut des croyances plus contrôlées. L'inquiétude intellectuelle s'infiltré : le peintre souvent affirmera avec violence, mais ce sectarisme même dans la doctrine révèle plus d'incertitude profonde que l'heureuse indolence intellectuelle d'un Renoir ou d'un Bonnard.

Réalisme, Plastique et Poésie deviennent trois vérités distinctes ; à mesure qu'on les précise il faut choisir entre elles. On cherche pour mieux asseoir sa certitude, une situation nette et tranchée. Entre les trois dieux soudain dévoilés et opposés, le flottement n'est plus possible.

L'un d'eux est déjà bien déchu ; pour tout dire, il est hors de cause. Aux pieds du Réalisme, le *xix^e* siècle a brûlé trop d'encens pour ne point provoquer l'écoeurement. Convaincu de s'être frauduleusement introduit dans le cercle sacré de l'art, il en est ignominieusement chassé. Le cercle est

rompu par là même, et avec lui la ronde paisible qui enfermait, en son commun mouvement, Réalisme, Plastique et Poésie. Les deux derniers seuls subsistent, et comme un trépied rompu, ils se disjoignent à leur tour. Désormais, l'artiste aura à opter. Son culte de l'un impliquera plus ou moins le dédain de l'autre, rejeté à l'arrière-plan. Tantôt, son souci exclusif de créer de savantes harmonies de lignes ou de couleurs, le mènera à quelque sécheresse du cœur ; tantôt son effusion sensible le rendra impatient de toute contrainte plastique. Aux savantes combinaisons colorées de Matisse, impassiblement charmantes, s'oppose violemment le pathétique désordonné et romantique de Vlaminck : ainsi le fauvisme, premier mouvement moderne, se scinde déjà sur ces deux versants. Le tandem Vlaminck-Derain divergera de même sur ces voies opposées, et aux romantiques du fauvisme répondront les premiers constructeurs de volumes sobres et fermes. Derain clôt le fauvisme et jette vers

le cubisme, second acte du drame moderne, un pont que, toutes réflexions faites, il ne traverse pas.

Nous voici arrivés au seuil de cette seconde phase, et l'antinomie va s'accroître encore : d'une part les cubistes, théoriciens du volume et de la plastique, excluant du tableau les objets, suspects de réalisme, comme les sujets, suspects de poésie-littérature et de l'autre, la peinture populaire, groupée comme en un tableau de primitif, autour du naïf et touchant douanier Rousseau, qui ne voulait être que réalisme et ne fut que poésie. Quant aux recherches plastiques, on ne peut dire qu'il les ignorait : elles furent chez lui toute inconscientes, non point des recherches à proprement parler mais des trouvailles instinctives, et les tentatives modernes n'étaient pour lui que « de l'égyptien ». L'art ne se peut donc passer de cette triple assise : Réalisme, Plastique et Poésie existent simultanément chez Poussin, en état d'équilibre ; du jour où l'art moderne les disjoignit, ils établirent des règnes alternés, faute de pouvoir rester simultanés ; ils s'équilibrèrent, non plus par voie d'entente mais par voie de compensation.



Fig. 233. — SUZANNE VALADON. PORTRAIT DE FAMILLE
Au premier plan : MAURICE UTRILLO
Derrière, de gauche à droite : ANDRÉ UTTER
SUZANNE VALADON, LA GRAND'MÈRE COULON



Fig. 234. — HENRI ROUSSEAU. L'OMBRELLE ROSE
COLL. PAUL GUILLAUME

L'ART POPULAIRE, RETOUR A LA POÉSIE

Il faut en effet noter que la peinture populaire, qui a son centre dans le douanier Rousseau, n'est apparue avec lui dans le champ de l'attention publique qu'au moment précis où le cubisme y faisait son entrée, comme une sorte de pendant expiatoire, élevé par la Plastique repentante de ses exclusives à la Poésie pure. Cette loi de compensation va plus loin : car il ne suffit point que le douanier Rousseau surgisse parallèlement au cubisme, côté cour et côté jardin, comme les deux contrepois d'une horloge tirés l'un par l'autre ; le douanier Rousseau a été créé par les cubistes mêmes, au premier rang, par son héraut Guillaume Apollinaire, et ces Robespierre de la révolution esthétique le hissèrent sur le pavois, à l'instant même où ils coupaient le cou à l'éloquence tonitruante des Danton du fauvisme. Le culte de la peinture d'abstraction provoque et paradoxalement s'adjoint le culte simultané de la peinture d'instinct ; de la peinture d'instinct sous ses deux formes : la peinture populaire avec le douanier Rousseau — la peinture féminine avec Marie Laurencin, gentils pages inattendus, mas-cottes paradoxales du cubisme qui les créa. Entre Derain et Picasso il importait de les placer dans ce livre comme un repos, qui fit sentir, au risque de la discontinuité, le rythme double engendré par la dissociation entre les désirs plastiques et les désirs poétiques qui caractérise l'art moderne et qui n'apparaît, avancée, qu'avec lui. C'est d'elle d'ailleurs qu'il tire ses deux traits distinctifs : sa rigueur, qui mène chaque tentative, délestée de toute compromission, dans les atmosphères pures, et parfois irrespirables, où elle n'avaient jamais su pousser jusqu'ici — mais aussi ses outrances auxquelles manque souvent l'équilibre des contrepois.

La volonté exclut la poésie ; du jour où la peinture devint

pour l'artiste un problème lucide et avoué, du jour où elle fut à la fois consciente et volontaire, la poésie ne put désormais naître que chez les instinctifs : les naifs ou les femmes, les naifs parce qu'ils ont le don d'innocence, les femmes parce qu'elles ont celui de l'illusion, et de la duperie contre laquelle on ne sait se défendre.

Il importe de préciser : la peinture moderne n'a pas ignoré la poésie, ou plutôt n'en a ignoré qu'une : celle du cœur. On ne peut dire que les peintres les plus lucides sur leurs recherches et les plus dévoués à la plastique aient manqué de prolongements poétiques : Matisse et Picasso ont leur poésie, et Derain aussi ; mais c'est une poésie hautaine, sans effusion, née des prestiges de l'esprit, *cosa mentale*, et sans tendresse ; même la poésie la plus affirmée (la plus affichée parfois) des « romantiques » qui s'opposent aux « constructeurs », naît de quelque germe impur : elle est passionnée, violente, venue d'une inquiétude plus que d'un épanouissement. Elle est douloureuse, elle est forcée comme la révolte d'un homme qui déchire les attaches sous lesquelles son individu brimé redoute d'étouffer. De Rouault et de Vlaminck à Soutine, se développe le pathétique d'un Delacroix réagissant contre l'anti-poésie d'une époque. Il y aura la poésie des choses de l'esprit, il y aura la poésie des choses de l'âme ; mais le vrai royaume de poésie ne sera plus, lui aussi, qu'aux simples d'esprit ou à ceux qui ont gardé une bienheureuse inculture.

Subtil retour du réalisme : la poésie n'appartient plus qu'à des réalistes ; tous les peintres populaires n'ont visé qu'à la traduction fidèle des objets et quand le douanier Rousseau ne cherchait plus seulement à être fidèle à la nature, mais rêvait d'esthétique, c'était celle de M. Bouguereau. La vraie poésie est, au fond, liée au vrai réalisme ; nous n'avons plus conçu la poésie que comme un attrait ajouté au réel ou substitué à lui, c'est que nos yeux étaient trop expérimentés pour rester sensibles à l'attrait du réel ; les primitifs et les enfants n'ont jamais connu que celui-là ; et quand ils imaginent, c'est du réel qu'ils cherchent à créer. La plus admirable poésie de notre temps, comme la meilleure part de l'œuvre du douanier, réside dans ces paysages « réalistes d'imagination » où il essayait de créer une vraie nature tropicale, partie à l'aide de ses souvenirs du Mexique, partie à l'aide des vérités fragmentaires qu'il en percevait au Jardin des Plantes, fleurs de serres ou fauves de cages, et qu'il ne rendait si délicieusement étranges qu'en juxtaposant ces morceaux dont il ne savait reconstituer les liens véritables. Et le « Rêve » même n'est que l'assemblage dans ces verdures du souvenir d'un amour de sa jeunesse, et du canapé de son atelier. La poésie de Rousseau le « vieil ange », c'est de rêver au réel. De même celle d'Utrillo. Le citadin Rousseau ne voyait déjà plus la nature que dans les paysages de banlieue. Utrillo a passé une génération de plus ; il ne peut plus concevoir au delà de l'herbe du pavé et du platane de trottoir ; il compte au long des façades, les rectangles des fenêtres avec la minutie fervente du primitif énumérant les feuilles de l'arbre et comme Rousseau il se réjouit de trouver sur le crépi de l'enseigne, l'inscription qui lui permet d'introduire, par sa copie littérale, comme un fragment brut de réalité, non transposé. Ne peignit-il pas, un moment, ses maisons avec du vrai ciment ? Avec pourtant par-dessus tout cela l'obscurie nostalgie d'une nature que, comme les poissons aveuglés par l'accoutumance aux ombres des fonds, il ne peut plus aimer ni connaître. Vlaminck tire parti de la poésie triste des murailles, Utrillo l'exprime sans doute en l'ignorant. Ses amours ont la mélancolie de ces poupées d'enfant des rues, faites de quelque morceau de bois enrobé d'un chiffon cueilli au ruisseau. Comme pour Rousseau, il n'y a pas pour Utrillo de plus grande joie que d'imaginer la réalité mieux encore que de la copier. Il reconstitue le réel sur les exactes photos des cartes postales. Pour lui comme pour Rousseau,

comme pour tous les peintres dominicains que la vogue du douanier fit apprécier, du marchand de frites Boyer au terrassier Bombois, il n'est de poésie et d'art que dans le réalisme, et c'est parce qu'ils nous redécouvrent la vérité des choses, qu'ils nous paraissent, tellement les refaire et les inventer. Ils ont la poésie de Corot, de ceux pour qui le spectacle seul des choses comporte assez de nouveauté pour provoquer le ravissement et ne nécessiter aucune transposition.

Ils ont l'inconscience bienheureuse de la poésie, s'ils s'interrogeaient ils ne croiraient point qu'elle est en eux mais dans les choses mêmes; leur cœur ingénu la prend pour la vérité; ils ne distinguent point son existence parce qu'ils ne distinguent pas son indépendance; naïvement ils peignent leurs songes en croyant peindre le réel.

L'ABSTRACTION DANS L'ART POPULAIRE

Mais comment expliquer que le succès de l'art populaire d'Henri Rousseau comme celui des arts populaires africains ait été fait par les cubistes, par ceux-là même, pour qui l'art n'est qu'une extrême transposition, et même plus absolument, une radicale invention plastique? Le programme de l'art moderne André Lhote ne le définissait-il pas « faire de nous non le jouet des phénomènes, mais des législateurs, des classificateurs de phénomènes — en un mot des constructeurs »? Et voici même un signe plus inquiétant. Certains cubistes, et non des moindres, étaient si radicalement orientés dans des directions opposées que dans ce pur et unique poète qu'était Henri Rousseau, ils ne voyaient, tel Juan Gris, qu'un « habile constructeur de surfaces peintes ». Certes Rousseau, comme Poussin, et sans pour cela cesser d'être aussi étroitement lié que lui à la poésie émanée directement du réel, équilibrait en de raffinés balancements les éléments de ses paysages de « composition ». Les morceaux seuls y étaient empruntés à la nature, nous l'avons vu, et le laissaient libre de combiner tel arrangement qu'il lui plairait mais n'est-ce point abolir tout le considérable apport de Rousseau à la sensibilité moderne que de le définir par cet aspect partiel?

Et pourtant le lancement de Rousseau par les cubistes ne vient pas seulement de la double-vue poétique d'Apollinaire et de Salmon, ou de l'inconscient désir de rendre hommage, au moment même qu'ils y renonçaient, aux dons artistiques qu'ils condamnaient. Les conséquences des faits sont telles que le veulent les subtilités de l'esprit. Rousseau pour les cubistes n'était pas seulement un antidote, il était, comme l'art des primitifs, comme l'art nègre, une justification par l'instinct des recherches de leur

pensée. Si le primitif ou l'artiste populaire est toujours réaliste, dans ses intentions, avouées, et ne prise rien tant que l'exactitude du rendu, il se trouve qu'en fait il est toujours abstrait dans ses moyens d'expression. Sa technique trop simple ne peut affronter la complexité de la nature et elle exige inévitablement le choix et la simplification. Mais il y a plus que le jeu de ces conditions matérielles: en voulant rendre les objets dans leur réalité, le primitif en donne toujours sans le vouloir leur équivalence abstraite; il est en effet incapable de remonter jusqu'à la sensation pour l'analyser et pour la dépouiller des idées faites, des conceptions mentales. Il a fallu des millénaires de civilisation pour que naisse l'impressionnisme cet art capable de percevoir la sensation pure, déliée des idées d'objet, de forme, de contour, de dimensions réelles, de couleur moyenne que l'esprit leur ajoute pour apporter un peu de clarté et de permanence à l'instable et incessante transformation des apparences. Le primitif ne peint pas la sensation qu'il a des choses mais l'idée qu'il s'en fait. Il ne reproduit pas le corps humain saisi dans le vif d'une attitude inattendue, mais ses proportions théoriques et connues; il ne reproduit pas l'effet de masse confuse et mouvante qu'il reçoit du feuillage, il juxtapose côte à côte les feuilles qu'il sait le constituer; la ressemblance individuelle d'un visage lui échappe et il lui substitue un type de figure aussi conventionnel que les bustes de cire des coiffeurs; il ne peint pas ce qu'il voit mais ce qu'il connaît, et la *Passerelle à Passy* du douanier rejoint, ingénument, les audacieuses schématisations des modernes. L'artiste populaire, en croyant peindre « d'instinct », est livré, comme le cubiste, aux conventions de sa pensée. Il traduira plus aisément sa sensibilité que ses sensations, et il réalise au fond, à l'état embryonnaire, ce rêve que beaucoup poursuivirent à travers le cubisme: un art qui serait à la fois sensible et abstrait. C'est la



Fig. 235. — CAMILLE BOMBOIS. LES LAVANDIÈRES. COLL. MARCEL MONTEUX.

définition même que l'on pourrait donner de l'art de Braque.

La vogue extrême de la peinture populaire en notre temps vient donc de ce qu'elle compense les lacunes de l'art moderne, et surtout l'extrême lassitude qu'elle ressent de trouver toujours interposée son intelligence consciente entre elle et la poésie; mais elle vient aussi de ce que, évadée des modes provisoires et venue du fond le plus permanent de l'homme, elle situe spontanément le problème pictural sous l'angle où le voit la pensée théorique des modernes. C'est la confirmation d'un dogme actuel par un art situé hors du temps (1).

LA PEINTURE FÉMININE

La vogue, exceptionnelle en notre temps de la peinture féminine (ou tout au moins d'une certaine peinture féminine) n'eut pas d'autres causes. Les cubistes appréciaient dans les grâces subtiles de Marie Laurencin ce que les fauves avaient goûté dans la fraîcheur assurée de Jacqueline Marval: les apparences de l'instinct données à des conclusions semblables aux leurs, parce qu'ils les avaient en réalité suggérées. Le plus sûr lien qui

(1) Juan Gris, dans une conférence publiée cette année par *Cahiers d'Art* (nos 5-6) montre bien qu'il a été frappé de cet aspect: « H. Rousseau n'est pas un spécimen fatal dans l'évolution de la peinture. Ses œuvres auraient aussi bien pu être faites avant ou après les années où elles sont datées. »



Cl. Les Arts à Paris

Fig. 230. HENRI ROUSSEAU. LA NOCE (1904)
(Au dernier plan à droite derrière la mariée, on remarque le douanier ROUSSEAU)

unisse les divers peintres féminins c'est avant tout leur commun succès. Souples et trompeuses souvent, bien des femmes peintres sûrent donner la marque de l'ingénuité à ce qui n'était parfois que le reflet des élaborations masculines. L'homme s'est complu à cette rouerie qui semblait confirmer ses recherches ne faisait que les flatter. Une sorte d'innocence rusée, un regard froid perçant à l'occasion derrière un abandon naïf en apparence, gâtèrent parfois la séduction des œuvres féminines. La puissance pessimiste de Suzanne Valadon, les songes pervers et félins de Louise Hervieu jettent, peut-être de plus sûrs heurs sur le problème de l'art féminin. L'intérêt porté aux peintres femmes comme aux peintres populaires, s'il a hissé de nombreuses médiocrités auprès de quelques très grands artistes, a vu bien le tourment de notre temps qui au moment où il va tenter de dégager de l'art l'essence de ses vérités abstraites,

avec le cubisme, tente désespérément de maintenir tous les contacts par où il peut encore profiter des forces vives de l'instinct. Il va continuer cette double marche divergente qui le poussera d'une part aux absolus théoriques du cubisme, et aux pures constructions plastiques, et de l'autre, avec l'expressionnisme et le surréalisme, aux sources profondes de l'être pour y poursuivre la poésie compromise.

René HUYGHE.

Pascin, lui, était né en Bulgarie d'un père juif espagnol et d'une mère italienne, par-dessus le marché naturalisé Américain. Mais, à la fin de sa vie, il pouvait se croire né en France, tant son crayon avait pris de gentillesse et de vivacité sous l'effet d'un climat léger. Cette œuvre de nacre et de fleurs où les héros (femmes ou enfants?) s'endorment sur des désirs insatisfaits, marque l'ultime sursaut d'une civilisation épuisée, mûre pour la guerre, la peste ou la révolution. Il peint ses tristes acteurs avec le sang des roses les plus pâles. Il est de ces êtres qui ignorent de bonne foi où le bien et le mal commencent, ces encombrantes balances d'un monde vieux comme le monde.

Soutine met tout son désordre dans le problème plastique lui-même. Le sujet, poulet, veau écorché, paysage, visage humain, est un prétexte à torturer des formes selon une frénésie qui se rit des symétries, du centre de gravité, de la crédibilité. Mais il peint avec les couleurs mêmes d'une inquiétude qui porte son nom, comme il porte celui de son père, petit tailleur d'un ghetto de Lithuanie.

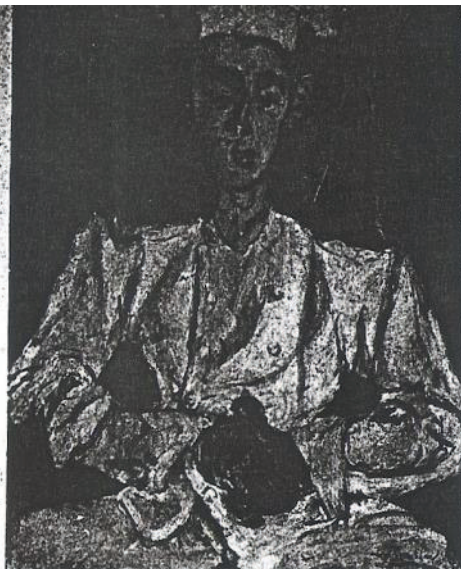
Chagall. L'homme fait ange. Il nous vient de Vitebsk, d'un village d'Ukraine où l'on se promène sur les toits un bâton à la main et dans les prairies du ciel. Il met les étoiles dans sa besace. Il n'a pas besoin d'autres nourritures. Son charme vient de la contradiction entre la sévère imagerie juive qui lui inspire son rabbin sans sourire ou son frénétique *Enterrement* et sa gentillesse d'Oriental qui fleurit toutes choses et toutes paroles. Les vergers de l'Ile-de-France ont empli son art de corolles blanches, sans le convertir à la logique de chez nous. Il nous faut donc accepter qu'une fée coupe des bleuets dans nos chevelures et que l'acrobate oublie de retomber sur la selle du cheval de cirque pour faire des pirouettes dans le ciel. La couleur excuse tout chez cet adorable conteur.

Kisling est Français, bien que né à Cracovie, plus que bien des Français. Ses tableaux, qui ressemblent à de beaux jouets bien tournés, bien vernissés, sont agréables à regarder. L'œil y trouve satisfaction. Cette peinture est celle d'un homme sain, heureux, qui aime la vie universelle et l'exprime avec des termes clairs, sans dilettantisme, sans esthétisme.

Van Dongen qui, à l'âge de vingt ans, prit, un certain 14 juillet, un billet pour Paris, dont il n'utilisa jamais le retour, est, lui aussi, inséparable de la France, de Paris et de Deauville; il est le seul peintre vivant, avec Vuillard, qui ait le sens du portrait. Il le conçoit, d'ailleurs, de façon toute différente que le peintre des intimités. Sous son pinceau naquit ce type de femme grande et mince que, pour le malheur des amants, la mode adopta. De cette femme, on ne voyait plus que des yeux innocents et des bijoux éclatants. A deux doigts de la caricature, à deux doigts aussi de l'art officiel, Van Dongen campe des silhouettes qui remplacent, pour notre époque, les cocottes de Guys et les grisettes de Gavarni. Puis il s'attaqua à de plus vastes sujets, aux portraits d'hommes célèbres qu'il montra assez peu à l'aise dans les vêtements de leur légende. Cet homme qui hanta, sans se déshonorer, tous les endroits à la mode, son éternelle pipe de terre à la bouche, avec sa barbe confortable et sa malice au coin des yeux, n'a jamais pris l'art au tragique, je ne dis pas au sérieux. C'est peut-être pour cela qu'il est le seul à avoir remarqué que les rues ont changé depuis Renoir et qu'il ne convient pas de faire le même tableau. Il est peintre, diaboliquement peintre. C'est pour cela qu'il a conservé assez de politesse pour fréquenter un monde dont il se venge assez cruellement, croyez-m'en, dans sa peinture.

LES MAITRES POPULAIRES DE LA RÉALITÉ

Le Petit Palais laisse à la galerie Royale et à nos amis Andry-Farcy



Charles Dufresne, Orphée — Coll. Mme Paul Guillaume

SOUTINE. — Né à Smilovitchi, dans le gouvernement de Minsk (Lithuanie) en 1894. Il fréquenta plusieurs années l'Ecole des Beaux-Arts de Vilna, puis notre Ecole Nationale des Beaux-Arts (atelier Cormon). Son père, qui était un petit tailleur, voulait faire de lui un cordonnier; son enfance au ghetto fut des plus misérables; son grand rêve, à cette époque, fut de posséder un jour des crayons de couleurs. Haim Soutine est fixé à Paris depuis 1911.

et Maximilien Gauthier le soin de présenter d'une façon complète cet art qu'on a appelé aussi l'art du cœur sacré.

Henri Rousseau (1844-1910). Pour certains écrivains, il a l'importance d'Uccello. Pour le public, c'est un employé de douanes qui, inventé par les critiques d'art, barbouillait pour son plaisir, à ses heures perdues, des images d'enfant. Rousseau est plus que ceci et moins que cela. D'abord, il est employé d'octroi, non de douanes. Une nuance. Il aime le violon, les chansons sentimentales et les demoiselles de magasin à l'Economie Ménagère. Il croit aux fantômes. Rangé, méticuleux, prudent, il n'a qu'une folie, la peinture, un vrai amour, la forêt, celle qu'il croit avoir vue pendant la campagne du Mexique. Il peint avec les couleurs de son cœur d'enfant, sans s'occuper de nos vieilles habitudes de classement. Nul poète n'a imaginé comme lui la forêt vierge, avec ses fruits merveilleux, ses fruits inquiétants, ses singes immobiles et la dame de ses amours veillée par les lions. Nul n'a fait mieux que lui le portrait de la suffisance, je pense à la Carriole de M. Jumet; ni du plaisir engoncé des campagnards, je pense à la *Noce*. Il ne faut pas s'emballer. Rousseau est un peintre adorable qui me touche autant que me charment les objets d'esprit populaire que je cherche à Saint-Ouen. Mais il y a la même différence entre le chagrin de cette vierge qui pleure, peinte sur verre par une main d'artisan, et le désespoir des vierges de Grünewald, qu'entre la juste

insolence de Delacroix et la gentillesse du « douanier ».

Utrillo. Avant que cet inspiré ait promené dans les yeux hallucinés des fous de Géricault que dans ces premiers paysages de Montmagny farouchement griffés par les branches innombrables d'arbres invisibles, ou dans ceux de l'époque blanche avec leurs perspectives infinies. L'étape est longue qui conduisit Maurice Utrillo de la période où il brossait sur n'importe quel support, boîte à cigares, méchant papier, une « vue de Montmartre » qu'il échangeait contre une boisson mauvaise et celle où, doucement gardé par sa mère, Suzanne Valadon, il peignit avec de beaux pinceaux sur une toile toute neuve, comme les vieux font des patiences et les enfants des constructions. Ce bâtisseur de cathédrales, ce maçon, ce maître d'œuvres à la fois, est irresponsable du miracle qui, sous sa main, s'accomplit. Il fait les gestes nécessaires, Dieu fait le reste, ce Dieu qu'il prie avec ferveur chaque soir, un lourd chapelet entre ses doigts. Le génie est une énigme dont les formules ne sont pas toujours les mêmes. Utrillo a peint ce que nul peintre n'avait, avant lui, exprimé : l'ennui, l'ennui de Paul Verlaine dictant sa *Bonne Chanson*.

Je viens de parcourir, une fois de plus, ce monde qui m'est familier, celui de la peinture vivante. L'ère des révolutions semble close. L'art n'est jamais très vaillant, quand il ne rêve plus de nouvelles conquêtes. Pendant combien de temps les jeunes artistes qui suivent ces aînés, dont l'art était révélé en 1925, mettront-ils encore de l'ordre dans la maison?

L'art d'aujourd'hui est riche en hommes de goût, mais il manque de héros.

L'art d'aujourd'hui manque d'humanité. Or, par une de ces contradictions dont la création est féconde, plus l'homme s'intéresse à sa condition mortelle, plus il a de chances de gagner l'immortalité. Pour cette intelligence dont le divin est la coquetterie, le plus bel univers reste le cœur de l'homme.

Jacques GUENNE



Soutine, Le pâtissier. — Coll. Mme Paul Guillaume

ANNEXE 24.

Cassou, Jean, « Les Maîtres populaires de la réalité », *L'Art vivant*, août-septembre 1937 pp. 201-203



Henri-Rousseau, Le Lion ayant faim. — Coll. F. M.

LES MAÎTRES POPULAIRES DE LA RÉALITÉ

PAR JEAN CASSOU

S OUS ce titre, dont tous les mots sont pesés et dont l'ensemble est d'une signification riche et vivante, Andry-Farcy a réuni des ouvrages dus au pinceau de certains qu'on appelait autrefois les peintres du dimanche, ou qu'on appelle aussi les primitifs ou les naïfs ; il leur a adjoint Utrillo, à qui d'ordinaire on attribue un autre rang dans la hiérarchie conventionnelle des écoles (et qu'on classe plus volontiers parmi les fauves, ou les expressionnistes, ou — ce qui est une autre histoire — parmi les poètes maudits), et a placé le tout sous le signe de leur maître à tous, le « gentil douanier ». Mais Andry-Farcy, à qui on doit déjà des manifestations agressives et chargées de sens, et qui est doué de cet esprit diabolique sans quoi rien de neuf et de vrai ne saurait s'accomplir, sait ce qu'il fait lorsqu'il élève toute cette étrange brigade au rang de maîtres et qu'il confère à ceux-ci le noble titre de populaires, les enracinant ainsi dans le sol et leur accordant une tradition, la plus vivante,



la plus forte, la plus nourrie de sève ; et, enfin, reconnaissant à ces maîtres qu'ils ont servi la plus haute puissance et la plus souveraine divinité qu'un artiste, dans le langage de tous les temps et de toutes les écoles, se soit honoré de servir : la nature, la réalité. Ce qui, d'ailleurs, n'implique aucune platitude, mais bien au contraire autorise toutes les chances du lyrisme et toutes les effusions de la sensibilité. Ainsi donc Andry-Farcy et son collaborateur, Maximilien Gauthier, vigoureux préfacier et exégète de cette exposition, nous engagent à considérer celle-ci comme un événement essentiel, nullement comme un divertissement en marge des manifestations proprement artistiques. Et c'est ainsi qu'il faut la prendre.

La seule différence avec les phénomènes que l'on considère comme proprement artistiques, c'est que nous nous trouvons ici en présence de peintres qui n'ont jamais su exactement dans quel domaine, dans quelle filière, dans quelles catégories les plaçait la détermination qu'ils avaient prise de pein-

André Bauchant.
Les Braconniers.
Coll. Jeanne Bucher.

201

l'art vivant Août 1937

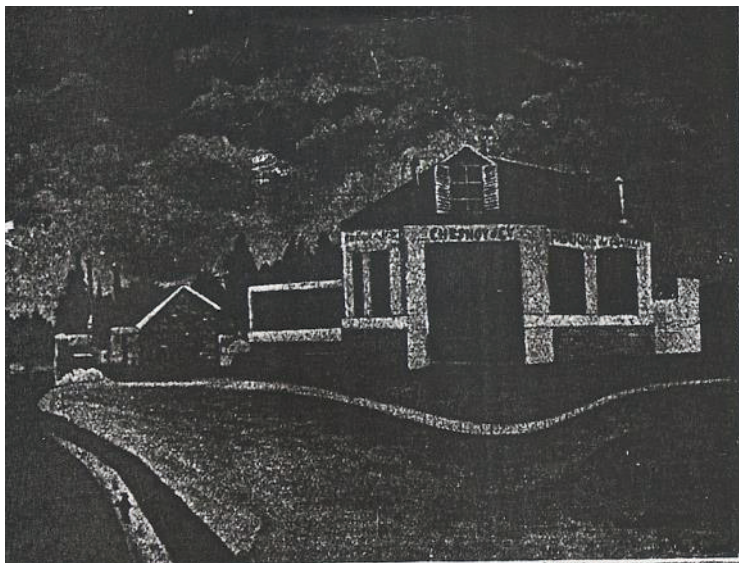


Photo Florillo
Henri Rousseau. La Fabrique de chaises. — Coll. M^{me} Paul Guillaume

dre. Un artiste, si neuf, si révolutionnaire qu'il soit, et même quand il est décidé à faire la « table rase » et à recommencer la peinture, sait qu'il prend place dans l'histoire de l'art et sait à quel moment, à quelle heure, il y prend place, pour et contre quels courants, et fût-ce contre tous les courants. Il sait qu'il est un artiste. Il y a, dans sa décision, une part énorme de raisonnement et ce raisonnement s'exprime dans le vocabulaire artistique, c'est-à-dire dans un vocabulaire qui est déjà celui de tous les artistes qui se sont manifestés avant lui. De même un mystique, si soudaine que soit son explosion, si insolite pour tous et si saisissante et irrésistible pour lui, s'exprimera toujours dans le langage traditionnellement théologique. Mais des peintres qui nous occupent ici, de Rousseau ou de Séraphine de Senlis, on peut dire, en reprenant l'expression par laquelle Claudel distingue justement Rimbaud des mystiques traditionnels, qu'ils sont des peintres « à l'état sauvage ». Ils n'ont jamais su qu'en décidant de peindre ils entraient dans une sorte de communauté et se déclaraient des artistes à la façon de Giotto ou de Delacroix, de Tin-



Photo Florillo
Camille Bombois. Les Glaneuses.



L. Vivin. L'Hallali.
Coll. R. Moering.
Photo M. Vaux

oret ou de Cézanne. Aussi bien n'ont-ils pas vécu « comme des artistes », ni pensé, ni parlé en termes d'art. Leur acte de peindre a été d'une pureté absolument vierge et aveugle. Et c'est pourquoi, aussi, le sentiment et le goût qu'ils expriment, soit-ils directement et de la façon la plus évidente, sans transposition ni déformation aucune, les sentiments et le goût de la classe sociale à laquelle ils appartenaient. Voilà qui justifie leur titre de populaires. Ne pouvant puiser leurs moyens d'expression ni leurs thèmes dans les problèmes de ce milieu artistique qui finit par produire un écran entre la société et l'expression artistique (si bien que l'analyse « marxiste » des grandes œuvres d'art doit être menée avec une subtilité et une finesse prodigieuses), ces hommes ont traduit immédiatement les rêveries et les pensées de la vieille France artisanale, mi-paysanne mi-bourgeoise, celle qui produit les humbles employés, les obscurs au grand cœur, les amis des fleurs, les imagiers drolatiques et appliqués.

C'est à ce même peuple qu'on attribue la part

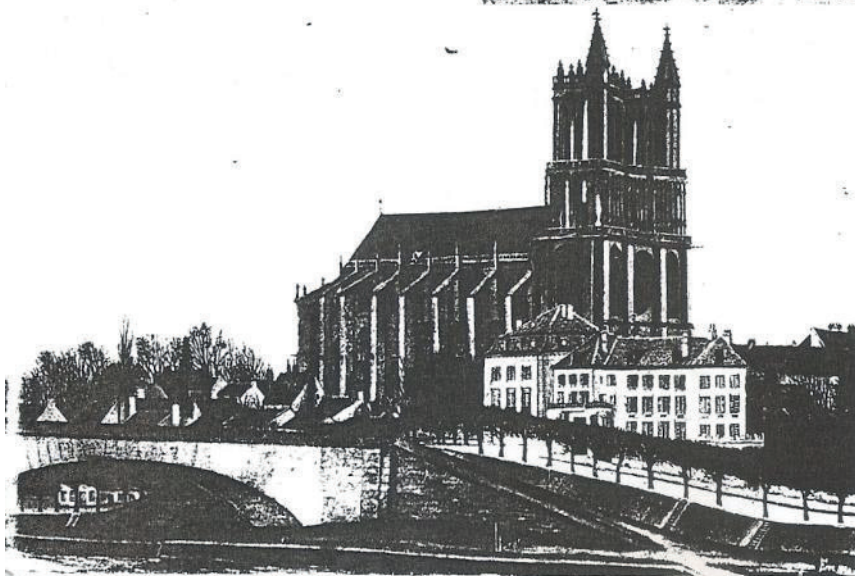
prend son inspiration, c'est-à-dire dans ce qui l'entoure immédiatement, dans la réalité, comme disent Andry-Farcy et Gauthier, dans la nature. Et la nature et la réalité, pour ces artistes, cela peut être, non pas, comme on pourrait le croire grossièrement, le « motif », un paysage contemplé en clignant des yeux, mais une carte postale. Les cartes postales ont été, bien souvent, le vin où ces artistes devaient trouver la vérité. Alors que les autres artistes la trouvent fatalement dans les tableaux de musée, même lorsqu'ils commencent par brûler les musées. Car c'est en pensant aux musées et par opposition avec les musées, sans doute, mais en fonction des musées que Cézanne et Van Gogh ont recommencé la peinture. C'est contre les Byzantins, mais à cause et en fonction des Byzantins, que Giotto a recommencé la peinture.

Les peintres réunis par Andry-Farcy et Maximilien Gauthier ne recommencent pas la peinture.

Leur façon d'être révolutionnaires est



Maurice Utrillo.
Église de Saint-Jean-aux-Bois.



Jean Eve. La Cathédrale de Mantes. — Coll. Jacques Guenne

toute différente. Mais elle apporte à l'histoire révolutionnaire de l'art, à la suite logique et puissante des révolutions artistiques, une saveur et un coloris magnifiques. Grâce à Rousseau, une voix populaire se mêle au grand concert génialement concerté, discordant, mais discordant avec raison, de cette magnifique raison des grands artistes, même s'ils sont révoltés ou fous.

C'est l'honneur des poètes d'avoir reconnu combien cette voix était précieuse et tout ce qu'elle ajoutait de traditionnel, d'authentique, de direct, de nécessaire à la révélation des Cubistes et des Fauves. Il faut marquer notre reconnaissance aux critiques d'aujourd'hui, Jacques Guenne, Florent Fels,

Dominique-Paul Peyronnet
Plaine mer. — Coll. F. M.
Photo Fiorillo

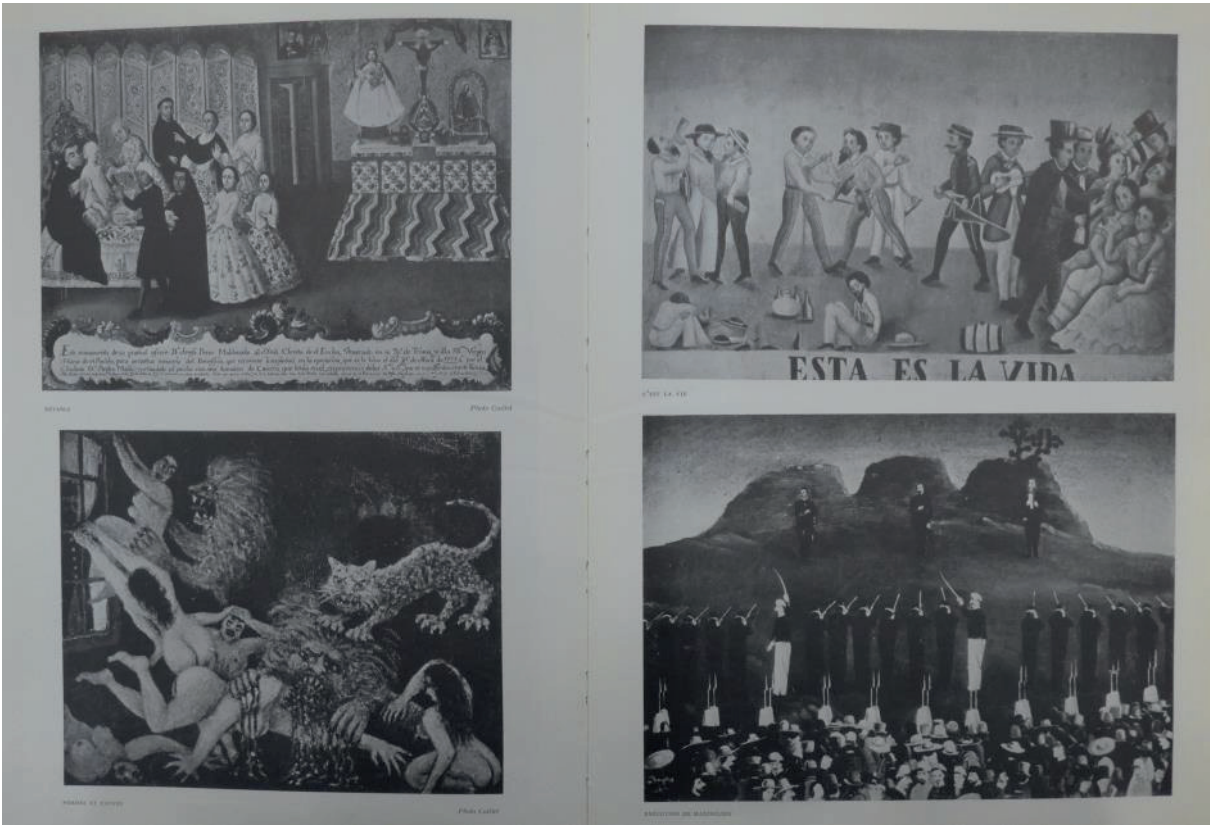


Maximilien Gauthier, qui ont fait pour Jean Eve ou Bombois ce qu'Apollinaire avait fait pour le « Douanier », sans oublier cet esprit charmant qu'est Uhde et qui déjà dans un livre significatif, avait distingué, chez ses amis populaires, les signes profonds du tempérament français éternel.

Au moment où l'exposition organisée par Raymond Escholier au Petit-Palais fait le bilan de toute cette foisonnante époque d'art, on ne pouvait oublier les humbles et délicieux poètes chez qui le geste de peindre est aussi simple que celui de respirer.

ANNEXE 25.

Breton, André, « Souvenirs du Mexique », *Minotaure*, mai 1939, pp. 46-47



View

“through the eyes of poets

7-8 **SURREALIST** NUMBER
Edited by NICOLAS CALAS

This issue: 20c

OCTOBER-NOVEMBER, 1941 • VOL. I, Nos. 7-8

\$1 per Year

INTERVIEW WITH ANDRÉ BRETON

Have you ever dreamed of Hitler?

A good question for investigation. If it were expounded to the greatest possible number, I think it would help elucidate the most disturbing psychological aspects of this war. Even before the war began, I saw, not without dismay, certain minds tending to detach Hitler from the plane of reality and ascribe superhuman means to his success. For instance the poet Pierre-Jean Jouve did not hesitate to identify Hitler as the Anti-Christ and, at the outset, public opinion in France gave a suspicious interest to the most striking things told about him: he drank only water, was chaste, decided nothing without the advice of astrologers, took pleasure in nothing so much as the company of Nordic virgins chosen from the loveliest German girls. In all this there is evidently a portrait, suited to a long-range propaganda, which might even reach America. Nothing else was needed to give credence in France during the war to the widespread idea that her own women and girls were “taken” with Hitler and ready to give information to the enemy (this was the period when the Stuttgart radio announced each day the menu of the Polish commander-in-chief, camping with his staff at Angers). From this point on, a collective psychosis grew and, in the months preceding the armistice, ended by placing in almost everybody’s hands the “Centuries” of Nostradamus. At least in the wide region with which I was acquainted, this exceedingly hermetic work had an unprecedented vogue in the ranks of the army, and gave rise to laughable interpretations. Imagine that they also handed around a prophecy of unknown origin, but well-devised for the demoralization of the soldiers since it computed the duration of the war at seven years. This prophecy was based on a simple calculus which allowed one to verify its exactitude insofar as the two preceding wars against Germany were concerned; it sufficed to write below the date of the declaration of war, the date of the following year, and add up the two numbers:

1870	1914
1871	1915
—	—
3741	3829

The difference between the sum of the two first and two last numbers of the second line gives the number of years of the war; the sum of the two first numbers of the total gives the day, that of the two last numbers of the total the month, of the ces-

sation of hostilities. The result is that the war of 1870 lasted one year and ended the 10th of May, 1871, while the war of 1914, which lasted four years, ended the 11th of November, 1918. Applied to the present war, the same calculus:

1939
1940
—
3879

allows one to attribute to it a duration of 6-plus-1 years; though the difference between the sum of the first and two last numbers of the total really gives 6, it is necessary to add 1 to carry, because of the neces-

sary to render him the honors to which he was entitled.

What do you think of the countryside around New York?

I like enormously what I have seen of the Hudson and its green islets — the Floating Island — which doubtless retain something secret and menacing from the books of my childhood. I was extremely pleased to become acquainted for the first time with that unique light of “apparition,” which appears over the grass about five o’clock in the afternoon, and which bathes, to the exclusion of all others, certain poems of Poe, such as *Ulalume*. At André

affinity of an animal organism with such a species — is it not as significant as its type of inflorescence, for instance? But the mania for classification tends to get the upperhand over all real methods of knowledge. I’m really afraid that natural philosophy has not advanced a step since Hegel.

In view of the events which are taking place today, what changes do you think will occur in art?

A new spirit will be born from the present war. We must not forget that the tree of 1870 bore *The Hunting of the Snark, Les Chants de Maldoror, Une Saison en Enfer, Ecce Homo*. The tree of 1914 brought to their culminating points the work of Chirico, Picasso, Duchamp, Apollinaire, Raymond Roussel, as well as the work of Freud which will influence the entire modern movement on an international scale. Doubtless it is still too early to judge that which is living and rich in promise on the 1940 tree, as well as that which is dead in back of it. It is certain that whatever persists, under the present circumstances, in growing as if nothing were happening stands self-condemned. I particularly suspect all that decks itself more and more heavily with jewels: I strongly fear that this is but artificially upheld and fascinates only in the way an embalmed corpse does. The time has come for a general survey on a very large scale; I believe that in art such a survey ought not to be embarrassed by any *a priori* systematic view, or any technical prejudices. The new intellectual frissons are all that count. As always in such periods when socially human life is almost worthless, I think we must learn to read with and look through the eyes of Eros — Eros who, in time to come, will have the task of reestablishing that equilibrium briefly broken for the benefit of death. Nothing seems to me to face this trial better than two pictures, both chosen as far apart as possible, and outside of surrealism: “New York Movie” by Edward Hopper, and Hirschfeld’s *Nude* (at the window). The beautiful young woman, lost in a dream beyond the confounding things happening to others, the heavy mythical column, the three lights of “New York Movie,” seem charged with a symbolical significance which seeks a way out of the curtained stairway. It is remarkable that it should also be between curtains, the one lifted, the other raised by itself, that Hirschfeld’s nude appears in that unique light of a magician’s act which has been so well



HOME OF THE NEGLECTED DAWN HORSE (1940)

Leonora Carrington

sity of subtracting 12 from the total (16) number of months. This war, then, must continue until the 11th of April, 1946. You see to what point the irrational had overcome the rational. Instead of fighting him, there was no lack of people who dreamed wide awake of Hitler and the war. As for myself, I don’t remember having dreamed of Hitler: I don’t think he enters into my mythology. If occasionally I have dreamed of him, it is understood that his intervention in the manifest content of the dream did not prejudice — any more than any other element — the interest I have in him. (Only an analytical interpretation might permit a conclusion on this point.) In an ambitious way, not usual with me, I dreamt while in the throes of a great exaltation at Ciudad Trujillo that I was Zapata, making ready with my army to receive Toussaint Louverture the following day and to

Masson’s, in the heart of a little wood, it was a wonderful surprise to discover the little “Indian pipe,” so timorous, so ambiguous, which, more than any other plant, is part of that light. With him, too, I admired, freely inflecting all the shades of leafage, the scarlet tanager. Truly surrealist flora has been enriched, as far as I am concerned, with a new species, shown me by Kay and Yves Tanguy: a stag-horn fern suspended in its superb turtle-shell. But, above all, I have begun my initiation into the mysteries of American butterflies. The lunar moth — what splendor, how enigmatic! Don’t you find it inadmissible that one cares so little for the butterfly? Ought the description of a plant omit that of the caterpillar* or the larva which, more or less electively, lives upon it? The

* The magnificent caterpillar of the *summa cecropia* which I found here seems one of the sources of that uncertain opaline bluish light to which I referred above.

captured by this artist (the first great mediumistic painter). The opening of the curtains, where the figure is placed, is in the form of a perfect Greek vase, whose "paranoiac" power is much more disquieting than that which the present vogue has borrowed from children's puzzle-pictures: Find the Hunter (or Voltaire). I imagine that a half-drawn curtain meant a great deal in the attraction which, of Chirico's pictures, the most 1914 had for me, "Le Cerveau de l'Enfant." (When I caught sight of it in a window of the Rue de La Boétie, an irresistible impulse forced me to get out of the autobus and return to gaze at it.) It seems to me that in times of grave exterior crisis, this curtain, visible or not, expressing the necessity of passing from one epoch to another, ought to make itself felt in some way in every work capable of facing the perspective of tomorrow.

Did you read Aragon's recent article in "The Clipper," a Hollywood paper?

Yes, I reproach myself that I still have an eye for the sad recantations of this gentleman. "It is peace that the people desire": yet before and after Munich he invited them often enough to war! And the rest: "When we met in the shop of Brest, I was buying some ribbon for the *croix de guerre* of my first citation. I have received a second (with palm) and I was awarded the *medaille militaire*. I look very respectable indeed with all my decorations and my hair whitened by age." Respectable is good! (all we have to do is to recall that the same author wrote these lines and the last page of *Traité du style*.) But it would be unreasonable to become indignant. I have often asked myself if it is not the same with some intellectuals as with some women, to whom youth alone gives what is called *la beauté du diable*, of which there is no trace later. But this view appears very shortsighted when one wishes to apply it to the most striking individual cases of more or less complete collapse: Barrés, Valéry, Derain, Chirico — Apollinaire a little — Soupault, Aragon, Desnos—I'm afraid: Eluard, etc. (you will appreciate the fact that I do not even name Avida Dollars). Nothing will be done until a truly clinical study is made of this specifically modern malady (having nothing to do with the silence of Rimbaud) which makes these intellectuals radically change their opinions and renounce in a masochistic and exhibitionist manner their own testimony, becoming champions of a cause quite contrary to that which they began serving with great fanfare. Etiology, symptomatology, etc., this disease ought to be described just as any other mental disease. Perhaps I will try to do so, when I am convinced that the public life of these men I have named warrants it, and that the risk they make others run by deluding them justifies certain invasions of their private lives, without which nothing decisive or conclusive would be attained.

View

CHARLES HENRI FORD, Editor
360 E. 55th Street, New York City
Published Monthly, \$1 a year
Copyright, 1941, by Charles Henri Ford

What is the present orientation of surrealism?

The answer to this would be to know how far the struggle under way in Europe is capable of influencing my activity and that of my friends. Once more this struggle includes such emotional charges and is called upon to have such decisive consequences on several planes that there is no intellectual step which will not find itself modified, contradicted, weakened, verified, strengthened, more or less radically. Surrealism, as you know, has always endeavored to answer to two sorts of preoccupations: the first of these arising from the *eternal* (the mind grappling with the state of man), the other arising from the *actual* (the mind witness of its own movement: for this movement to have any value we hold that *in reality as in the dream* the mind should go beyond the "manifest content" of events to arrive at the consciousness of their "latent content"). These tendencies naturally carry me, as I believe all holders of previously defined attitudes should be carried, to state precisely, in view of the general crisis at which we assist, what is ending in surrealism, what is continuing, and what is beginning.

That which is ending: is the illusion of independence, I will even say of the transcendence, of the work of art. In spite of precautions taken at the beginning of surrealism, and the reiterated warnings that followed, this deviation has not been completely avoided: it shows itself in *egocentrism* (the poet, the artist begins to overestimate his own gifts, scorning the precept of Lautréamont: "Poetry should be made by all, not by one," which remains one of the fundamental tenets of surrealism), it brings with it *indifferentism* (he sets himself above the melee, believes himself entitled to an Olympian attitude) and is generally ratified by *stagnation* (he swiftly exhausts his individual resources, is capable only of sapless variations on a threadbare theme). We see today where this has led Eluard: collaboration in *La Nouvelle Revue Française* of Paris (a new series sponsored by the Germans) with a poem that is very careful to appeal to all tastes, little else than a vain language of fruits and flowers which would not be out of place in an old number of "Keep-sake"; and Avida Dollars in New York, hunting sensational publicity to illustrate the pitiful rapport of a badly made woman's foot and a worn-out shoe, the beginning of his "classical period." It's clear that neither the one nor the other, even though they persist in advertising it, has anything more in common with surrealism.

That which continues: is surrealist activity in the three paths where it was most deeply engaged before this war, and which in the recent period the critical works of my friends Nicolas Calas in New York and Georges Henein in Cairo have set forth quite clearly: *alienation of sensation*, in full accord with the precept of Rimbaud, to become "seer" by the careful derangement of all the senses; the deep exploration of the *objective hazard*, center of conciliation for natural

necessity and human necessity — point of revelation, pivot of liberty; the prospecting of *black bile*, extreme means for the "me" to surmount the traumas of the exterior world and above all to show that for the great illnesses of the "me," great remedies, in the Freudian sense, can come only from the "self." My contribution to surrealist work, thus defined, will consist in the imminent publication of an "Anthologie de l'Humeur Noire" from Swift to the present day, refused in France by the censor. I also propose to publish a poem, *Fata Morgana*, written last winter in Marseilles and refused by the same censor. This poem fixes my position, more unyielding than ever, of resistance to the masochistic undertakings which tend in France to restrain poetic liberty or immolate it on the same altar as the others. This kind of undertaking is, precisely, a recent manifesto of Aragon on the pretended necessity of returning poetry to fixed forms and "rich" (!) rhymes. What continues and what must be maintained is the great modern tradition inherited from Baudelaire:

"Plonger au fond du gouffre,
Enfer au Ciel, qu'importe!
Au fond de l'Inconnu pour
trouver du nouveau!"

In the French language this conception is upheld and illustrated by Benjamin Péret, Pierre Mabille, Nicolas Calas, Julien Gracq, E. L. T. Mézens, René Char, Alice Paalen, Valentine Penrose, Aimé Césaire, René Ménil, Bernard Brunius, Maurice Blanchard. It is this conception in painting which, in the latest period, renders more and more necessary, and dazzling with truth and life the productions of Max Ernst, André Masson, Yves Tanguy, René Magritte, Wolfgang Paalen, Kurt Seligmann, Victor Brauner, Leonora Carrington, Kay Sage, S. W. Hayter; and which leads us to expect the best from the researches of Oscar Dominguez, Wilfredo Lam, Matta Echaurren, Gordon Onslow-Ford, Esteban Frances, Joseph Cornell, David Hare. Collective activity, such as has always been practised in surrealism, will appear soon again in a *card game*, for which a model was devised in Marseilles at the beginning of 1941, with another in preparation in New York. This game, of which the significations and figures were debated among us at some length, interests me not only because, in such a troubled time, it proposes to throw an ideological bridge between two worlds, but also because, aside from the very different contingencies which witnessed its elaboration, it shows plainly the *unity of aspiration* that exists between surrealism here and over there.

What is beginning: everything which, with surrealism, is able to satisfy the ambition to bring the boldest solutions to problems posed by current events. These events and the commentaries to which they give rise, as well as the notable poverty of perspective which one gets from them all, prescribe the overthrow of ways of thought which have been honored for centuries. I assert that not a single one of them is capable of giving a satisfactory account of

the things happening today on a world scale. The generally awaited verdict is that of a superiority in arms, pure and simple; it is enough to say that it is unthinkable because unpredictable—as if communications between the exterior world and the interior world had been cut. In thumbing through the works of those who pretend to profit from France's defeat, I am struck by the briefness, not to say sterility, of their views. Conquerors and conquered appear to me headed for the same abyss if they do not instruct themselves before it is too late in the process which set them one against the other: in course of such a process, the exhaustion of the economic causes of the conflict will but emphasize, in effect, the common misery of our contemporaries, which in the last analysis is doubtless of an ideological order: it is rationalism, a *closed rationalism* which is killing the world; physical violence is unconsciously accepted, justified as the issue of mental passivity: in this game the least permeable thoughts—Cartesian for instance—are those which turn out to be the quickest overthrown. This is so true, the "giving up" so general, despair so great, that many ask—I am assured that in this sense a strong current exists in America—if the salvation of man does not demand his "disintellectualization" for the sake of a reevaluation of his prime instincts. It is certain that as far as faith, honor and ideals are concerned, one sees everywhere today the *survival of the sign of the signified thing*. Faith, ideals, honor ask to be reestablished on new bases: in the meantime all the rags which don't even cling to the body any more ought to be shaken. In this respect surrealism will never find a more favorable period for its program, which is to render to man the concrete empire of his functions: the plunge in the divingbell of automatism, the conquest of the irrational, the patient comings and goings in the labyrinth of the calculus of probabilities, are still far from having been brought to an end. The present circumstances remove all utopian aspects and give them a *vital interest*, of the same importance as laboratory researches. These activities are not in any way restricted and the practical object of surrealism is, on the contrary, to multiply them. Today I see two fields laid out which it will be impossible to avoid without compromising the security of its advance: it seems to me urgent that surrealism confront its results on the one hand with the *Gestalt* theory, according to which, in particular, all distinction between sensible functions and intellectual functions must be rejected; on the other hand with those of the *Theory of Hazard* of Revel, according to which everything conceivable is possible, everything possible tends to be manifested (everything possible tends to be repeated an equal number of times), in such a way that everything representable tends to be manifested. I am sure that this collation promises many discoveries and many new certainties.

Do you think that a Third Manifesto of Surrealism is in order? Absolutely.

REVIEW OF REVIEWS

(Continued from page 6)

Under the attractive title *Psychodramatic approach to marriage problems* Bruno Solby relates the case of "Mrs. X" who was being treated for marital maladjustment. Both she and her husband became neurotic after discovering that they were miserable on Sundays. Instead of trying to adjust couples to Sunday why not try and adjust Sunday to more human conditions? But the study of such a sociological problem must be, I suppose, below the dignity of sociologists!

Charles Bushnell of the University of Toledo condenses in the current issue of *Sociology and Social Research* to consider politics and defines the political aims of sociology: "1) For every child a normal birth, liberal education and healthy environment; 2) For every person, an income adequate to maintain himself in the position of his best social service; 3) For every adult a secure job adapted to his abilities; and 4) For every person such information and influence with authorities that his needs and ideas receive due consideration by them." How remarkable it must be when one is a sociologist to come to such revolutionary conclusions!

Art News (September)

Reproductions of Mr. Janis's interesting collection of American self-taught painters. The explanations following the pictures particularly convincing. Mr. Janis is rendering a valuable service both to "self-taught" painters and to art lovers with the study he has made of their work.

Lettres Françaises (July 1941, Buenos Aires)

This new review is edited by a brilliant young French essayist, Roger Caillois. Under present conditions it is obviously difficult to obtain always the best in contemporary French prose and poetry, but this is no reason to publish what is not good. What are Caillois' criteria of good literature? He has two famous contributors, Gide and Malraux; both their articles are bad. This was to be expected; Gide has not written a single interesting article or book for the last twenty-five years nor Malraux since he joined the Popular Front. Is it because they are French or because they are famous that Caillois publishes them? In either case he is wrong unless *Lettres Françaises* is to be turned into a South American version of *Decision*. It is possible to disagree with Caillois but it is difficult to believe that such an in-

telligent person could make the mistake of judging literary value only by the importance of the name. His own article, a defense of severity in esthetics, is very interesting. Cornelle would have approved, but the surrealists can remind Caillois — an ex-member of their group — that they adopt the extreme opposite view. Fortunately for him though Caillois is too much attracted by romanticism to write without passion about

THAT SECRET LOOK

When the city grew beyond Washington Square it seems to have stopped, drawn breath and then stretched out ahead a scaffolding of streets and avenues, a blueprint laid over the face of the island to the Harlem River. These streets today are the erosions on the hard-baked shell of the Aristotelian turtle that bore the world. Anchored deep in his crusty back-skin are the towers and honey-combed brick and mortar cliffs from whose ledges the city at night glitters like a mirror

drowned in a deep well. And lo! the poor refugee, the Marco Polo in reverse, preferring his little Venice to Xanadu, wouldn't buy the island with his trinkets and bright beads even if someone loaned him the \$24 to conclude the deal. Traveling backward with the speed of an angry queen-bee expelled from the hive he cannot master the trick of putting on his clothes back to front as the natives do in order to give the impression of a more logical type of locomotion.

"The Natives are Friendly," his compatriots wig-wagged back to Europe several years ago, but added when they came home, "But you never know what they are thinking — they all look alike to me." A mysterious people that stands up to sleep clinging to straps in underground subways; a people that does not shake hands all around a room full of thirty; a people that walks around as it eats out of machines; a people smiles and smiles and continues to extend its hospitality as you kick them around and that continues to copy your way of dressing its women, painting its pictures and furnishing its homes when these things represent a way of living and thinking that they have spit blood to abolish.

"A town that greets you standing up," says a writer and sure enough between the sky-scrapers hang festoons of popcorn and ropes of candy beads. Chased by the searchlights of a World Premiere, or is it a "Spectacle in the Sky" — a mock air raid, are the rainbows that breathe up from the miasmic Times Square; the exhalation of a million desires that carpets the sky from the seventeenth floor on up.

The Rainbow Level — an attitude as much as an altitude — a game of parchesi with ladders or chutes depending on the number you throw.

The streets below are like the stream of "The Old Mill" or "The Tunnel of Love" at Luna Park or Coney Island through whose fog of carbon monoxide you are swept clutching your neighbor, past bright tableaux, the desert island, the cemetery by moonlight, the axe murderer in the kitchen or famous scenes from fiction. But here the tableaux are the windows and three balls for a dime do not give you the privilege of throwing anything less than a bathtub through them — and that from the inside. If the bleached corn-flake snow of a fan-propelled winter blizzard blows through the windows of L. J. Fox — a man who can sign his name with a cloud, his moneyed finger tracing it in the sky as ephemerally as it would on the sand before an incoming tide, the further you travel north the more subtle the approach.

Past this window and that, past the architectural pride of a family that fears God as they once feared Congressional investigation on earth; past the windows of a beauty Princess who looks like the grandmother of the glamour girls, those strange cross-pollinated flowers a generation removed from an old stalk. And step up Ladies and Gentlemen, too! Here is the window where you can win a coconut. Let the little lady hold your hand; give you the aim; her little phantom hand guiding yours and — Wham!

(Continued on page 8)

N.C.



NUDE (AT THE WINDOW)

M. Hirschfeld

his great enemy, disorder.

The review of reviews is exceptionally well done, but the defense of mysticism in the form of an approval of Christopher Dawson's ideas in the *Sword and Spirit* of Cardinal Hinsley, and of the policy of religious revival the review *Esprit* is conducting now in Unoccupied France, is an unpleasant surprise.

Tropiques (No. 2, July 1941, Fort de France, Martinique)

When the detestable writings of so many famous authors of our day will have been forgotten and when critics and poets will begin to look for the creative writing of the war period, they will then dig out and reprint with all the honors due to them, the early numbers of *Tropiques*. I know of no review which can boast of the high quality of this small quarterly French review of Martinique. The fact that such a

review can be published is enough to put to shame those artists and poets who today feel discouraged and abandon all struggle, either because the public is not interested in their work, or because they are afraid of the political consequences of their efforts. It is difficult to imagine that conditions anywhere outside nazi dominated Europe could be worse than they are in the Vichy colony of Martinique; as to the cultural conditions of a colony that France has always neglected, from all one hears, they are abominable. Yet, Aristide Maugée, does not hesitate to defend in *Tropiques* the case of obscurity in poetry, in an article which we hope one day to see published in English. René Menil writes about "Directions in poetry" a most inspired and inspiring article, while Aimé Césaire publishes a fragment of an admirable poem.

NIERENDORF GALLERY
18 East 57 Street New York CityPAUL
KLEEAN OXFORD BOOK
Edited by Karl Nierendorf
65 Plates - 2 Color PrintsPublication of works by
KADINSKY - SELIGMANN

THE DIAL PRESS, NEW YORK

ANNOUNCES FOR NOVEMBER PUBLICATION

THEY TAUGHT THEMSELVES

American Primitive Painters of the 20th Century

by SIDNEY JANIS

Foreword by Alfred H. Barr, Jr.

"It is as far as I know the first time that an exceptional gift of observation and deduction of a completely scientific character, is allied with an admirable sense of quality, as much poetic as artistic."

(From a Statement on the Book by ANDRÉ BRETON)

258 PAGES; 88 PLATES, 3 IN COLOR; PRICE \$3.75

BUCHHOLZ GALLERY

CURT VALENTIN

32 East 57 Street New York

Works by

GEORGES BRAQUE

JUAN GRIS

PAUL KLEE

FERNAND LEGER

ANDRÉ MASSON

PABLO PICASSO

Breton, André, « Autodidactes dits "naïfs" », 1942 repris in Breton, André, *Le surréalisme dans la peinture*, Paris, Gallimard, Folio « essais » [1965], 2002, pp. 376-379

Autodidactes dits « naïfs »

La fin du XIX^e siècle en Europe voit éclore, avec le douanier Rousseau, une branche toute nouvelle — appelée à faire souche — d'un arbre merveilleux qu'on tenait pour mort. Il s'agit de la vision primitive, dont nous recueillons précieusement, on serait tenté de dire pieusement, le témoignage si bouleversant et si varié à travers l'œuvre de Giotto, des maîtres d'Avignon, d'Uccello, de Fouquet, de Bosch, de Grunewald. Jusqu'à eux exclusivement, Rousseau a le pouvoir insigne, sinon de faner presque toute la peinture derrière lui, tout au moins de faire apparaître comme dérisoires les moyens artistiques *qui s'enseignent* et dont la codification tend à instaurer une perfection toute formelle sur les ruines de l'inspiration.

Henri Rousseau ne peut être situé plus clairement que par rapport à deux de ses contemporains : l'humoriste français Georges Courteline, qui fait du *Portrait de Pierre Loti* par Rousseau, acquis pour un franc, le « clou » et le pivot de son « musée des horreurs », et le grand poète Alfred Jarry, qui d'emblée assigne au douanier le rang auquel il a droit et le révèle à Picasso et à Apollinaire. D'un côté le « bon sens » éculé, la croissante misère psychologique cherchant dans les sarcasmes à se libérer de l'éternelle peur d'être dupe, de l'autre le génie doué naturellement de sens prophétique, dont les traits autrement cruels seront réservés au conventionnel et au banal, mais qui aura su



Hirschfeld, *American Beauty*.

trouver son bien dans les vieilles bannières et les pains d'épice moulés à l'effigie des saints de Bretagne, et pour qui la part du lion devra toujours être faite à une certaine flamme sacrée.

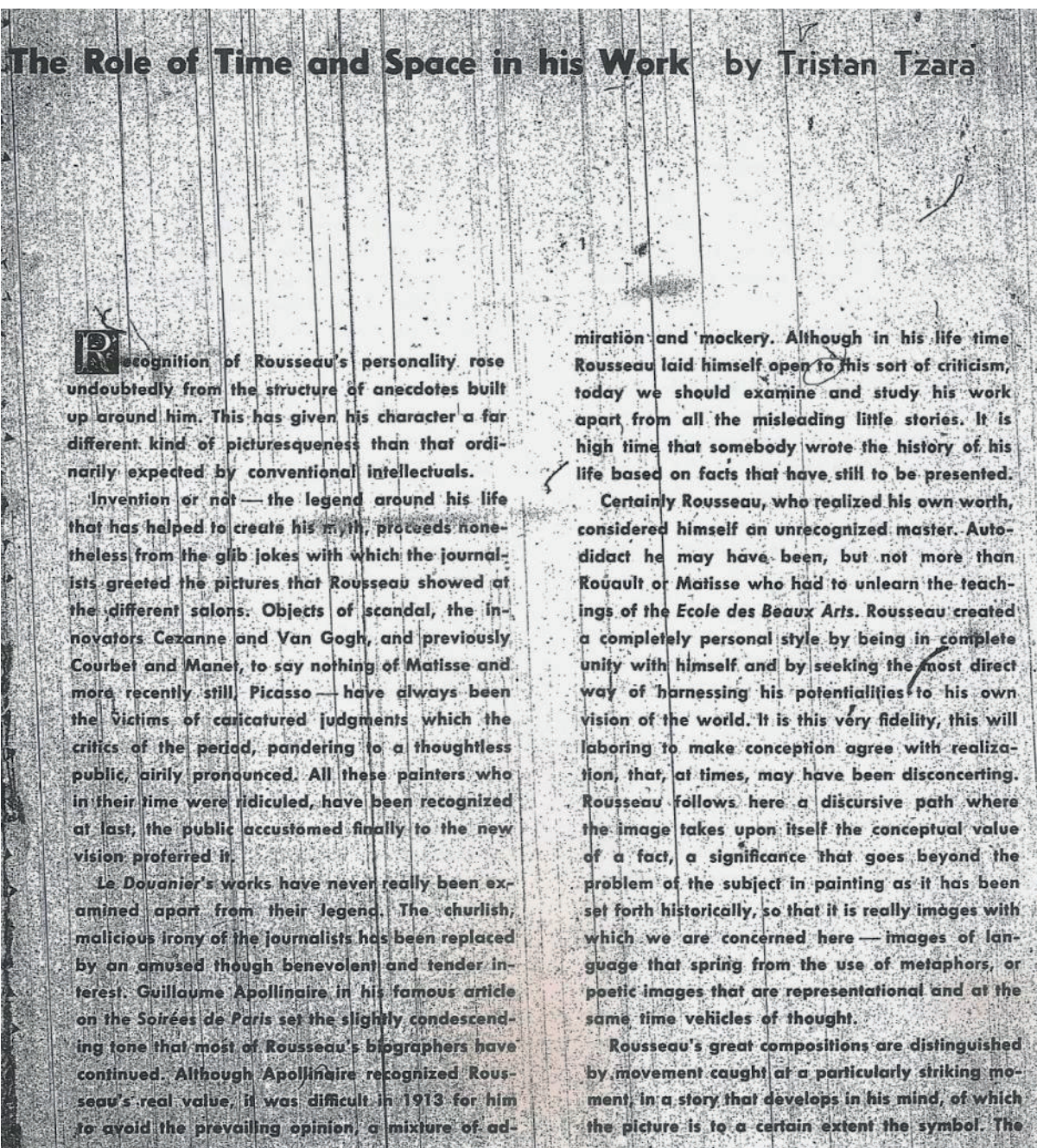
Entre ces deux attitudes se règle historiquement le sort fait par l'opinion aux œuvres d'origine populaire, non soumises aux canons esthétiques, que le brusque renom de Rousseau a imposées à l'attention. De défiant et d'ironique qu'il fut tout d'abord, l'accueil réservé à ces œuvres s'est fait, surtout en Amérique, toujours plus compréhensif et plus ému. C'est qu'il n'est rien en dehors d'elles — ni la plus haute ambition intellectuelle, ni la suprême habileté d'exécution — qui puisse leur ôter cet apanage : elles reposent sur la pierre angulaire de l'ingénuité et cette ingénuité, n'aurait-elle que le pouvoir de combler en nous la nostalgie de l'enfance, mériterait déjà d'être tenue pour une grâce sans égale. Mais, de par leur ingénuité même, ces œuvres nous mettent en possession d'une autre clé : une promenade à travers elles, comme à travers les chansons populaires d'autrefois, illustre de manière irremplaçable les plus belles pages tourbillonnantes du *Rameau d'or* de Frazer, nous permet de saisir sur le vif le processus d'enrichissement et de renouvellement du trésor légendaire de l'humanité. Une fascinante décantation du réel s'opère ici sous nos yeux : dans la jeune fille nue apparaît brusquement l'idole ; un événement historique tout proche, réduit à une trame puérile — tout ce que peut-être on retiendra de lui — commence déjà à s'enfoncer dans la nuit héraldique ; la salle de théâtre et la guerre, ramenées à leur commune mesure hypnotique, nous reportent avec le carnaval à l'idée globale qu'enfants nous nous faisons de la fête ; tous les êtres cimmériens dont on croyait avoir conjuré le retour continuent à naître et à s'affronter dans la vapeur des étangs. De nulle autre place on ne peut si bien juger de l'ampleur du mythe constamment en formation, ni apprécier le caractère organique et vivace de ces séries d'événements psychiques qui, a pu dire Novalis, « courent parallèlement avec les réelles ».

Devant le conflit actuel qui secoue le monde, les esprits les plus difficiles en viennent à admettre la nécessité vitale d'un mythe opposable à celui d'Odin et à quelques autres. Il est donc moins indifférent que jamais d'observer comment les mythes naissent et se propagent et c'est là un problème d'infrastructure dont peut-être la résolution intéresse au premier chef l'équilibre de demain. Nul ne se penche sur lui d'une manière plus éclairée que M. Sidney Janis, auteur du très beau commentaire *They taught themselves*. M. Janis, qui prête aux peintres américains autodidactes son appui fervent, a le privilège de vivre dans l'intimité du chef-d'œuvre qui, à leur insu même, commande la ligne de leur production : je veux parler du *Rêve* de Rousseau. Comme on peut penser que tout est contenu dans l'*Apocalypse* de Saint Jean, je ne suis pas loin de croire que dans cette grande toile toute la poésie et avec elle toutes les gestations mystérieuses de notre temps sont incluses : aucune autre ne me garde, dans la fraîcheur inépuisable de sa découverte, le sentiment du sacré. Comme naguère la Vierge de Cimabue à travers Rome, il siéra peut-être un jour, parmi les œuvres qui relèvent de la même sincérité et de la même clairvoyance, de la promener processionnellement dans les rues.

1942.

ANNEXE 29.

Tzara, Tristan, « Henri Rousseau: The Role of Time and Space in His Work » in *Henri Rousseau*, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la Sidney Janis Gallery, New York, Sidney Janis Gallery, 1951, n.p.



dramatic element of his pictorial vision has been considered more often than not as the full theme of the subject treated. This is true to the extent that we are not able to recreate the fiction from which it derives. Hence comes the need on Rousseau's part to animate his pictures with the aid of verses, sentences destined both to complete the comprehension of the picture and to bring to life figures from those plays for the theatre that at certain periods of his life had, as we know, pre-occupied him enormously.

Rousseau had been led to treat the implication of the themes of space and time from an unexpected angle in order to render visible the development of the narrative that, *sous-jacent*, is to be found in his important paintings. Seeking to create the illusion of depth or the distance between the different objects, Rousseau had recourse at times to methods of perspective that though incorporated in his special vision are nonetheless unusual, especially if we compare them with the conventional usage of these principles codified during the Renaissance. Hence comes the assertion that has been repeated so often that Rousseau had no idea of perspective.

We forget that the solution of this problem that exists in the Greco-Pompeian paintings, this foreshortening of the planes resulting from the observation of nature, applied also by Byzantine artists, had been abandoned gradually from the VIIIth Century by the Carolingian miniature painters for a new conception that had reached the height of its fame in the XIIIth Century. With the illuminators of the XIIIth Century, with Giotto and the painters of the Quattro-cento, we remark a certain synthesis that combines the problem of spatial depth and the importance to be given to each single object.

The profound reason for Rousseau's affinity with the primitive painters may be accounted for in this instinctive attraction for the same direction. He adapted as they did, the vision of his conception

to the values of traditional observation. The example of *La Liberté Invitant les Artistes à prendre part à la 22e Exposition des Artistes Indépendents*, seems to my mind conclusive. But in his case it is no longer a question of religion. The rationalism of the centuries that separated Rousseau from the Middle Ages had marked him with that solid good sense of the people that is expressed most forcibly in the romantic pantheism that is the foundation of his own philosophy.

Surely we can aver that after the Neo-impressionists and above all the Fauves and the Cubists, the laws of perspective had been integrated, if not based on, the principles of the structure of a painting. From this point on they are part of a vaster and more complex problem, that of the structural interpretation of nature. Perspective is subordinated to the birth of light. We notice a great difference however between this conception and perspective as Rousseau conceived it, a difference due, above all, to the manner in which it proceeds from his mechanical vision of duration. Seemingly it is constituted by a series of movements in a process of transformation. The static quality of his pictures is simply the consequence of the splitting up of movement into individual elements, veritable slices of time bound together by a sort of arithmetical operation.

In Rousseau's canvases, spectacular scenes taken from life at the precise moment of an incident, take on more importance than the object. (This incident could as well have to do with a succession of details as with a line of thought.) This calls to our mind his *Bataille* that hangs in the Louvre, as well as *La Profanation de l'Hostie* by Ucello with its snapshot scenes that express strange moments full of emotion in a dramatic sequence.

Nothing is gratuitous in Rousseau's painting. Still-lives in which the arrangement of the objects is sufficient pretext for the plastic expression, have no place in Le Douanier's works. In his *Nature*

Morte aux Lapins there is a living element — the incipient metaphoric reference. If the *Bouquet des Fleurs** plays an important part in his works, perhaps the literary thought from which it proceeds could explain this predilection. It fits completely with the philosophy of poetry that Rousseau created for himself to explain the world.

Rousseau treated his landscapes in somewhat the same way as he did his portraits. They were often adorned with emblems: planes, wires, metal bridges, etc., that materialize his outlook on the progress of ideas that to him was so important. But they never lack animals or men, without which nature does not make sense to him. They should mostly be considered as *souvenir* landscapes, and if we do not grasp their sentimental motives, it is nevertheless these that gave the necessary impetus that set working his imaginative mechanism.

Rousseau's portraits should be considered as factors that constitute, if not a story, a least an actual approach to his way of thinking. We may be sure that the oil lamp we see in his own and in his wife's portrait is not something placed there simply by a concern for a plastic order. His portraits of women, that are rarely without symbols, have their meaning in the love life of Rousseau, just as Pierre Loti's had for himself; it is homage to this voyager to distant lands that has made Rousseau dream so vividly.

I remember a photo that used to be in the

Saint Jeannet
August 1951

artist's studio, daubed with oil paints. It had been used in the painting of *La Carriole de Pere Juniet*,* and was taken for this particular purpose. The person next to M. Juniet, very recognizable on this document, is Rousseau himself, and although two of the dogs and the two women in the cart were not on the photo but were added to the canvas, it follows — with the exception of a few details — the photo very closely.**

Today we no longer need to stress the quaintness of his canvases in order to feel how in his expansive lyricism, his ardent style, Rousseau has made the round of the essential themes of life. Love, liberty, beauty, tenderness that confront the destructive forces of war; the cruelty of nature, etc.; if Rousseau has a place among the greatest it is because he has striven to express what is greatest in man. Unhesitatingly, with a sureness that only purity and generosity can confer, he cast himself into a universe of sentiment that still has the power to charm and to move us. Then what does the seeming anachronism of his vision matter to us, a vision so far removed from arid intellectualism? The lessons of love and happiness he gives us have a universal character. His pictorial language, that goes hand in hand with the antique traditions, goes straight to the heart of men, while the simple content of his wisdom will hereafter constitute one of the sources of which modern mythology has an absolute need.

TRISTAN TZARA

Translated by Mme. Dolie Pierre Chareau

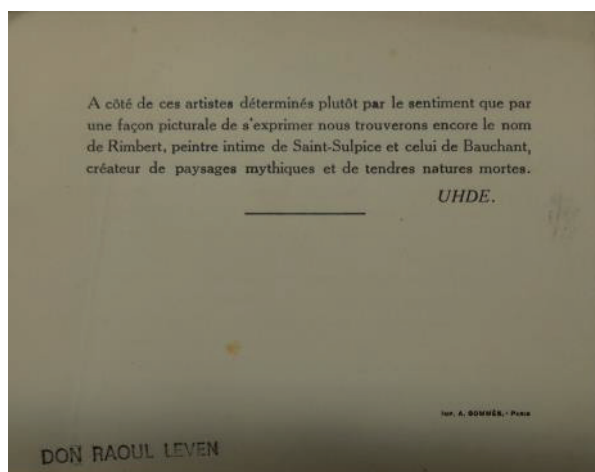
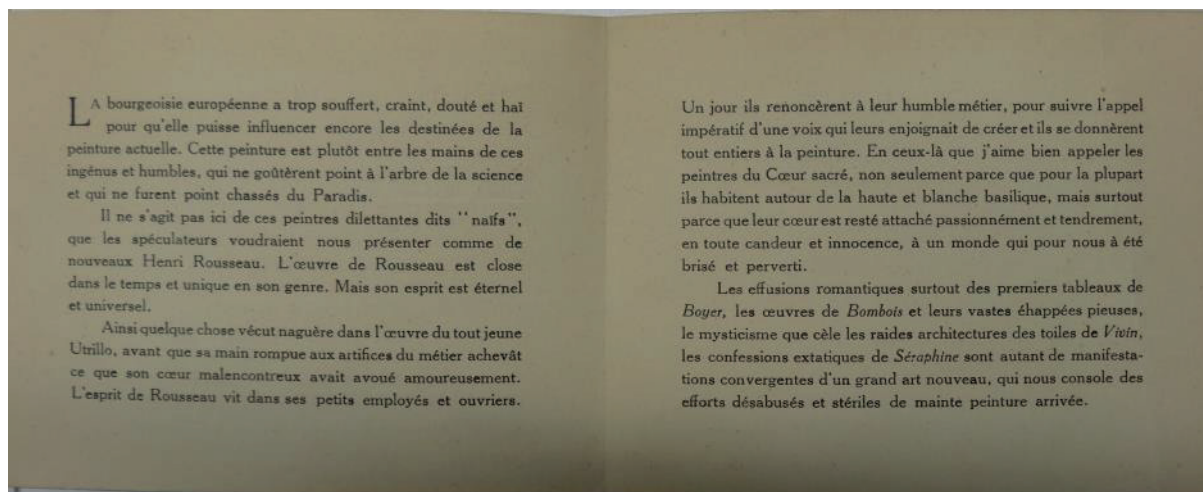
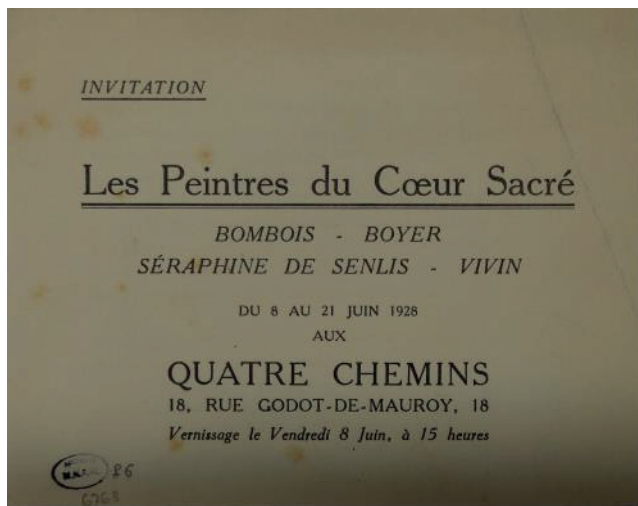
*Canvases indicated here are included in the present exhibition under catalog numbers 14, 20 and 18.

**Evidently a hitherto unknown photograph. Accordingly, the man to the right of *Pere Juniet* in the painting is Rousseau.

Extraits d'ouvrage.

ANNEXE 30.

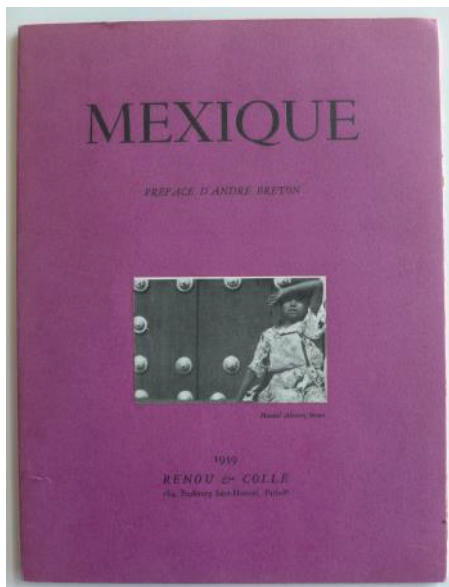
« Peintres du Cœur Sacré », livret de l'exposition éponyme organisée par Wilhelm Uhde et présentée Galerie des Quatre Chemins, Paris (du 8 au 21 juin 1928), Paris, Galerie des Quatre Chemins, 1928. Un exemplaire de ce livret plutôt rare est aujourd'hui conservé dans les archives du Fonds Raoul Leven, Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky, Paris.



ANNEXE 31.

Mexique, catalogue de l'exposition éponyme présentée Galerie Renou & Colle, Paris (du 10 au 25 mars 1939) et organisée par André Breton, Paris, Galerie Renou & Colle, 1939, n. p.

avec, reproduit ici, un texte de Breton, André, « Tableaux mexicains (XVIII^e – XIX^e siècle) »



TABLEAUX MEXICAINS

(XVIII^e-XIX^e SIECLE)

On n'aura pas plus tôt cherché à déceler les rares influences qui s'y manifestent que l'on sera conduit à apprécier la manière commune, beaucoup plus importante, dont ils s'y soustraient. La soumission enthousiaste à la mode de la première moitié du siècle dernier rend plus encore l'expression de ces visages d'enfants auxquels s'est attardé un œil de primitif. De tels portraits témoignent d'une époque heureuse où la peinture était éprise de son seul problème et où les artistes semblent n'avoir eu ni le moyen ni le souci d'imposer leur nom. Les musées mexicains, où la plupart des œuvres de ce type ont maintenant pris place, laissent sur une impression ambiguë, unique : on sourirait à tant d'ingénuité si l'on ne subissait l'ambiance mystérieuse de ces toiles dont Roberto Montenegro, qui a le plus contribué à les révéler, a compris qu'elle tenait à la fixation, spécifique du génie mexicain, de « cette lueur de vie qui persiste au delà de la mort ».

Leur présentation à Paris m'a paru se justifier en outre par la considération suivante : elles éclairent d'un jour intense une production tenue jusqu'à ce jour pour déconcertante en raison de sa situation historique, celle d'Henri Rousseau. C'est lorsque je me suis trouvé devant elles que j'ai pu juger des moyens de communication en quelque sorte magnétique que Rousseau a établis entre les deux mondes. Rousseau, qui, soulignons-le, comme musicien de régiment, fit campagne au Mexique, vient tout naturellement s'insérer dans la lignée des peintres mexicains. Son « Enfant aux roches », son « Bébé au polichinelle » ne sauraient mieux s'accorder qu'avec quelques-uns des tableaux qui figurent à cette exposition.

On mesurera par ailleurs la contribution remarquable qu'apportent à la symbolique sexuelle certains attributs des portraits. Ces attributs témoignent de la création d'un langage spontané, dramatique, propre à exprimer dans la lumière éternelle de l'amour les jeux de l'innocence et de la fatalité.

Un autre frisson du Mexique est apporté par ces *rétables*, du plus savant au plus naïf, dans lesquels l'artiste, quelquefois improvisé, rend grâce d'une guérison, d'une rémission de maladie, loue le ciel de l'avoir fait survivre à un accident, échapper à un péril. Il en résulte un art inégal, déclinant, mais qu'eût hautement estimé Jarry, où les élans de piété prennent pour tremplin les confidences les plus osées et les faits divers les plus savoureux.

Correspondances.

ANNEXE 32.

Lettre d'Henri-Pierre Roché à John Quinn, datée du 28 mai 1922, John Quinn's Papers, archives conservées à la New York Public Library, New York (extrait)

2

to mention it in my last letter to you. — I phone again:
"Come quick, they say, we are packing it for Switzerland."
— I knew reproductions of the picture and liked it, and
treasure~~more~~ found it not expensive. I phone: "Don't
pack it. I must see it first." — They say: "All right,"
but when I arrive it was already packed in a box
well covered. — I say: "I must see it," without men-
tioning you. — The first man says: "It is 18.000. My
assistant was right not to be sure." — I say: "No. I
have already notified it was no more than 17." — He
laughs and says: "you are ~~the~~ quick!"

It comes at last out of the box. Fine. I want
an option for you. I think it cheap. But I have to
name you confidentially to the first man to obtain
1°) that the picture does not go to Switzerland
2°) that a photo be made and immediately sent to you
3°) that the price be 17. — ~~the~~
4°) that they give you option till your cable
~~then~~ answer: yes or no.

I go on hunting Rousseaus — and I suddenly
incidentally make ^{from Leonce Ros} a big discovery. Confidential discovery
Delannay is selling his Rousseaus one by one ^{piece}
Paul Ros. has refused ^{most of} his prices, and some others ^{too}.
Paul R. has only bought a so expensive little one that
I have not found useful to tell you about it: too high
for its size and quality.
— But the best one, the celebrated "Charmant de
slyents" remains unsold! — I know that Leonce Ros. ~~is~~

ANNEXE 33.

Lettre d'Henri-Pierre Roché à John Quinn, datée du 1^{er} février 1924, John Quinn's Papers, archives conservées à la New York Public Library, New York (3 pages)

3

February 1st 1924.

Dear Mr. Quinn,

I have seen yesterday a Rousseau which has quite upset me to me, it beats even the Charmeuse Kahnweiler has just received it Picasso saw it there and told me to go at once, Thinking of you

I went it is still in his cellar almost nobody has seen it yet

I have dreamt of it all the night

It is one of the absolute paintings I ever saw

To me it puts in the shadow the Danmèr I have sent you a photo of and ~~the~~ the Signac's Ceranne

It has not been photoed yet - it is going to be

I have strongly impressed Kahnweiler that you must have the first photo, that he ought to have your opinion before he exhibits the picture to the public

4

If it is exhibited, it is sold. It will make a noise. All Rousseau lovers will be at it. It will go to Tebetu Storagnia.

To me it is the Rousseau. I would gladly give the two next best Rousseaux I know for it — including the Charmense.

The size too is twice the Charmense.

Kahnweiler has said 175.000. I was ready to hear 200.000. I am afraid the price goes up when he has the picture in full light upstairs and when the sensation is created. — Perhaps we may secure it before that.

I do not describe it (to you): the photo will do it.

There is the desert a distant range of mountains the night sky, a mighty stranger stately lion against it, he quietly smells a big sleeping woman, lying at the foreground. She is dreaming of love her face is "inomie", the lion is probably going to eat her, but perhaps he will walk away.

I have never been more thrilled by a painting in my life.

\$ 5.

I am calling you :
" Kahnweiler just received ^{huge} Rousseau
beating even Charmense mailing
photo next week."

The colors are equal to the composition. What
is they beat for me any other of Rousseau.
They are a poem strange simple. Perfect
state of conservation.

In case of danger I'll do all possible to
buy an option. I would even suggest
you buy before having the photo. If
you wish it you would be more inconsol-
able than for the Charmense. I risk
gladly all my worth and all your
confidence to back this picture

{ always yours
H. P. Roche
}

ANNEXE 34.

Câble d'Henri-Pierre Roché à John Quinn, non daté, John Quinn's Papers, archives conservées à la New York Public Library, New York

Form 1281

WESTERN UNION CABLEGRAM

NEWCOMB CARLTON, PRESIDENT GEORGE W. E. ATKINS, FIRST VICE-PRESIDENT

Received at 40 Broad Street, New York

NY486 DW

PARIS 36

LCD QUINLEX JOHN QUINN

Z 330 NYK 31 NASSAU ST.

QUOTATION BRANCUSIS OWN WORDS//FASCINATED ORIGINALEST ROUSSEAU SOME-
THING FOR FRIEND QUINN//DELAUNAY THINKS PRICE LOW//ROCHE THINKS
NECESSARY GEM OF YOUR COLLECTION//BEGS YOU BUYING OPTION BEFORE
FRIDAY NOON//PLEASE CABLE ANYWAY

ROCHE

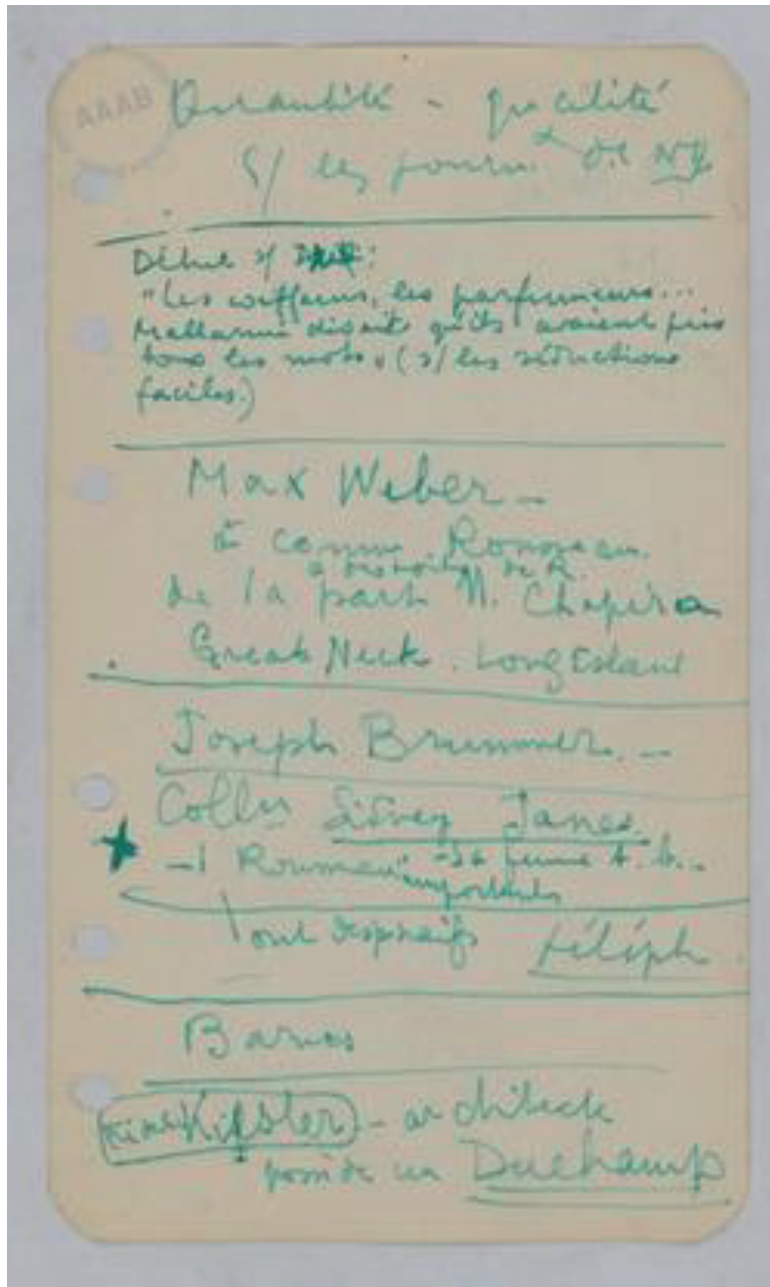
*1845 P.M.
By message*

Manuscrits.

ANNEXE 35.

Page du carnet d'André Breton datant de son arrivée à New York, en juillet 1941, et conservée aux archives de l'Association Atelier d'André Breton, Paris.

Aussi consultable en ligne : <http://www.andrebretton.fr/work/56600100297530>.

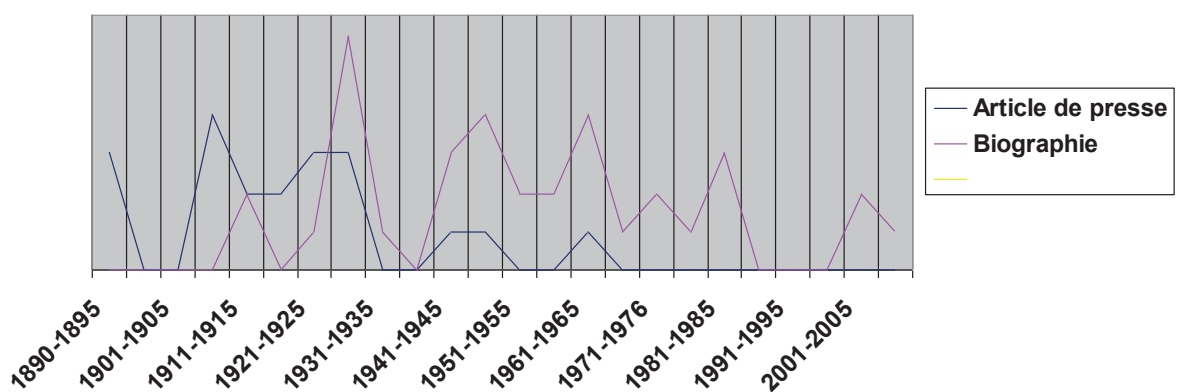
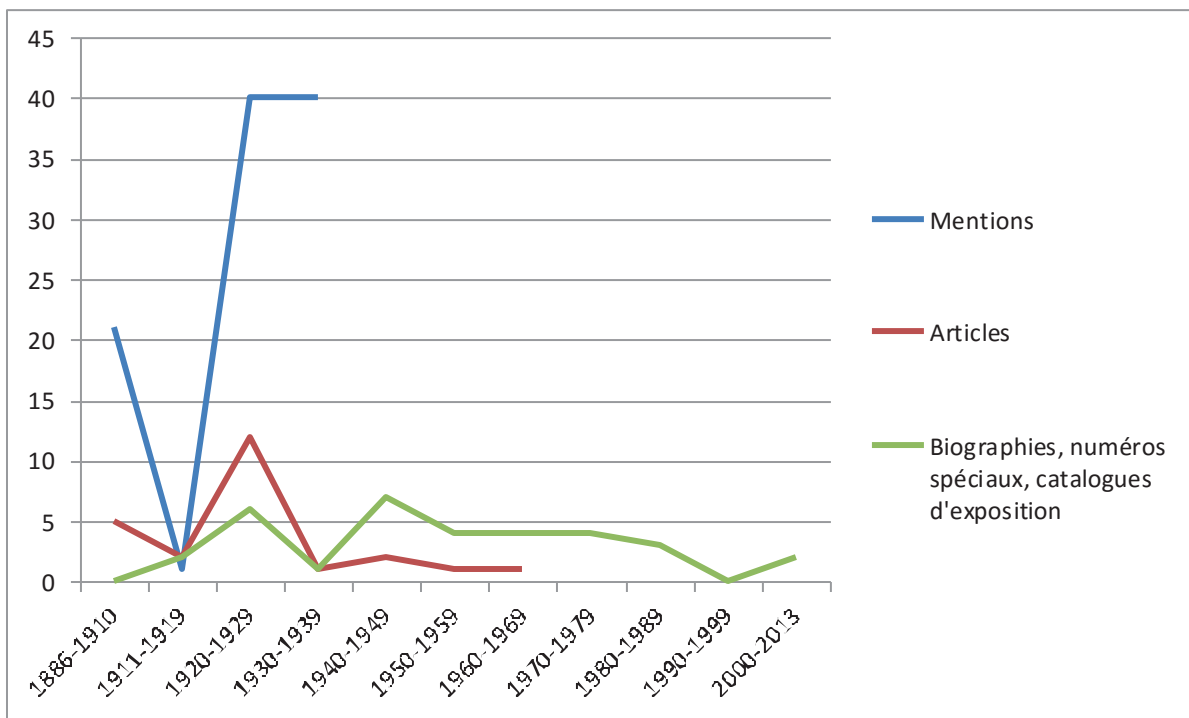


Autres.

ANNEXE 36.

Figure 1. Courbes concernant les publications consacrées à Henri Rousseau incluant les mentions dans la presse, les articles de presse ainsi que les biographies, numéros spéciaux et catalogues d'exposition, par tranches historiques.

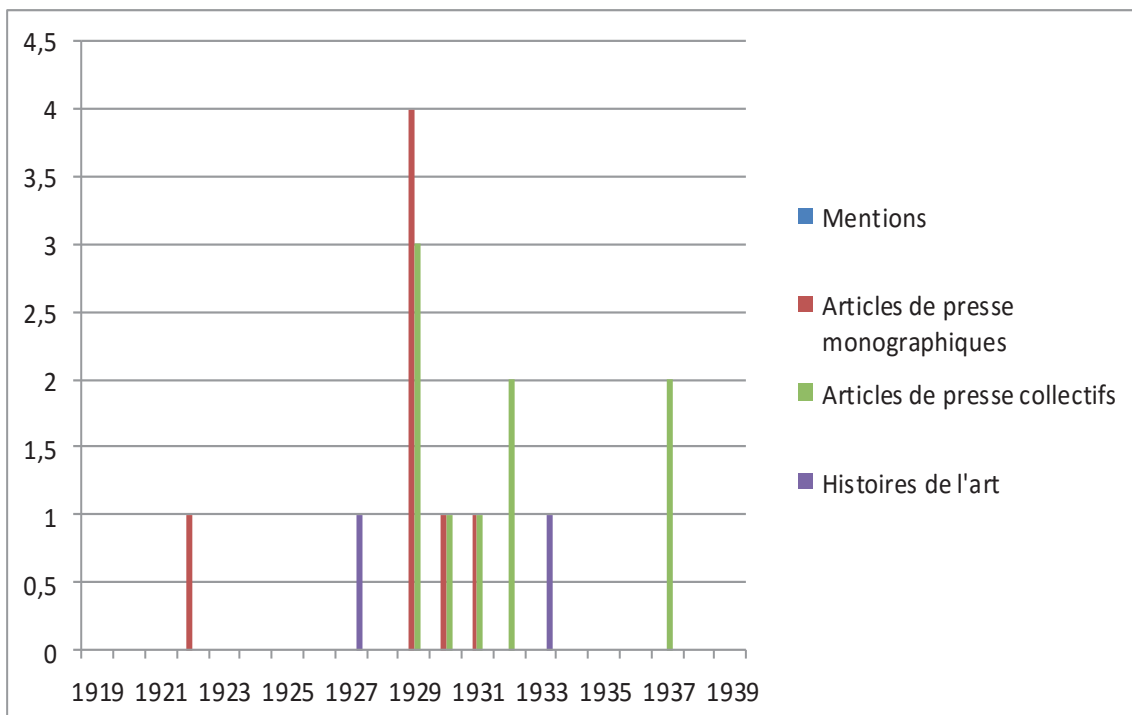
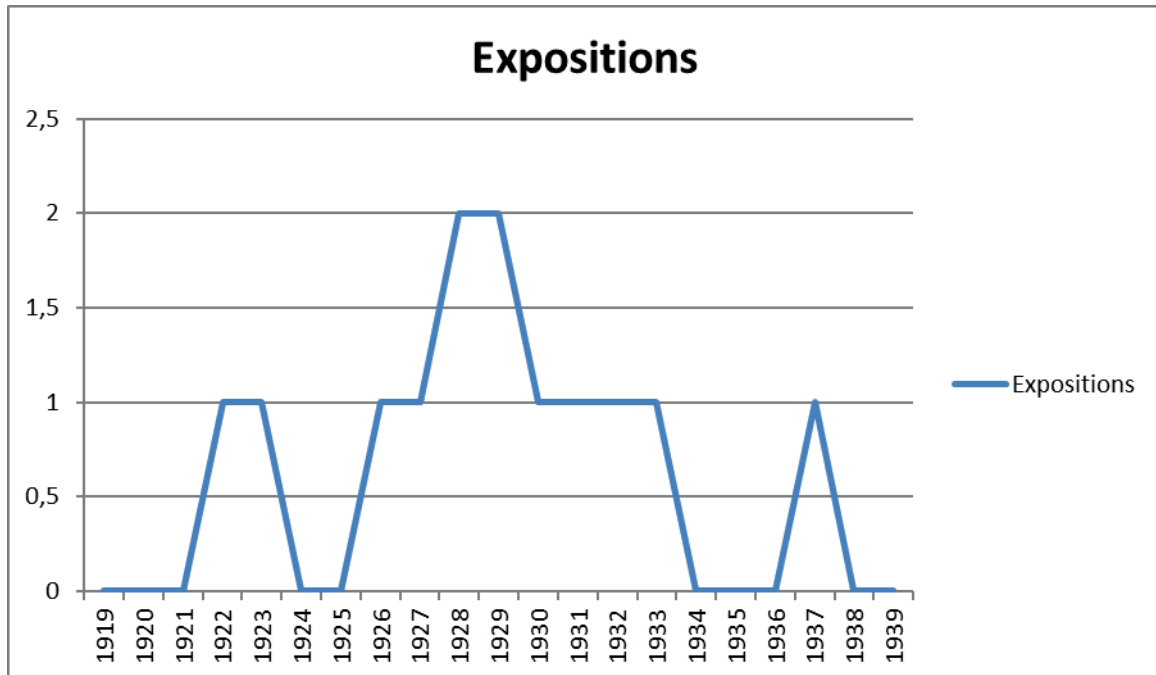
Figure 2. Courbes concernant les publications consacrées à Henri Rousseau incluant les mentions dans la presse, les articles de presse ainsi que les biographies, numéros spéciaux et catalogues d'exposition, par période de cinq ans.



ANNEXE 37.

Figure 1. Courbe des expositions consacrées à l'art naïf entre 1919 et 1939.

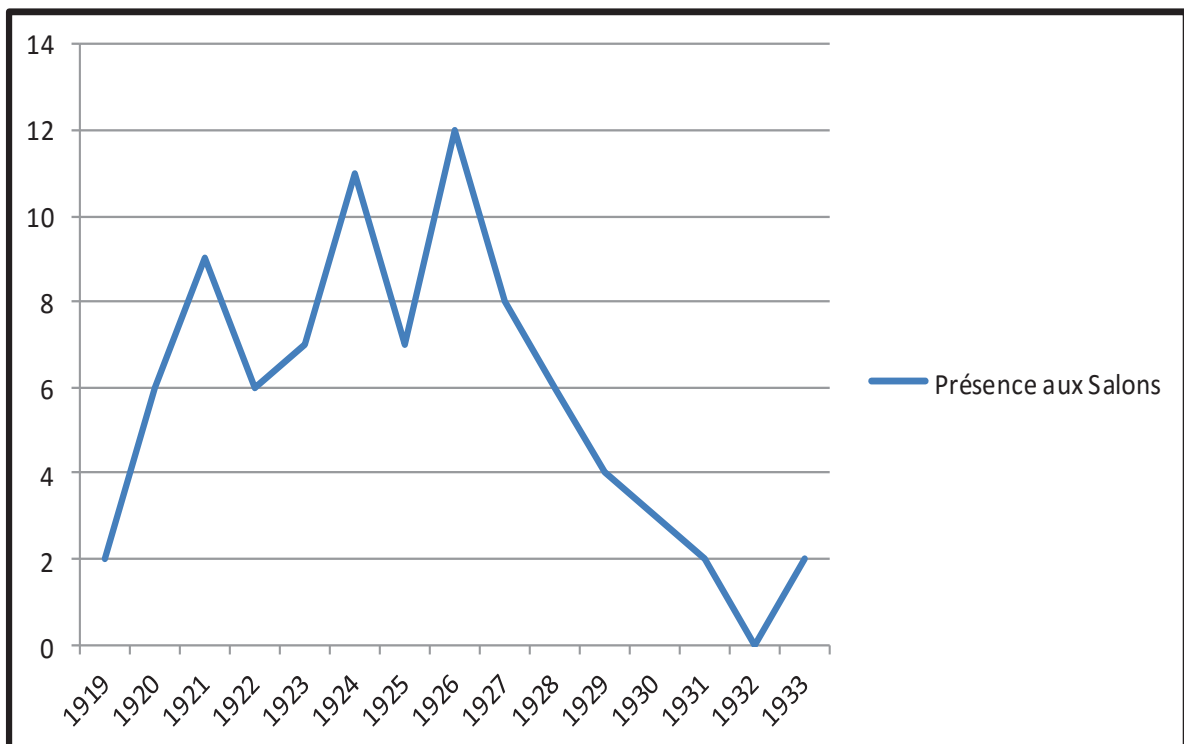
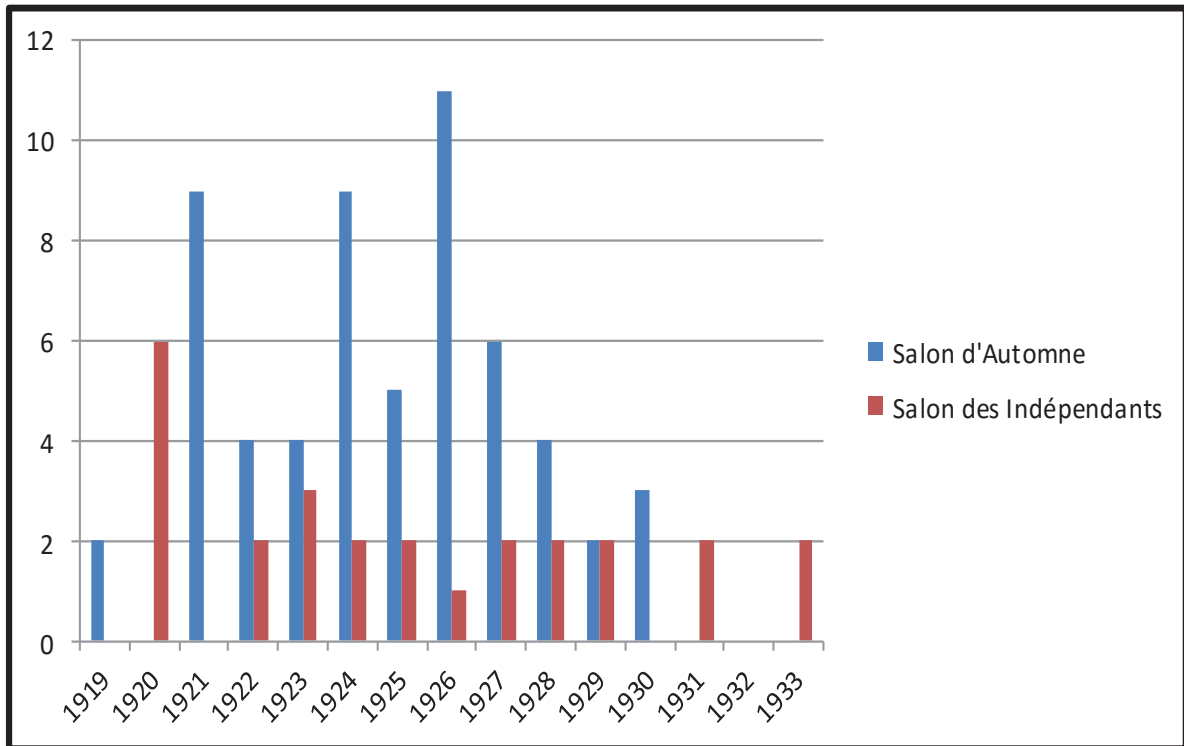
Figure 2. Graphique des publications consacrées à l'art naïf par genre entre 1919 et 1939.



ANNEXE 38.

Figure 1. Graphique comparatif du nombre d'œuvres naïves présentées au Salon d'Automne et au Salon des Indépendants, classement par nombre d'œuvres et par année.

Figure 2. Courbe représentant l'évolution du nombre d'œuvres naïves présentées dans les deux Salons, classement par nombre d'œuvres et par année.



ANNEXE 39.

Cocteau, Jean, « Préface », catalogue de vente des œuvres de la collection John Quinn, Paris, Hôtel Drouot, 1926, n. p.

« La vente QUINN comporte un phénomène, une pièce unique, le cœur de la roue, le centre du centre, l'endroit où la vitesse dort sur place, la rose des tempêtes, le sommeil des sommeils, le silence des silences : *La Bohémienne endormie* de Henri Rousseau.

Cette toile illustre que Uhde cite dans son livre (page 62) figurait aux Indépendants de 1897.

L'élite aime mal Rousseau. Elle y cherche ce qui se trouve dans n'importe quelle toile naïve. Même la *Noce* prête encore à de fâcheuses méprises. Ici, les dilettantes se détournent. Le style de guignol, de jeu de massacre, ne nous dérange plus. En face d'un tel chef-d'œuvre, me voilà tenté de reprendre mes thèmes habituels : Ralenti, statuaire des films, stéréoscope, négatifs du songe. J'allais écrire : Ce tableau n'est pas un tableau. Je me rétracte. Ce tableau qui dépasse la peinture, qui la survole, qui la compromet, reste un tableau. Après ses photographies il étonne. Le photographe est un sculpteur : il accuse les reliefs, les claires de lune. Pendant des années je me suis trompé sur l'œuvre de Gauguin à cause des photographies de Druet. La bohémienne et son décor peuvent rivaliser de matière profonde et dorée comme le raisin, avec les primitifs d'Avignon. Elle est le contraire de la peinture poétique, de l'anecdote. On touche de la poésie peinte, un objet de poésie, de l'abstrait devenu concret par un prodige de science infuse et de sincérité.

Vous vous rappelez le scénario :

Nous sommes dans le désert. Le rêve emporte si loin la bohémienne couchée au deuxième plan, ou bien le rêve l'apporte de si loin, comme le mirage apporte le fleuve du quatrième plan, qu'un lion, au troisième plan, la flaire sans pouvoir l'atteindre. Au fait, peut-être ce lion, ce fleuve, sont-ils le rêve de la dormeuse. Quelle paix ! Le mystère se croit seul et se met tout nu. Une lune, des étoiles du pôle blanchissent la crinière de verre et la queue du lion, haute dans le ciel en face de la lune. La bohémienne dort, les yeux mal fermés, la bouche entr'ouverte. Sa tête repose sur le bras gauche replié sous elle. Sa main droite tient un bâton.

Pourrais-je dépeindre cette figure immobile qui coule, ce fleuve d'oubli ? Je pense à l'Égypte qui savait garder les yeux ouverts dans la mort comme les plongeurs dans la mer.

Les disques de la lune blanche et du visage sombre se conjuguent dans la caisse et le trou d'une mandoline posée sur la banquise de sable au bord du fleuve humain. Ses cordes coulent dans le même sens que le burnous et le bâton.

A l'extrême droite (premier plan) contre la mandoline et le coussin naïvement étoilé par le coude noir, au-dessus de la signature et de la date, une cruche de grès, cruche significative, dont le ventre contient beaucoup d'explosifs.

D'où tombe une chose pareille ? De la lune. Comme le fauve à l'œil rond, le passé, l'avenir essayent de goûter à sa source un fleuve de couleurs innocentes. Cette scène du désert semble surprise par fraude : elle résulte, on dirait, d'une distraction du ciel. Sa présence exige autant de rencontres du hasard, que si retombait en ordre dans sa boîte un jeu de cartes battu et jeté en l'air.

Au reste, ce n'est peut-être pas sans motif que le peintre qui n'oubliait jamais un détail ne marque le sable d'aucune empreinte autour des pieds endormis. La bohémienne n'est pas venue là. Elle est là. Elle n'est pas là. Elle n'est en aucun lieu humain. Elle habite des miroirs. Elle peut se soulever, se couper en deux, parler comme le buste du cabinet des mystères. Elle est l'âme secrète du lyrisme, un acte de foi, une preuve d'amour. »

ANNEXE 40.

Cocteau, Jean, « Hommage à Erik Satie », *Embarcadères* reproduit in Cocteau, Jean, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, La Pléiade, 1999, p. 135

« Le binocle pèse un mi. Un beau mi lourd comme le ténor. C'est même un mi en or, une alchimie.
Le Chinois s'incline profondément l'un vers l'autre.
C'est même un mi ô gué ! un miracle, un ange ami.
L'ange de la Butte pèse l'Ut—l'ange ignoré pèse le Ré—l'ange en salmis pèse le Mi—l'ange de Saint-Cucufa pèse le Fa—l'ange qui aime bien l'alcool pèse le Sol. (*un salmis d'ange cela se mange entre amis.*)
Vous n'avez pas soif ? Octave apportez-nous les quartes.
A trois avec le douanier Rousseau et l'âne, ils burent toutes les étoiles du seau. Ensuite ils jouèrent de la flûte et aux cartes.
Les fous de l'asile et les petits enfants de l'école laïque sortirent se tenant par la main et vinrent s'asseoir sur le canapé rouge. La reine de cœur Clémence et le roi des Cimbres s'épousèrent à l'HÔTEL DU COMMERCE. La lune mûrit les bémols. Cueillons des bémols sur les aloès. Après, nous allâmes toute la noce du jardin d'Acclimatation où le chef d'orchestre s'appelle justement Monsieur Orphée.
Le faux col encoche le faune.
Fa dièse d'avion
et l'œuf du tir ut bémol. »

ANNEXE 41.

Cocteau, Jean, *Joueurs dormant à l'ombre*, publié in *Opéra. Œuvres poétiques 1925-1926*, Paris, Stock, 1927 et reproduit in Cocteau, Jean, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, La Pléiade, 1999, p. 519

« Un jeu dangereux est l'homme.
Parfois des garçons y jouent.
La table contre une joue,
Pâles, baignés dans leur ombre.

Ces anges épouvantables,
Dormant à l'ombre en été,
En nage contre la table,
Nagent d'un bras enchanté.

Les dormeurs ont-ils des jambes ?
Ont-ils un bas et un haut ?
Sont-ils dans l'air ou dans l'eau ?
Ont-ils des os dans les membres ?
Ont-ils de l'air dans les os ?

Le jeu d'homme est un mystère,
Il se joue entre dormeurs
N'ayant pas les pieds par terre ;
Et qui triche à l'homme meurt,

Tenez, le jeu de la mourre
Est au jeu d'homme pareil :
Les dormeurs faisant l'amour
Sont expulsés du sommeil. »

ANNEXE 42.

Cocteau, Jean, *Le modèle des dormeurs*, publié in *Opéra. Œuvres poétiques 1925-1926*, Paris, Stock, 1927 et reproduit in Cocteau, Jean, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, La Pléiade, 1999, p. 533

« Le sommeil est une fontaine
Pétrifiante. Le dormeur,
Couché sur sa main lointaine,
Est une pierre en couleurs.

Dormeurs sont valets de cartes,
Dormeurs n'ont ni haut ni bas,
De nous un dormeur s'écarte,
Immobile à tour de bras.

Les rêves sont la fiente
Du sommeil. Ceux qui les font
Troublent l'eau pétrifiante
Et les prennent pour le fond.

(L'eau pétrifiante explique
Cet air maladroitement
Copié d'après l'antique
D'un modèle nu dormant.) »

ANNEXE 43.

Cocteau, Jean, *Jeune fille endormie*, publié in *Opéra. Œuvres poétiques 1925-1926*, Paris, Stock, 1927 et reproduit in Cocteau, Jean, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, La Pléiade, 1999, p. 537

« Rendez-vous derrière l'arbre à songes ;
Encore faut-il savoir auquel aller.
Souvent on embrouille les anges,
Victimes du mancenillier.

Nous qui savons ce que ce geste attire :
Quitter le bal et les buveurs de vin,
A bonne distance des tirs,
Nous ne dormirons pas en vain.

Dormons sous un prétexte quelconque,
Par exemple : voler en rêve ;
Et mettons-nous en forme de quinconce,
Pour surprendre les rendez-vous.

C'est le sommeil qui fait ta poésie,
Jeune fille avec un seul bras paresseux ;
Déjà le rêve à grand spectacle t'a saisie
Et plus rien d'autre ne t'intéresse. »

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON – SORBONNE
École doctorale 441 Histoire de l'art, laboratoire HiCSA

THESE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON – SORBONNE

Discipline : HISTOIRE DE L'ART

présentée et soutenue publiquement le 5 novembre 2016 par

Marion ALLUCHON

**Du Douanier Rousseau à Gaston Chaissac :
la reconnaissance de l'art naïf
en France et aux Etats-Unis (1886-1948)**

sous la direction de Monsieur le Professeur Philippe DAGEN

VOLUME III ILLUSTRATION

Membres du jury :

Laurence Campa, professeur à l'Université de Paris 10 Nanterre
Emmanuel Pernoud, professeur à l'Université de Paris 1 Panthéon –
Sorbonne

Arnauld Pierre, professeur à l'Université de Paris IV-Sorbonne

NOTE AU LECTEUR.

L'ordre du présent corpus iconographique a été établi afin, d'abord, de satisfaire la curiosité du lecteur par rapport à des artistes et des œuvres encore peu connus. Gageant que les œuvres des artistes naïfs et associés (suivant la définition de l'art naïf à laquelle nous nous référons) sont moins connues que leurs consœurs de l'art savant, nous avons donc préféré au détriment de l'ordre alphabétique commencer par les reproductions d'œuvres d'Henri Rousseau, puis des artistes naïfs français puis des artistes naïfs / *folk art* américains avant d'en venir à la reproduction des œuvres d'art savant citées dans le volume texte.

Cette présentation ne se veut pas exhaustive.

Enfin, le volume intègre également des reproductions de documents.

SOMMAIRE.

Artistes naïfs français.

Henri Rousseau.....	6
André Bauchant.....	49
Camille Bombois.....	53
Jean Eve.....	57
Séraphine Louis.....	59
René Rimbart.....	63
Louis Vivin.....	69
Alphonse Benquet.....	73

***Folk Art* et artistes américains associés.**

Edward Hicks.....	77
Morris Hirshfield.....	80
John Kane.....	86
Joseph Pickett.....	91
Anna Mary Robertson Moses.....	93
Louis-Michel Eilshemius.....	95
Manuel Blasco Alarcón.....	99

Artistes savants.

Brassaï.....	102
Victor Brauner.....	108
Gaston Chassignac.....	110
Giorgio de Chirico.....	112
Jean-Baptiste Camille Corot.....	114
Robert Delaunay.....	123
Maurice Denis.....	131
André Derain.....	135
Charles Dufresne.....	137

André Dunoyer de Segonzac.....	139
Paul Gauguin.....	142
François Georquin.....	144
Jean-Léon Gérôme.....	146
George Grosz et John Heartfield.....	148
Ferdinand Hodler.....	150
Wassily Kandinsky.....	152
Charles Lacoste.....	156
Carl Larsson.....	162
Franz Marc.....	164
André Masson.....	166
Joan Miró.....	168
Gabriele Münter.....	173
Amédée de la Patellière.....	176
Pablo Picasso.....	179
Louis Roy.....	186
Paul Sérusier.....	188
Maurice Utrillo.....	190
Maurice Vlaminck.....	195
Pierre Watteau.....	197

Documents.

<i>L'Illustration</i> , n° du 4 novembre 1905.....	200
Affiche promotionnelle pour la publication de <i>Der Blaue Reiter</i> , l'Almanach du Blaue Reiter, 1911.....	201
Plan d'exposition de l'Armory Show, New York, 1913.....	202
Diagramme « Cubism and Abstract Art », Alfred H. Barr Jr., 1936.....	203
Couverture de <i>They Taught Themselves. American Primitive Painters of 20th Century</i> , Sidney Janis, 1942.....	204
Portrait d'André Lhote, auteur inconnu, <i>Variétés</i> , n°7, 15 novembre 1928.....	205
Portrait de Maurice Vlaminck, auteur inconnu, <i>Variétés</i> , n°7, 15 novembre 1928.....	206

ARTISTES NAIFS FRANCAIS

Henri Rousseau
(1848-1910)

ILL. 1

Henri Rousseau

Un soir de carnaval, 1886, huile sur toile, 106,9 x 89,3 cm, Philadelphie Museum of Art, Philadelphie



ILL. 2

Henri Rousseau

Moi-même, Portrait paysage, 1890, huile sur toile, 143 x 110 cm, Nàrodni Galeri, Prague



ILL. 3

Henri Rousseau

Portrait de Monsieur X (Pierre Loti), 1890-1891, huile sur toile, 61 x 50 cm, Kunsthaus, Zurich

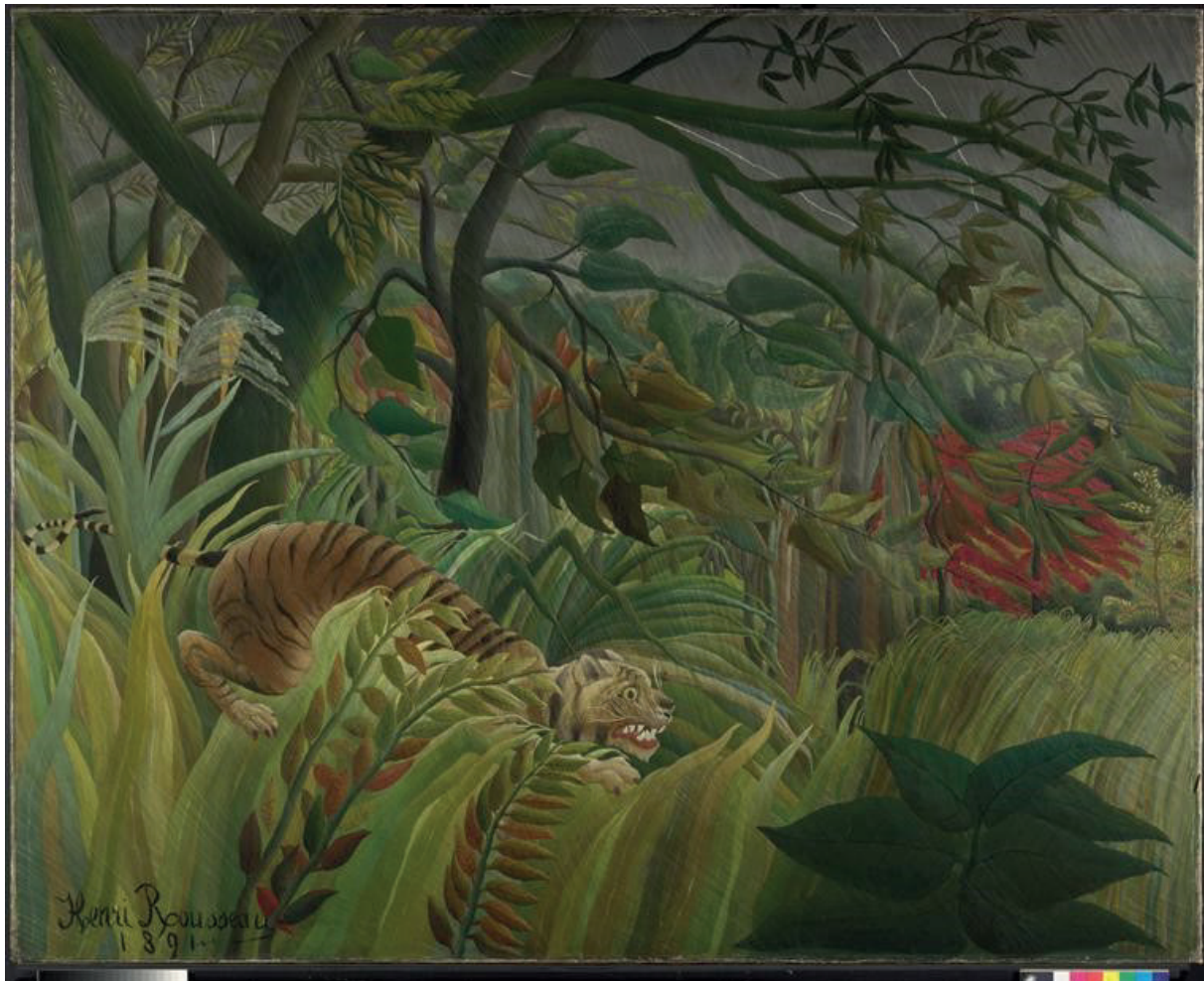
Malgré la chéchia rouge, l'épaisse moustache en crochet du personnage et la présence bien en évidence du chat, ce portrait ne serait pas celui de l'écrivain Pierre Loti mais celui d'Edmond-Achille Frank, écrivain montmartrois que Rousseau aurait fait poser vers 1891 dans sa demeure de Montmartre, derrière le château des Brouillards. L'authentification du personnage fut rétablie en 1952 par Edmond-Achille Frank lors de l'exposition du tableau à la Galerie Charpentier, cf. entre autres Cahn, Isabelle, *Le Douanier Rousseau, naïf ou moderne ?*, Garches, A propos, 2006, p. 44 et Le Pichon, Yann, *Le monde du Douanier Rousseau. Ses sources d'inspiration, ses influences sur l'art moderne*, p. 86.



ILL. 4

Henri Rousseau

Surpris !, 1891, huile sur toile, 129,8 x 161,9 cm, National Gallery, Londres



ILL. 5

Henri Rousseau

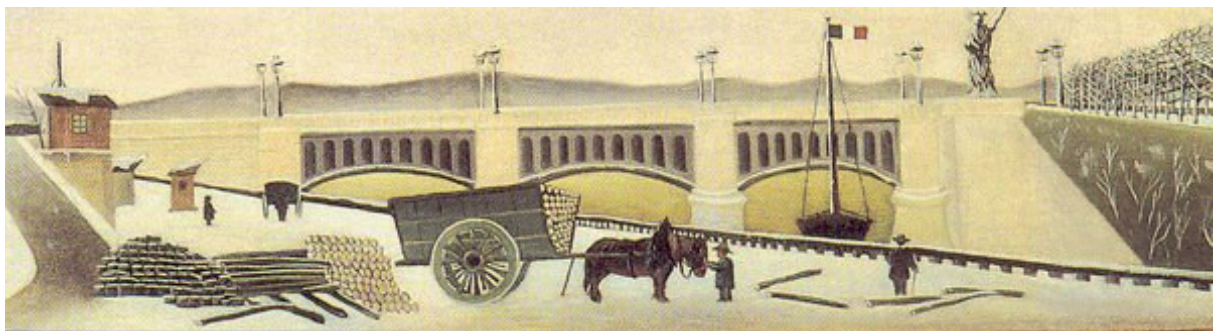
Le Passé et le Présent, ou Pensée philosophique, 1891, huile sur toile, 84,5 x 47 cm, The Barnes Foundation, Philadelphie



ILL. 6

Henri Rousseau

Vue du pont de Grenelle, 1892, huile sur toile, 20 x 75 cm, Musée du Vieux Château, Laval



ILL. 7

Henri Rousseau

Le Centenaire de l'Indépendance, 1892, huile sur toile, 111,8 x 158,1 cm, Paul Getty Museum, Los Angeles



ILL. 8

Henri Rousseau

La Carmagnole, 1893, huile sur toile, 111,8 x 158,1 cm, Harno Museum, Nagano



ILL. 9

Henri Rousseau

Artilleurs groupés, 1893-1895, huile sur toile, 79,1 x 98,9 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York



ILL. 10

Henri Rousseau

La Guerre ou La chevauchée de la discorde, 1894, huile sur toile, 114 x 195 cm, Musée d'Orsay, Paris



ILL. 11

Henri Rousseau/Louis Roy

La Guerre ou La chevauchée de la discorde, 1895, lithographie, 26 x 40,1 cm, *L'Ymagier*, janvier 1895, n°2

et illustration du feuilleton « Le Tzar » paru dans *L'Egalité*, 6 octobre 1889 puis dans *Le Courrier Français* du 27 octobre 1889



ILL. 12

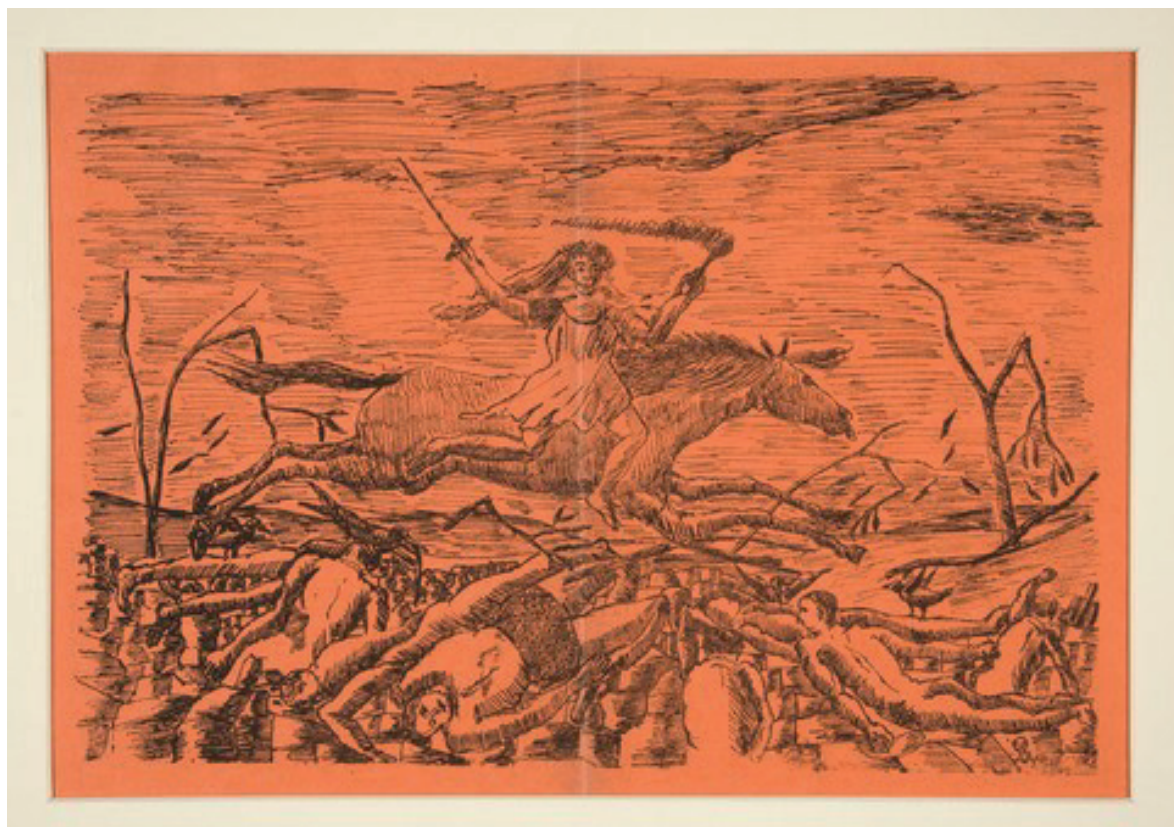
Henri Rousseau

La Guerre ou La chevauchée de la discorde, 1894, huile sur toile, 114 x 195 cm, Musée d'Orsay, Paris

et

Henri Rousseau/Louis Roy

La Guerre ou La chevauchée de la discorde, 1895, lithographie, 26 x 40,1 cm, *L'Ymagier*, janvier 1895, n°2



ILL. 13

Henri Rousseau

Portrait de Femme, 1895, huile sur toile, 160 x 105 cm, Musée national Picasso, Paris



ILL. 14

Henri Rousseau

L'enfant aux rochers, 1895-1897, huile sur lin, 55,4 x 45,7 cm, National Gallery of Art, Washington



ILL. 15

Henri Rousseau

La basse-cour, 1896, huile sur toile, 24,6 x 32,9 cm, Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, Paris



ILL. 16

Henri Rousseau

La Bohémienne endormie, 1897, huile sur toile, 129,5 x 200,7 cm, Museum of Modern Art, New York



ILL. 17

Henri Rousseau

La Tour Eiffel, vers 1898, huile sur toile, dimensions inconnues, Museum of Fine Arts, Houston



ILL. 18

Henri Rousseau

Le peintre et son modèle, 1900, huile sur toile, 46,5 x 55,5 cm, Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, Paris



ILL. 19

Henri Rousseau

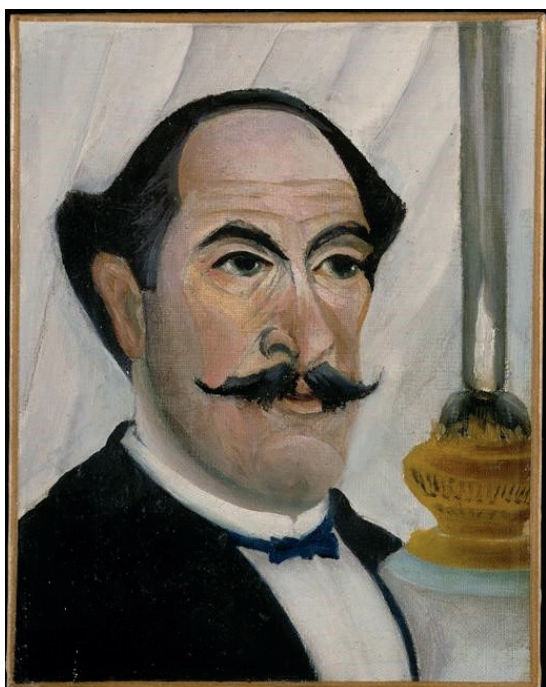
Mauvaise surprise, 1901, huile sur toile, 194,6 x 129,9 cm, Barnes Foundation, Merion



ILL. 20

Henri Rousseau

Autoportrait de Rousseau à la lampe, 1902-1903, huile sur toile, 23 x 19 cm, Musée national Picasso, Paris



ILL. 21

Henri Rousseau

Portrait de la seconde femme de Rousseau, 1903, huile sur toile, 23 x 19 cm, Musée national Picasso, Paris



ILL. 23

Henri Rousseau

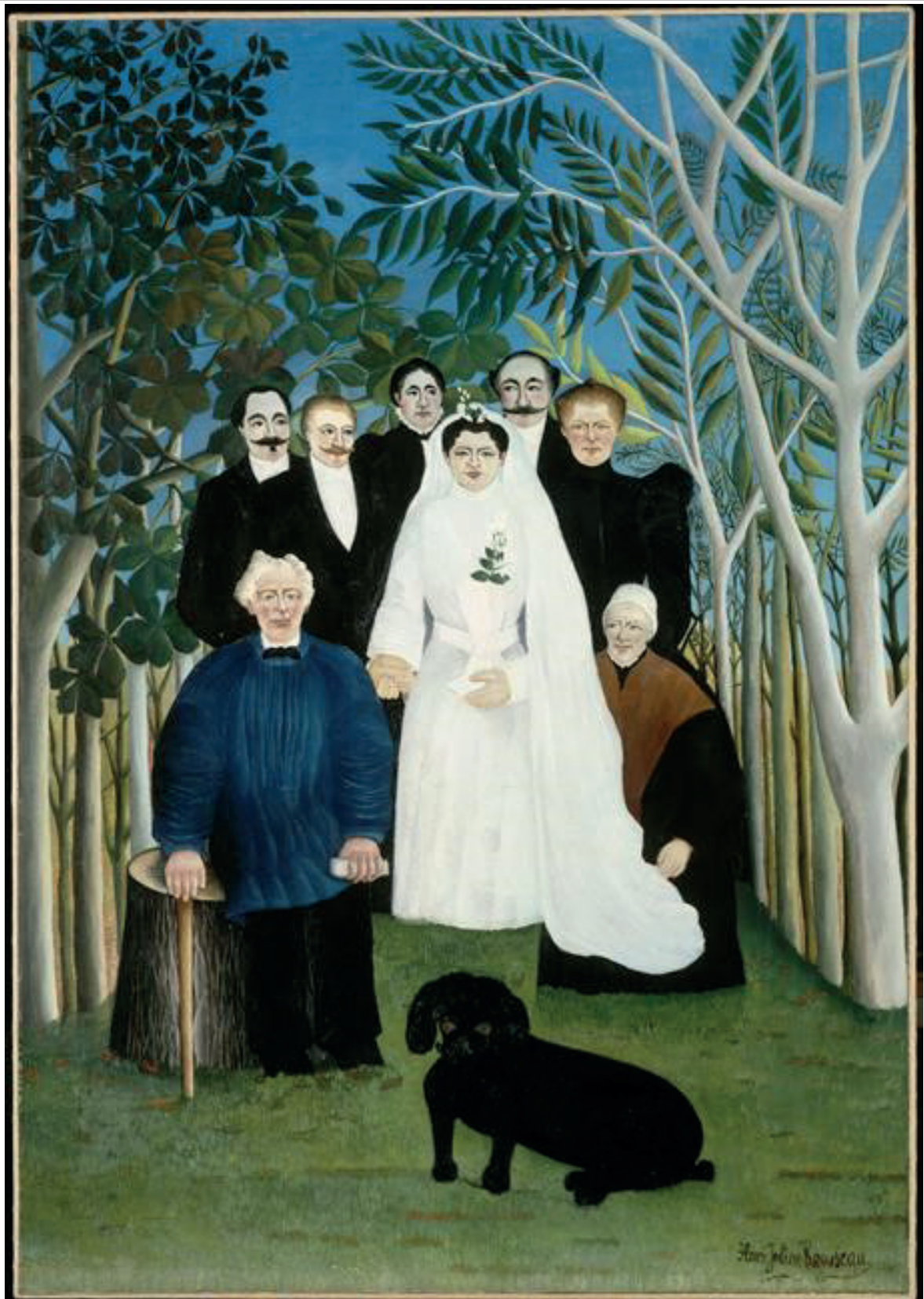
Eclaireurs attaqués par un tigre, 1904, huile sur toile, 121,6 x 161,9 cm , Barnes
Foundation, Philadelphie



ILL. 24

Henri Rousseau

La noce ou *Une noce à la campagne*, vers 1905, huile sur toile, 163 x 114 cm, Musée de l'Orangerie, collection Jean Walter et Paul Guillaume, Paris



ILL. 25

Henri Rousseau

Le lion ayant faim, se jette sur l'antilope, 1898/1905, huile sur toile, 200 x 301 cm

Fondation Beyeler, Bâle



ILL. 26

Henri Rousseau

La Liberté invitant les artistes à prendre part à la 22^e exposition des artistes indépendants, 1905-1906, huile sur toile, 175 x 119 cm, Musée national d'art moderne, Tokyo



ILL. 27

Henri Rousseau

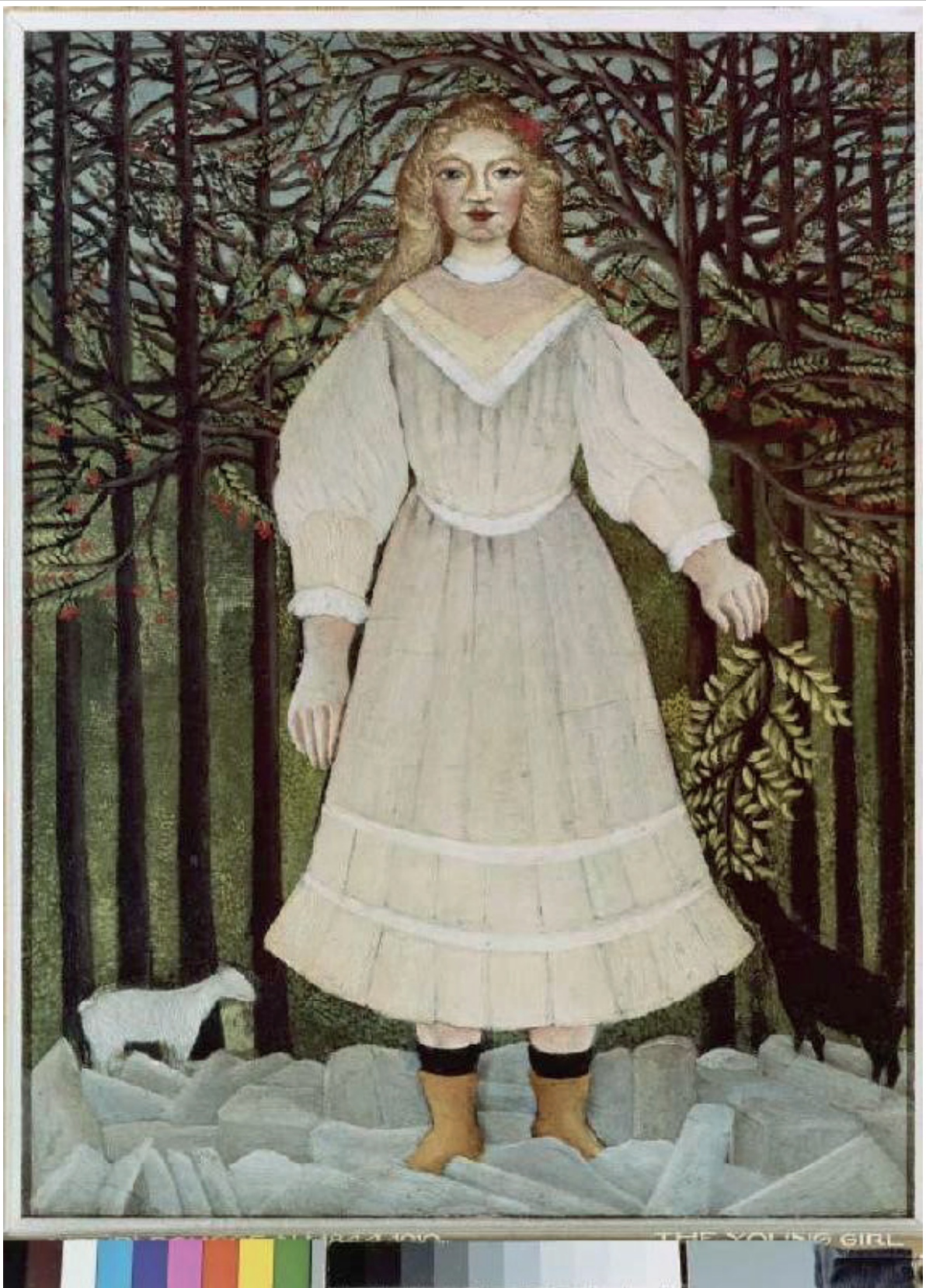
Joyeux farceurs, 1906, huile sur toile, 145,7 x 113,3 cm, Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphie



ILL. 28

Henri Rousseau

Jeune fille en rose, 1906-1907, huile sur toile, 61 x 45,7 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie



ILL. 29

Henri Rousseau

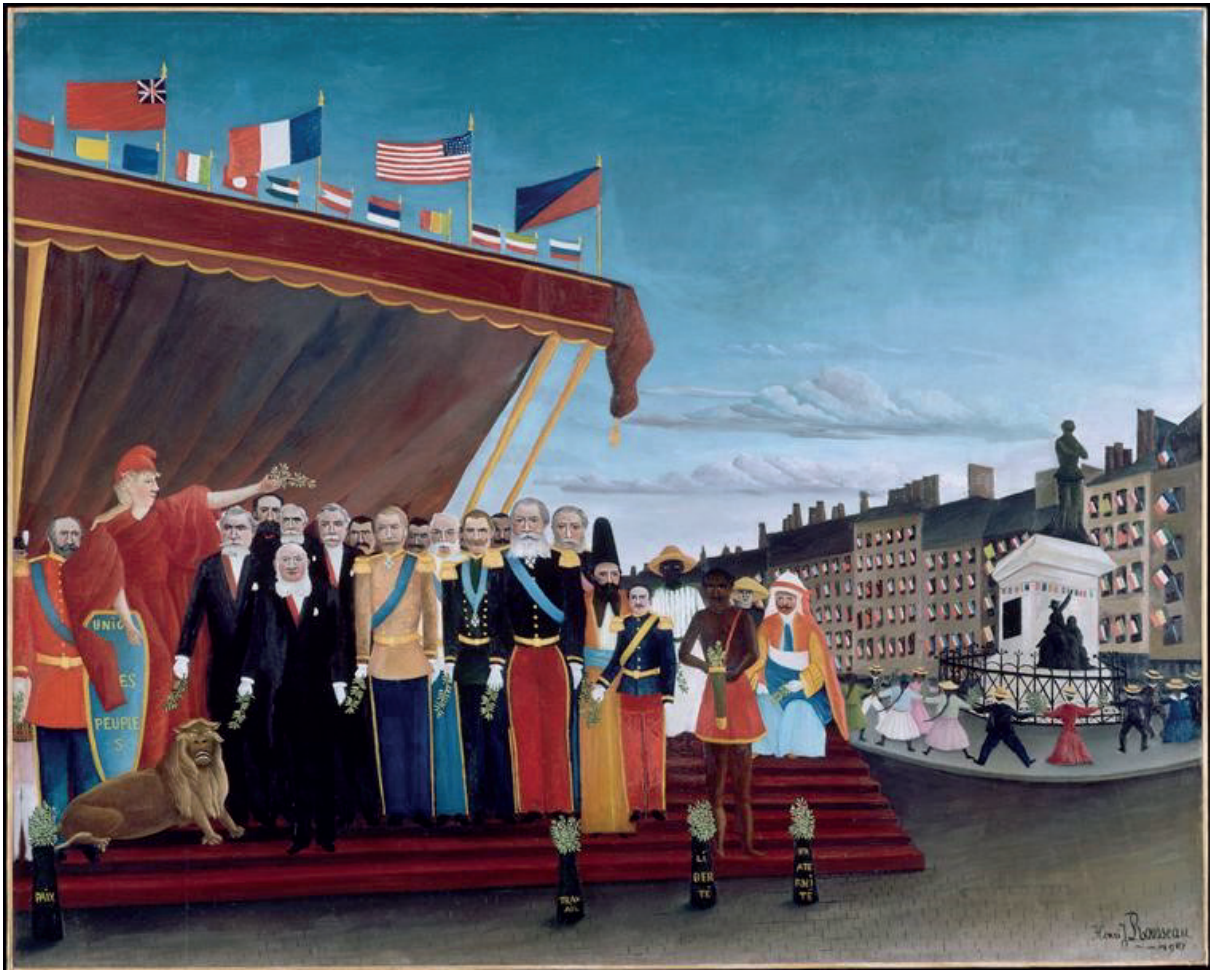
Charmeuse de serpents, 1907, huile sur toile, 169 x 183,3 cm, Musée d'Orsay, Paris



ILL. 30

Henri Rousseau

Les représentants des puissances étrangères venant saluer la République en signe de paix, 1907, huile sur toile, 130 x 161 cm, Musée national Picasso, Paris



ILL. 31

Henri Rousseau

Les Joueurs de Football, 1908, huile sur toile, 100,3 x 80,3 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York



ILL. 32

Henri Rousseau

Combat de Tigre et de Buffle, 1908, huile sur toile, 46 x 55 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg



ILL. 33

Henri Rousseau

Vue du pont de Sèvres, 1908, huile sur toile, 81 x 100 cm, Musée Pouchkine, Moscou



ILL. 34

Henri Rousseau

Paysage avec le dirigeable Patrie/République, 1907-1908, huile sur toile, 46 x 54,5 cm,
Tokyo Bridgestone Museum of Art, Tokyo



ILL. 35

Henri Rousseau

Malakoff ou les poteaux télégraphiques, 1908, huile sur toile, 46 x 55 cm, collection particulière



ILL. 36

Henri Rousseau

La Carriole du Père Juniet, 1908, huile sur toile, 97 cm x 129 cm, Musée de l'Orangerie, collection Jean Walter et Paul Guillaume, Paris



ILL. 37

Henri Rousseau

Les Pêcheurs à la ligne, 1909, huile sur toile, 46 x 55 cm, Musée de l'Orangerie, collection Jean Walter et Paul Guillaume, Paris



III.

Henri Rousseau

La Muse inspirant le Poète, 1909, huile sur toile, 144 x 114 cm, Musée des Beaux-arts Pouchkine, Moscou



ILL. 38

Henri Rousseau

Vue des fortifications, 1909, huile sur toile, 48 x 55 cm, Hiroshima Museum, Japon



ILL. 39

Henri Rousseau

Cheval attaqué par un jaguar, 1910, huile sur toile, 89 x 116 cm, Musée Pouchkine, Moscou



ILL. 40

Henri Rousseau

Paysage exotique, 1910, huile sur toile, 130 x 162 cm, Fondation Norton Simon,
Los Angeles



ILL. 41

Henri Rousseau

La cascade, 1910, huile sur toile, 116,2 x 150,2 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago



ILL. 42

Henri Rousseau

Le Rêve, 1910, huile sur toile, 200 x 300 cm, Museum of Modern Art, New York



ILL. 43

Henri Rousseau

Nature morte aux cerises, date inconnue, 33,5 x 41 cm, Musée national d'art moderne — Centre Georges Pompidou, Paris, anciennement collection d'André Breton

et

Mur de l'atelier d'André Breton, rue Fontaine



André Bauchant
(1873-1958)

ILL. 44

André Bauchant

Apollon sur son char et nymphes au bain, 1928, huile sur toile, 94 x 116 cm, Galerie Charlotte, Munich

Fragment du décor de « Apollon Musagète » pour les Ballets Russes, le char d'Apollon. Commande de Diaghilev pour les « Ballets Russes », opéra de Stravinsky créé au Théâtre Sarah-Bernhardt le 12 juin 1928, chorégraphie de George Balanchine, danseur étoile Serge Lifar. Les longs costumes de Bauchant pour les premières représentations furent remplacés quelques mois plus tard par des créations de Coco Chanel. Les décors ont été réalisés, gran-



ILL. 45

André Bauchant

Les funérailles d'Alexandre-le-Grand, 1940, huile sur toile, 114 x 195 cm , Tate Gallery, Londres



ILL. 46

André Bauchant

Ulysse réclamant à Circé ses compagnons changés en pourceaux, 1944, huile sur toile,
65 x 98 cm, Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Paris



Camille Bombois
(1883-1970)

ILL. 47

Bombois, Camille

Nu aux bras levés, 1925, huile sur toile, 86 x 68,5 cm, Musée d'art et d'archéologie, Senlis



ILL. 48

Camille Bombois

Athlète forain, vers 1930, huile sur toile, 130 x 89 cm, Centre Georges Pompidou-Musée national d'art moderne, Paris



ILL. 49

Camille Bombois

Before Entering the Ring, 1930-1935, huile sur toile, 60 x 73 cm, Museum of Modern Art, New York



Jean Eve
(1900-1968)

ILL. 50

Jean Eve

Portrait de Maximilien Gauthier, date inconnue, huile sur toile, dimensions inconnues,
Musée du Vieux-Château, Laval



Séraphine Louis
dite de Senlis
(1864-1942)

ILL. 51

Séraphine Louis

Arbre rouge, 1928-1930, huile sur toile, 193 x 130 cm, Musée national d'art moderne-
Centre Georges Pompidou, Paris



ILL. 52

Séraphine Louis

L'arbre du Paradis, 1929, huile sur toile, 195 x 130 cm, Musée national d'art moderne-
Centre Georges Pompidou, Paris



ILL. 53

Snapshot extrait de *Séraphine*, film réalisé par Martin Provost, France, Diaphana Films, 2008, 125 min.



René Rimbert
(1896-1991)

ILL. 54

René Rimbert

Nature morte à la louche, 1920, huile sur toile, 46 x 38 cm, collection Ubald-Bocquet, Paris



ILL. 55

René Rimbert

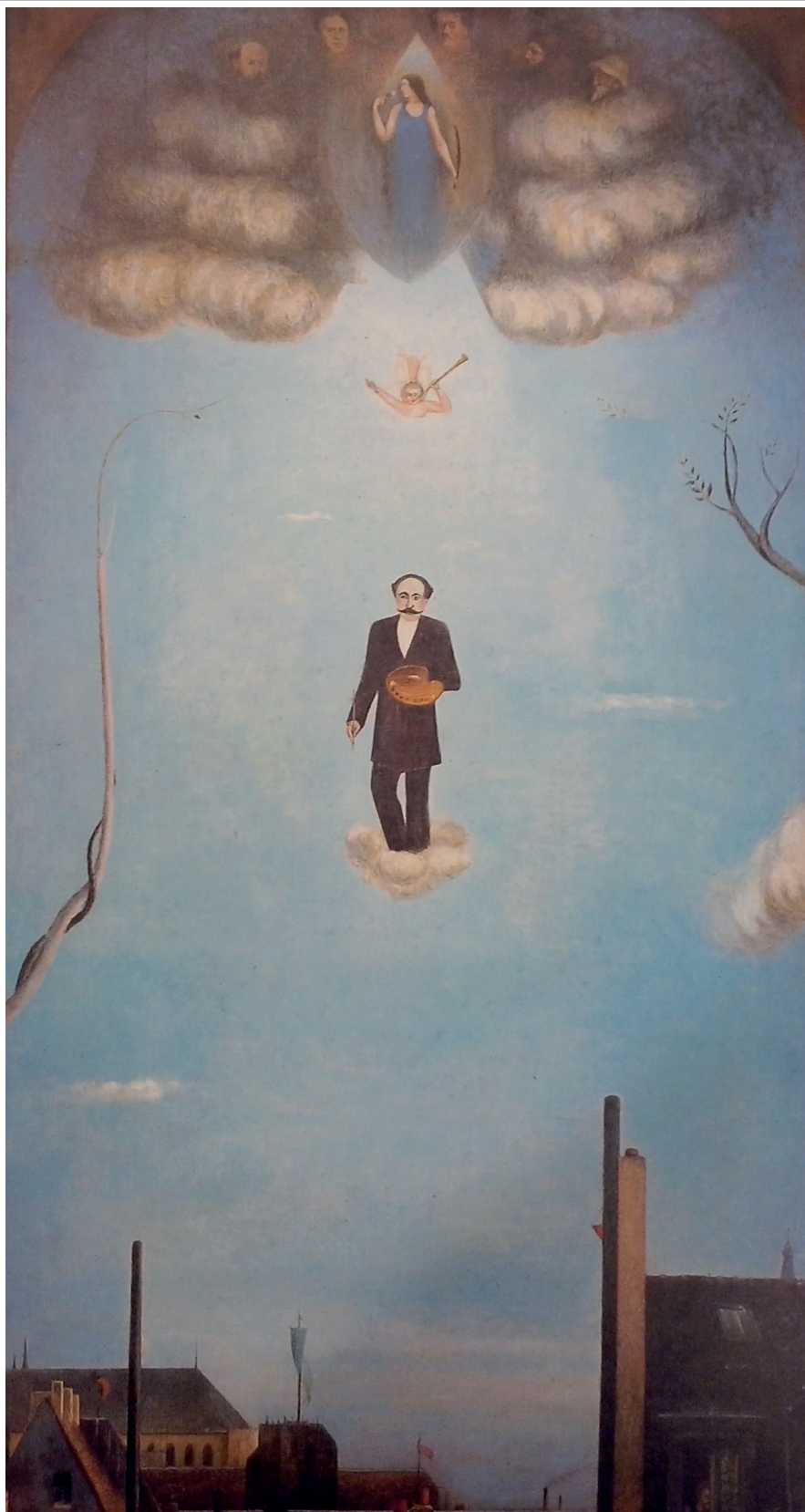
Casserole bleue et sac à café, 1921, huile sur toile, 46 x 38 cm, collection Guénégan, Paris



ILL. 56

René Rimbert

Le Douanier Rousseau montant vers la gloire et entrant dans la postérité, 1926, huile sur toile, 100 x 56 cm, collection particulière



ILL. 57

René Rimbert

Matinée de novembre, 1927, huile sur toile, 73 x 50 cm, collection particulière, Paris



ILL. 58

René Rimbert

La rue montante, 1958, huile sur toile contrecollée sur carton, 36,5 x 24 cm, collection particulière, Paris

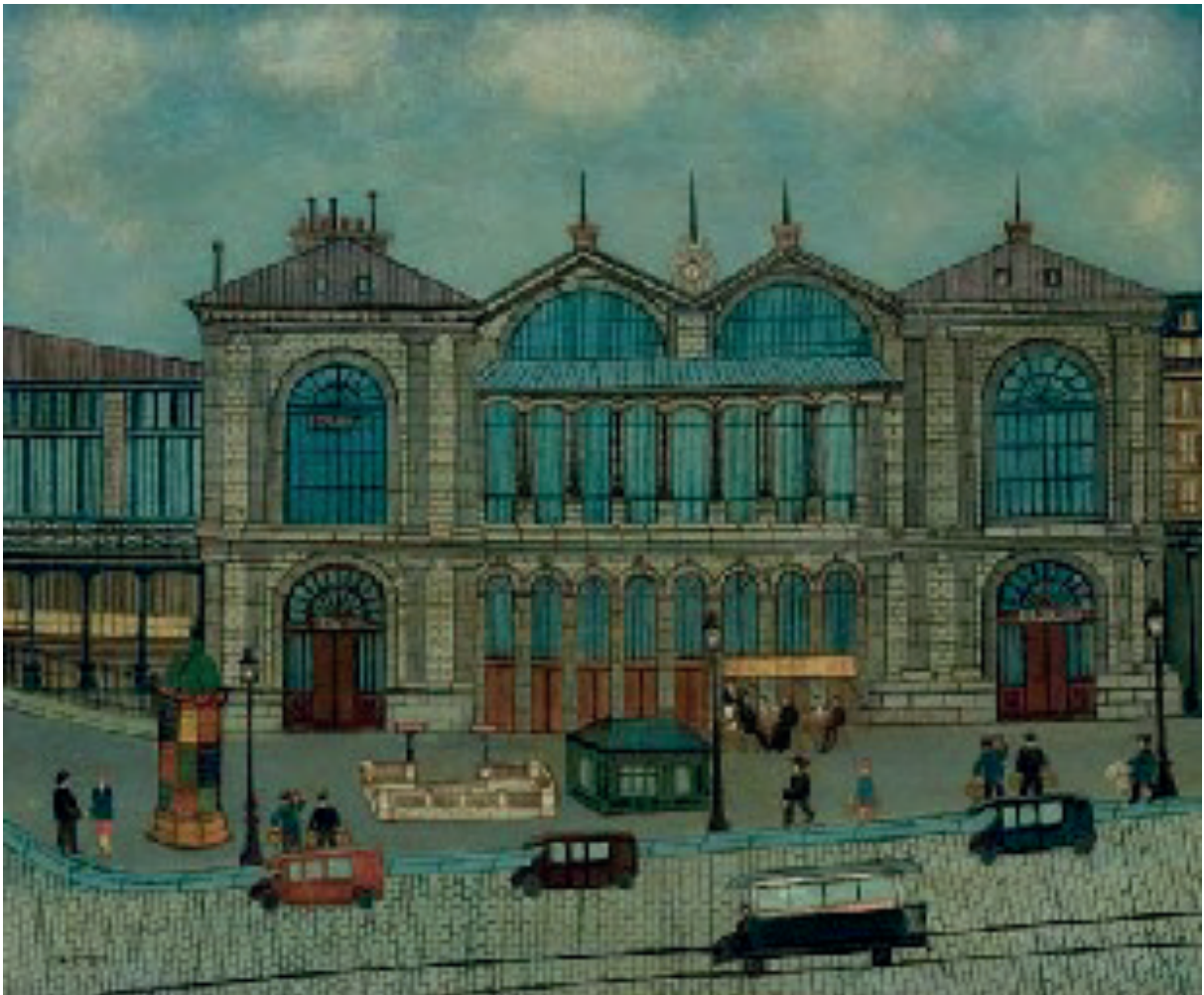


Louis Vivin
(1861-1936)

ILL. 59

Louis Vivin

Gare Montparnasse, Paris, date inconnue, huile sur toile, 45,9 x 54,6 cm, Maison de vente
Christies



ILL. 60

Louis Vivin

Le cerf et les loups, 1926, huile sur toile, 50 x 73 cm, Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, Paris



ILL. 61

Louis Vivin

Notre-Dame, vers 1933, huile sur toile, 65 x 81 cm, Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, Paris



Alphonse Benquet
(1857-1933)

ILL. 62

Reproduction de la page de catalogue de la vente de la collection André Breton chez Calmels-Cohen, 2005, p. 45

reproduit in <http://lepoignardsubtil.hautetfort.com/tag/Alphonse+Benquet>, lien consulté pour la dernière fois le 30 août 2016

45

4108
A. Benquet *(Alphonse Benquet)*
FACTEUR DANS LA GRANDE LANDE
Huile sur métal
Signée en bas à droite :
A. Benquet peintre - sculpteur
Titre en bas au centre : Facteur dans la grande lande
25 x 32 cm (9 7/8 x 12 5/8 in.)
100/150 euros → 4 500



4109
A. Benquet
GROUPE D'ENFANTS, PLACE GAMBETTA À TARTAS (LANDES)
Huile sur carton
Signée en bas à droite : A. Benquet peintre - sculpteur, inscrite en bas au centre : groupe d'enfants, place Gambetta à Tartas (Landes)
Cachet en creux de l'artiste au dos du cadre
30,3 x 33,5 cm (11 7/8 x 13 1/4 in.) sans cadre
41,5 x 45 cm (16 3/8 x 17 3/4 in.) avec cadre
150/200 euros → 5 500



4110
A. Benquet
DANS LES LANDES UN CONCERT DANS LA FORÊT
Huile sur toile
Titre en bas au centre : dans les landes un concert dans la forêt et signée en bas à droite : A. Benquet peintre - sculpteur
44 x 33,6 cm (17 3/8 x 13 1/4 in.)
500/800 euros → 5 500



expressions : Paris, Galerie René Drouin, cart bref
présenté aux arts culturels, 1949, rep. 1 p., n° 23

**FOLK ART ET
ARTISTES AMERICAINS ASSOCIES**

Edward Hicks
(1780-1849)

ILL. 63

Edward Hicks

The Peacable Kingdom, 1844-1846, huile sur toile, 61 x 78 cm, Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Center, Williamsburg



ILL. 64

Edward Hicks

The Peacable Kingdom, 1826-1828, huile sur toile, 82 x 100 cm, Museum of Fine Arts, Houston



Morris Hirshfield
(1872-1946)

ILL. 65

Morris Hirshfield

Beach Girl, 1937-1939, huile sur toile et collage, 91,8 x 56,3 cm, Museum of Modern Art, New York (anciennement Sidney et Harriet Janis Collection)



ILL. 66

Morris Hirshfield

Tiger, 1940, huile sur toile, 71,1 x 101,3 cm, Museum of Modern Art, New York



ILL. 67

Morris Hirshfield

Girl in a Mirror, 1940, huile sur toile, 101,9 x 56,5 cm, Museum of Modern Art, New York
(anciennement Sidney et Harriet Janis Collection)



ILL. 68

Morris Hirshfield

Girl with Pigeons, 1942, huile sur toile, 76,1 x 101,7 cm, Museum of Modern Art, New York
(anciennement Sidney et Harriet Janis Collection)



ILL. 69

Morris Hirshfield

American Beauty, 1942, huile sur toile, dimensions inconnues, The Gael Mendelsohn Collection



John Kane
(1860-1934)

ILL. 70

John Kane

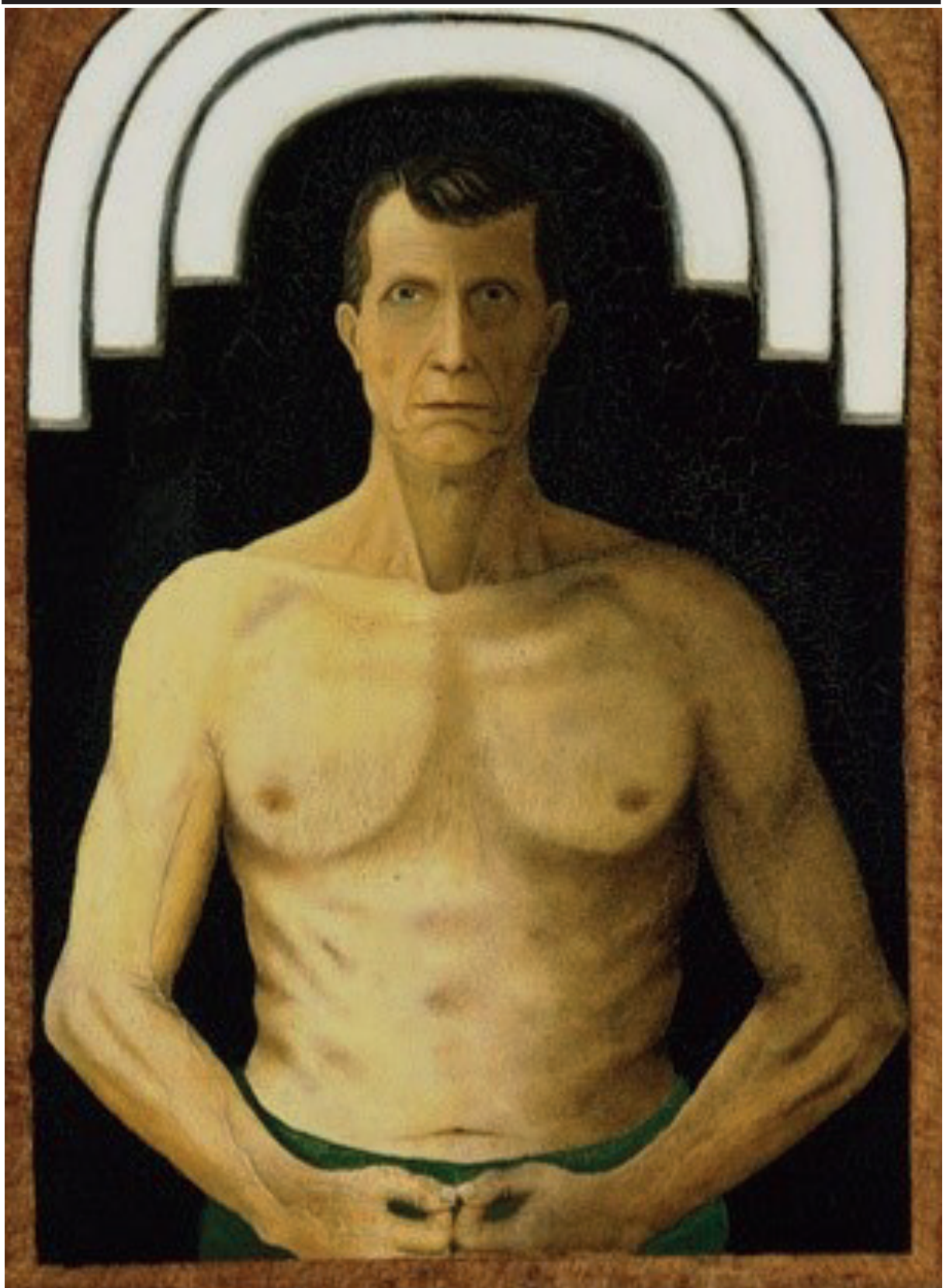
Through Coleman Hollow up the Allegheny Valley, vers 1928, huile sur toile, 76,2 x 88,1 cm, Museum of Modern Art, New York



ILL. 71

John Kane

Self-Portrait, 1929, huile sur toile sur carton, 91,8 x 68,9 cm, Museum of Modern Art, New York



ILL. 72

John Kane

Homestead, vers 1929, huile sur toile, 61 x 68,6 cm, Museum of Modern Art, New York



ILL. 73

John Kane

Larimer Avenue Bridge, 1932, huile sur toile, 81,12 x 106,36 cm, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh



Joseph Pickett
(1848-1918)

ILL. 74

Joseph Pickett

Manchester Valley, 1914-1918 (?), huile avec sable sur toile, 115,4 x 153,7 cm, Museum of Modern Art, New York



Anna Mary Robertson Moses
dite Grandma Moses
(1860-1961)

ILL. 75

Anna Mary Robertson Moses, dite Grandma Moses

Calhoun, 1955, huile sur bois, 42 x 60 cm, National Museum of Women in the Arts, Washington



**Louis-Michel Eilshemius
(1864-1941)**

ILL. 77

Louis-Michel Eilshemius

New York Roof Tops, 1908, huile sur carton et panneau de bois, 30,5 x 25,6 cm, Duncan Phillips Collection, Pittsburgh



ILL. 78

Louis-Michel Eilshemius

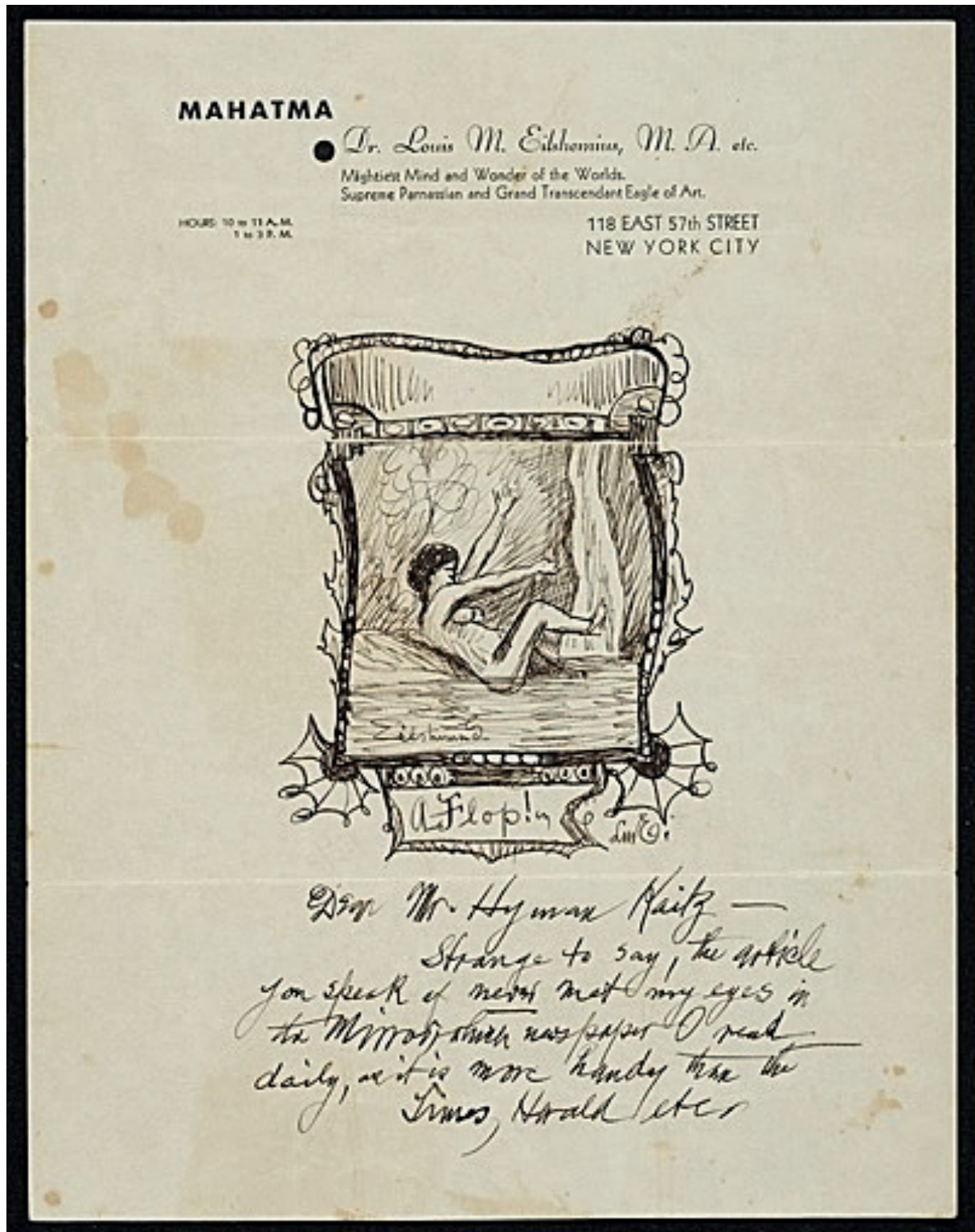
The Dream, 1917, huile sur carton et panneau de bois, 30,6 x 40,7 cm, Duncan Phillips Collection, Pittsburgh



ILL. 79

Louis-Michel Eilshemius

Papier à entête



Manuel Blasco Alarcón
(1899-1992)

ILL. 76

Manuel Blasco Alarcón

Hommage à Rousseau



ó

ARTISTES « SAVANTS »

Brassai
(1899-1984)

ILL. 80

Brassaï

Picasso devant le Portrait de Femme atelier de la rue de la Boétie, 1932, épreuve argentique à développement, Musée national Picasso, Paris



ILL. 81

Brassaï

Un coin de l'atelier de la rue La Boétie, 1932, épreuve argentique à développement, Musée national Picasso, Paris



ILL. 82

Brassaï

Atelier de Picasso rue de la Boétie avec tableau *Portrait de femme* d'Henri Rousseau, épreuve argentique à développement, Musée national Picasso, Paris



ILL. 83

Brassaï

La Nature morte aux oranges dans l'atelier des Grands-Augustins, 1943, Musée national Picasso, Paris

Henri Matisse

Nature morte aux oranges, huile sur toile, 94 x 83 cm, Musée national Picasso, Paris, échange avec le marchand de tableaux Martin Fabiani en novembre 1942

Henri Rousseau

Vue d'un parc ressemblant au suivant :
Vue du parc Montsouris, 1910, huile sur toile, 46 cm x 38 cm, State A Pushkin Museum of Fine Arts, Moscou



ILL. 84

Brassaï

Le Corbusier à sa table de travail, rue Jacob, 1931, épreuve gélatino-argentique, collection particulière

avec une œuvre d'André Bauchant accroché derrière lui à gauche de la cheminée



ó

Victor Brauner
(1910-1964)

ILL. 85

Victor Brauner

La rencontre du 2bis rue Perrel, huile sur toile, 85 x 105 cm, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris



ó

Gaston Chaissac
(1910-1964)

ILL. 86

Gaston Chaissac

Tête archaïque, 1947-1950, racine, cuir et barbe de maïs, 25 x 18 x 10 cm, Commune de Blainville-Crevon, ancienne collection Anatole Jakovsky



ó

Giorgio de Chirico
(1888-1978)

ILL. 87

Giorgio de Chirico

Lion et Gladiateurs, 1927, huile sur toile, 162,6 x 129,5 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit



ó

Jean-Baptiste Camille Corot
(1796-1875)

ILL. 88

Jean-Baptiste Camille Corot

La clairière, souvenir de la Ville d'Avray, entre 1869 et 1872, huile sur toile, 99 x 135 cm, Musée des Beaux-arts Jules Chéret, Nice

Une matinée, la danse des nymphes, vers 1850, huile sur toile, 97,7 x 130,5 cm, Musée d'Orsay, Paris



ILL. 89

Jean-Baptiste Camille Corot

Sous les arbres, Marcoussy, 1855-1865, huile sur toile, 81,9 x 63,2 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

et

Chevrier assis, jouant de la flûte dans une clairière, entre 1856-1857, huile sur toile, 100 x 85 cm, Musée d'Orsay, Paris



ILL. 90

Jean-Baptiste Camille Corot

Soissons, maison d'habitation et fabrique de M. Henry, 1833, huile sur toile, 81 x 100 cm
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie



ILL. 91

Jean-Baptiste Camille Corot

Saules au bord de l'eau, vers 1855, huile sur toile, 46,3 x 61,3 cm, Musée d'Orsay, Paris

Henri Rousseau

Paysage avec des vaches et un vacher, 1910, huile sur toile, 47 × 55 cm, collection particulière



ILL. 92

Jean-Baptiste Camille Corot

Sous les arbres, Marcoussy, 1855-1865, huile sur toile, 81,9 x 63,2 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

Henri Rousseau

Vue du parc Montsouris, 1910, huile sur toile, 46 x 38 cm, Musée Pouchkine, Moscou



ILL. 93

Jean-Baptiste Camille Corot

Chemin dans les bois près de la Ville d'Avray, 1872-1874, huile sur toile, 60,6 x 81,9 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

Henri Rousseau

Vue des Fortifications, 1909, huile sur toile, 45,8 × 55 cm, Hiroshima Museum,, Japon



ILL. 94

Jean-Baptiste Camille Corot

La danse des bergères, Souvenir d'Arleux, 1871, huile sur toile, 62 x 80 cm, Musée d'Orsay, Paris

Henri Rousseau

Un soir de carnaval, 1886, huile sur toile, 117,3 x 89,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie



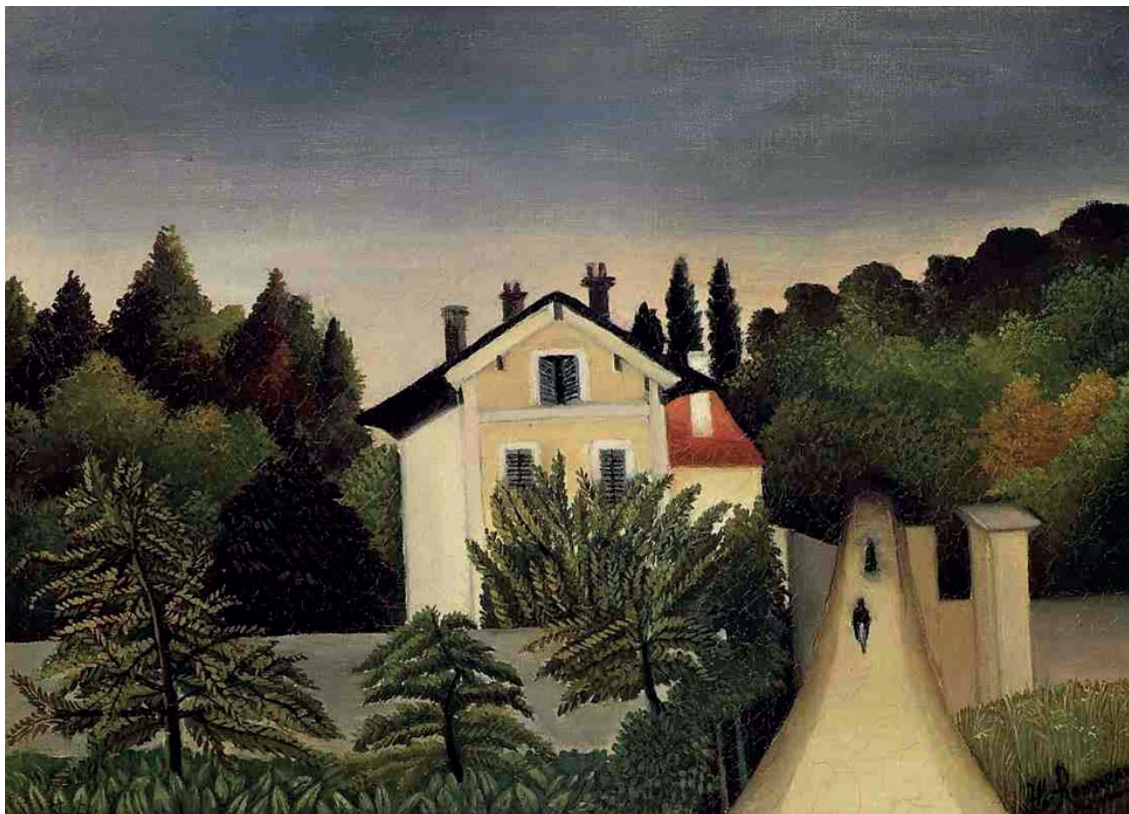
ILL. 95

Jean-Baptiste Camille Corot

Soissons, maison d'habitation et fabrique de M. Henry, 1833, huile sur toile, 81 x 100 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

Henri Rousseau

Maison de banlieue, vers 1905, huile sur toile, 33 x 46,35 cm, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh



ó

Robert Delaunay
(1885-1941)

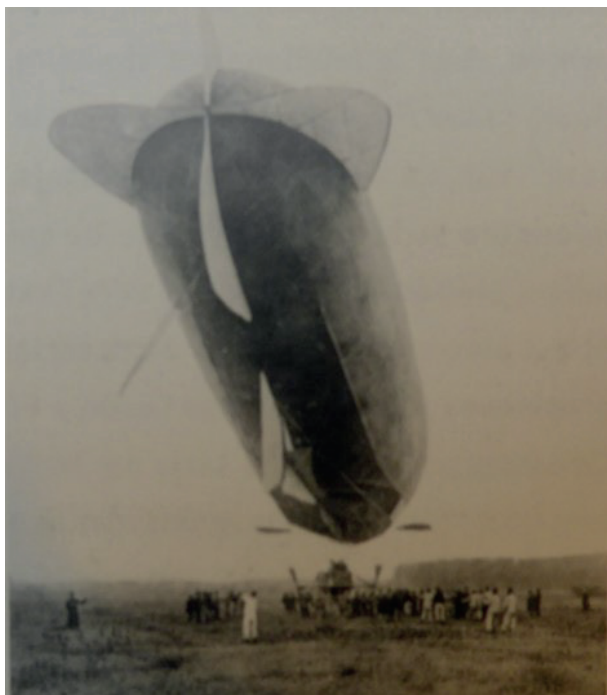
ILL. 96

Robert Delaunay

Dirigeable et la tour, 1909, huile sur carton, 34,8 x 26,8 cm, collection particulière

et

carte postale représentant le dirigeable République



ILL. 97

Robert Delaunay

Paysage de Paris, 1908-1909, huile sur toile, 49 x 61 cm, collection particulière
et

Henri Rousseau

Huile sur toile au titre et aux dimensions inconnues datant de 1898 environ et conservée au
Museum of Fine Arts, Houston



ILL. 98

Robert Delaunay

La Ville de Paris, 1910-1912, huile sur toile, 267 x 406 cm, Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, Paris



ILL. 99

Robert Delaunay

L'Equipe de Cardiff, 1912-1913, huile sur toile, 326 x 208 cm, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris



ILL. 100

Robert Delaunay

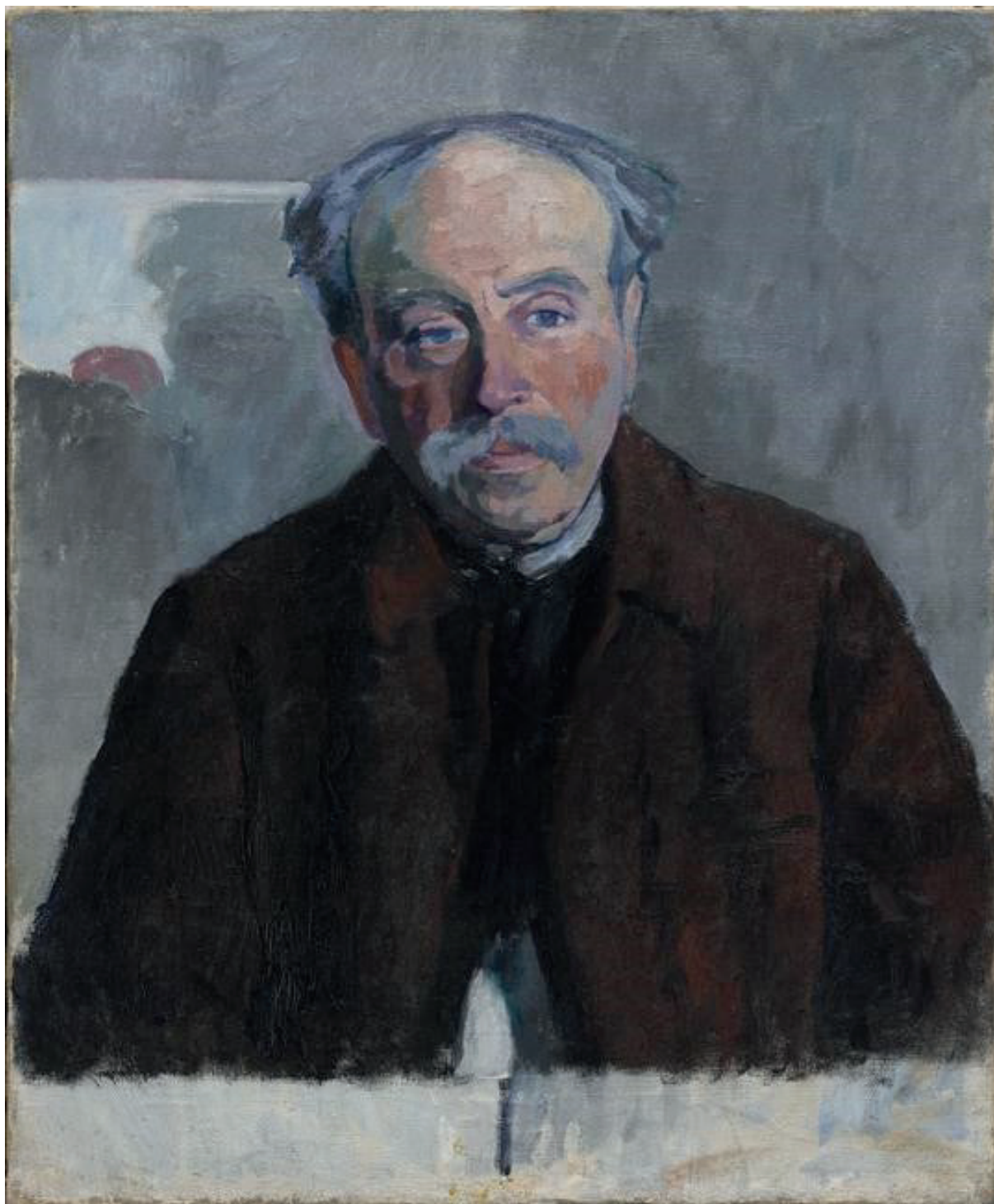
Premier disque, 1913, huile sur toile, 139,6 cm de diamètre, collection privée



ILL. 101

Robert Delaunay

Portrait du Douanier Rousseau, 1914, huile sur toile, 72,5 x 60 cm, Musée national d'Art moderne-Centre Georges Pompidou, Paris



ILL. 102

Robert Delaunay

Portrait de Philippe Soupault, 1922, dessin à la gouache, graphite et craie, 195 x 130 cm, Smithsonian Institute, Washington



Maurice Denis
(1870-1943)

ILL. 103

Maurice Denis

La lutte de Jacob avec l'ange, 1892-1893, huile sur toile, 48 x 36 cm, Collection Josefowitz



ILL. 104

Maurice Denis

Détail de la décoration de la chapelle du collège Sainte-Croix du Vésinet, 1899, 225 x 225 cm, Musée d'Orsay, Paris



ILL. 105

Maurice Denis

L'Annonciation, 1913, huile sur toile, 98 x 124 cm, Musée des Beaux-arts, Tourcoing



ó

André Derain
(1880-1954)

ILL. 106

André Derain (de haut en bas) :

Nu au canapé vert, vers 1930-1938, huile sur toile, 38 x 55 cm, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris

Vue de Saint-Maximin, 1930, huile sur toile, 60 x 73 cm, musée Cantini, Marseille

Les deux hangars, 1943, huile sur toile, 80 x 99 cm, musée d'art moderne, Troyes



ó

Charles Dufresne
(1876-1936)

ILL. 107

Charles Dufresne

Le repos, titre attribué *Pastorale*, 1919, huile sur toile, 13 x 16,2 cm, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris



ó

André Dunoyer de Segonzac
(1884-1974)

ILL. 108

André Dunoyer de Segonzac

Les Buveurs, 1910, huile sur toile, 162 x 130 cm, Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, Paris



ILL. 109

André Dunoyer de Segonzac

Le printemps, 1920, huile sur toile, 89,5 x 116,5 cm, Musée des Beaux-arts, Bordeaux



6

Paul Gauguin
(1848-1903)

ILL. 110

Paul Gauguin

La vision après le sermon ou *La lutte de Jacob avec l'ange*, 1888, huile sur toile, 73 x 92 cm, National Gallery of Scotland, Edimbourg



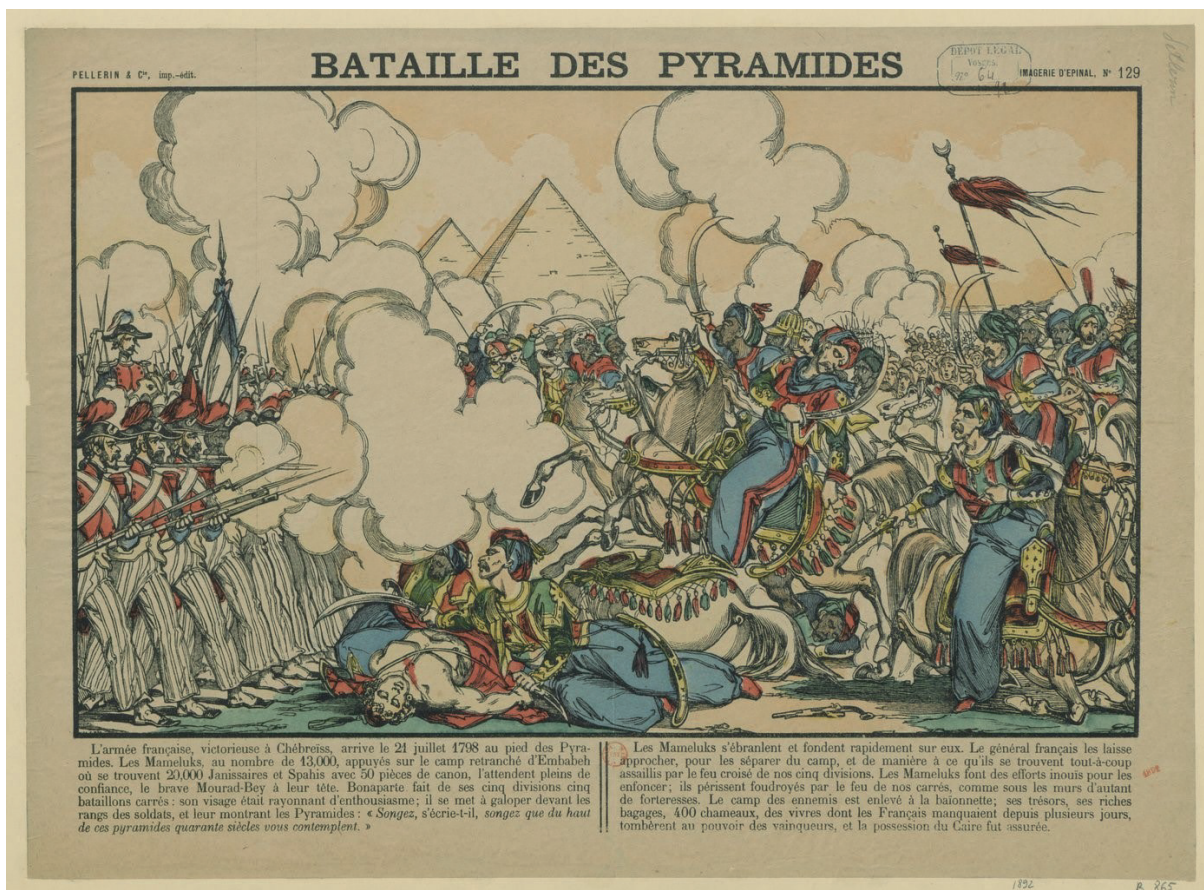
ó

François Georquin
(1801-1863)

ILL. 111

François Georjin

La Bataille des Pyramides, 1830, image d'Épinal, Pellerin et C^{ie}, Bibliothèque nationale de France, Paris



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Jean-Léon Gérôme
(1824-1904)

ILL. 112

Jean-Léon Gérôme

Tiger on Watch, vers 1888, huile sur toile, 63,5 x 90,5 cm, Museum of Fine Arts, Houston

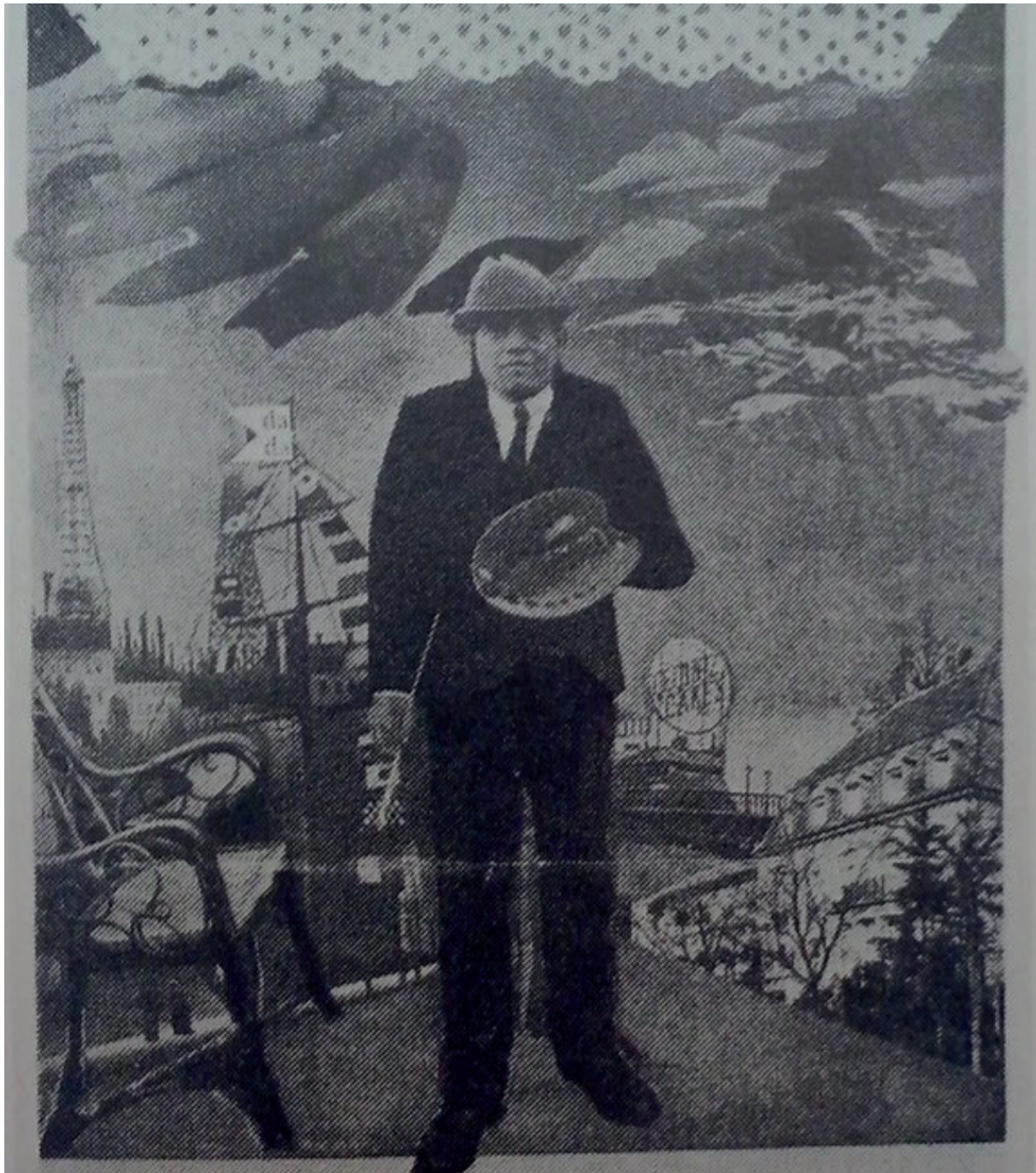


George Grosz et John Heartfield
(1893-1959) (1891-1968)

ILL. 113

George Grosz et John Heartfield

Photomontage, vers 1918-1920, techniques mixtes, dimensions et localisation inconnues



Ferdinand Hodler
(1853-1918)

ILL. 114

Ferdinand Hodler

La Nuit, 1889-1890, huile sur toile, 116 x 299 cm, Kunstmuseum, Bern



Wassily Kandinsky
(1866-1944)

ILL. 115

Wassily Kandinsky

Chemin de fer près de Murnau, 1909, huile sur carton ou craie sur carton, 36 x 49 cm,
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich



ILL. 116

Wassily Kandinsky

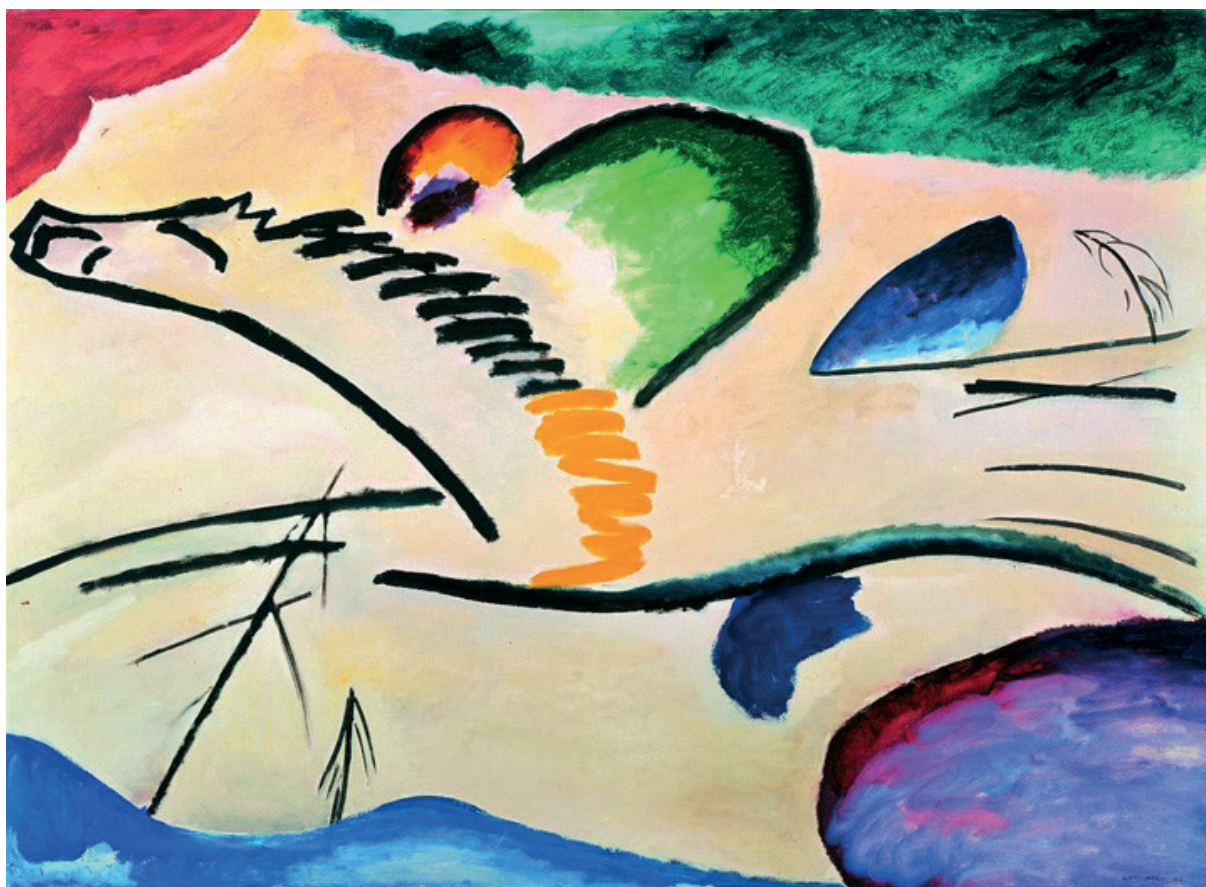
Der Blaue Reiter, 1912, couverture de *Der Blaue Reiter*, l'Almanach du Blaue Reiter, 1912



ILL. 117

Wassily Kandinsky

Lyrique, planche du livre illustré *Klänge*, Munich, Reinhart Piper, 1913, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Paris



Charles Lacoste
(1870-1959)

ILL. 118

Charles Lacoste

Personnages sous la pluie sur un pont à Bordeaux, 1893, huile sur toile, 74 x 99 cm, Musée Maurice Denis—Le Prieuré, Saint-Germain-en-Laye



ILL. 119

Charles Lacoste

Béarn, Un arbre de Judée, 1898, huile sur carton, 38 x 43 cm, MUDO, Musée de l'Oise, Beauvais



ILL. 120

Charles Lacoste

Promeneurs dans un jardin public, 1899, médium et dimensions inconnues, collection d'Irène Lacoste-Gantier

et

Henri Rousseau

Jardin du Luxembourg, Monument Chopin, 1909, huile sur toile, 38 x 47 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg



ILL. 121

Charles Lacoste

La Seine ou Pont des Arts, 1902, huile sur carton, 65 x 91 cm, localisation inconnue



ILL. 122

Charles Lacoste

Le pont d'Arcole, 1901, reproduction en noir et blanc extraite de *Charles Lacoste 1870-1959, 60 ans de peinture entre symbolisme et naturalisme*, catalogue de l'exposition éponyme présentée à la Mairie du XVI^e arrondissement, Paris (avril-mai 1985), au Musée départemental de l'Oise, Beauvais, (juin-septembre 1985), et à la Galerie des Beaux-arts, Bordeaux (novembre 1985), Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1985



Carl Larsson
(1853-1919)

ILL. 123
Carl Larsson



Franz Marc
(1880-1916)

ILL. 123

Franz Marc

Portrait d'Henri Rousseau, 1911, peinture sur verre églomisé, 15,3 x 11,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich

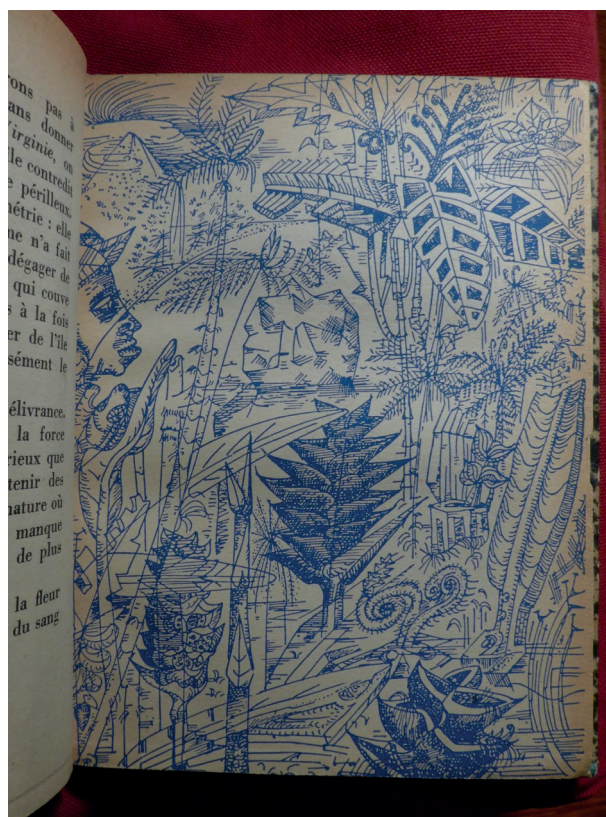
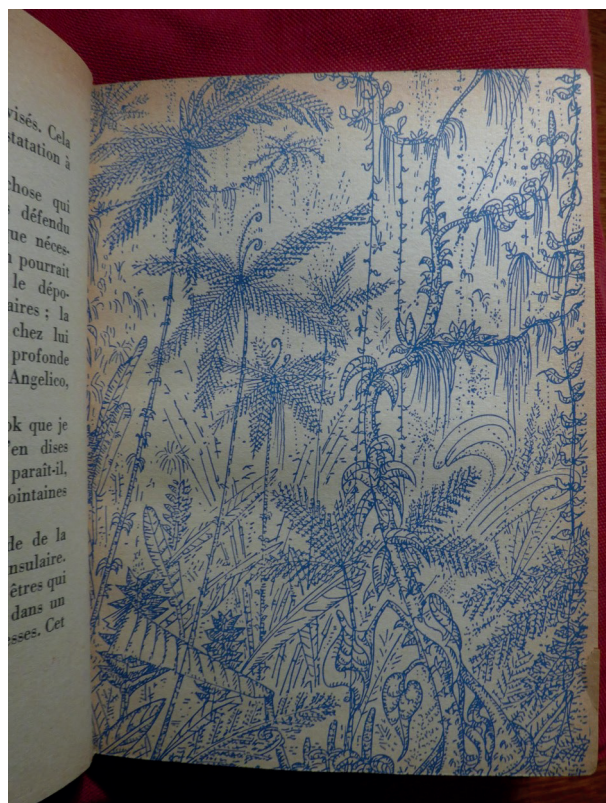


André Masson
(1896-1987)

ILL. 124

André Masson

Dessins à l'encre bleue probablement réalisés en 1941 pour illustrer « Le Dialogue créole », co-écrit à cette date avec André Breton. Les dessins ont été reproduits in Breton, André et Masson, André, *Martinique charmeuse de serpent*, Paris, éd. du Sagittaire, 1948, p. 23 et p. 33



Joan Miró
(1893-1983)

ILL. 125

Joan Miró

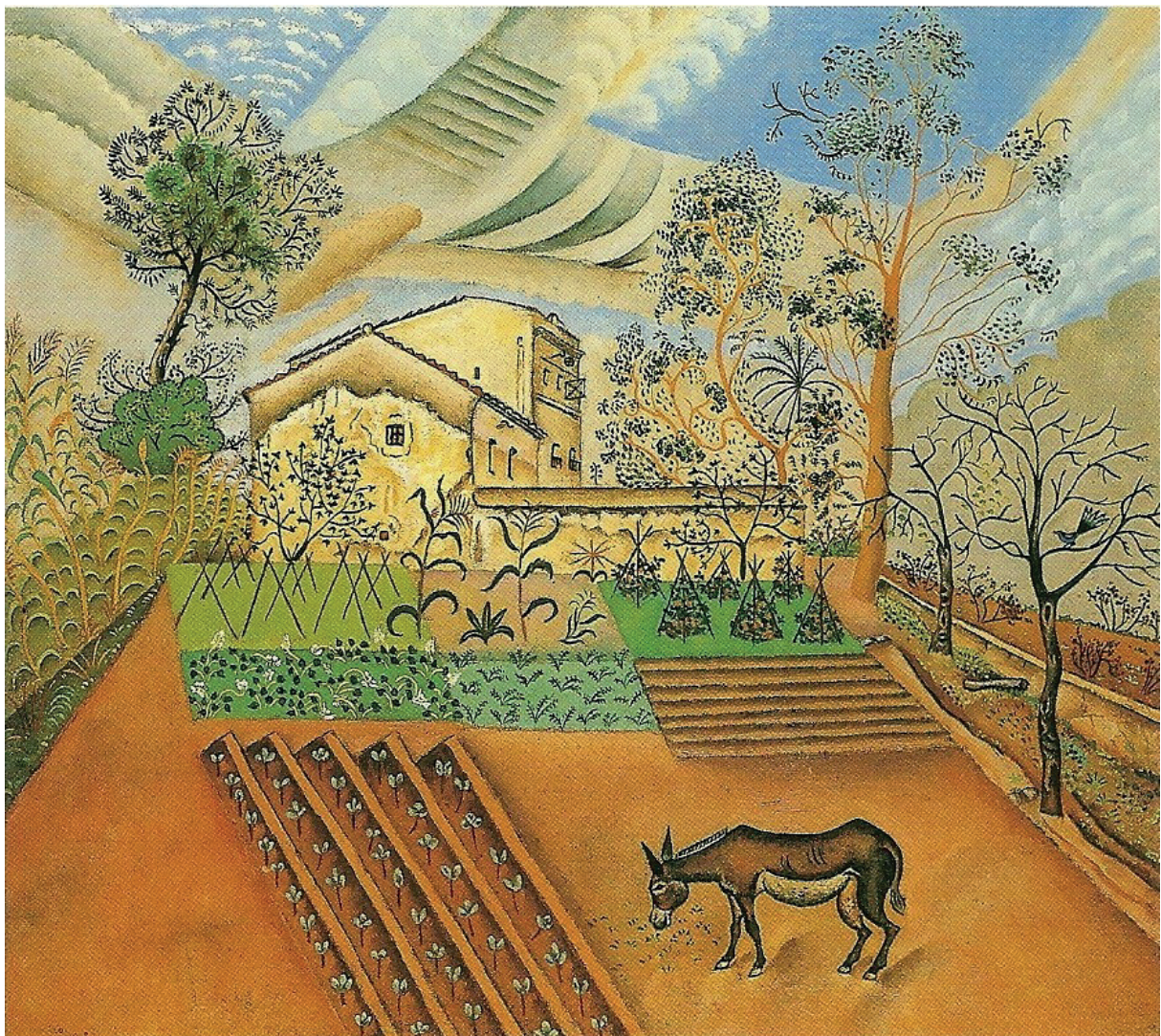
L'ornière, 1918, huile sur toile, 75 x 75 cm, Collection Stern, New York



ILL. 126

Joan Miró

Le potager à l'âne, 1918, huile sur toile, 64 x 70 cm, Moderna Museet, Stockholm



ILL. 127

Joan Miró

La ferme, 1921-1922, huile sur toile, 132 x 147 cm, National Gallery of Art, Washington



ILL. 128

Joan Miró

Terre labourée, 1923-1924, huile sur toile, 66 x 94 cm, Solomon R. Guggenheim, New York



Gabriele Münter
(1877-1962)

ILL. 129

Gabriele Münter

Vue d'exposition de la première exposition de Der Blaue Reiter, présentée du 18 décembre 1911 au 1^{er} janvier 1912 Galerie Thannhauser, Munich, Fondation Gabriele Münter et Johannes Eichner, Munich



ILL. 130

Gabriele Münter

Kandinsky dans un intérieur, vers 1912, huile sur toile marouflée sur bois, 84,5 x 43,2 cm, Neue Galerie, New York



**Amédée de la Patellière
(1890-1932)**

ILL. 131

Amédée de la Patellière

Le repos champêtre, 1925, huile sur toile, 97 cm x 130,5 cm, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris



ILL. 132

Amédée de la Patellière

Le repos dans le cellier, 1926, huile sur toile, 132 x 162 cm, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Paris



Pablo Picasso
(1881-1973)

ILL. 133

Pablo Picasso

Enfant assis dans un fauteuil, 1901, huile sur toile, 81,9 x 70,8 cm, Barnes Foundation, Philadelphie



ILL. 134

Pablo Picasso

Briqueterie à Tortosa (L'Usine), 1909, huile sur toile, 50,7 x 60,2 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg

et

Maisons sur la colline (Horta de Ebro), 1909, huile sur toile, 65 x 81 cm, Museum of Modern Art, New York

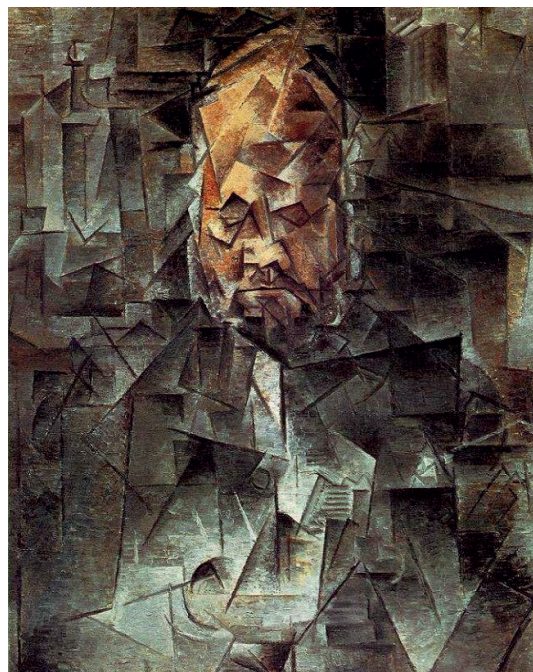
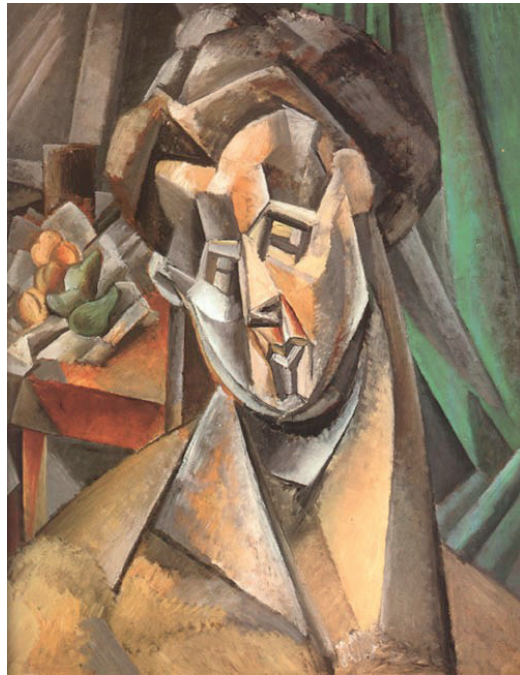


ILL. 135

Pablo Picasso

Femme aux poires (Fernande), 1909, huile sur toile, 92 x 73 cm, collection particulière
et

Portrait d'Ambroise Vollard, 1910, huile sur toile, 93 x 66 cm, Musée Pouchkine, Moscou



ILL. 136

Pablo Picasso

Pain et compotier aux fruits sur une table, 1908-1909, huile sur toile, 164 x 132,5 cm,
Kunstmuseum, Bâle



ILL. 137

Pablo Picasso

Etude pour Carnaval au bistrot, 1908, dessin encre bleue et crayon graphite sur papier, 24,1 x 27,4 cm, Musée national Picasso, Paris



ILL. 138

Pablo Picasso

Guernica, 1937, huile sur toile, 349 x 777 cm, Musée national Reina Sofia, Madrid

et

Henri Rousseau

La Guerre ou La chevauchée de la discorde, 1894, huile sur toile, 114 x 195 cm, Musée d'Orsay, Paris



Louis Roy
(1862-1907)

ILL. 139

Louis Roy

A l'Eglise, lithographie, L'Ymagier, n°4, juillet 1895

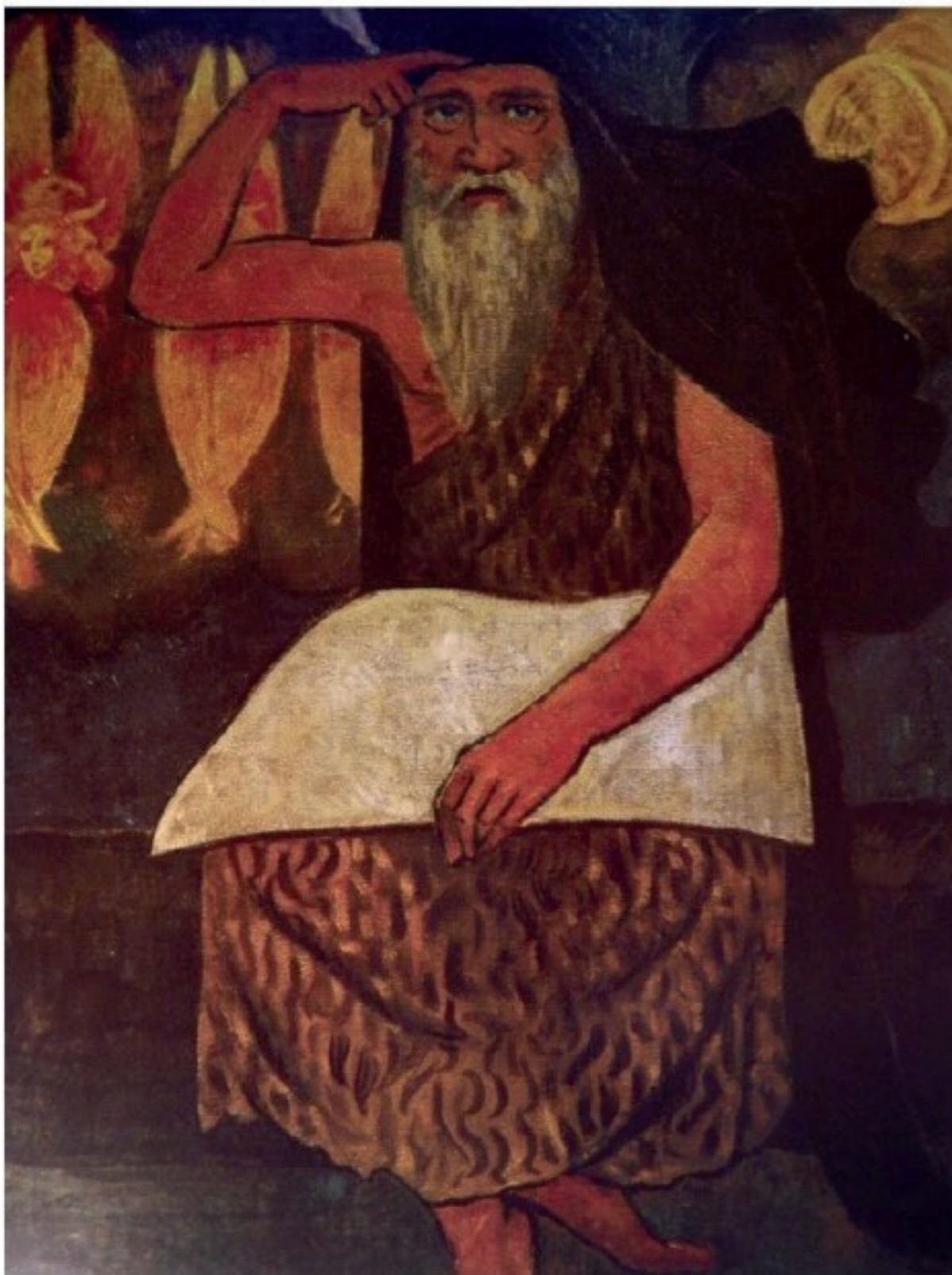


Paul Sérusier
(1864-1927)

ILL. 140

Paul Sérusier

Le Prophète inspiré, dit aussi *Autoportrait en costume de druide*, 1906, huile sur toile, 73 x 60 cm, collection particulière



Maurice Utrillo
(1883-1955)

ILL. 141

Maurice Utrillo

Le Lapin Agile, 1910, huile sur toile, 50 x 61,5 cm, Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, Paris



ILL. 142

Maurice Utrillo

La maison de Berlioz, 1914, huile sur bois, 74 x 104 cm, Musée de l'Orangerie, Paris



ILL. 143

Maurice Utrillo

L'Eglise de Courteuil, 1925, huile sur toile, dimensions inconnues, Musée de Grenoble, Grenoble



ILL. 144

Maurice Utrillo

Quai d'Anjou, 1925, huile sur toile, dimension inconnues, Galerie nationale d'art moderne et contemporain, Rome



Maurice Vlaminck
(1876-1958)

ILL. 145

Maurice Vlaminck (de haut en bas) :

La Maison rouge, 1928, huile sur toile, 61 x 74 cm, Ca' Pesaro, galerie internationale d'art moderne, Venise

Marine ou Le Havre, titre attribué, vers 1929, huile sur toile, 56 x 65 cm, Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, Paris

Eglise sous la neige, vers 1930, aquarelle et gouache, 49 x 57 cm, Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, Paris



ó

Pierre Watteau
(1684-1721)

ILL. 146

Pierre Watteau

Pierrot, dit autrefois *Gilles*, vers 1718-1719, huile sur toile, 185 x 150 cm, Musée du Louvre, Paris



ó

DOCUMENTS

ILL. 148

Affiche promotionnelle pour la publication de *Der Blaue Reiter*, l'Almanach du Blaue Reiter, 1911



Henri Rousseau.

DER BLAUE REITER

Mit etwa 140 Reproduktionen. Vier handkolor. graph. Blätter.

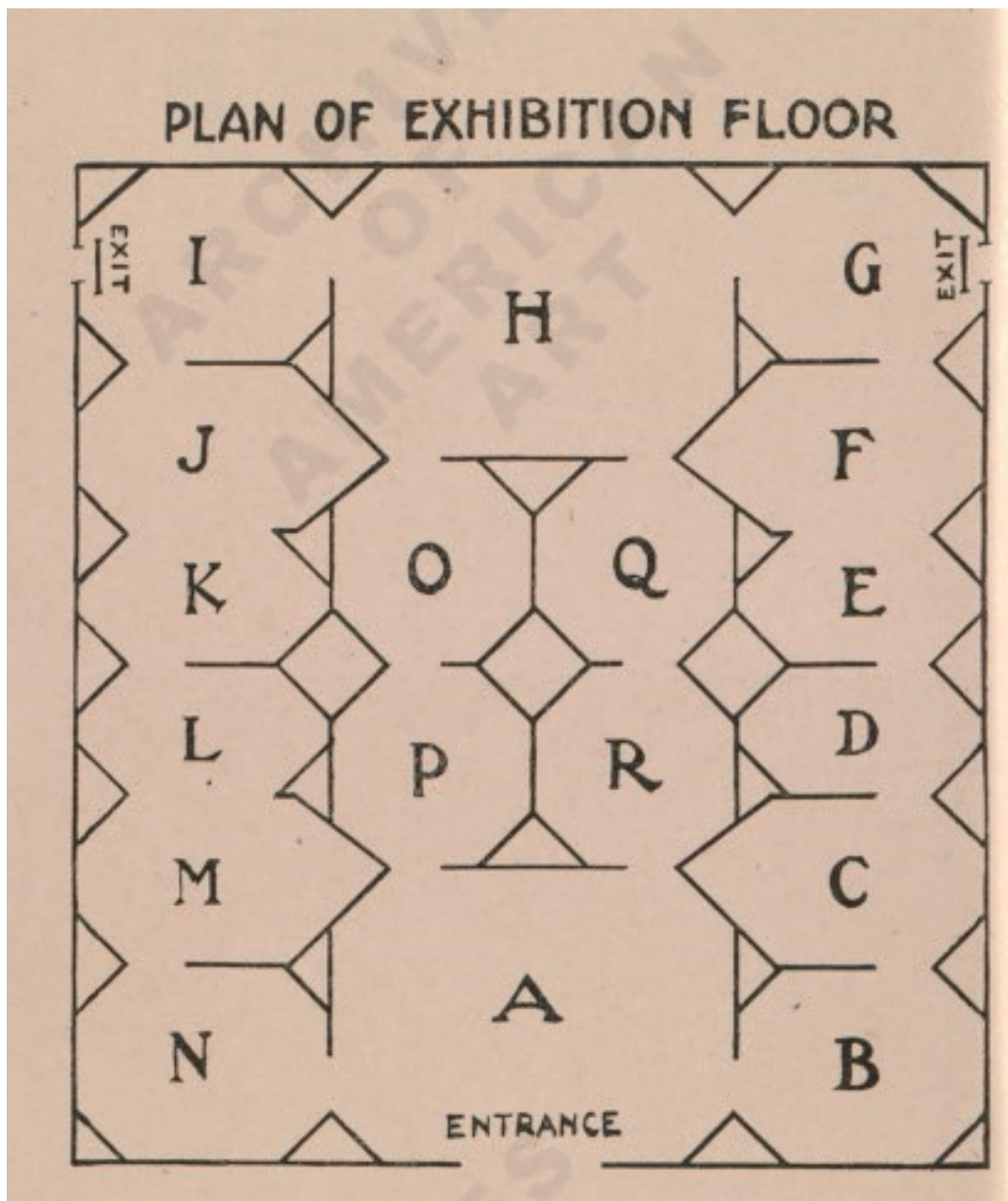
Bayerische, russische Volkskunst; primitive, römische, gotische Kunst; ägyptische Schattenfiguren, Kinderkunst. — Kunst des XX. Jahrhunderts: Burluck W., Cézanne, Delaunay, Gauguin, Girieud, Kandinsky, Kokoschka, Kubin, Le Fauconnier, Marc, Matisse, Münter, Picasso, Henri Rousseau, Schönberg, van Gogh ufw.

MUSIKBEILAGEN: Lieder von Alban Berg, Arnold Schönberg, A. von Webern. — Herausgeber: Kandinsky und Franz Marc.

Es erscheinen drei Ausgaben: Allgemeine Ausgabe: geh. M 10. —, geb. M 14. —. Luxus-Ausgabe: 50 Exemplare. Enthält noch zwei von den Künstlern selbst kolorierte und handsignierte Holzschnitte. Preis M 30. —. Museums-Ausgabe: 10 Exemplare: jedem Exemplar wird eine Originalarbeit eines der beteiligten Künstler beigegeben. Preis M 100. —. Nur vom Verlag direkt zu beziehen. Prospekte kostenlos.

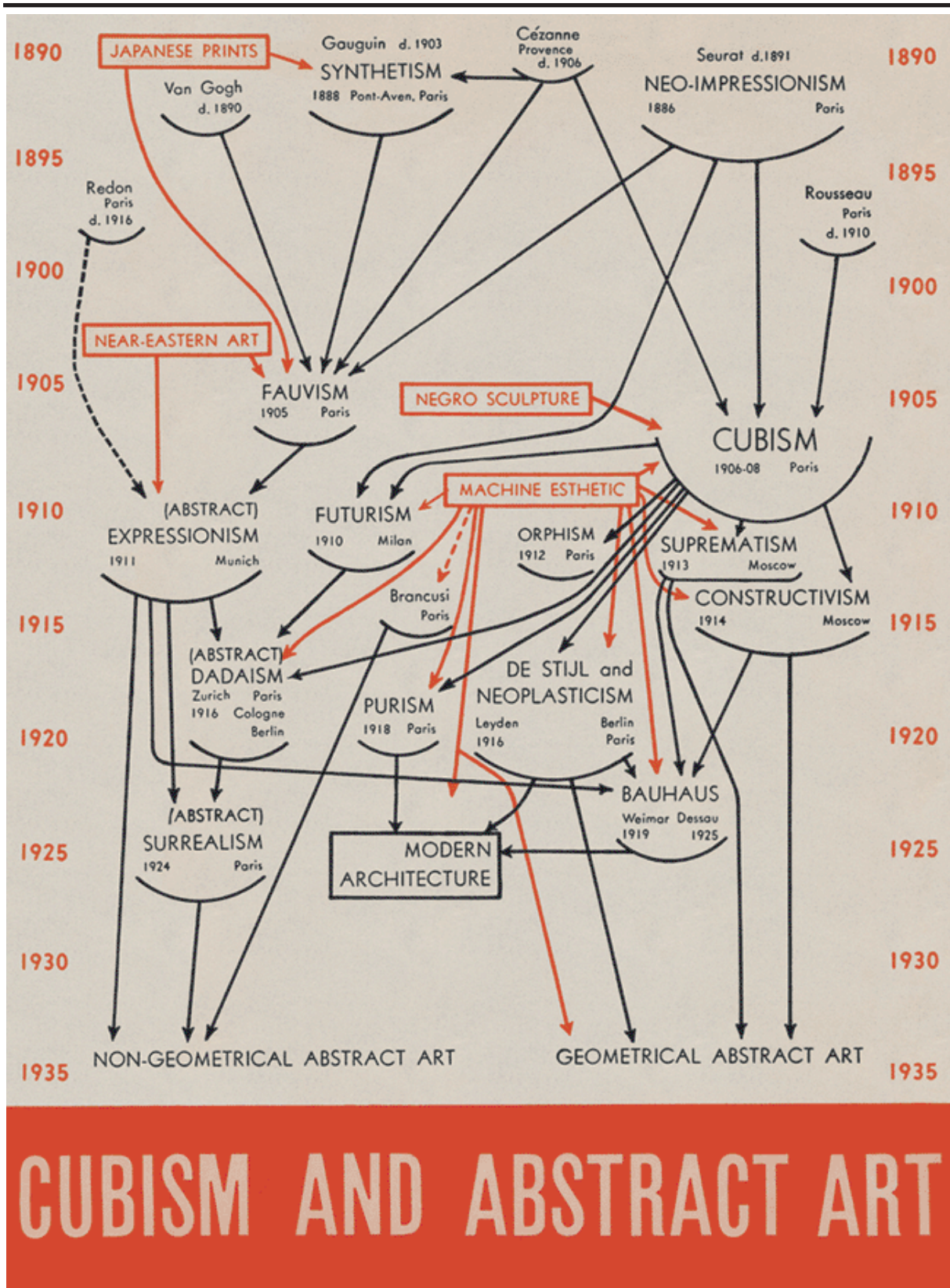
ILL. 149

Plan d'exposition de l'Armory Show présentée à New York du 17 février au 15 mars 1913



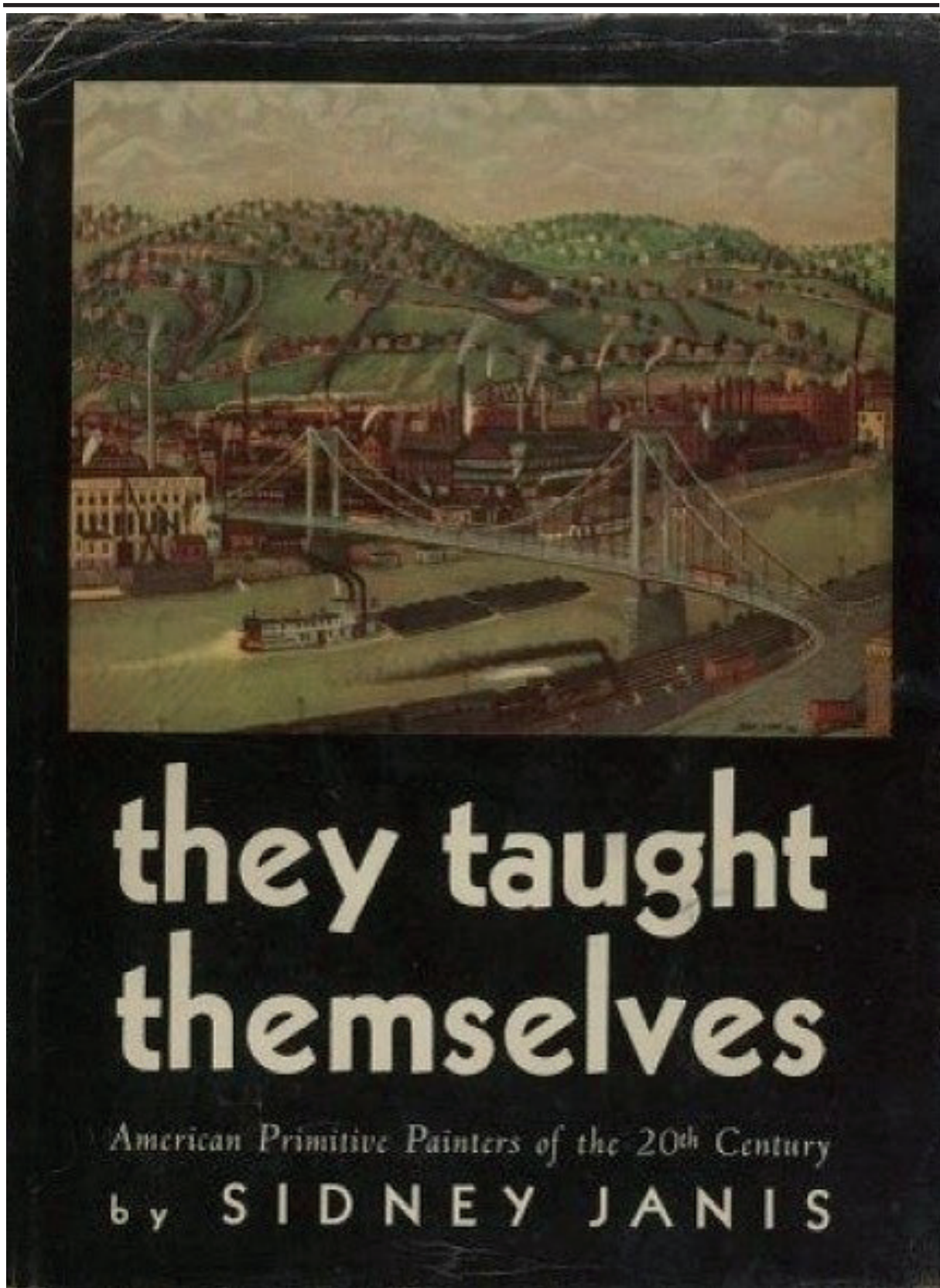
ILL. 150

Diagramme correspondant à l'exposition « Cubism and Abstract Art », organisée par Alfred H. Barr Jr. et présentée au Museum of Modern Art, New York (du 2 mars au 19 avril 1936)



ILL. 151

Couverture de l'ouvrage *They Taught Themselves. American Primitive Painters of the 20th Century* par Sidney Janis, New York, The Dial Press, 1942



ILL. 152

Portrait d'André Lhote.

Auteur inconnu, reproduit in *Variétés*, n°7, 15 novembre 1928



Le peintre André Lhote



La collection de masques nègres de l'écrivain Paul Morand

ILL. 153

Portrait de Maurice Vlaminck.

Auteur inconnu, reproduit in *Variétés*, n°7, 15 novembre 1928

