



HAL
open science

Présence et réception des artistes anglais à Paris durant l'entre-deux-guerres

Erika Dupont

► **To cite this version:**

Erika Dupont. Présence et réception des artistes anglais à Paris durant l'entre-deux-guerres. Histoire. Université de Lille, 2019. Français. NNT : 2019LILUH044 . tel-02533684

HAL Id: tel-02533684

<https://theses.hal.science/tel-02533684>

Submitted on 6 Apr 2020

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 DE LILLE

École doctorale SHS Université Lille Nord de France

Thèse de doctorat

Histoire de l'art contemporain

Erika DUPONT

PRÉSENCE ET RÉCEPTION DES ARTISTES ANGLAIS À PARIS

DURANT L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Thèse dirigée par M. le Professeur François ROBICHON

Date de soutenance le 29 novembre 2019

Jury :

M. Jean-Marc GUISLIN

Professeur émérite à l'Université de Lille

M. Barthélémy JOBERT

Professeur à l'Université Paris-Sorbonne

Mme Marie-Madeleine MARTINET

Professeur émérite à l'Université Paris-Sorbonne

M. François ROBICHON

Professeur à l'Université de Lille

Laboratoire IRHiS UMR 8529

Remerciements

Je tiens à remercier avant tout mon directeur de recherches, Monsieur François Robichon.

Je remercie également le directeur de l'IRHiS, M. Stéphane Michonneau, et tous les professeurs qui m'ont accompagnée et encadrée avec bienveillance depuis la fin de mon master, ainsi que l'équipe administrative et technique de l'IRHiS qui œuvre chaque jour en faveur des projets de ses doctorants.

Je remercie tout particulièrement l'université de Yale et le Paul Mellon Centre for Studies in British Art, qui ont financé mon séjour de trois mois à Londres entre septembre et décembre 2018. Les ressources extraordinaires mises à disposition des chercheurs ont permis d'étoffer considérablement cette recherche.

Je remercie également l'équipe des archives de la Tate Britain qui m'a accueillie régulièrement durant ces cinq années de recherches.

Sommaire

INTRODUCTION.....	8
PARTIE 1. LES INSTANCES OFFICIELLES.....	21
CHAPITRE 1. LA PLACE DE LA GRANDE-BRETAGNE DANS LES EXPOSITIONS INTERNATIONALES FRANÇAISES.....	21
A. <i>L'exposition internationale des Arts décoratifs et industries modernes de 1925</i>	21
B. <i>L'Exposition internationale des Arts et Techniques appliqués à la vie moderne, 1937</i>	56
CHAPITRE 2. LA PEINTURE ANGLAISE DANS LES SALONS PARISIENS.....	110
A. <i>Les peintres anglais au Salon des Artistes Français</i>	112
B. <i>Les peintres anglais au Salon national des Beaux-Arts, au Salon des artistes indépendants, au Salon d'Automne et au Salon des Tuileries</i>	154
CHAPITRE 3. LES QUATRE GRANDES EXPOSITIONS D'ART ANGLAIS A LA VEILLE DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE.....	183
A. <i>L'exposition d'art anglais au palais du Louvre, printemps 1938</i>	187
B. <i>Le New English Art Club aux galeries Georges Petit, été 1938</i>	205
C. <i>L'art anglais indépendant contemporain au Salon d'Automne de 1938</i>	216
D. <i>Les artistes de la Royal Academy au Salon des Artistes français, printemps 1939</i>	223
PARTIE 2. LES GALERIES PARISIENNES.....	228
CHAPITRE 1. L'ART ANGLAIS DANS LES GALERIES PARISIENNES DURANT LES ANNEES 1920.....	231
A. <i>Quels peintres, dans quelles galeries ?</i>	232
B. <i>Les expositions collectives des galeries Eugène Druet (1921), Georges Petit (1927) et Bernheim-Jeune (1930)</i>	255
CHAPITRE 2. DEUX ASPECTS DE LA MODERNITE ANGLAISE DANS LE PARIS DES ANNEES 1930 : LA PRESENCE ET LA RECEPTION DES ARTISTES FRANCIS ROSE ET MATTHEW SMITH.....	276
A. <i>Francis Rose, artiste néo-romantique oublié ?</i>	277
B. <i>Le cas exceptionnel du peintre Matthew Smith, artiste anglais installé à Paris</i>	285
PARTIE 3. LES MODERNES ANGLAIS INSTALLÉS À PARIS, ARTISTES DE L'ÉCOLE DE PARIS ?.....	327
CHAPITRE 1. LES MODERNES ANGLAIS ET L'ÉCOLE DE PARIS.....	330
A. <i>Le cas de Christopher Wood (1901-1930)</i>	330

B. <i>Marlow Moss (1889-1958 et Paule Vézelay (1892-1984), membres majeurs et oubliés de la modernité parisienne de l'entre-deux-guerres.</i>	352
C. <i>Les surréalistes anglais de l'École de Paris</i>	379
CHAPITRE 2. L'EXCLUSION DES MODERNES ANGLAIS DE L'ÉCOLE DE PARIS	404
A. <i>État des lieux</i>	405
B. <i>L'art anglais, trop anglais ?</i>	417
CONCLUSION	440
SOURCES	446
BIBLIOGRAPHIE	455

INTRODUCTION

Le champ de la recherche en histoire de l'art européen, pour la période de l'entre-deux-guerres, demeure lacunaire et les études françaises portant plus spécifiquement sur la production artistique anglaise, sa diffusion et sa réception, sont quasi-inexistantes dans le domaine de l'histoire de l'art. L'étude des peintres anglais n'est, comme le titre de la thèse de Barthélémy Jobert l'indiquait déjà, qu'un aspect des relations artistiques franco-britanniques. La présente étude s'inscrit de façon logique dans des travaux préliminaires effectués en master de recherche sur les artistes anglais Richard Nevinson (1889-1946) et Paul Nash (1889-1946). Nécessairement, elle ne saurait exclure des artistes écossais ou irlandais majeurs de la période, comme Augustus John ou William Orpen, qui menaient carrière à Londres et en France et dont les noms font partie de la culture anglaise du début du XXe siècle. En aucun cas il ne s'agirait d'exclure des peintres écossais et irlandais, mais la migration de ces artistes à Paris découle de logiques inhérentes à leur pays d'origine qui diffèrent de la migration des Anglais en France – de par la proximité de ces derniers d'abord, de par l'histoire des migrations irlandaise et écossaise ensuite.

En somme, le champ de cette étude concerne quasi-exclusivement les relations artistiques entre Londres et Paris entre 1919 et 1939 – deux capitales qui étaient proches l'une de l'autre sur le plan géographique et qui ont posé la problématique initiale de cette recherche : puisqu'on ne les connaît pas et qu'aucune étude francophone sur eux n'existe, pourquoi les artistes anglais ne sont-ils pas venus à Paris ? Cette hypothèse, qui a suscité d'abord notre intérêt, s'est révélée erronée puisque de simples recherches préliminaires ont rapidement permis d'en repérer énormément. Lors des expositions internationales de 1925 et de 1937, les artistes sélectionnés et médaillés étaient Anglais pour la plupart. Aux Salons, les artistes anglais ont participé massivement et les catalogues renferment des centaines de noms

de peintres anglais sur la période. Dans les galeries parisiennes, on en repère de nombreux qui exposaient aux Salons, mais d'autres aussi qui menaient des réflexions différentes. Plusieurs peintres anglais ont aussi fait partie de l'École de Paris, et leur effacement de la culture française peut surprendre.

Des travaux qui concernent les relations artistiques franco-britanniques ont été entrepris ces dernières années par quelques chercheurs en France. D'abord, les contributions de Barthélémy Jobert sont majeures sur le sujet, en cela qu'elles retracent les origines des échanges artistiques entre la France et l'Angleterre au XIXe siècle. Sa thèse, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878*¹, éclaire un pan entier de la recherche en histoire de l'art et constitue un fondement aussi solide que porteur pour qui s'intéresse à la place et à l'apport des artistes anglais en France depuis leur émergence. Son étude délivre l'essentiel des informations sur le contexte dans lequel Benjamin West (1738-1820), artiste anglais d'envergure et successeur de Joshua Reynolds (1723-1792) à la présidence de la Royal Academy, qu'il avait contribué à fonder en 1768, ouvrit la voie en exposant pour la première fois au Salon de Paris en 1802. Barthélémy Jobert montre ainsi comment, après la paix d'Amiens, les contacts que la Révolution avait interrompus reprirent avec force entre les artistes, et comment s'est ouverte une période de renouveau des relations entre la Grande-Bretagne et la France sous la Restauration. Sous le prisme de sa réception, il montre comment l'école anglaise s'est imposée par sa présence au Salon dès la première moitié du XIXe siècle, sans parvenir à imprégner toutefois la création française ni véritablement l'influencer.

Le public n'avait alors qu'une vue partielle de la production artistique anglaise, dont une image s'était construite en France à travers une poignée d'envois tenus pour significatifs lorsqu'ils ne représentaient qu'une partie de la création d'Outre-Manche. Barthélémy Jobert a ainsi montré le rôle essentiel de l'estampe dans la réception de l'école anglaise en France tout

¹ Jobert, Barthélémy, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878 : un aspect des relations artistiques franco-britanniques au dix-neuvième siècle*, Université Paris-Sorbonne, 1995.

au long du XIXe siècle : avant que les expositions universelles ne se développent, la gravure anglaise a non seulement permis de suppléer en France à l'absence quasi-totale de peintures britanniques, mais elle a permis à un public plus large d'accéder à la connaissance de l'art anglais contemporain et ancien².

À partir des années 1850, les expositions universelles participèrent à la transformation de l'image de l'art anglais en France par la circulation et la diffusion massive des œuvres dans toute l'Europe, mais ce n'est qu'à l'issue de l'Exposition de 1878, lors de laquelle l'école anglaise triompha³, que des collections privées de peintures anglaises commencèrent véritablement à se constituer⁴. L'école anglaise resta quasiment absente des collections publiques durant tout le XIXe siècle : le premier achat du Louvre date de 1849⁵ ; le second eut lieu en 1872⁶. Entre temps, le legs Lacaze de 1869 avait enrichi les collections du Louvre de quelques peintures anglaises, qui ne retinrent pas l'attention à l'époque. En 1882, le conservateur Louis Clément de Ris (1820-1882) ne recensait qu'une quinzaine de tableaux anglais dans les collections publiques et une quarantaine seulement dans les collections privées⁷.

Par ailleurs, les querelles qui divisèrent en France les défenseurs et les adversaires du Romantisme, auquel l'art anglais fut directement associé, orientèrent la réception des œuvres et les quelques écrits critiques au travers des revues, dont les partis-pris vis-à-vis du

² *Ibid.*, p. 180.

³ *Ibid.*, p. 126. L'auteur écrit : « Elle triompha en effet en 1878. Nul doute que les circonstances mêmes de l'Exposition aient, comme en 1855, contribué à jouer en sa faveur. Dans une manifestation qui voulait démontrer le relèvement du pays après le désastre de 1870-71, la participation d'une des principales puissances européennes fut d'autant mieux accueillie que le comité anglais, sous la direction du prince de Galles, montra un enthousiasme et une efficacité qui traduisaient une réelle sympathie. Mais l'accueil réservé à la section artistique anglaise dépasse ces considérations. Celle-ci était nettement mieux fournie qu'en 1867, où ses principaux représentants avaient paru bouder l'exposition. »

⁴ *Ibid.*, p. 127-129 : « C'est dans les vingt dernières années du siècle que vont se constituer les ensembles français de tableaux britanniques, à commencer par celui de Camille Groult, le plus important et le plus renommé. Mais avant cette date on ne peut parler en la matière de collectionneurs français. L'aquarelle seule fut quelque peu en vogue : on en rencontre en effet assez souvent dans les catalogues de vente, mais en nombre très inférieur à celles des artistes français. »

⁵ *Ibid.*, p. 129-130. *François I^{er} et la duchesse d'Etampes*, de Richard P. Bonington, une huile sur toile de 1828.

⁶ *Ibid.*, p. 130. *Le Parterre d'eau à Versailles*, une huile sur toile considérée à l'époque comme étant de Bonington et datée de 1826 environ (l'attribution de ce tableau est contestée depuis 1980).

⁷ Clément de Ris, Louis, « Portrait du duc de Reichstadt par sir Thomas Lawrence », *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, I, p. 132 in Jobert, Barthélémy, *op. cit.*, p. 130.

mouvement romantique étaient connus⁸. Ce n'est finalement qu'entre 1858 et 1883 que les premiers textes de synthèse d'envergure sur la peinture anglaise ont été publiés⁹. Barthélémy Jobert a cependant remarqué que s'il ne s'agissait plus là de propos relatifs à des événements ponctuels, mais bien de véritables ouvrages de fond qui ont tendu à une réflexion générale sur l'école anglaise et ses caractéristiques, les degrés de connaissance comme l'ambition de leurs auteurs ne sont pas à mettre sur le même rang¹⁰.

Quoi qu'il en soit, les travaux de Barthélémy Jobert ont montré que la peinture anglaise a fait l'objet d'un intérêt réel et constant tout au long du XIXe siècle. L'histoire de l'art française a retenu, dans le meilleur des cas, quelques dates clés et les grands noms de la peinture anglaise, mais ces recherches démontrent que la production anglaise ne saurait se limiter à cette perception incomplète. Enfin, elles mettent en exergue le sentiment de supériorité de l'école française dans la grande majorité des écrits sur l'art anglais contemporain, souvent teintés de condescendance, et la prépondérance italienne ou flamande pour les périodes antérieures au XIXe siècle¹¹. Et leur auteur de conclure :

Le contraste est grand entre un intérêt constant pour l'art anglais d'une part, et la sévérité des jugements en permanence portés sur lui de l'autre. Comment les accorder ? Peut-être dans la conscience qu'avaient les Français de la voie différente suivie par l'Angleterre. Là où ils sacralisent l'histoire, leurs voisins couronnent le genre. Là où les uns prônent le beau idéal, les autres, pragmatiquement, s'attachent à la description et au simple rendu de la nature. La référence antique, et classique, le cède à la réalité contemporaine, la permanence à l'accidentel. Les principes de la peinture anglaise et de la peinture française apparaissent complètement opposés. Là pourrait justement résider une des explications de cette admiration teintée de réserves des Français pour les peintres britanniques : la recherche de l'altérité.¹²

⁸ Jobert, Barthélémy, *op. cit.*, p. 67. L'auteur prend pour exemples les revues *L'Artiste*, qui défendit vigoureusement le Romantisme depuis son origine, et le *Journal des Artistes*, qui en fut un ardent adversaire.

⁹ *Ibid.*, p. 385 : *L'école anglaise* de Léonce Dubosc de Pesquidoux (1858), *L'art, les artistes et l'industrie en Angleterre* par Théophile Silvestre (1859), un volume de *l'Histoire de l'école anglaise de peinture* de Feuillet Félix-Sébastien de Conches (1882) et *La peinture anglaise* d'Ernest Chesneau (1883).

¹⁰ *Ibid.*, p. 385.

¹¹ *Ibid.*, p. 446.

¹² *Ibid.*, p. 447.

En dehors de ces travaux très complets, mais qui ne concernent que le XIXe siècle, peu d'historiens de l'art se sont intéressés jusqu'ici à l'art anglais, à sa réception en France et aux relations artistiques franco-anglaises dans l'histoire. Ainsi, les recherches entreprises sous l'impulsion d'Olivier Meslay et mises en œuvre par son équipe au musée du Louvre¹³ depuis l'exposition *D'Outre-Manche, L'Art britannique dans les collections publiques françaises* (1994)¹⁴, apparaissent ici extrêmement précieuses. La base de données en ligne mise au point¹⁵, régulièrement mise à jour, permet d'identifier plus de trois mille œuvres d'artistes britanniques réalisées avant 1940 et appartenant aux collections françaises. Elle permet d'abord de prendre la mesure de la richesse de cet ensemble, qui ne se restreint pas à l'art anglais¹⁶, et fournit en outre toutes les informations nécessaires à son approche (titre de l'œuvre, artiste, dimensions, technique, numéro d'inventaire, date et mode d'acquisition, bibliographie, historique des dépôts, reproduction lorsque les droits le permettent, lien vers le site du musée qui détient l'œuvre et même photographies de l'institution). Tout est fait pour favoriser et faciliter l'accès à ces œuvres méconnues, ainsi qu'à des études historiques et thématiques, à une bibliographie française sur les œuvres et sur les relations franco-britanniques, comme à une chronologie des expositions organisées et catalogues publiés de 1897 à aujourd'hui¹⁷.

À cette base catalographique en ligne s'ajoute une publication majeure sur le sujet, c'est le dictionnaire réalisé par Béatrice Crespon-Halotier, *Les peintres britanniques dans les*

¹³ Composée de Marie-Alice Seydoux, Camille Dorange et Guillaume Faroult : http://musee.louvre.fr/bases/doutremanche/contenu_a.php?page=1110&lng=0&, consulté le 11 janvier 2018.

¹⁴ D'Outre-Manche, L'Art britannique dans les collections publiques françaises, musée du Louvre, septembre-décembre 1994. Catalogue d'exposition : Meslay, Olivier, et al. D'outre-Manche : l'art britannique dans les collections publiques françaises. Editions de la Réunion des musées nationaux, 1994.

¹⁵ <http://musee.louvre.fr/bases/doutremanche/index.php?lng=0>, consulté le 11 janvier 2018.

¹⁶ La base recouvre, selon les termes d'Olivier Meslay, « les actuels Anglais, Ecossais, Gallois, Irlandais, mais aussi tous ceux qui à un moment ou un autre ont fait partie du Commonwealth, comme les Australiens, les Canadiens, les Néozélandais, tous ceux donc qui ont fait partie de l'Empire. La base repose sur une acceptation large du statut de britannique : les artistes nés dans un pays du Commonwealth de parents d'origine britannique, les artistes nés à l'étranger de parents britanniques, ainsi que les artistes immigrés ayant vécu pendant une longue période dans ces pays. Dans la mesure du possible, les noms propres ont été gardés dans leur langue d'origine. »

¹⁷ http://musee.louvre.fr/bases/doutremanche/contenu_b.php?page=4100_0&§ion=2, consulté le 11 janvier 2018.

*Salons parisiens, des origines à 1939*¹⁸, précédé d'un essai d'Olivier Meslay qui écrivait à l'époque (2003) :

La seule période étudiée dans ce domaine reste celle des années 1820-1840 avec l'influence de Bonington et de Constable sur la peinture française. Il y a eu de manière trop épisodique des études sur l'influence des peintres anglais sur Goya, des études encore trop parcellaires sur l'influence anglaise sur l'Italie au XVIIIe siècle, sur les relations anglo-germaniques dans les mêmes années mais peu de chose au fond en comparaison de l'étendue du sujet. Il reste des champs à défricher aussi vastes que passionnants comme par exemple l'influence de Hogarth sur l'art européen, Gavin Hamilton et les Français, Reynolds en Europe, les relations des artistes français et anglais en Italie dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, l'influence du palladianisme anglais sur l'architecture européenne néoclassique, la diffusion du style néogothique anglais, la littérature britannique et l'art européen, Wedgwood et la France, l'anglophilie des Orléans, etc.¹⁹

Quinze ans plus tard, ces mots sont toujours d'actualité, et à cette longue liste de sujets non explorés par les historiens de l'art français peut s'ajouter celui de la présence et de la réception des artistes anglais à Paris au début du XXe siècle. À ce titre, le répertoire de Béatrice Crespon-Halotier s'est révélé essentiel pour cette étude puisqu'il a permis, en premier lieu, de dégager une liste des artistes anglais ayant exposé aux Salons sur la période de l'entre-deux-guerres, avec leur date de naissance, le nom du Salon²⁰, la liste des œuvres exposées et des médailles reçues. L'adresse que ces artistes ont spécifiée à l'époque, et qui a été reportée dans les livrets de Salons dépouillés par Béatrice Crespon-Halotier, a également été relevée et a ainsi permis de repérer les adresses parisiennes. Bien entendu, ces dernières n'attestent pas que les artistes étaient installés dans la capitale : beaucoup d'entre eux donnaient l'adresse d'un référent ou d'un proche à Paris pour simplifier les éventuelles correspondances relatives aux expositions ou à l'achat des œuvres par des acquéreurs privés ou par l'État, ou simplement l'adresse du lieu où ils ont résidé pendant la durée de leur séjour.

¹⁸ Crespon-Halotier, Béatrice, et Meslay, Olivier, *Les peintres britanniques dans les Salons parisiens des origines à 1939 : répertoire*, L'Echelle de Jacob, 2003.

¹⁹ Meslay, Olivier, « Du thé aux Salons », in Crespon-Halotier, Béatrice, et Olivier Meslay, *op.cit.*, p. 12.

²⁰ Salon National des Beaux-Arts (SNBA), Salon des Artistes Français (SAF), Salon des Artistes Indépendants (SDAI), Salon des Tuileries et Salon d'Automne.

Mais bien souvent, ces adresses ont au moins permis de déterminer si les artistes s'étaient déplacés pour l'événement (c'est généralement le cas lorsqu'il s'agit d'hôtels ou si l'adresse est précédée de la mention « chez... ») ou s'ils se sont satisfaits d'envois des œuvres aux Salons, ce qui témoigne d'un intérêt autre pour la capitale française et pour l'expérience de l'exposition parisienne.

Ce répertoire a ainsi permis un extraordinaire gain de temps, la consultation des catalogues des Salons et le relevé des informations qu'ils renferment, très complexe²¹, ayant pu n'être qu'occasionnelle. C'est à partir de ce répertoire, véritable fondement à notre recherche, que la base préliminaire de notre travail a pu être conçue dans les premières semaines. Il a rapidement permis de se faire une idée précise de la présence des artistes anglais aux Salons, de dégager des statistiques de fréquentation sur la période, de se faire une idée de l'âge des artistes au moment où ils ont exposé, de déterminer le genre dominant des œuvres (peinture d'histoire, peinture de genre ou de paysages, natures-mortes, etc.), de repérer leur investissement lors des expositions, notamment grâce à leurs adresses, et les secteurs de la capitale qu'ils ont privilégiés lorsqu'ils se sont déplacés à Paris pour exposer ou pour y vivre. À partir de ces listes, il a été possible de repérer les artistes qui ont le plus souvent fréquenté les Salons, ceux qui ont été récompensés, et de rechercher des correspondances avec la liste des achats de l'État sur la période²² et dans la presse française, afin d'apprécier la manière dont les œuvres ont été reçues auprès des critiques et du grand public.

Cet ensemble de travaux français, entrepris depuis une vingtaine d'années sous l'impulsion de Barthélémy Jobert et d'Olivier Meslay, a donc servi de fondement à notre recherche sur la présence et la réception des artistes anglais en France, et plus

²¹ Dans son essai d'introduction, Olivier Meslay écrit à ce sujet : « Qui a travaillé sur les livrets de Salons du XIXe siècle ou du XXe siècle sait leur complexité et leurs richesses, un tel travail n'en est que plus méritoire. Il est le type même des projets que nous savons nécessaires sans jamais avoir le courage de les entreprendre. Il faut à la fois de la rigueur et de l'abnégation, de la modestie et de la clairvoyance et surtout une formidable constance. [...] Cette réalisation montre aussi que le temps des travaux de compilation n'est pas révolu. La numérisation des fonds documentaires toute utile et merveilleuse qu'elle soit ne remplacera pas avant très longtemps ce type d'ouvrage. » *Ibid.*, p. 24.

²² Série F/21 aux Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine.

particulièrement à Paris, durant l'entre-deux-guerres. La limite de leur apport, quoi qu'inestimable des points de vue culturel et méthodologique, s'est essentiellement trouvée dans les bornes chronologiques au sein desquelles ces chercheurs se sont spécialisés : leurs travaux concernent plus particulièrement les XVIII^e et XIX^e siècles. En même temps, parce que leurs projets ne s'y sont jamais strictement restreints, ils référencent un grand nombre de données qui nous ont particulièrement intéressés ici. Néanmoins, le relevé des catalogues d'exposition français disponible ne référence par exemple pas plus d'une dizaine d'expositions d'art anglais sur la période de l'entre-deux-guerres, alors qu'il y en eut au moins une cinquantaine, dont plus de la moitié étaient des expositions d'artistes anglais contemporains – soit plus d'une par an en moyenne²³. Même si elles furent rares, on compte aussi de nombreuses expositions d'art anglais du XX^e siècle organisées en France depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale²⁴.

Par ailleurs, peu d'historiens de l'art français s'intéressent actuellement à l'art anglais ou britannique des années 1920 et 1930, ni aux rapports entretenus par les artistes de part et d'autre de la Manche après la Première Guerre mondiale : Anne-Pascale Bruneau-Rumsey (Docteur ès Lettres) contribue à la diffusion des connaissances sur l'activité artistique anglaise du début du XX^e siècle par la publication en français de travaux sur le post-impressionnisme et le modernisme anglais, sur les échanges franco-britanniques au tout début du siècle, et sur la littérature artistique autour de Roger Fry et de Clive Bell. Pauline Ducom a

²³ Voir à ce sujet la partie 2 de la présente étude.

²⁴ Parmi les plus notoires, il y eut notamment l'exposition « Ben Nicholson : rétrospective de l'œuvre graphique, 1925-1969 » en 1977 (Hogben, Carol. Ben Nicholson, rétrospective de l'œuvre graphique : mai 1977-juillet 1978. Victoria & Albert Museum, the British Council, 1977) ; une autre fut organisée en 1996 sur le travail de Christopher Wood, organisée conjointement par le musée des Beaux-Arts de Quimper et la Tate St Ives et qui s'est tenue à Quimper du 16 mai au 1^{er} septembre 1997 (Christopher Wood : un peintre entre deux Cornouailles, Musée de Beaux-arts de Quimper, Tate Gallery. Musée des beaux-arts, 1996) ; du 21 octobre 2009 au 28 février 2010 s'est aussi tenue l'exposition « Conversation anglaise. Le groupe de Bloomsbury » au musée de la Piscine de Roubaix.

récemment soutenu sa thèse sur les relations de ce dernier avec la France²⁵, mais ces travaux ne semblent pas avoir fait par la suite l'objet de publications scientifiques.

Aucune étude française n'a jamais été menée sur des peintres anglais d'envergure ayant fait toute leur carrière en France : on ne trouve aucune publication sur des artistes comme Christopher Wood, Matthew Smith, Paule Vézelay ou Marlow Moss. Leurs œuvres font pourtant la fierté des musées anglais, à commencer par la Tate Britain de Londres ; ils faisaient pourtant partie des cercles de grands noms de la culture occidentale, à commencer par Picasso, Cocteau, Mondrian, Max Jacob, Moholy-Nagy ou Diaghilev ; certains sont passés par la célèbre Académie Julian, par la galerie Georges Petit, chez Bernheim-Jeune, par le Salon d'Automne, le Salon des Artistes Indépendants et le Salon National des Beaux-Arts ; d'autres ont contribué à fonder le collectif parisien Abstraction-Création en 1931, et fait partie du mouvement De Stijl ; pour la chercheuse hollandaise Florette Dijkstra, ce serait même Marlow Moss, et non Piet Mondrian, qui aurait appliqué la première la ligne double, une révolution parmi les théories néo-plastiques²⁶. Mais son atelier a été bombardé durant la Seconde Guerre mondiale, et l'essentiel de son œuvre a disparu.

Les artistes anglais de Paris sont rarement mentionnés par les sources, et bien qu'ils le soient quelquefois, ils demeurent anonymes. La période de l'entre-deux-guerres ne fait pas exception à cet état de fait : l'art anglais de la première moitié du XXe siècle vu de France semble bien souvent ne se résumer qu'aux activités du groupe francophile Bloomsbury – bien qu'il arrive que des sources françaises signalent ce « cubo-futurisme » jamais appelé par le nom qu'il porte : le vorticisme, un mouvement moderne anglais totalement absent de la culture collective française dans laquelle est au contraire bien ancré le futurisme italien. Les modernes anglais étaient pourtant là. La jeune génération était bien là, portant des

²⁵ Ducom, Pauline, *Clive Bell et la France* « Art, love and thought » (1904-1939), Université Paris-Sorbonne, 2013.

²⁶ Dijkstra, Florette, *Marlow Moss : Constructivist + The Reconstruction Project*, Newmill : The Patten Press, 1995, p. 11 : « There was just one moment in art history when duplicating a line could start a revolution. Marlow Moss first applied the double line in 1930 and was quickly followed by Jean Gorin. »

questionnements analogues à ceux des artistes de l'Europe entière à la veille de la Première Guerre mondiale, et c'est bien l'école anglaise qui produisit d'ailleurs les œuvres les plus efficaces pour représenter le cataclysme et l'atroce mécanique de la guerre moderne. Quels futuristes y sont parvenus, eux qui voulaient « glorifier la guerre – seule hygiène du monde, – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme²⁷ » dès 1909 et dont l'art demeure, dans la mémoire collective, l'expression la plus pure de cette « modernité » européenne ?

Pour les historiens, c'est avec la Grande Guerre que s'ouvre le début du XXe siècle. Ses conséquences ont signé le destin de l'Europe des années 1920 et 1930. Elles réformèrent les sociétés européennes et mondiales, elles régèrent l'histoire des nations, et ce sont elles qui menèrent lentement à la seconde catastrophe du siècle. Ce sont elles qui conduisirent les peuples de l'est à l'immigration, elles qui amenèrent à Paris des colonies d'artistes étrangers qui ont depuis construit son image et sa gloire. L'histoire des artistes anglais en France dans l'entre-deux-guerres ne trouve pas les mêmes racines que celle des artistes issus de la Révolution russe ou des pogroms juifs, celle des artistes italiens, espagnols ou encore celle des Belges. L'immigration anglaise a ses causes spécifiques et ses caractéristiques propres. Elle était relativement importante durant les années 1920 et 1930, même si elle a tendu à diminuer progressivement sur la période²⁸.

Le plan de cette thèse est donc articulé, non pas de façon chronologique mais thématique : il a paru judicieux d'entrer dans le sujet par l'étude de la place de l'Angleterre à Paris au travers des instances officielles, qui regroupent tant sa participation aux deux Expositions Internationales qui s'y déroulèrent en 1925 et en 1937 qu'aux Salons et à quatre expositions collectives organisées à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Cela donne

²⁷ Marinetti, Filippo Tommaso, « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909, p. 1.

²⁸ D'après Ralph Scor, *L'opinion française et les étrangers en France, 1919-1939*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1985, p. 38, les Britanniques étaient 47 400 en France en 1921 (soit 3% des effectifs totaux de la population étrangère en France), ils étaient 62 300 en 1926 (2,4%), puis 49 100 en 1931 (1,7%) et 30 200 en 1936 (1,2%)

d'emblée une idée des relations diplomatiques entre les deux pays et a permis de poser les bases d'une très complexe Entente-Cordiale entre 1919 et 1939, particulièrement sensible à la lecture des critiques qui ont évoqué les pavillons britanniques à l'époque, ou l'ont ignoré, alors que dans les deux cas l'Angleterre figurait à la seconde place derrière la France au classement international. Elle fut donc la première des nations étrangères, mais aucune étude n'existe pourtant sur les pavillons britanniques aux Expositions Internationales de 1925 et de 1937. La difficulté principale dans le traitement de ce premier chapitre a été de se restreindre à l'aspect pictural de la participation des artistes – majoritairement anglais – dans la mesure où il ne s'agissait que de peintures décoratives et que l'enjeu ne s'est pas limité, lors des Expositions, à ce type de production. Le sujet a nécessairement dû s'ouvrir à tous les aspects des pavillons et les chapitres font mention de l'architecture des pavillons, de quelques sculptures et d'objets de l'art décoratif qui ont été médaillés – en particulier pour l'Exposition de 1925.

Le second chapitre de cette première partie fait mention des peintres anglais présents aux Salons sous le prisme de leur réception : en d'autres termes, il a fallu trouver un point de vue pertinent pour évoquer certains artistes plutôt que d'autres, et le choix s'est porté d'abord sur les artistes médaillés au Salon des Artistes Français, puis aux peintres qui ont été les plus présents tant aux autres Salons que dans la presse qui a évoqué ces derniers. Le choix des artistes mentionnés, loin d'être arbitraire, fait l'objet d'une sélection très restreinte parmi la pléthore de peintres anglais qui ont participé aux Salons parisiens. Loin d'être exhaustive, cette recherche est encore à poursuivre et en aucun cas la présente étude n'ambitionne d'offrir un panorama complet des artistes anglais ayant participé aux différents Salons. De même, comme le titre de cette thèse l'indique, il s'est agi ici d'explorer la présence et la réception des peintres anglais à Paris, hommes et femmes confondus. Il est sensible ici que celles des femmes est aussi importante ou presque que celle des hommes, mais le choix de ne pas traiter le sujet sous le prisme du genre est délibéré : d'abord, il ne paraît pas convenir à une lecture

révisée de ce champ de la recherche ; ensuite, les sources ne permettent pas d'identifier les motifs des « artistes-femmes » qui ont participé aux expositions parisiennes dédiées aux artistes-femmes. C'est pourquoi nous avons fait le choix de s'en tenir à la présence et à la réception des peintres anglais, genres confondus, à la vie artistique parisienne de l'entre-deux-guerres plutôt que consacrer un chapitre à la participation des femmes uniquement – le fait qu'il s'agisse souvent des mêmes femmes qui se sont fait remarquer aux Salons ou ailleurs n'a fait que renforcer cette conviction. Rien n'empêche par ailleurs de consacrer, grâce à cette étude, un ou plusieurs articles qui seraient spécifiquement consacrés à la question des peintres féminines anglaises qui ont marqué la période.

Le dernier chapitre de la première partie est consacré aux quatre expositions d'art anglais à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Là encore, il s'agit d'un choix délibéré d'isoler ces quatre manifestations dans un chapitre dédié plutôt que de les intégrer aux chapitres sur les Salons et sur les galeries, bien que ces quatre expositions aient été organisées au Louvre, à la galerie Georges Petit, au Salon d'Automne de 1938 et au Salon des Artistes français au printemps 1939. C'est parce que ces quatre manifestations ont clairement et ouvertement été des actes diplomatiques français vis-à-vis de l'Angleterre à la veille de la guerre qu'il a paru souhaitable de les traiter comme telles dans un chapitre à part entière, inclus dans la partie qui concerne les instances officielles.

La deuxième partie de cette thèse est dédiée à la vie des galeries parisiennes. On y retrouve parmi les exposants anglais quelques participants majeurs aux Salons, mais d'autres aussi qui se sont faits plus discrets à Paris ; par ailleurs, deux grands artistes anglais aujourd'hui inconnus en France ont ici attiré l'attention et fait l'objet de deux études consacrées dans le dernier chapitre : Francis Rose et Matthew Smith, qui ne faisaient pas partie de l'avant-garde ou de l'École de Paris mais qui représentaient chacun un des aspects de la modernité anglaise dans le Paris de l'entre-deux-guerres. Le premier passa de nombreuses années à Paris durant les années 1930 et le second y vécut quasiment toute sa

carrière. Les liens de ces deux peintres avec la scène artistique londonienne est éclairante pour l'étude des relations artistiques franco-britanniques de l'entre-deux guerres et leur étude trouve ici sa juste place.

Enfin, la troisième et dernière partie de cette thèse est consacrée à la présence et à la réception des artistes anglais parmi l'avant-garde parisienne, et en particulier au sein de l'École de Paris. Après avoir démontré que l'oubli des artistes concernés et leur effacement total ou presque de la culture française paraît surprenante, plusieurs questions se sont posées qui ont dépassé les bornes chronologiques strictes de la présente étude : il s'est agi de porter le sujet plus loin et de se demander d'abord si les enjeux de la création de l'Union européenne et le rôle des institutions après 1945 ont pu intervenir dans cet état de fait. De même, avant de conclure, un autre aspect de cet oubli a été recherché dans les bornes qui distinguent à l'heure actuelle et probablement depuis ses origines, l'art anglais et l'art continental : cette réflexion est venue des sources, strictement anglophones, qui tendent depuis plusieurs décennies à isoler l'art anglais de la production artistique européenne, comme s'il y avait deux histoires de l'art distinctes. L'enjeu, qui reste ancré dans la problématique de cette thèse, a été de mieux comprendre comment l'art anglais aurait pu être « trop anglais », selon les critiques de l'époque et les historiens de l'art actuels, pour avoir marqué l'histoire de l'art continental et y avoir fait date. Ces questions, qui portent peut-être le sujet hors des limites imposées par le titre de cette étude, concernent simplement la postérité des œuvres et des artistes dont il est question tout au long de ces pages. Irrémédiablement, elles se sont imposées et il a paru pertinent de les explorer ici.

PARTIE 1. LES INSTANCES OFFICIELLES

Chapitre 1. La place de la Grande-Bretagne dans les expositions internationales françaises

A. L'exposition internationale des Arts décoratifs et industries modernes de 1925

L'exposition internationale des Arts décoratifs et industries modernes est la première grande exposition organisée en Europe après la Première Guerre mondiale. Ses promoteurs en dessinaient le projet depuis 1912 et c'est la guerre qui en avait empêché la finalisation et l'ouverture en 1916. Ce qui devait à l'origine s'inscrire dans la continuité des Expositions universelles de 1889 et 1900 dût être marqué, *a priori*, par des objectifs de nature différente en 1925. Il faut d'abord noter que, contrairement aux expositions de 1889 et de 1900, dont les thèmes respectifs officiels étaient « la révolution française » (à l'occasion du centenaire) et « le bilan d'un siècle », la nature et le programme de l'exposition de 1925 apparaissent plus complexes, avec des attentes ambiguës qui expliquent peut-être une réception critique contrastée. L'étude brève des développements des arts décoratifs de part et d'autre de la Manche permet de rappeler la place des relations franco-britanniques dans le développement des arts décoratifs et industriels comme de mettre en perspective la documentation et la littérature associées afin de mieux saisir quels ont pu être les enjeux, pour l'Angleterre, de l'exposition parisienne de 1925.

Développements des arts décoratifs de part et d'autre de la Manche

Depuis l'initiation du concept d'exposition universelle par la Grande-Bretagne en 1851 – avec l'organisation de *The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* –, la question de l'esthétique industrielle et de l'industrialisation de l'art s'était immédiatement

imposée sur le Continent et un débat s'était ouvert dans les milieux littéraires français. Dans son volumineux rapport sur l'exposition de Londres paru cinq ans plus tard (1856)²⁹, le comte de Laborde (1807-1869), qui représentait la France à Londres et qui avait pour mission d'étudier « l'action des arts sur le développement intellectuel et commercial des peuples³⁰, » exprime ainsi l'idée que les puissances industrielles anglaise et française se démarquaient à l'époque l'une de l'autre par la notion de « bon goût » appliquée aux conceptions industrielles. Pour lui, l'Angleterre négligeait jusque-là cet aspect, elle mesurait mal son impact dans le processus de production, et c'est cette application de l'art à l'industrie qui permettait à la France de rester extrêmement compétitive à l'échelle mondiale³¹. Mais Léon de Laborde de faire un autre constat : c'est que l'Angleterre, à l'Exposition de Londres, a montré sa résolution et son labeur à combler cette lacune.

En effet, si le bon marché a été la première préoccupation de l'Angleterre, si elle a détourné son attention de l'intérêt qui vient immédiatement après : la perfection du produit par le charme de l'invention et la distinction des arts, aujourd'hui elle comprend son importance, elle y porte sa sollicitude, et on peut être persuadé dès à présent qu'elle ne s'en détournera pas. Déjà, sur plusieurs points, l'industrie anglaise est dans une voie excellente. Fatiguée de notre activité d'écureuil qui tourne inutilement dans sa roue archéologique, et nous voyant perdus dans les imitations de tous les genres et des plus déraisonnables, elle s'est retournée vers les temps passés, aux sources de toute beauté, avec la sage précaution, toutefois, de ne faire usage des modèles qu'en les soumettant aux règles du bon sens ; or, c'est avec ces deux vieilles

²⁹ Laborde, Léon de, *De l'union des arts et de l'industrie*, 2 vol. Paris, France: Impr. Impériale, 1856.

³⁰ *Ibid.*, p. 2.

³¹ *Ibid.*, p. 383-384 : « Le tort de l'Angleterre avait été de n'envisager que cet unique côté de la question industrielle. Si elle s'était dit que le bon marché implique l'idée d'un objet d'une certaine élégance pouvant faire service utile, et que hors de là le bon marché est ruineux, l'Angleterre aurait soigné davantage sa fabrication, et, en produisant moins, elle eût gagné tout autant. Pour la France, le bon marché consiste dans l'élégance de la forme, de l'arrangement, de l'ajustement, de la disposition générale ; elle vise au bon marché de ce qui est séduisant ; jamais au bon marché du laid et du grossier. À prix de revient égal des matières premières, nous devons l'emporter sur tous les marchés avec nos qualités de bon goût ; car celles-ci ne nous coûtent rien, et elles ne relèvent d'aucune législation douanière. [...] Ainsi s'explique aussi comment la France, médiocrement industrielle de sa nature, et qu'on n'avait pas compté jusqu'alors sur le grand marché des peuples, se trouve, au moyen de ses charmants modèles, et d'une élégance qui lui est propre, en mesure de battre dans les qualités moyennes et supérieures l'Angleterre avec son immense outillage, ses capitaux et son vaste marché [...]. On surprit alors notre secret. On vit qu'une étude persévérante de l'art nous avait donné cette force. Les arts devenus une puissance ! »

armes réunies, et qui sont moins émoussées qu'on ne l'aurait cru, qu'elle s'apprête à nous battre.³²

L'Angleterre ayant tiré par ailleurs ses propres conclusions à l'issue de l'exposition, le prince Albert (1819-1861) avait pris l'initiative de réformer les institutions artistiques de son pays. Beaucoup plus récentes qu'en France, ces institutions en étaient encore à leurs balbutiements au milieu du XIXe du siècle, les arts n'étant pas, traditionnellement, gérés par l'État et ne disposant que d'une protection mercantile – ce qui explique qu'on trouve, dans l'histoire de l'art anglais, seulement des maîtres et non des écoles, avec un art resté longtemps tributaire du goût du public. Dix ans après l'exposition, l'Angleterre possédait ainsi « huit ou neuf cents sociétés dont la mission [était] de propager le sentiment de l'art et du goût³³. » Ces sociétés fédéraient plus de deux cent mille agents dans plus de quatre cents écoles d'art, dont les trois quarts étaient dédiées à l'enseignement artistique pour l'industrie privée³⁴.

La France, soucieuse de conserver son excellence en matière artistique, avait également pris de nombreuses mesures après l'exposition de Londres, dans l'objectif de parer aux efforts des autres nations pour s'en affranchir. S'était ainsi vues fonder, avec le soutien d'un Napoléon III très ouvert aux idées libérales anglaises, une société du Progrès de l'art industriel dès 1858 puis une Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie en 1863. Quinze ans plus tard, une nouvelle société vint compléter la démarche de la première : fut ainsi fondée en 1877 la Société du musée des arts décoratifs, dont le but premier était de « doter Paris d'un musée similaire de celui de South Kensington de Londres [le futur Victoria & Albert Museum, N.D.A.], dont l'organisation, pourtant si confuse, était citée alors comme le modèle de toute institution de ce genre³⁵. »

³² *Ibid.*, p. 368.

³³ Beaumont, Adalbert de, « Les Arts industriels en France et l'exposition de 1863 », *Revue des Deux Mondes*, T.47, Paris, 1863, p. 987.

³⁴ *Id.*

³⁵ Liard, Louis (1846-1917), et Léonce (1859-1925) Bénédite, *Rapports du jury international, introduction générale*, Tome premier / *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris*, Paris : Impr. nationale, 1904, p. 837.

Ce n'est toutefois qu'en 1905 que le musée des Arts décoratifs fut inauguré au pavillon de Marsan : en 1882, les deux sociétés avaient fusionné sous le nom d'Union Centrale des Arts Décoratifs³⁶ et ses acteurs continuèrent d'œuvrer durant vingt-trois ans pour obtenir l'institutionnalisation efficiente de ce projet. Entre-temps, un « musée improvisé des Arts décoratifs³⁷ » ouvrit temporairement lors d'expositions d'initiatives privées, d'abord dans l'enceinte du Louvre en 1878, puis au palais de l'Industrie à partir de 1880. À ce moment-là, « Vienne, Berlin, Londres, Munich et Pétersbourg [avaient] leur Musée consacré aux arts décoratifs. Paris ne [possédait] encore qu'une petite Exposition ambulante, sans organisation définitive et dont l'État n'[avait] pas encore eu le temps de s'occuper, quoi qu'il s'[agissait]-là d'une entreprise d'utilité publique³⁸. »

À l'inauguration, Roger Marx (1859-1913) ne manqua pas de noter que la « présentation séduisante [était] plutôt celle d'une collection privée que d'un établissement d'enseignement³⁹. » Plus particulièrement, il déplora que le musée français n'ait pas été fondé sur les mêmes conceptions que le musée des arts décoratifs de Londres, c'est-à-dire sur celles d'un lieu d'utilité sociale d'abord :

On s'étonne qu'après tant d'écritures les vues courantes s'éloignent encore tant, chez nous, de celles qui prédominent en Allemagne, en Angleterre surtout. Le Français montre à l'égard du musée la respectueuse et conventionnelle estime dévolue aux fondations de luxe ; sa vanité aime goûter un plaisir qui lui semble n'intéresser que les pures spéculations de l'esprit. L'Anglais, de sens plus pratique, considère le musée comme un corollaire de l'école, comme l'endroit où toute éducation vient se faire et se parfaire ; le crédit ouvert à l'institution varie en raison des services qu'elle promet et de l'influence qu'elle est appelée à exercer sur les

³⁶ Anciennement l'UCAD, « Les Arts Décoratifs » sont depuis 2005 « une institution culturelle française réunissant musées, lieux d'enseignement et bibliothèque autour de l'art de vivre, des arts décoratifs, du design, de la mode et du textile, de la publicité et du graphisme. [...] L'institution poursuit les objectifs qui ont présidé à sa fondation, « entretenir en France la culture des arts qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile » en maintenant des liens étroits avec le monde industriel, en établissant de nombreux partenariats avec des entreprises exerçant leurs activités dans des domaines variés. » <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/qui-sommes-nous/>, consulté le 30 juin 2017.

³⁷ Wolff, Albert, « Les Arts Décoratifs au palais de l'Industrie », *Le Figaro*, n° 98, 7 avril 1880, p.1-2.

³⁸ *Ibid.*, p.1.

³⁹ Marx, Roger, « Le Musée des Arts décoratifs et l'Exposition du Musée Galliera », *Chronique des arts et de la curiosité*, 3 juin 1905, p. 170-171.

activités et sur la production. N'est-ce pas laisser deviner à quel point on se garderait de convoiter pour un lieu d'étude le faste intimidant d'un palais ?⁴⁰

Roger Marx, pour qui l'art se devait de se mêler à la vie et la modernité d'être conforme aux exigences d'une société industrielle, c'est-à-dire d'intégrer les problématiques sociales associées – comme avaient su le faire avec un sens averti des régimes monarchiques comme l'Angleterre ou l'Allemagne, – exprimait le sentiment partagé par nombre d'intellectuels, d'artistes et d'industriels lorsqu'il lança son appel en faveur d'une Exposition Internationale des Arts Décoratifs en 1909⁴¹. Pour lui, « d'exposition universelle il [n'aurait su] être question » pour ce projet. Il s'agissait plutôt d'organiser une « exposition internationale se proposant un objet particulier, restreint », et surtout de « montrer sous quelles espèces s'[était] traduite au XXe siècle la socialisation de la beauté⁴². » Deux ans plus tard, un avant-projet était rédigé par Gustave Roger Sandoz (1867-1943) et René Guilleré (1878-1931) pour l'organisation d'une Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes en 1915⁴³.

Selon le rapport général de l'exposition qui fut organisée en 1925, le rapport rédigé par les soins de René Guilleré en 1911 contient « en germe les principes repris⁴⁴ » après la Première Guerre mondiale : « classification par destination, réception par un Comité composé d'artistes, d'industriels et de personnalités compétentes, présentation d'ensembles vivants⁴⁵. » Mais, plus que de « principes », il s'agit là des caractéristiques d'organisation de l'exposition de 1925. Si les organisateurs de cette dernière retiendront en effet le mode de présentation des œuvres, sous la forme de pavillons installés et meublés formant ensemble une ville moderne, les auteurs du rapport général occultent la question de la nature de l'exposition, qui n'a plus

⁴⁰ *Ibid.*, p. 171.

⁴¹ Marx, Roger, « De l'Art Social et de la Nécessité d'en assurer le Progrès par une Exposition » in Marx, Roger, et France, Anatole, *L'art Social*, Paris : E. Fasquelle, 1913, p. 49-67.

⁴² *Ibid.*, p. 63-64.

⁴³ Léon, Paul, et de l'industrie de France, ministère du commerce, *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925 : rapport général [section artistique et technique. Volume I]*, Paris : Conservatoire national des arts et métiers, 2015, p. 20.

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ *Id.*

rien à voir en 1925 avec la proposition originelle de Roger Marx, ni avec le rapport de René Guilleré. Ce dernier spécifiait, conformément à l'idée d'exposition d'art social promue par Marx : « Grâce à cette exposition, nous arriverons à créer un art à bon marché, un art vraiment démocratique, à la portée de tous et qui mettra un peu de joie, de claire propreté, de la beauté enfin jusque dans les plus modestes foyers⁴⁶. »

Il est indéniable que dans le cadre d'une manifestation internationale, la France, qui s'est démarquée historiquement par son « goût », a cherché non seulement à continuer de cultiver cette spécificité mais en particulier, face à la concurrence européenne qui n'a cessé de croître depuis la fin du siècle précédent, à renouveler ses formules et à se surpasser. Dans ce contexte marqué par les constructions nationales, la question de « socialisation de la beauté, » pourtant au cœur du développement et de l'histoire des arts décoratifs, sera ainsi reléguée au second plan après la Grande Guerre. Pour Jacques-Émile Ruhlmann (1879-1933), dont le fastueux *Hôtel d'un riche Collectionneur* « témoigne d'un esprit cynique ou d'une rare inconscience⁴⁷ » selon Waldemar George (1893-1970), et qui constitua en même temps le pavillon qui eut le plus grand succès à l'Exposition, la production à destination des masses ne peut se développer qu'à partir de la mode qui est établie par l'élite, « la masse étant dans l'impossibilité, dans le présent comme dans le passé, d'imposer son goût⁴⁸ » :

Il n'y a donc pas de plus grosse erreur que de soutenir que nos meubles sont chers. Ce sont cependant ces meubles, comme leurs précédents destinés à la cour, qui doivent être les chefs de file de toute la production industrielle ; leur création est donc indispensable, et quelques meubliers doivent s'y adonner à grands frais, pour la réussite de notre renaissance.⁴⁹

Le recul historique montre que la philosophie de Ruhlmann est celle qui a emporté en France les faveurs des conservateurs, collectionneurs et institutions. Considéré comme sa plus

⁴⁶ Le rapport de René Guilleré est reproduit dans *Art et industrie : revue mensuelle illustrée*. Nancy : Art et Industrie, janvier 1911.

⁴⁷ Waldemar George, « L'Exposition des arts décoratifs et industriels de 1925. Les tendances générales », *L'Amour de l'art*, n° 8, 1925.

⁴⁸ Ruhlmann, Jacques-Émile, « Les principes de M. Ruhlmann », *Bulletin de la vie artistique*, n°14, 15 juillet 1925, p. 303.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 304.

pure expression, l'*Hôtel d'un riche Collectionneur* de Ruhlmann est l'une des plus grandes fiertés françaises en matière d'art décoratif. Il reste, parmi les publications et ouvrages sur l'Exposition de 1925, l'emblème de la création à la française en tant que triomphe du luxe et du raffinement. Aucune source d'ailleurs ne mentionne directement Roger Marx comme étant à l'origine de l'Exposition, et l'aspect international de cette dernière est souvent réduit à quelques lignes sur les sections étrangères. Les autres nations n'ayant elles-mêmes pas publié d'ouvrage, bien souvent, sur le thème de cette Exposition où la France a remporté un succès écrasant et s'est imposée comme modèle, il n'est pas aisé de reconstituer leurs prestations.

Les données du programme de l'Exposition

Comme pour la mise en œuvre du projet de musée des Arts Décoratifs au pavillon de Marsan en 1905, celle de l'exposition de 1925 a donc eu de quoi décevoir les partisans d'un art social, puisque c'est l'industrie du luxe, au contraire, qui y fut largement représentée. À l'époque, Waldemar George ne manqua pas de souligner cet état de fait en même temps qu'il saisit et qu'il pointe l'ambiguïté des termes du programme de cette exposition :

Gabriel Mourey déclare l'Exposition des arts décoratifs immorale, voire antisociale. [...] Nous pensons que l'Exposition n'est pas responsable de cet état de choses. Ce n'est point l'Exposition mais l'art décoratif moderne qui est antisocial, antidémocratique. L'art décoratif moderne, essentiellement conservateur et rétrograde, fait fi ou semble faire fi de la clientèle populaire. Il méconnaît ses besoins. Il produit pour les riches. [...] Si au point de vue social l'Exposition de 1925 est une faillite totale, remplit-elle du moins son programme, au point de vue esthétique ?⁵⁰

C'est justement ce programme esthétique qui semble poser problème au moment de la réception critique, son interprétation variant selon les points de vue. D'après le rapport officiel de 1931, « le seul mot d'ordre était : production originale, appropriée aux besoins, universels

⁵⁰ Waldemar George, « L'Exposition des arts décoratifs et industriels de 1925. Les tendances générale », *L'Amour de l'art*, 1925, p. 288.

ou locaux, de notre époque⁵¹. » Selon Fernand David (1869-1935), commissaire général de l'Exposition, « son titre définit son programme. L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes est celle des métiers de luxe et des métiers utiles, dans la mesure où la fonction des objets peut déterminer des formes originales⁵². » En France d'une part, un comité de sélection avait eu vocation à sélectionner des œuvres (et non des artistes) à partir d'envois de maquettes – règle inédite puisque dans les Expositions antérieures, les participants étaient libres de présenter les œuvres de leurs choix. Sur ce point, Fernand David exprime dans *Le Temps* la difficulté, pour les membres du comité, du respect d'une telle règle. Mais pour lui, « l'exposition leur doit à la fois sa variété et son unité. [...] Tantôt d'accord, tantôt parallèlement, les artistes et les industriels cherchent les formes modernes d'un art décoratif : c'est le bilan de leur effort qu'apporte l'Exposition de 1925. Il atteste l'admirable faculté de renouvellement du génie français⁵³. »

Mais d'autre part, les sections étrangères n'étaient pas soumises à cette règle, les nations étant totalement libres du choix des artistes comme des œuvres exposées, et dans le cadre de cette étude, l'analyse de la présence des artistes britanniques s'en est ainsi trouvée complexifiée : comment ces artistes ont-ils été sélectionnés pour participer à l'Exposition de Paris ? Comment le Department of Overseas Trade, en charge de la gestion de l'évènement, a-t-il entendu et appliqué ce programme ? Enfin, comment interpréter la réception critique française de la performance britannique ? Ce sont là autant de questions auxquelles il est particulièrement difficile de répondre, les sources françaises sur le sujet étant quasi-inexistantes.

⁵¹ Léon, Paul, et de l'industrie France, ministère du commerce, *op. cit.*, p. 96.

⁵² Fernand, David, « Le programme de l'Exposition », Supplément au journal *Le Temps*, 3 mai 1925, p. 1.

⁵³ *Id.*

Préparation de l'Exposition en Angleterre

L'année précédant l'Exposition, un concours avait été organisé en Angleterre pour désigner les architectes du pavillon britannique à destination de l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris. Début août, la presse anglaise annonce le nom des gagnants : il s'agit de John Murray Easton (1889-1975) et d'Howard Robertson (1888-1963), deux architectes inconnus du grand public comme des milieux spécialisés de l'époque, bien que ces deux architectes aient déjà, en 1925, une formation et une expérience de qualité. Ils recevront par ailleurs tous deux des titres honorifiques au cours de leur carrière et seront désignés, après l'expérience de l'Exposition de 1925, pour concevoir le pavillon britannique de l'Exposition universelle de New-York en 1939.

En 1924, Robertson était le Directeur de l'Architectural Association School of Architecture, une association de Bedford créée en 1884 dans l'objectif de réformer la formation des architectes anglais sur le modèle continental. Il avait obtenu un diplôme français de l'École des Beaux-Arts de Paris et avait exercé aux États-Unis après la fin de la guerre⁵⁴. Par ailleurs, John Easton, un architecte écossais, avait entrepris des études d'architecture en Écosse et un séjour de six mois en France en 1912, avant d'obtenir un diplôme de la prestigieuse University College School of Architecture de Londres. Il avait d'abord travaillé dans son pays d'origine avant de rejoindre la firme de Robertson à Bedford⁵⁵. Il était membre associé du Royal Institute of British Architects depuis 1921 et en est devenu membre permanent en 1927⁵⁶. Il sera élu président de l'Architectural Association

⁵⁴ « Our London Correspondance. The British Pavilion at Paris », *The Manchester Guardian*, 8 août 1924, p. 8 : « Mr. Robertson is the principal of the Architectural Association. He has a distinguished architectural record, having won the diploma of the École des Beaux-Arts in Paris before the war. He also work in America, and was registered architect in the New York State. »

⁵⁵ Id. : « Mr. Easton belongs to the younger school and has carried out a good deal of work in North Wales. »

⁵⁶ « Dictionary of Scottish Architects - DSA Architect Biography Report », http://www.scottisharchitects.org.uk/architect_full.php?id=204997, consulté le 12 juillet 2017.

en mai 1939⁵⁷. Les deux architectes s'étaient associés après la Grande Guerre et se sont spécialisés ensuite dans le design hospitalier à Londres⁵⁸.

Le *Manchester Guardian* écrira que le choix de ces architectes a résulté d'une « compétition limitée⁵⁹ », laissant entendre que peu de professionnels étaient candidats⁶⁰. Les archives du *Times* permettent de retracer toute la chronologie de la préparation de l'évènement. Le Prince Arthur de Connaught (1883-1938) présidait le Grand Conseil constitué pour la préparation de l'exposition, qui tint sa réunion inaugurale au début du mois de novembre 1924⁶¹. Des artistes, des artisans et des fabricants « éminents⁶² » furent conviés à cette occasion au titre de membres du Conseil. D'après le *Times*, le prince a déclaré que l'Angleterre avait volontiers accepté l'invitation du gouvernement français à participer à l'Exposition « compte-tenu des liens d'amitié profonds qui unissent [la Grande-Bretagne] et sa grande alliée⁶³. » Pour lui, le site prévu pour l'Exposition, en plein cœur de Paris, et en particulier l'emplacement du pavillon britannique, qui jouirait de l'avantage particulier d'avoir un restaurant surplombant la Seine, étaient « particulièrement attrayants⁶⁴. » Lors de cette rencontre, le Prince informa le Conseil que le Department of Overseas Trade avait été assisté par le Royal Institute of British Architects et par la Fine Arts Commission pour

⁵⁷ « Architect Honoured, » *The Times*, 26 mai 1939, p. 12.

⁵⁸ « EASTON & ROBERTSON. Dictionary of Irish Architects », <http://www.dia.ie/architects/view/1728/EASTON+%26+ROBERTSON+%23%23>, consulté le 12 juillet 2017.

⁵⁹ Id. : « The pavilion that is to house the chief exhibits was designed by Messrs. Easton and Robertson as the result of a limited competition. »

⁶⁰ Ceci s'explique peut-être du fait de l'organisation de la British Empire Exposition qui avait lieu en même temps à Wembley, près de Londres. Cette dernière, qui s'était ouverte en avril 1924, n'avait pas rencontré le succès espéré et avait été prolongée en 1925 dans l'objectif d'optimiser sa rentabilité (elle souffrit, à sa fermeture, d'un déficit de 1.5 million de livres). Lorsqu'il sera question de la prolongation de l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris, celle de Wembley servira souvent d'exemple à ne pas suivre aux auteurs de la presse française qui estimeront qu'une réouverture en 1926 serait très mal perçue à l'étranger. Quoiqu'il en soit, l'Exposition de Wembley peut expliquer le désinvestissement apparent de la nation britannique observé à Paris, bien que les sources anglaises dénotent au contraire une organisation des plus sérieuses et des plus enthousiastes.

⁶¹ « Modern Industrial Art. British Share in Paris Exhibition », *The Times*, 6 novembre 1924, p. 9.

⁶² Id. : « [...] welcoming members of the council [...] composed of representative artists, craftsmen, and manufacturers [...]. »

⁶³ Id. : « His Royal Highness said that in view of the intimate ties of friendship which united us to our great ally accepted the invitation of the French Government to take part in the exhibition. »

⁶⁴ Id. : « [He] informed the council that a particularly attractive site on the right bank of the Seine, between the Grand Palais and the river, had been allotted to this country for the erection of the British Pavilion, which would enjoy a special advantage in having a restaurant overhanging the river. »

sélectionner la maquette du pavillon britannique, Easton and Robertson⁶⁵. Le gouvernement a donc organisé la sélection des architectes du pavillon avant de tenir le Conseil inaugural six mois environ avant l'ouverture de l'Exposition. Au sujet du contenu de cette dernière, le Prince en explique les attentes au Conseil en ces termes :

Concernant la portée de l'exposition, [elle] ne se limitait [pas] aux productions de chaque artiste ou artisan, mais elle visait également à inclure les productions de l'industrie travaillant à la plus grande échelle, et à trouver une place pour chacun des articles, aussi humble puisse-t-ils être associés à ce qu'on entend généralement par art, du moment qu'ils possédaient les caractéristiques de l'excellence et de l'originalité du dessin.⁶⁶

Sur ce point, l'interprétation du Prince est donc conforme au programme de l'Exposition tel qu'il a été rédigé par les membres du gouvernement français. Dans l'objectif de sélectionner des artistes du plus haut mérite, critère dont l'importance a été soulignée, le Prince a proposé que le Conseil soit subdivisé en plusieurs comités restreints composés de membres compétents pour gérer les groupes et les classes participant à l'Exposition⁶⁷. Fait important, William Lunn (1872-1942), secrétaire parlementaire du Department of Overseas Trade, membre du Parti travailliste qui vient alors de remporter l'élection générale et tient son premier mandat parlementaire, a été désigné par le Prince pour présider ce Conseil. Lors de la réunion, Lunn a évoqué le « vif intérêt du public pour la question de la relation entre l'art et l'industrie et les opportunités commerciales importantes » que l'Exposition avait à offrir, non seulement avec les acheteurs français, mais avec tous ceux qui recherchent la qualité de la production française à l'échelle mondiale⁶⁸. Il a notamment exprimé le vœu que l'exposition

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Id.*: « With regard to the scope of the exhibition, [it was] not limited to the work of the individual artist of craftsman, but that it was intended equally to include the output of the factory working upon the largest scale and that room was to be found for any article, however humble and however little associated with what is generally understood as art, so long as it possessed the necessary qualifications of excellence and originality of design. »

⁶⁷ *Id.* : « He emphasized the importance of maintaining the highest possible standard of merit and proposed that the council should be subdivided into a number of small committee each specially competent to deal with the groups and classes covered by the scope of the exhibition. »

⁶⁸ *Id.* : « He referred to the awakening interest of the public in the relationship between art and industry, and to the commercial possibilities which the exhibition afforded for making new connexions not only with French buyers, but those from other parts of the world who made it their business to visit Paris in their search for what was new and beautiful. »

offre aux industriels britanniques « une occasion remarquable d'obtenir une pleine reconnaissance de leurs productions dans les domaines spécifiques couverts par l'Exposition⁶⁹. »

Également présent lors de ce premier Conseil, Hubert Llewellyn Smith (1864-1945), conseiller économique en chef du gouvernement de 1919 à 1927 et directeur du British Institute of Industrial Art (BIIA), la première organisation gouvernementale qui eut spécifiquement trait au design industriel moderne en Angleterre⁷⁰. William Beveridge (1879-1963) a décrit Llewellyn Smith comme étant « l'officier le plus compétent et le plus constructif », doué de génie dans l'art de la formulation des politiques⁷¹. Pour Llewellyn⁷² Smith, l'Exposition était « une question d'honneur et de prestige international⁷³. » Lors de la réunion inaugurale, Llewellyn Smith a estimé que l'espace dédié au pavillon britannique à l'Exposition de 1925 était très restreint par rapport à l'ampleur du programme, mais qu'il offrait en même temps l'opportunité de dresser un bilan des réalisations britanniques comme d'étudier les progrès et les tendances des autres pays. Il a aussi préconisé avec insistance la préparation d'un rapport complet sur l'Exposition¹, dont il sera finalement en charge et qui sera publié dès 1927.

L'Exposition de Paris représentait un enjeu important pour les institutions britanniques concernées, qui étaient encore très récentes pour certaines et dont la pérennité était menacée, et la nécessité de défendre un art industriel *standardisé* était encore totalement d'actualité.

⁶⁹ Id. : He expressed the hope that the exhibition would afford British manufacturers a remarkable opportunity of obtaining full recognition of their achievements in the particular spheres covered by the exhibition. »

⁷⁰ Suga, Yasuko. « 'Purgatory of Taste' or Projector of Industrial Britain? The British Institute of Industrial Art. » Journal of Design History, vol. 16, no. 2, 2003, p. 167. Cette institution a été fondée en 1918 et incorporée en 1920 au Board of Trade and Education, respectivement rattachés à l'industrie et au Victoria & Albert Museum.

⁷¹ Harris, Jose. William Beveridge: a biography. Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Clarendon Press, 1977, p. 148. Print. in Suga, Yasuko. « 'Purgatory of Taste' or Projector of Industrial Britain? The British Institute of Industrial Art. » Journal of Design History, vol. 16, no. 2, 2003, p. 168. : « 'the ablest and most constructive' officer with 'inventive genius' in the formulation of policy. »

⁷² Extrêmement engagé en faveur d'un art industriel britannique et conscient de ses enjeux économiques, Llewellyn Smith publiait cette année-là un ouvrage théorique intitulé *The Economic Laws of Art Production : An essay towards the construction of a missing chapter of art production*⁷². » Pour lui, la standardisation de l'art était loin d'être une utopie, et la mission du BIIA était bien de « conserver un art industriel hautement esthétique.⁷² »

⁷³ « Modern Industrial Art... », Ibid.

D'ailleurs, la France suivait de près les développements du BIIA depuis sa création, et elle semblait même s'attendre dès 1920 à des progrès majeurs et rapides de l'Angleterre dans le domaine du design industriel dont le mouvement Arts & Crafts avait su amorcer la production⁷⁴. C'est l'ancien directeur Harcourt Smith qui assista, au titre de conservateur des collections du V&A, à la réunion inaugurale avec le Prince de Connaught en novembre 1924, mais c'est MacLagan qui se rendit à la seconde rencontre⁷⁵. Parmi les derniers membres éminents présents à cette première rencontre, on trouve encore William A. Lethaby (1857-1931), architecte et historien de l'architecture anglais très influencé par le mouvement Arts and Crafts et les mouvements modernes en architecture, personnalité également impliquée dans les domaines de la conservation et de l'éducation qui refusera la médaille d'or offerte par le Royal Institute of British Architects (RIBA) – Nikolaus Pevsner (1902-1983) ne fut pas le seul à voir en lui un précurseur du mouvement moderne. Frank Pick (1878-1941) de la London Electric Railway, administrateur de transport qui deviendra membre du RIBA, est également une personnalité d'envergure investie dans la préparation de l'Exposition. C'est lui

⁷⁴ La principale entrave des créations Arts & Crafts étant qu'elles ne furent, en dépit de la philosophie de Morris, accessibles qu'à une clientèle très aisée. Dès lors que le BIIA fut rattaché aux Board of Trade et au Board of Education (1920), une série d'articles furent publiés dans la presse française spécialisée dans laquelle une certaine inquiétude se laissa pressentir. Le *Bulletin de la vie artistique* notamment avait annoncé l'élaboration du « vaste programme d'action pour favoriser le plus large essor et la plus complète diffusion de l'art appliqué national. [...] C'est là un événement significatif : une fois de plus, pouvoirs publics et décorateurs modernes français, méditez-le⁷⁴. » Quatre mois plus tard, la revue avait alerté à nouveau lors de l'ouverture de la première exposition du BIIA : « On n'insistera jamais trop en France sur les développements intelligents et pratiques donnés aux arts appliqués à l'étranger. Il est excellent d'en parler, dût-ce pour n'être point surpris, lorsqu'aura lieu chez nous cette fameuse exposition des arts décoratifs dont on ne souffle plus mot. À Knightsbridge vient de s'ouvrir la première exposition du British Institute of Industrial Art. Et c'est un événement considérable, pour l'art et l'industrie anglaise. [...] On s'est aperçu de l'erreur qu'il y a à former des dessinateurs industriels dont, en fin d'études, les industries refusent les dessins [...]. Tout cela va changer. Le British Institute of Industrial Art veut adapter à leur exacte fonction les dessinateurs des métiers d'art, instruire le public de ce qui est beau et de ce qui ne l'est pas, et reporter le double bénéfice de cette double victoire sur le terrain de l'exportation, pour le mieux de la fortune nationale. » in « Les Arts appliqués en Angleterre, » *Bulletin de la vie artistique*, 15 juin 1920, p. 403.

⁷⁵ Le *Times* fournit la liste des personnalités présentes aux Conseils. Le nom d'Harcourt Smith s'y trouve la semaine du 6 novembre 1924 au titre de « late Director of the Victoria & Albert Museum » tandis que le nom de MacLagan n'y figure pas ; le 18 novembre, lors de la seconde réunion, MacLagan se trouve sur la liste du *Times* publiée le 22 novembre tandis que Harcourt Smith n'y figure plus (cf. « Paris Exhibition of Industrial Art. Collective British Exhibits, » *The Times*, 22 novembre 1924, p. 10.). Aucun des deux n'est listé dans le rapport du *Times* de la réunion du 8 décembre 1924.

qui modernisa le métro londonien, le transformant en projet culminant du mouvement Arts and Crafts durant l'entre-deux-guerres⁷⁶.

Enfin, ont participé à cette rencontre des personnalités telles que Stanley Machin (1861-1939), président de l'Association of British Chambers of Commerce ; Francis H. Wedgwood (1867-1930), directeur de la célèbre firme homonyme de création de poteries qui sera longtemps encore l'objet de l'admiration française et de plusieurs expositions à Paris ; John Alfred Gotch (1852-1942), président du Royal Institute of British Architects ; Charles Tennyson (1879-1977), directeur de la Federation of British Industries ; Harley Granville-Barker (1877-1946), acteur, directeur artistique, dramaturge, critique d'art et théoricien de l'entourage de George Bernard Shaw (1856-1950) ; Frederick V. Burridge (1869-1945) artiste et membre du London County Council of Central School of Arts and Crafts ; H. P. Shapland, décorateur ; et Reginald T. Blomfield (1856-1948), architecte anglais membre de la Royal Academy.

Le budget alloué à l'Exposition pour la section britannique était de 30.000£ environ – on sait qu'une subvention supplémentaire avait été demandée après le résultat des élections, mais même si elle fut accordée (ce qu'on ignore), elle n'a probablement pas excédé quelques milliers de livres⁷⁷. L'espace dédié à l'art décoratif et industriel britannique à l'Exposition était d'environ 460 mètres carrés pour le pavillon, 3000 mètres carrés à l'intérieur du Grand Palais et 460 autres mètres carrés sur l'Esplanade des Invalides. L'espace était donc relativement limité pour les vingt nations étrangères – qui disposaient de surfaces égales mais occupaient à elles toutes la même superficie que la France seule de l'autre côté de la Seine – et il fut décidé dès la première réunion en Angleterre de valoriser les classes de marchandises dans lesquelles la Grande-Bretagne excellait⁷⁸ : le textile, la poterie et l'ameublement, selon le

⁷⁶ Green, Oliver, *Frank Pick's London: art, design and the modern city*, Londres : V&A Publishing, 2013.

⁷⁷ *op.cit.*, 2 février 1925, p. 8 : « A grant of 30.000£ was authorised by the late Government, and the Committee are pressing now for an additional grant. »

⁷⁸ « Modern Industrial Art... », *Ibid.* : « [...] in view of the limited space available for British exhibits [...] it would be advisable to concentrate on those classes of goods in which the British product admittedly excelled. »

*Manchester Guardian*⁷⁹. Les intervenants estimèrent également, selon le rapport du *Times*, qu'il « serait mieux de ne pas interpréter le terme 'originalité du design' de façon trop littérale, dans la mesure où la plupart des bonnes productions dérivait de conceptions traditionnelles.⁸⁰ » En outre, il fut admis que les intérêts individuels des exposants seraient soumis à ceux de la section britannique, seule manière d'assurer l'harmonisation des articles exposés, y compris avec la décoration⁸¹. Enfin, il fut suggéré que tous les articles exposés devraient être sélectionnés et exposés par le Department of Overseas Trade, qui devrait recouvrer une partie des dépenses engagées en facturant les entreprises ou les personnes dont les produits auraient été choisis et exposés⁸².

Des artistes contribuèrent aussi, par des démarches individuelles, à l'organisation de l'Exposition : Robert Anning Bell (1863-1933) par exemple, artiste et designer anglais majeur qui fut bien entendu sélectionné, avait profité d'un séjour à Paris pour examiner les différents sites réservés à la section britannique. Il en avait produit un rapport à destination du Conseil qui fut attentivement étudié le 18 novembre 1924⁸³, en même temps que des notes qu'il avait prises sur la section des arts décoratifs du Salon d'Automne de 1924⁸⁴. Enfin, la direction de la commission britannique est publiée le 8 décembre 1924⁸⁵. Elle s'organise comme suit :

- Président du Conseil de la section britannique : Prince Arthur de Connaught
- Commissaire général : Lieutenant-Colonel H. W. G. Cole
- Directeur des Arts : Major Alfred A. Longden (1875-1954)

⁷⁹ « Our Pavilion at the Paris Decorative Exhibition, » *The Manchester Guardian*, le 2 février 1925, p. 8 : « The main interest of our show will be the textiles, pottery, and furniture, but a glance at the groups of classes reveal the large variety of everything, glass, silverwork, wood, leather, books, vehicles, apparel, the theatre, and the garden. »

⁸⁰ *Ibid.* : « The speakers felt that it would be better not to interpret too literally the term 'originality of design,' in so much as most good designs were of traditional derivation. »

⁸¹ *Ibid.* : « [...] the interests of individual exhibitors should be sub-divided to those of the British Section as whole, since it was only thus that complete harmony in design and arrangement could be secured. »

⁸² *Ibid.* : « All exhibits should be selected and shown by the Department of Overseas Trade, which should recover a part of the expenses incurred by making a charge upon the firms or individuals whose products were thus chosen and displayed. »

⁸³ Présidée par William H. Clark (1876-1952), diplomate et contrôleur général du Department of Overseas Trade.

⁸⁴ « Paris Exhibition of Industrial Art. Collective British Exhibits, » *The Times*, 22 novembre 1924, p. 10. »

⁸⁵ Présidé par l'Ambassadeur britannique, le marquis de Crewe (1858-1945).

- Secrétaire général : Major O. J. F. Keatinge

Ce sont donc des officiers supérieurs de l'armée qui dirigèrent la commission britannique, hormis le Prince de Connaught qui, d'après l'*Aberdeen Journal*, présidait le Conseil pour superviser les standards artistiques de la section britannique⁸⁶. La nature de l'organisation est donc à distinguer de celle de la France, où la direction était traditionnellement confiée aux hauts fonctionnaires de l'administration publique issus le plus souvent des institutions artistiques. Ainsi, le commissaire général français était le sénateur Fernand David (1869-1935), assisté par Paul Léon (1874-1962) comme commissaire adjoint. Ce dernier dirigea les Beaux-Arts de 1919 à 1932 – il fut élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1922. Le secrétaire général était Louis Nicolle (1871-1942), directeur du Conservatoire national des Arts et Métiers. Henri-Marcel Magne (1877-1944), professeur dans la même institution, fut conseiller technique du commissaire général.

Artistes sélectionnés

La liste exhaustive des exposants britanniques récompensés fut publiée dans plusieurs quotidiens⁸⁷, ce qui permet aujourd'hui d'identifier les artistes majeurs présents à l'Exposition pour chacune des sections artistiques et techniques. Dans l'ensemble, il est intéressant de noter la mention du *Manchester Guardian* qui signale que les articles exposés étaient, pour beaucoup, familiers à Manchester en raison d'une exposition du BIIA qui s'y était tenue l'année précédente⁸⁸. Pour la conception générale du pavillon et les beaux-arts, qui nous intéressent plus spécifiquement ici, il est utile d'identifier quels furent les artistes sélectionnés par la commission afin d'observer la nature des choix qui ont été faits, de mieux visualiser les œuvres qui composèrent la prestation britannique, de les mettre en relation avec les

⁸⁶ « London Letter », *Aberdeen Journal*, le 23 janvier 1925, p. 6 : « Prince Arthur of Connaught is president of a specially-created Grand Council to supervise the artistic standard of the British exhibits. »

⁸⁷ On la trouve notamment dans le *Manchester Guardian* du 2 février 1926, p. 17.

⁸⁸ B. D. T., « Decorative Arts. The Paris Exhibition », *The Manchester Guardian*, le 19 mai 1925, p. 8.

commentaires britanniques sur l'Exposition, très enthousiastes nous le verrons, et de comprendre enfin la réception critique française, indifférente et/ou déçue par la performance britannique.

Le pavillon d'Easton et Robertson (fig. 1) est le résultat d'un programme éclectique où les styles se mélangent. Ses formes générales intriguent ainsi le visiteur : si de premier abord le pavillon ressemble à un édifice religieux, de nombreux éléments rappellent l'architecture civile et militaire. Un clocher de verre s'élève sur une longue construction rectiligne, avec une entrée principale monumentale sur l'extrémité opposée. Easton et Robertson reprennent ici le vocabulaire architectural des églises, avec un plan en croix latine, un porche d'entrée, une nef centrale bordée de bas-côtés qui s'ouvrent sur un transept, mais ils s'affranchissent aussi des codes religieux en plaçant le portail à la place du chœur. En même temps, la finition minimale des parties hautes ressemble à celle des forteresses, avec, au-dessus du porche, une construction dont les formes rappellent les mâchicoulis ou les hourds des enceintes militaires. Enfin, des créneaux se dressent tels des herses sur la partie supérieure du portail principal.

L'arrondi des murs des parties saillantes appuie ces renvois à l'architecture militaire et rappelle ceux des forteresses anglo-normandes des XI^e et XII^e siècles, comme le Château-Gaillard ou les donjons. La décoration renforce cet effet : les armoiries royales de la Grande-Bretagne sont placées au-dessus du portail monumental, tandis que les deux mats érigés de part et d'autre des parties saillantes évoquent les oriflammes des châteaux forts. Au sommet du clocher de verre, un voilier s'élève à la place du coq ou de la croix traditionnels et symbolise la puissance maritime de l'Empire britannique. Par ailleurs, la décoration du pavillon se réfère aux normes religieuses, avec simplicité et sobriété : on peut ainsi admirer les pilastres plaqués de part et d'autre de la fenêtre haute du porche, et les retombées des ogives gothiques de la façade principale, dont la finition tronquée se déploie en arabesques qui se poursuivent en volutes le long de la corniche.

Enfin, la courbure de l'arc du portail n'est ni celle de l'arc brisé gothique, ni tout à fait celle du plein cintre roman : elle rappelle plutôt celle des palais indiens. Cette touche orientale se mêle au style des églises anglo-normandes du XI^{ème} siècle, avec un portail à deux vantaux surmonté d'un tympan ajouré dont l'une des voussures est décorée de bâtons brisés. Le pourtour des ébrasements du portail ne comporte que des médaillons, en référence aux signes du zodiaque qui ornent les portails des églises. Mais l'absence de profondeur comme la décoration chatoyante et dépouillée, offrent au pavillon une consonance islamique qui n'est pas sans rappeler les mihrabs des mosquées.

La décoration intérieure du pavillon était prise en charge par Prudence Maufe (1882-1976), épouse de l'architecte et designer anglais Edward Maufe (1882-1974) qui fut également sélectionné pour exposer dans la section IV (mobilier) et remporta plusieurs récompenses. Prudence Maufe était décoratrice en chef des grands magasins Heal à Londres depuis 1919. Elle est restée l'une des actrices majeures de l'entreprise durant de longues années (la maison Heal, fondée en 1810, est une institution pionnière dans la fabrication de meubles modernes en Angleterre). Elle reçut une médaille d'argent pour sa prestation à l'Exposition.

En peinture décorative, l'œuvre majeure du pavillon britannique était une grande toile allégorique commémorant le sacrifice des hommes et le dévouement des femmes pendant la guerre : *Service and Sacrifice* (fig. 3), par le Prix de Rome Alfred K. Lawrence (1893-1975). Lawrence avait été désigné d'office pour la décoration murale de la basilique de l'Exposition de Wembley⁸⁹. L'œuvre qu'il a peinte à fresque à cette occasion, intitulée *The Altruists*, est la même qu'on trouve reproduite dans le rapport officiel de l'Exposition de Paris sous le nom

⁸⁹ Trade, Great Britain Department of Overseas. *Reports on the Present Position and Tendencies of the Industrial Arts*, Harlow : H.M.S.O, 1927, p. 60 : « When a decorator was needed at Wembley in 1924, one was immediately found in Mr. A. K. Lawrence, whose panel "The Altruists" was something of a triumph at both exhibitions. »

Service and Sacrifice. On en déduit que la fresque d'origine a été reproduite sur toile et envoyée à Paris.

En sculpture, les sources mentionnent le plus souvent la *Piéta* (fig. 4) du sculpteur écossais William Reid Dick (1879-1961), une œuvre commémorative considérée comme l'une des œuvres majeures de l'artiste. À l'origine, c'était une commande à destination de la Kitchener Memorial Chapel de la basilique Saint Paul de Londres, sur laquelle Reid Dick travaillait depuis 1923 (le V&A en possède plusieurs études). Dans le pavillon, l'œuvre était disposée au-dessus de l'autel. À l'extérieur du pavillon se trouvait un petit jardin avec des statues de la sculptrice d'origine irlandaise Anne Acheson (1882-1962), et des poteries de l'artiste très appréciée Phoebe Stabler (18 ?-1955).

Au Grand Palais, les exposants britanniques disposaient de huit salles. Au rez-de-chaussée, une première salle était consacrée aux travaux de plusieurs écoles d'art. C'était une salle bleue au plafond d'or, décor conçu par le peintre et décorateur de théâtre George Sheringham (1884-1937), à qui l'on doit également une grande tapisserie d'inspiration chinoise. Sheringham exposait souvent à Paris depuis le début du siècle (sa première exposition personnelle à Paris date de 1905), mais aussi à Berlin, à Bruxelles et à Venise. Le jury lui a décerné l'un des Grands Prix de l'Exposition. Au premier étage du Grand Palais, trois salles étaient consacrées au textile, avec des peintures murales représentant les principales villes textiles conçues par Robert Anning Bell et exécutées par Miss Templer⁹⁰, qui décrocha une mention du jury pour sa collaboration.

Une autre salle était dédiée à l'art du théâtre, avec des décors de Charles Ricketts (1866-1931), Aubrey Hammond (1894-1940), Albert Rutherston (1881-1953) et du regretté Claud Lovat Fraser (1890-1921)⁹¹, artiste prometteur de l'entourage de Paul Nash (1889-1946), décédé soudainement en 1921. Ricketts était un artiste franco-anglais, né

⁹⁰ « Paris Exhibition. The British Pavilion », *The Times*, 17 juin 1925, p. 19.

⁹¹ *Id.*

en Suisse d'une mère française et d'un père anglais. Il a grandi en France et en Italie avant d'entreprendre des études à Lambeth. Il était connu pour ses costumes de théâtre et pour ses illustrations avec la Vale Press, une presse privée qu'il avait fondée dans l'ancienne maison de James Whistler (1834-1903) avec son compagnon Charles H. Shannon (1863-1937). Ensemble, ils avaient défendu les préraphaélites et les symbolistes à la fin du XIXe siècle à travers leur revue, *The Dial*, et étaient tous deux de fervents collectionneurs d'art français et anglais. Par ailleurs, Hammond était un artiste anglais formé à l'Académie Julian et à la Byam Shaw School of Art de Londres. Il était surtout connu pour ses affiches aux lignes anguleuses et aux couleurs vives, avec un style qu'on peut rapprocher de celui des vorticistes. Enfin, Rutherston était le frère de William Rothenstein (1872-1945)⁹². Formé à la Slade School of Fine Arts, comme la plupart des jeunes artistes modernes en Angleterre, Rutherston faisait partie de la promotion du vorticiste Wyndham Lewis (1882-1957) et des artistes du Camden Town Group Ambrose McEvoy (1878-1927), Spencer Gore (1878-1914) et Harold Gilman (1876-1919), mais il était beaucoup plus proche à l'époque d'Augustus John (1878-1961) et de William Orpen (1878-1931). Moins doué qu'eux pour la peinture, refusé deux fois par le London Group, il s'était néanmoins fait une très bonne réputation dans les domaines de l'illustration et du décor de théâtre avant la Première Guerre mondiale.

Enfin, comme l'indique Emmanuel Bréon, « en dehors de son pavillon national situé près de la Seine non loin du pont Alexandre III, onze écoles d'art des plus importantes villes du Royaume-Uni furent présentes sur les coursives qui leur avaient été réservées au Grand Palais : Brighton, Cardiff, Westminster, South Kensington, Sheffield, Swansea, Glasgow, Leeds, Leicester⁹³. »

⁹² Nicola Moorby, « Albert Rutherston 1881–1953 », artist biography, November 2003, in Helena Bonett, Ysanne Holt, Jennifer Mundy (eds.), *The Camden Town Group in Context*, Londres : Tate Research Publication, May 2012, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/albert-rutherston-r1105353>, consulté le 20 juillet 2017. Rutherston a anglicisé son nom durant la Grande Guerre en marque de patriotisme.

⁹³ Bréon, Emmanuel, *op. cit.*, p. 32.

Ouverture de l'Exposition et réception critique

L'Exposition ouvrit officiellement le 28 avril 1925. Tous les pavillons n'étaient pas encore prêts, mais le pavillon britannique fut l'un des premiers à l'être. Le 17 mai, le *Times* rapporte que les pavillons déjà ouverts – ceux du Japon, de l'Autriche, de la Suède et de la Tchécoslovaquie – sont « tous de petites entreprises en comparaison⁹⁴. » Il fut inauguré le 19 mai 1925, après un dîner officiel donné par le Prince de Connaught au restaurant de la section britannique et ouvert au public le lendemain. Georges Bonnet (1889-1973), sous-secrétaire d'État, représentait le Premier ministre Paul Painlevé (1863-1933) lors du dîner. Y participèrent également Paul Léon, l'ambassadeur Lord Crewe, Joseph Paul-Boncour (1873-1972), Maurice Bokanowski (1879-1928), et de nombreux artistes et architectes anglais et français participant à l'Exposition. À l'issue du dîner, le Prince fit un discours en français dans lequel il prodigua avec humour des marques d'amitié à la France. Il affirma que les enseignements de l'Exposition seraient pris très au sérieux par les fabricants et les artisans de l'Empire, et ajouta que « les produits britanniques avaient une excellente réputation pour leur qualité et leur durabilité, mais [que] les questions de design n'avaient peut-être pas fait l'objet de suffisamment d'attention⁹⁵. » Il rappela sa reconnaissance à la France pour avoir initié cet événement, qui offrait à la Grande-Bretagne l'opportunité de comparer avec les autres pays les progrès opérés en matière d'art décoratif et de design industriel. Georges Bonnet et Paul Léon répondirent tous deux par un discours, et le dîner au restaurant fut suivi d'une réception au pavillon britannique.

Le lendemain matin, Paul Léon, Louis Nicolle et Henri-Marcel Magne accueillirent le Prince Arthur et A. M. Samuel, secrétaire parlementaire au Department of Overseas Trade, pour une visite de l'Exposition. Ils parcoururent la plupart des sections françaises et les

⁹⁴ *op. cit.*, 17 juin 1925, p. 19 : « These are all comparatively small undertakings. »

⁹⁵ *Id.* : « British products had a great reputation for quality and durability, but perhaps not sufficient attention had been paid to questions of design. »

pavillons du Japon et du Danemark. Puis le Prince donna un déjeuner au restaurant du pavillon avec ses résidents les plus éminents. Il y remercia chaleureusement l'ensemble des autorités britanniques pour la manière dont ils avaient coopéré à l'organisation, qu'il jugea réussie et surtout fidèle aux idéaux britanniques. M. Welman et John G. Pilter (1848-1942), respectivement président et vice-président de la Chambre du commerce britannique, firent également quelques déclarations. La section britannique fut officiellement ouverte au public à l'issue de ce déjeuner⁹⁶. Le Prince Arthur donna une troisième réception en l'honneur de la légion britannique le 3 juin 1925⁹⁷.

Ce restaurant eut un véritable succès à l'Exposition. Il fut le seul aménagement britannique à être unanimement apprécié, y compris par les visiteurs et critiques français, ce qui mérite d'être signalé. On l'a vu, la situation du restaurant surplombant la Seine était déjà un argument de poids dans la décision de participer à l'Exposition. Dès avant son ouverture, on vante sa vue sur le fleuve comme sur le pont Alexandre III, et on le juge tout de suite extrêmement prometteur, « confortable et bien organisé⁹⁸ », « sans le moindre doute le bâtiment le plus joyeux et le plus animé de toute l'Exposition.⁹⁹ » Il était doté de plusieurs balcons et d'une « petite pergola », décoré de « peintures d'animaux, d'oiseaux, de poissons et de fruits et légumes. » Selon le *Times*, un mois après son ouverture, il avait un « immense succès, » était « extrêmement populaire, en particulier à l'heure du thé, lorsqu'il y avait de la danse¹⁰⁰. » Il fut utilisé pour la première fois le 17 mai 1925 pour un déjeuner donné par le Colonel Cole à destination des représentants de la presse française, américaine et britannique – sur la suggestion d'un journaliste français, le restaurant fut appelé « The Prince of Wales. »

⁹⁶ Les informations de ce paragraphe et du précédent sont issues des articles sur l'ouverture de l'Exposition parus dans le *Times* les 20 et 21 mai 1925 (bibliographies précises signalées en notes).

⁹⁷ « Progress of Paris Exhibition. The British Pavilion », *The Times*, le 18 mai 1925, p. 13.

⁹⁸ *Id.* : « The restaurant, which is on the very edge of the Seine and commands an excellent view of the Pont Alexandre III, should prove a great attraction, for it is comfortable and well organized. »

⁹⁹ *op. cit.*, 18 mai 1925, p. 13 : « The British Pavilion [...] is beyond question one of the gayest and more cheerful-looking buildings in the whole exhibition. »

¹⁰⁰ *op. cit.*, 17 juin 1925, p. 19 : « The British restaurant, with balconies overlooking the river, gay ownings, a mad little pergola – suddenly thinking about the ribs of a ship – and painted panels of animals, birds, fish, fruit, and vegetables, is a great success and immensely popular, particularly at tea time, when there is dancing. »

Le pavillon britannique était situé entre son restaurant et le pavillon italien. De façon générale, les principaux adjectifs qui furent employés par la presse britannique pour le décrire étaient « étrange », « bizarre » et « curieux », adjectifs qui étaient en fait souvent compris comme étant de grandes qualités du point de vue anglais, et le pavillon fut d'emblée très apprécié pour ces caractéristiques. Ainsi, le *Times* estime que « le pavillon britannique, avec sa curieuse ambiance ecclésiastique, [...] présente une apparence digne et attrayante¹⁰¹, » tandis qu'à son ouverture le *Manchester Guardian* publie :

Pour une fois, le pavillon officiel britannique a une apparence plus bizarre qu'autre chose. Seules les armes royales au-dessus de l'entrée et le costume des préposés, avec leurs grands chapeaux à coiffes, leurs redingotes bleues et leurs gilets rouges, restent traditionnels pour nous assurer que le cœur de la Grande-Bretagne demeure sain et inchangé. En réalité, le pavillon est attrayant et conforme à l'Exposition dans son ensemble, et la disposition des produits britanniques à l'intérieur est très fréquenté par le public.¹⁰²

Le journal, qui rédige un long article de fond sur l'Exposition, estime que les vitrines les plus attractives se trouvent dans les sections britanniques et des pays scandinaves, les œuvres étant particulièrement « bien choisies et exposées ». Les meubles, les fabrications textiles, les impressions typographiques et la poterie, en particulier, lui paraissent de bonne qualité et en la matière, les étalages britanniques reçoivent beaucoup d'intérêt et de respect de la part du public au moment de l'ouverture du pavillon¹⁰³ : « en termes de soin et de raffinement, rien ne saurait surpasser les créations britanniques. » Par ailleurs, le journal voue aussi un grand mérite aux créations françaises : « là où les exposants français, avec leur grande exposition de l'autre côté du Grand Palais, battent tous leurs concurrents par la liberté

¹⁰¹ *op. cit.*, 18 mai 1925 : « The British Pavilion, with its curious ecclesiastical atmosphere, is now nearly finished, and presents a worthy and attractive appearance. »

¹⁰² B. D. T., *op. cit.* : « For once a British official pavilion is as bizarre in appearance as anything else. Only the Royal arms over the entrance and the costume of the attendants, in their familiar cockaded tall hat, blue frock-coat, and red waistcoat, remain unmodernised to assure us that the heart of Britain continues sound and unchanged. Really, the pavilion is attractive and in keeping with the Exhibition generally, and the display of British goods inside is much visited by the public. »

¹⁰³ *Id.* : « Furniture, textile fabrics, letterpress printing, and pottery, in particular, show up well, and here, as elsewhere, the British displays are receiving interested and respectful attention from the public. »

et la hardiesse de leurs conceptions, ils évitent aussi mieux que les autres les excès d'un renouvellement ennuyeux du motif historique et d'une excentricité délibérée¹⁰⁴. »

Selon le *Times*, la section britannique offrait une bonne prestation, ce qui fit justement d'elle l'un des lieux les plus populaires de l'Exposition¹⁰⁵. Au sujet du pavillon, le *Manchester Guardian* avait prédit en février que sa modernité surprendrait la plupart des visiteurs, car « elle rappelle l'architecture moderne suédoise plutôt que la tradition architecturale anglaise¹⁰⁶. » Et d'ajouter :

L'effet d'ensemble est bizarre, mais joliment proportionné et nettement intéressant, il suggère une construction estivale ; nos efforts dans le passé pour les expositions à l'étranger n'ont pas connu un tel succès, à l'exception récente de l'admirable pavillon de l'Exposition de Rio. [...] Quoi que l'on puisse dire du pavillon de Paris, il paraît assurément gai, et il est destiné à un but spécifique et inhabituel.¹⁰⁷

La seule remarque négative qu'on puisse trouver sur le pavillon concerne la couleur de la peinture des colonnes latérales de l'entrée principale, qui aurait mieux rendu selon le *Times* si elle avait été neutre plutôt qu'« éblouissante¹⁰⁸ » – au vu de cette remarque, on la suppose dorée mais les rares photographies en noir et blanc ne permettent pas de l'affirmer. En dehors de cela, « le pavillon [était] remarquable par la beauté des objets exposés et leur excellent

¹⁰⁴ *Id.* : « For a certain kind of care and refinement there is nothing to beat the best of the British things. Where the French designers and manufacturers, in their great show on the other side of the Grand Palais, score over all the rest of their competitors is in the freedom and boldness of their design. They avoid more successfully than others the extremes of dull modification of historic pattern on the one side and mere wilful eccentricity on the other. » Le journal ajoute : « They use shapes and colours as material for free experiment; they are more familiar with natural forms, and use them consequently with most part goods that are expected to appeal to the ordinary purchaser. Considerations of daily use limit to some extent the possibilities of eccentricity in furniture, in pottery, in dress, in books, or in cutlery. An exhibition pavilion, intended to grow in a night and to perish in a night, like Jonah's gourd, may be as sprightly and unusual in form as it likes and still minister to our entertainment. »

¹⁰⁵ « Opening of Paris Exhibition. British Section Well Advanced, » *The Times*, 29 avril 1925, p. 16 : « Altogether the British section makes a fair bid to be one of the most popular corners in the Exhibition. »

¹⁰⁶ *op. cit.* : « Its note of modernity will surprise most visitors, as it suggests modern Swedish architecture rather than any development from English architectural traditions. »

¹⁰⁷ *Id.* : « The whole effect is bizarre, but nicely proportioned and distinctly interesting, suggesting a summer exhibition building; our efforts in the past for foreign exhibitions have not been notably successful in this way, with the admirable exception of the recent pavilion at the Rio Exhibition. [...] Whatever may be said about our Paris pavilion, it certainly looks gay, and intended for a specific and unusual purpose. »

¹⁰⁸ *op. cit.*, 18 mai 1925 : « The vista from the main entrance would be greatly improved by the substitution of a plain coat of paint on the columns for the present 'dazzling'. »

agencement¹⁰⁹. » Selon *The Observer*, « des quatre pavillons représentant les nations alliées pendant la guerre, le pavillon britannique [était] certainement le plus original en termes d'architecture, bien qu'il ne [représentait] pas spécialement le caractère national au vu de ses incroyables fenêtres pointues, l'apparence orientale de l'entrée et le dépouillement de ses façades¹¹⁰. » Pour le journal, « la fantaisie » du pavillon rappelle « la Strawberry Hill House d'Horace Walpole, » une villa de style néogothique construite à Twickenham au XVIII^{ème} siècle. Enfin, les quatre salles du pavillon conçues et décorées par Prudence Maufe contenaient « un certain nombre de bonnes idées, » bien que les meubles exposés aient plusieurs défauts, en particulier de formes et de tailles¹¹¹.

En France, en revanche, l'enthousiasme vis-à-vis de la section britannique ne fut pas du tout au rendez-vous. Gabriel Mourey (1865-1943), qui a publié une série de quatre articles sur l'Exposition de 1925 dans la revue anglaise *The Studio*¹¹², a également publié dans la revue française *Art et Décoration* le plus important des quelques rares articles sur la section britannique. Déçu par sa prestation et se questionnant longuement sur le choix des exposants désignés, notamment sur celui des architectes et des décorateurs du pavillon, il écrit :

Je sais seulement que beaucoup d'Anglais, fort au courant des choses et des gens de goût sûr, se montrent extrêmement mécontents de la mauvaise figure que fait là leur pays. Comme je demandais à l'un d'eux qui dirige une des plus importantes revues d'art quelques

¹⁰⁹ *Id.* : « Apart from these points, the Pavilion is remarkable for the beauty of the objects displayed and their excellent arrangement. »

¹¹⁰ « Paris Exhibition : Astride the Seine Architecture And Decoration. An Apron-stage Theatre », *The Observer*, le 12 avril 1925, p. 11 : « Of the four, the British pavilion is certainly the most original in architecture, though there is no particularly national character in its fantastically pointed windows and Oriental looking entrance and plain walls. »

¹¹¹ Pour le détail des remarques sur le mobilier du pavillon, voir « Progress of Paris Exhibition. The British Pavilion », *The Times*, le 18 mai 1925, p. 13.

¹¹² Mourey Gabriel. « The Paris International Exhibition, 1925. First Article : The French Buildings », *The Studio*, n° 388, juillet 1925, p. 16-21 ; « The Paris International Exhibition, 1925. Second Article: The Czecho-Slovakian Pavilion », *The Studio*, n° 389, août 1925, p. 98-102 ; « The Paris International Exhibition, 1925. Third Article: Interior Decoration and Furnishing », *The Studio*, n° 390, septembre 1925, p. 154-157 ; « The Paris International Exhibition, 1925. Fourth Article: Regional Art », *The Studio*, n° 391, octobre 1925, p. 239-245.

renseignements sur le passé des architectes du pavillon britannique, MM. Easton et Robertson : « C'est la première fois que j'entends prononcer leurs noms », me répondit-il.¹¹³

Le désintérêt français fut général : aucun auteur ne trouvera d'atout particulier au pavillon britannique et à son contenu, au contraire. Mourey est d'ailleurs le seul à y consacrer sa plume, qui commençait pourtant bien mais qui n'exprime, très vite, que de la déception, de l'étonnement et un questionnement sincères¹¹⁴. Waldemar George, qui critique vivement l'aspect luxueux de l'Exposition et des arts décoratifs en général, ne rend pas hommage pour autant au pavillon britannique qui ne semble pas non plus être à la hauteur de ses attentes. Dans son article, il le mentionne succinctement en une phrase qu'il ne commente pas, laissant ainsi entendre le peu d'intérêt qu'il porte à ce pavillon : « La Grande-Bretagne adopte 'l'Adam style' mobilier au style 'Exposition des arts décoratifs modernes'.¹¹⁵ » C'est dire l'absence d'effort constaté de la part des organisateurs et des exposants britanniques pour se conformer au mot d'ordre de l'Exposition, et celui de la critique française pour s'enthousiasmer.

Le rapport officiel français, publié en 1931, est tout à fait conforme à l'impression générale exprimée pendant l'Exposition, toutes sections britanniques confondues, aucune d'entre elles ne parvenant à se démarquer des nations étrangères. Les auteurs du rapport l'ont conçu, pour cette exposition, par rubrique (architecture, décoration fixe de l'architecture, mobilier, accessoires du mobilier, etc.) avec pour chacune d'entre elles une section française d'abord, puis une section étrangère dont le traitement est effectué nation par nation. Dans l'ensemble, on regrette que l'art industriel semble toujours aussi marqué par l'influence de

¹¹³ Mourey, Gabriel. « La section britannique », *Art et décoration*, revue mensuelle d'art moderne, n° 48, juillet-décembre 1925, p. 163-164.

¹¹⁴ *Id.* Mourey introduit son article ainsi : « Que la Grande-Bretagne n'ait rien négligé pour répondre, comme elle se le devait à elle-même, à l'invitation du Gouvernement français et n'ait point ménagé ses efforts pour occuper à l'Exposition de 1925 la place qu'elle méritait d'occuper, est un fait certain et auquel sont loin d'avoir été indifférents ceux qui savent toute l'importance qui s'attache, politiquement, à des manifestations de sympathie aussi sincères et aussi cordiales que celle dont nos amis d'Outre-Manche nous ont apporté la preuve. Ce qui ne fait qu'accroître nos regrets d'avoir à constater que, du point de vue de l'art, le seul qui nous occupe ici, la qualité, la valeur vraie des œuvres exposées par les artistes et les industriels d'art anglais soit aussi loin de correspondre aux efforts matériels accomplis. »

¹¹⁵ Waldemar George, *op.cit.* p. 287.

William Morris (1834-1896) et de Walter Crane (1845-1915), les formes qui s'étaient développées depuis la mort de ces personnalités n'ayant pas, selon la critique française, été renouvelées par leurs successeurs. Dans la préface, la rubrique consacrée à l'évolution des arts décoratifs et industriels au début du XXe siècle rend pleinement justice à la grandeur et à l'efficacité britanniques, sans cesse croissantes, et au rôle comme à la place de l'Angleterre dans cette évolution¹¹⁶. La dernière phrase de la première section, sur l'architecture et la décoration fixe, annonce par ailleurs la mesure des remarques qui sont faites au sein des treize volumes du rapport sur la prestation britannique : « il était trop tôt en 1925 pour bien juger du renouvellement qu'ébauchait l'architecture urbaine, lente à renoncer aux souvenirs classiques, byzantins, gothiques, élizabéthains¹¹⁷. »

Au sujet du pavillon, les auteurs du rapport semblent avoir mieux assimilé l'originalité des architectes Easton & Robertson qu'en 1925, et produisent quelques lignes favorables qui suggèrent cependant que cette architecture n'était pas représentative de la création anglaise de l'époque :

Fantaisie et esprit pratique faisaient bon ménage dans le Pavillon de la Grande-Bretagne. Les architectes Easton & Robertson avaient tracé un plan simple et clair. [...] [Ils] avaient évité tout excès de gravité ou de richesse. C'est surtout à la peinture, rapide et économique, qu'ils avaient demandé l'attrait d'une décoration parfaitement subordonnée aux lignes de l'édifice. [...] Comparée aux autres créations récentes de l'architecture britannique, l'œuvre d'Easton & Robertson présentait bien un air de fête, la fantaisie exceptionnelle d'un pavillon d'exposition.¹¹⁸

Mais ce bref enthousiasme n'atteindra pas les autres rubriques du rapport. Dans le second volume (architecture), on peut lire qu'« à en juger par les œuvres exposées, l'évolution de la peinture et de la sculpture en Grande-Bretagne n'est pas plus rapide » que celle des constructions architecturales :

¹¹⁶ Léon, Paul, et de l'industrie France. Ministère du commerce. *op. cit.*, Vol. I, p. 31-39 (architecture et la décoration fixe) ; p.57-58 (mobilier) ; p. 71-72 (parure) ; p. 87-88 (enseignement).

¹¹⁷ *Id.*, p. 37.

¹¹⁸ Léon, Paul, et de l'industrie France. Ministère du commerce. *op. cit.*, Vol. II, p. 64.

Devant les sculptures d'Henry Wilson, devant la grande toile où A. K. Lawrence a rappelé allégoriquement le sacrifice des hommes et le service des femmes pendant la guerre, comment ne pas se souvenir de la célèbre école de la fin du XIX^e siècle ? De telles œuvres se recommandent par la profondeur du sentiment, par le soin de l'exécution plus que par un accent nouveau.¹¹⁹

Or, les sources anglaises ne signalent pas de sculpture attribuée à Wilson (1864-1934), architecte, bijoutier et designer, à l'Exposition de Paris. Il aurait, selon le rapport officiel anglais, participé à la décoration intérieure du pavillon¹²⁰ et exposé au Grand Palais. Son nom ne figure pas dans la liste des récompenses de la catégorie « architecture », et il apparaît bien en revanche dans les catégories « mobilier » et « joaillerie » pour avoir obtenu les deux distinctions les plus hautes (hors concours). Wilson était aussi sculpteur, mais il n'est pas impossible qu'il y ait une erreur dans le rapport français. Quoi qu'il en soit, la sculpture anglaise à l'Exposition avait d'autres représentants autrement plus éminents que Wilson, si tant est qu'il ait exposé la moindre sculpture. C'est Reid Dick qui a obtenu la médaille d'or pour la sculpture de pierre (aucun sculpteur anglais n'a remporté de Grand Prix), et le rapport ne mentionne pas cet artiste. Dans le volume 3 du rapport (« décoration fixe de l'architecture »), il est écrit qu'« aucun des bronzes de la section ecclésiastique n'avait un caractère nettement moderne et c'est la belle girouette en cuivre de Pirie & Co, couronnant le somptueux pavillon national britannique, que le Jury a trouvée la plus digne d'attention¹²¹. » J. M. Pirie and Co a obtenu la médaille d'or également pour cette création.

Concernant l'œuvre de Lawrence, selon le rapport de Llewellyn Smith, elle aurait fait un triomphe de part et d'autre de la Manche¹²². On voit donc combien il est délicat de faire la part des choses entre les versions anglaise et française du succès britannique à l'Exposition. Il est toutefois possible que l'œuvre de Lawrence ait effectivement eu beaucoup de succès, sans

¹¹⁹ *Id.*, p. 65.

¹²⁰ Trade, Great Britain Department of Overseas. *op. cit.*, p. 45.

¹²¹ Léon, Paul, et de l'industrie France. Ministère du commerce. *op. cit.*, Vol. III, p. 55.

¹²² Trade, Great Britain Department of Overseas. *op. cit.*, p. 60 : « When a decorator was needed at Wembley in 1924, one was immediately found in Mr. A. K. Lawrence, whose panel "The Altruists" was something of a triumph at both exhibitions. »

pour autant répondre au critère de modernité au sens où l'entendaient les organisateurs et critiques français. Comme l'indique Clare A. P. Willsdon, si le sujet de l'œuvre de Lawrence est moderne, son traitement est classique, inspiré de Piero della Francesca (1412/20-1492)¹²³. À l'origine créée pour l'Exposition de Wembley, dont le programme n'incluait ni l'art décoratif, ni la notion de modernité en particulier, l'œuvre ne paraît donc pas spécifiquement adaptée au programme de l'Exposition de Paris. L'explication d'une critique aussi contrastée est donc à chercher dans l'interprétation du terme « modernité », qui avait bien interpellé la presse durant les mois qui ont précédé l'Exposition.

On pouvait ainsi lire dans le *Manchester Guardian* qu'il s'agissait de l'une des rares occasions, si ce n'était la première, où l'art britannique ne serait pas exposé séparément de son industrie, mais comme l'expression de sa production industrielle¹²⁴. C'est probablement ce critère qui a mis l'Angleterre le plus en difficulté au moment de l'organisation et en décalage avec les autres nations à l'ouverture, simplement parce qu'elle n'avait pas la même culture de l'art standardisé que la France, ni le même sens du développement industriel que le continent. Selon le *Times*, le Conseil britannique avait considéré avec la plus grande attention de quelle façon interpréter les mots « nouveauté » et « originalité » du programme de l'Exposition. Il avait soumis le résultat de cette réflexion au comité français, qui avait approuvé cette annonce :

Ces mots ne signifient pas que les productions ne seront admissibles que si leur conception est entièrement neuve. L'originalité, clairement, peut se manifester autant dans le développement de formes d'art existantes que dans l'invention de quelque chose de tout nouveau. Le terme

¹²³ Willsdon, Clare A. P., *Mural Painting in Britain 1840-1940 : Image and Meaning*, Oxford : Oxford University Press, 2000, p. 133 : « Decorations in the Wembley pavilions, such as the classical personification of Empire on the glass roof of the British Government building and the mural for its basilica of The Altruists by the Rome Scholar A. K. Lawrence, a modern nude subject, but inspired by Piero della Francesca, had in fact turned the exhibition into a curious hybrid of a Conservative overlay on Labour ideas. »

¹²⁴ *op. cit.*, 2 février 1925 : « It will be the first time, I think, that our art will not be shown separate from our industry, but in its expression through our industrial products. »

“originalité” doit ainsi être interprété dans un sens libéral, comme indiqué ci-dessus, mais les simples copies et les reproductions doivent être rigoureusement exclues.¹²⁵

Il apparaît donc que le comité anglais ait bien saisi les termes du programme, mais il a quelquefois échoué à l’appliquer car l’art industriel de l’Angleterre ne s’est pas construit et développé sur les mêmes bases qu’ailleurs. La modernité anglaise est sociale, et l’art n’avait jamais été, historiquement, au centre de sa culture sociale. En France, si l’Exposition fut un succès, attirant seize millions de visiteurs du monde entier et engendrant huit millions de recettes, son grand échec est social. Comme l’Angleterre de William Morris, la France comprend à l’issue de l’Exposition de 1925 que son art industriel tend à ne rester qu’un art du luxe, et que les progrès de l’industrialisation française sont au service de cet art national.

Clôture, retombées et postérité de l’Exposition

À l’annonce de la fermeture de l’Exposition, le *Times* reconnaît qu’elle a rencontré un grand succès, mais le journal tient à nuancer l’aspect statistique de cette réussite apparente, estimant que rien n’était vraiment à la portée de la plupart des visiteurs : « c’était une exposition de produits de luxe. Je doute qu’il y eut là une seule chaise confortable¹²⁶. »

L’auteur poursuit :

Les travaux de façade étaient bien en avance sur ce que l’on a vu ailleurs et on peut espérer que les détaillants étrangers auront tiré des enseignements utiles de l’art de présenter leurs produits. Mais cela n’aura pas laissé de trace dans les dessins ou les modèles commerciaux, à moins qu’il n’ait enseigné que de beaux dessins peuvent être appliqués avec succès à autre

¹²⁵ « Paris Industrial Art Exhibition. ‘Novelty’ And ‘Originality’ », *The Times*, le 23 décembre 1924 : « These words do not mean that exhibits will only be admissible if they are entirely new in design. Originality, it is clear, may be displayed as much in the development of existing art-forms as in the invention of the entirely new. The term ‘originality’ should therefore be interpreted in a liberal sense as indicated above, but mere copies and reproductions must be rigorously excluded. »

¹²⁶ « Paris Exhibition Closed. A Lesson in Window Dressing », *The Times*, le 9 novembre 1925, p. 11 : « The exhibition is generally declared to have been ‘a success’. It is impossible, however, to refrain from remarking that the reach of the multitude who visited it. It was an exhibition of luxury products. I doubt if it contained a single really comfortable chair. »

chose qu'à des articles coûteux. Il apparaît à l'appréciation générale que des prix décernés par les jurys internationaux ont été équitables. Les travaux de démantèlement des pavillons ont déjà commencé.¹²⁷

Les sources divergent concernant le nombre de récompenses décernées à la Grande-Bretagne par le jury de l'Exposition : le *Times* annonce 320 récompenses réparties comme suit : 32 Grands Prix, 40 diplômes d'honneur, 69 médailles d'or, 96 médailles d'argent, 46 médailles de bronze et 37 mentions. D'après la liste des récompenses publiée par le *Manchester Guardian*¹²⁸, les exposants britanniques semblent en avoir reçu davantage, mais il est difficile de faire un bilan précis, la qualité d'impression rendant la tâche presque impossible – au regard de cette liste, il est toutefois certain que la Grande-Bretagne n'ait pas reçu moins de médailles que le *Times* ne l'annonce, il suffit de les compter. Or, le *Bulletin de la Vie Artistique* estime qu'elle « n'a tenté que fort timidement de renouveler ses formules » et ne lui reconnaît que 292 récompenses, avant de signaler, calculs de pourcentages à l'appui, qu'elle fut la seule nation à obtenir plus de basses récompenses que de hautes (117 contre 169 selon la revue)¹²⁹, ce qui reste vrai au regard des chiffres publiés en Angleterre. On note que les catégories dans lesquelles la Grande-Bretagne a remporté le plus de médailles sont : l'éducation, l'architecture, le textile, la poterie et l'édition.

Le commissaire général de la section britannique, le Lieutenant-Colonel H. W. G. Cole, a rendu son rapport à l'Institut royal des architectes britanniques le 1^{er} mars 1926¹³⁰. Il a estimé à 150.000£ le bénéfice de la participation britannique à l'Exposition des Arts décoratifs de 1925 – ces fonds provenaient selon le rapport d'obligations et de loteries. Il

¹²⁷ *Id.* : « The window-dressing side of it was far in advance of what has been seen elsewhere, and it may be hoped that foreign retailers will have learned useful lessons in the art of displaying their wares. But it will not have left the mark on commercial design that it might have done unless it has taught that beautiful designs may be successfully applied to other than expensive articles. There appears to be general satisfaction with the fairness of the awards by the international juries. The work of dismantling the buildings has already begun. »

¹²⁸ « Modern Industrial and Decorative Art: The Paris Exhibition. List of British Awards », *The Manchester Guardian*, 2 février 1926, p. 17.

¹²⁹ Janneau, Guillaume, « Épilogue », *Bulletin de la Vie Artistique*, n° 21, 1^{er} novembre 1925, p. 467. L'auteur répartit les récompenses comme suit : 20 Grands Prix, 35 diplômes d'honneur, 62 médailles d'or, 77 médailles d'argent, 61 médailles de bronze et 27 mentions.

¹³⁰ « The Paris Exhibition, 1925 », *The Times*, le 2 mars 1926, p. 10.

a aussi estimé que peu de prix avaient été accordés, mais leur valeur suffisamment élevée pour paraître rentable. Le *Times* ajoute que dans l'ensemble, l'Exposition était « décevante, sauf la nuit. La seule et brillante exception à ce constat était le pavillon britannique, » parce que les architectes avaient intégré la valeur du site qui fut le leur et avaient exploité sa localisation proche du Pont Alexandre III, face au fleuve. Et le *Times* de conclure : « Pour une large part, les leçons de Paris ont été perdues pour nos industriels. Il y avait de brillantes exceptions, et ceux qui en ont retenu les leçons dans un esprit d'adaptation en seront certainement pleinement récompensés. Ceux qui ne l'ont pas fait pourraient peut-être rattraper le temps perdu en étudiant soigneusement les nombreux souvenirs de l'exposition qui seront mis à disposition.¹³¹ »

Dans le rapport officiel français, on peut lire que « l'influence de la manifestation de 1925 sur les décorateurs d'Outre-Manche a été considérable et [que] de nombreux critiques anglais l'ont soulignée¹³². » La France ne saurait hélas, presque vingt ans après la mort de Roger Marx, faire le même constat vis-à-vis de la prestation de la Grande-Bretagne. D'ailleurs, on connaît encore mal en France les développements du style international en Angleterre. Les constructions architecturales dans ce style s'y sont pourtant multipliées durant les années 1920 et 1930, notamment grâce à Charles Holden (1875-1960) qui réalisa une série de stations de métro dans le style Art déco. En 1924, Holden avait été engagé par Charles Pick, membre éminent de la Design and Industries Association (DIA), une organisation caritative établie en 1915 pour tenter « d'adapter les idées de Ruskin (1819-1900) et de Morris à l'ère industrielle par l'intégration de l'art à l'industrie, au commerce et à l'éducation¹³³. » Pick, qui se servait du métro pour démontrer combien l'art moderne pouvait être adapté à la vie moderne, avait été conquis par les premiers dessins d'Holden et l'avait engagé pour le

¹³¹ *Id.* : « Largely, the lessons of Paris were lost on our industrialists. There were brilliant exceptions, and those who followed up its lessons in an adaptive spirit would reap their full reward. Those who did not might yet make up for lost time by a careful study of the numerous records of the exhibition to be made available. »

¹³² Léon, Paul, et de l'industrie France. Ministère du commerce, *op. cit.*, Vol. XIII, p. 75.

¹³³ Saler, Michael T. *The avant-garde in interwar England : medieval modernism and the London underground*. New York : Oxford University Press, 1999, Print, p. 61 : « the DIA set out to reconcile the ideas of Ruskin and Morris to the machine age by integrating art with industry, commerce, and education. »

design des nouvelles stations de métro à Londres. L'Exposition des arts décoratifs de 1925, où Holden reçut une médaille de bronze, n'est sans doute pas étrangère au design de la première station qu'il conçut et qui fut inaugurée à la fin de l'année suivante, en 1926 (la station Balham). On doit à Holden l'intégration de ce style dans le métro londonien durant toutes les années 1930 : Sudbury Town en 1930-31 (fig. 5), Turnpike Lane (fig.6) en 1932, Chiswick Park (fig. 7), Arnos Grove (fig. 8) et Southgate (fig. 9) en 1933, et East Finchley (fig. 10) en 1939.

C'est également à Holden qu'on doit le design de style international de la Senate House (fig. 11), le centre administratif de l'université de Londres situé au cœur de Bloomsbury. C'est William Beveridge (ami de Llewellyn Smith), chancelier de l'université depuis 1926, qui joua un rôle important dans l'érection de ce bâtiment en engageant Charles Holden suite au succès du centre d'affaires de la London Electric Railway (le 55 Broadway), chef-d'œuvre de l'architecture moderne en Angleterre qu'Holden venait d'achever (fig. 12) – il fut construit entre 1927 et 1929 et décoré par des artistes comme Jacob Epstein (1880-1959), Alfred Gerrard (1899-1998), Eric Gill (1882-1940), médaille de bronze à l'Exposition, et Henry Moore (1898-1986). La construction de la Senate House débuta en 1932 et dû être interrompue par la Seconde Guerre mondiale – elle ne fut jamais achevée telle qu'Holden l'avait dessinée et jouit d'une reconnaissance mitigée, mais ce projet fait partie de l'héritage de l'avant-garde anglaise et sert aujourd'hui, en plus de ses fonctions initiales, d'écrin à la culture populaire (pour des tournages de nombreux films notamment) comme à l'industrie du luxe lors d'évènements comme la London Fashion Week.

Parmi les créations anglaises majeures réalisées dans le style international, on compte également le Barber Institute of Fine Art de l'université de Birmingham (fig. 13), réalisé entre 1935 et 1939 par l'architecte Robert Atkinson (1883-1952), médaille de bronze à l'Exposition des Arts décoratifs de Paris en 1925. Premier institut britannique spécifiquement conçu pour

l'étude de l'histoire de l'art, « sans doute le plus beau bâtiment survivant d'Atkinson¹³⁴ » selon Paul Spencer-Longhurst, le Barber Institute contient l'une des plus prestigieuses galeries d'art au monde, un auditorium, et les départements d'histoire de l'art et de la musique de l'université de Birmingham. D'après John Summerson (1904-1992), cet édifice représente « mieux que presque tout autre bâtiment (excepté peut-être le RIBA de Portland Place), l'esprit de l'architecture anglaise des années 1930. »

C'est à Maxwell Ayrton (1874-1960), qui avait contribué avec John W. Simpson (1858-1933) au chantier du Wembley Stadium pour la British Empire Exhibition de 1924 – ils reçurent tous deux une médaille d'or à l'Exposition de Paris et Ayrton y obtint en outre un diplôme d'honneur pour sa contribution aux décors – que Londres doit son Twickenham Bridge construit en 1933 (fig. 14), dont les piles en béton armé qui soutiennent ses trois arcs ont reçu des embellissements en bronze de style Art Déco. On peut encore citer la contribution d'Edward Maufe, médaille d'argent à l'Exposition de Paris pour son mobilier moderne, à la rénovation de la cathédrale anglicane de Guildford (fig. 15) à partir de 1932.

Dans l'ensemble, l'Exposition des Arts décoratifs et industries modernes de Paris fut donc surtout l'occasion, pour la France, de réaffirmer sa suprématie en matière de goût, de finesse artistique à travers l'expression de sa plus pure tradition. Le thème de l'Exposition était, on peut le supposer, largement stratégique puisqu'en la matière, la grande alliée militaire de la France dont on connaît le rôle durant la Grande Guerre comme en 1940, n'avait aucun moyen de s'imposer au regard des termes du programme. Plus prospère que la France à ce moment-là, sa culture industrielle n'ayant jamais été orientée vers les mêmes conceptions, il paraît logique que les principes de sa performance à l'Exposition n'aient pas été comparables

¹³⁴ Spencer-Longhurst, Paul, « Atkinson, Robert (1883–1952) », *Oxford Dictionary of National Biography*. Éd. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford : OUP, 2004. Online éd. Ed. David Cannadine, mai 2007, <http://www.oxforddnb.com/view/article/38347> (consulté le 26 juillet 2017).

à ceux des autres nations. Or, tout indique que la prestation britannique n'ait tout simplement pas été comprise par les contributeurs français, et on peut se demander quel sens conférer à ce manque d'adhésion : le contexte politique et social de l'entre-deux-guerres est éclairant, mais il est possible aussi que la France ait été surprise par le programme britannique au regard de l'évolution de ses institutions, et notamment de la création, à partir de 1915, d'organisations comme la Design and Industries Association (DIA) de Pick et Holden, ou du British Institute of Industrial Art (BIIA) tel qu'Harcourt Smith et Llewellyn Smith le promouvaient.

B. L'Exposition internationale des Arts et Techniques appliqués à la vie moderne, 1937

Prétextant l'échec financier de la British Empire Exhibition de Wembley en 1924 et une conjoncture économique peu propice après la crise de 1929, la Grande-Bretagne avait refusé de participer à l'Exposition coloniale de Paris en 1931. Le maréchal Lyautey (1854-1934), en charge de l'organisation de l'Exposition à l'époque, s'était déplacé plusieurs fois à Londres depuis 1928 pour tenter de convaincre le gouvernement britannique, sans succès. À l'ouverture de l'exposition, *Comœdia*, dans une rubrique intitulée « La Grande France », mentionnait l'absence de la Grande-Bretagne en des termes empreints d'une éloquente amertume :

L'Angleterre, revenant à une politique de splendide isolement, qui fut la sienne dans le passé, a boudé notre grande manifestation coloniale. Elle ne sera représentée que dans la Cité des Informations. Encore n'a-t-elle décidé cette participation qu'à la dernière heure, *devant le succès de notre initiative*, pour ne pas perdre le bénéfice commercial d'un grand événement publicitaire. Peut-être nos amis anglais avaient-ils pensé que la défection de la première puissance coloniale du monde ferait sombrer notre projet ? Il n'en fut rien.¹³⁵

Peut-être aussi, le Statut de Westminster, en préparation depuis l'Imperial Conference de 1926, confirmé par celle de 1930 et mis en œuvre en décembre 1931, pouvait expliquer le fait que la Grande-Bretagne ait tardé à donner une réponse au gouvernement français sur sa participation à une Exposition coloniale – le Statut de Westminster modifiait le statut du roi George V (1865-1936) dans les dominions, la loi reconnaissant la souveraineté des états membres de l'Empire colonial britannique¹³⁶. Il semble néanmoins indéniable que la presse anglaise ait exploité les visites du maréchal Lyautey, qui en profitait par exemple, selon le *Times*, pour « visiter l'Institut Colonial et les cabinets des dominions et colonies afin de

¹³⁵ Rambosson, Yvanhoé. « Demain, s'ouvre l'Exposition Coloniale, gigantesque panorama mondial », *Comœdia*, 5 mai 1931, p. 1.

¹³⁶ Matthew, H. C. G., « George V (1865–1936) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison, Oxford : OUP, 2004. Online éd. Ed. David Cannadine, mai 2013, <http://www.oxforddnb.com/view/article/33369> (consulté le 2 août 2017).

récolter des données en vue de la création d'institutions similaires à Paris¹³⁷. » Dans l'ensemble, les commentaires britanniques et le refus annoncé en 1930 ont été désastreux pour les relations diplomatiques entre les deux nations, bien que la Grande-Bretagne ait fait acte de présence avec son stand commercial à la Cité des Informations – et ait offert à ce titre une certaine publicité à l'Exposition dans sa presse nationale.

Cinq ans plus tard, c'est sans l'ardeur du Prince de Connaught en 1924 que le roi Edward VIII (1894-1972) annonce la participation de la Grande-Bretagne à l'Exposition des Arts et Techniques de Paris, six mois avant d'abdiquer – on retrouvera le duc de Windsor et son épouse dans la presse allemande lors de leur visite au chancelier Hitler (1889-1945) à sa résidence de l'Obersalzberg en octobre 1937. En Angleterre, la couverture médiatique nationale de l'Exposition n'aura pas le même élan ni le même caractère qu'en 1925, affichant une neutralité marquée durant toute la durée de la manifestation. On trouve ainsi bien plus d'informations, cette fois, dans la documentation officielle française, le *Times* ne fournissant plus que des données réduites et approximatives, tant lors de la préparation de l'évènement que sur son déroulement et à sa fermeture – hormis peut-être au moment où la question d'une prolongation de l'Exposition en 1938 se pose. Dans l'ensemble, la presse anglaise semble s'attacher à l'observation des prestations étrangères – en particulier allemande, italienne et soviétique. En ce qui concerne son propre pavillon, la presse anglaise n'en parlera que sur la base des critiques désastreuses, et c'est dans une atmosphère de défiance générale que se dérouleront les six mois de l'Exposition – la dernière de ce genre.

¹³⁷ « France and her colonies. Exhibition for Paris. Lyautey's Work », *The Times*, 3 décembre 1928, p. 15 : « Marshal Lyautey intends, while he is in London, to take the opportunity of visiting the Colonial Institute and the offices of the various Dominions and Colonies in order to obtain data for the creation of similar institutions in Paris. »

Les données du programme de l'Exposition

Le programme de l'Exposition de 1937 était très proche, dans les termes, de celui de 1925 : il s'agissait de présenter des œuvres « se rattachant d'une manière quelconque » aux Arts décoratifs et industriels, « l'inspiration nouvelle et l'originalité réelle, exécutées par les artistes, les artisans et les créateurs de modèles¹³⁸ » étant des prérequis à la sélection. Selon le rapport officiel, l'Exposition « n'excluait aucune production, à la condition que celle-ci mette en évidence une idée d'art dans l'expression d'un besoin moderne¹³⁹. » L'auteur du rapport, Edmond Labbé (1868-1944), directeur général du sous-secrétariat d'État à l'enseignement technique depuis 1920, précise :

Elle ne cherchait pas seulement à faire apparaître les progrès réalisés au point de vue artistique dans tous les domaines ; elle n'incitait pas seulement à élargir les zones où cette préoccupation doit se manifester ; mais elle avait aussi pour but de faire ressortir dans quelles limites de l'esprit, les méthodes mêmes de l'Exposition internationale de 1925 ont contribué à modifier les objets destinés à l'usage des classes libérales et laborieuses et à embellir de ce fait le décor de vie réservé au plus grand nombre.¹⁴⁰

Il s'agissait donc, suite à l'échec social de 1925, de montrer que la stratégie de Ruhlmann et de ses disciples avait bien porté ses fruits, et que les caractères esthétique et novateur de la création industrielle du luxe avaient su se répercuter dans les productions destinées aux classes libérales jusqu'à transformer l'habitat des classes laborieuses, qui n'auraient su, par nature, inciter ces changements d'elles-mêmes – rappelons que, pour Ruhlmann, les industriels français *devaient* faire du mobilier de luxe : « Il serait préférable d'éduquer les masses, mais il est nécessaire de procéder autrement. Nous devons travailler

¹³⁸ Labbé, Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : Rapport général*, tome 1, Paris : Impr. Nationale, 1938, p. 37.

¹³⁹ *Id.*

¹⁴⁰ *Id.*, p. 37-38.

pour les riches car les riches ne copient jamais les classes moyennes. [...] C'est l'élite qui lance la mode et détermine ses tendances. Produisons donc pour elle¹⁴¹. »

En même temps, après la crise de 1929, l'idée d'une Exposition universelle où toutes les classes artistiques françaises seraient représentées, constituait le souhait majeur du Comité d'études réuni autour de Frantz Jourdain (1847-1935), qui milita pour que le projet d'Exposition voie le jour – il fut question qu'on l'abandonne au début de l'année 1934. Selon le magazine officiel en effet, il n'était « pas exagéré de dire que directement par les crédits mis à la disposition du Commissariat général et indirectement par les travaux des classes d'exposants, les concessionnaires et leurs innombrables fournisseurs, » l'Exposition représentait à l'époque, « pour les artisans et les artistes, deux millions et demi de journées de travail¹⁴². » Par conséquent, l'aspect économique de ce genre d'événement était un argument de poids pour les domaines professionnels les plus violemment frappés par la crise, et même si l'Exposition accusa un déficit financier de sept cent cinquante millions de francs¹⁴³, elle contribua à redynamiser la création artistique à un moment critique de l'histoire politique française – avec la démission du gouvernement Blum et la fin du Front populaire notamment.

Mais le vaste programme de l'Exposition de 1937 dépassait les aspects économique, artistique et technique d'une certaine promotion de la modernité européenne. Edmond Labbé, qui explique dans son historique que « la première Exposition universelle [...] constituait une véritable campagne contre l'Angleterre, » et qui se garde de rappeler l'absence de celle-ci à la dernière Exposition coloniale, entend bien révéler la nouveauté de l'exposition de 1937 : c'est qu'en dépit de la succession des Expositions dont les programmes et les médailles masquent les rivalités ancestrales, celle de 1937 a ceci de spécial qu'elle n'a pas pour objet la

¹⁴¹ Foulk, Raymond, *Emile-Jacques Ruhlmann : 1879-1933, Centenary Exhibition*, Foulk Lewis Collection, 1979, in Dervaux, Isabelle. « L'art créateur de modernité. » *Culture Technique*, n°5, 1981, p. 113.

¹⁴² « Exposition de Paris, 1937 », *Magazine officiel publié par le Commissariat général*, n°2, 1^{er} avril 1936, p. 13.

¹⁴³ Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Institut français d'architecture, et Paris Musées, *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris : Institut français d'architecture, 1987, p. 13.

concurrence pacifique de la France avec l'Empire britannique. C'est la paix mondiale. En pleine guerre d'Espagne, alors qu'Hitler bafoue le Traité de Versailles, développant son armée, créant sa Luftwaffe, ralliant les gouvernements fascisants de l'Est, inquiétant presque Mussolini qui s'en rapproche après l'annexion de l'Éthiopie, pendant que l'Empire soviétique de Staline élimine ses opposants politiques, la France convie tous les régimes anti-démocratiques à l'Exposition des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne de 1937.

Et Edmond Labbé de déclarer, un an après :

On pouvait se demander si, à la sixième année de la crise la plus longue, la plus étendue, la plus sévère que le monde ait enregistrée, un tel effort pouvait être tenté, s'il n'était pas présomptueux de songer à activer la production, à amener, dans l'allégresse et l'euphorie résultant d'une pareille entreprise, un réveil de confiance, une reprise des affaires. Les statistiques nous démontrent que l'Exposition aura eu dans l'ensemble du territoire les heureux résultats économiques que notre patriotisme et notre souci d'une féconde paix sociale nous faisaient souhaiter.¹⁴⁴

La place de la puissance britannique, dans ce programme, paraît plus ambiguë que jamais. Cela se ressent à tous les niveaux de l'étude de cet événement : lors de la préparation et à l'ouverture, la presse reste imprécise, les tenants et les aboutissants de la conception du pavillon britannique n'étant pas rendus publics. En France, des grèves importantes sur le chantier de l'Exposition en perturbent l'installation, et la situation sociale de la France fit l'objet d'articles à part entière. Pendant l'exposition, le *Times* eut une préférence marquée pour le pavillon allemand et ouvrit ses colonnes à un débat d'ordre idéologique qui s'est ouvert au sujet du pavillon britannique, tandis que des journaux comme le *Manchester Guardian* ou le *Daily Express* réservent leurs articles de fond à l'inquiétude et au questionnement vis-à-vis de la posture française et de ce qui se joue à l'Exposition, n'hésitant pas à pointer et à critiquer les dynamiques à l'œuvre. À la fermeture, les statistiques des entrées et des récompenses, au regard de ce qui se trame comme de l'état de l'art, peuvent paraître déroutantes avec le recul historique. Observer le déroulement de l'Exposition sous le

¹⁴⁴ Labbé, Edmond, *op.cit.*, p.XI-XII.

prisme du pavillon britannique permet de décentrer le regard sur cet événement mémorable, et suivre son organisation, voir quels artistes la Grande-Bretagne avait envoyés, dans quelles conditions et dans quels objectifs ils produisirent les œuvres du pavillon, quelles réactions celui-ci a provoqué à l'intérieur comme sur le continent, considérer le traitement médiatique britannique de l'événement et confronter ces résultats aux commentaires français, est particulièrement édifiant pour l'étude des productions artistiques anglaises dans l'histoire de l'art occidentale de la période.

Préparation de l'Exposition en Angleterre

Le Department of Overseas Trade était responsable, comme en 1925, de la préparation de l'Exposition. Le *Times* annonce la participation du Royaume-Uni le 20 juillet 1936, précisant que les membres du Comité commençaient à s'organiser et désignant Claude Taylor (1877-1957) comme Commissaire général de l'Exposition. Taylor était un ancien journaliste, directeur de rédaction puis éditeur, qui avait rejoint le Board of Trade en 1912. Il avait travaillé à ce titre sur l'organisation de la British Industries Fair de 1914 et sur la plupart des Expositions internationales dans les années 1920 et 1930, y compris sur la coloniale de 1931. Il était directeur du bureau des expositions du Board of Trade depuis 1932, et quitta son poste en 1937¹⁴⁵. Le Commissaire général adjoint était un certain M. Moore – peut-être s'agissait-il de Thomas Sturge Moore (1870-1944), qui était membre du DIA, mais les sources sont ici lacunaires.

Au sein du Board of Trade, le Council for Art and Industry (CAI), dirigé par Frank Pick, était en charge de l'organisation de l'Exposition. Le BIIA, qui était rattaché au Board of Trade et au Board of Education depuis 1920, avait été incorporé au CAI au moment de sa création en 1934 : le CAI était une organisation publique ayant la même vocation et les

¹⁴⁵ Anonyme, « M. Claude Taylor », *The Times*, 17 juillet 1957, p. 12.

mêmes fonctions que le BIIA, et il fut rapidement convenu que les deux organismes ne pouvaient pas coexister. Llewellyn Smith fut donc sollicité pour devenir l'un des agents principaux du CAI, ce qu'il accepta sous réserve que celui-ci soit subventionné par le Trésor, et les deux organismes fusionnèrent – le BIIA ne fut jamais officiellement dissout mais il n'eut plus d'existence officielle après 1934¹⁴⁶. Le CAI comptait plus d'une vingtaine de membres dont deux artistes, Paul Nash (1889-1946) et Edward McKnight Kauffer (1890-1954). L'enjeu économique d'un art industriel standardisé semblait donc avoir été intégré par le gouvernement britannique, qui avait amorcé des changements et commencé à investir ce domaine en recrutant des agents qui promouvaient l'art moderne dans l'espace public depuis une quinzaine d'années. On pouvait donc s'attendre, en 1937, à ce que la prestation britannique à l'Exposition des Arts et Techniques soit plus convaincante sur le continent, avec un pavillon moderne qui reflète bien ces évolutions et cette nouvelle organisation.

Mais c'était sans compter sur un revirement idéologique radical de Frank Pick, qui traversa une crise grave au cours de l'été 1936. À la tête du CAI, Pick était la figure majeure de la préparation de l'Exposition : comme l'explique Michael Saler, dont l'ouvrage *The Avant-Garde in Interwar England* présente l'histoire de l'avant-garde anglaise de l'entre-deux-guerres à travers celle de Frank Pick, « le CAI était en charge du pavillon, ce qui veut dire en fait que Pick était en charge du pavillon¹⁴⁷. » Pick, sans relâche pendant vingt ans, avait agi pour le développement d'un art social, d'un art moderne à destination du public dont il fallait faire évoluer les esprits en faveur de la modernité afin que les artistes, souvent plus avertis et volontaires mais confrontés à un refus généralisé pour le moins sclérosant, aient la possibilité de renouveler les formules de l'art anglais. Mais l'art moderne continental s'était lui-même transformé depuis la naissance de l'impressionnisme et les recherches cubistes,

¹⁴⁶ Suga, Yasuko, *op. cit.*, p. 180-181.

¹⁴⁷ Saler, Michael T., *op. cit.*, p. 158 : « The CAI was in charge of the pavilion, which means in effect that Pick was in charge of the pavilion. »

l'apparition des artistes dada et des surréalistes ayant fait basculer l'art moderne dans une nouvelle ère durant l'entre-deux-guerres.

Des artistes anglais majeurs comme Paul Nash, Roland Penrose (1900-1984), Henry Moore (1898-1986) ou Graham Sutherland (1903-1980), avec la contribution de personnalités comme Herbert Read (1893-1968), incarnaient ce renouveau en Angleterre et disposaient d'une notoriété et d'une reconnaissance qui leur permettait d'expérimenter sur la base des formules continentales – leur contribution durant la Grande Guerre ou leur succès à Paris donnaient une légitimité à leur art qui, s'il n'était généralement pas compris du public, était du moins respecté et soutenu par le gouvernement, bénéficiant de la promotion de la presse nationale. En juin 1936 s'ouvrit ainsi l'International Surrealist Exhibition aux New Burlington Galleries de Londres, organisée conjointement par l'Angleterre, la France, la Belgique, la Scandinavie et l'Espagne. Tous les artistes engagés en faveur de l'art moderne en Angleterre participèrent à l'organisation de cette exposition, le comité étant présidé par l'artiste Rupert Lee (1887-1959). L'exposition fut un évènement majeur pour l'évolution de la modernité anglaise, avec quatorze nations représentées, soixante-dix artistes participants, presque quatre cents œuvres exposées et deux mille personnes présentes à l'ouverture présidée par André Breton (1896-1966).

Le surréalisme était déjà la bête noire de Frank Pick avant cette exposition, mais la visite de cette dernière contribua à le rendre vraiment hostile à l'ensemble des mouvements modernes au milieu de l'année 1936, soit précisément au moment où débuta la préparation de l'Exposition des Arts et Techniques de Paris. Saler fournit ici de précieuses informations sur l'esprit selon lequel celle-ci se déroula : pour lui, le surréalisme représentait « toutes [les] angoisses [de Pick] vis-à-vis du potentiel irrationnel et anarchique du nouvel art¹⁴⁸. » D'après l'ingénieur Anthony Bull (1908-2004), qui était l'assistant de Pick à l'époque, ce dernier resta toutefois modéré dans ses commentaires sur l'exposition surréaliste au début du mois de juin.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 149 : « [it represented] all his fears about the irrational, anarchic potential of the new art. »

Selon Saler, l'élément déclencheur de l'inimitié de Pick pour le modernisme est issu d'un concours de circonstances d'ordres professionnel et personnel : d'abord, Pick était surmené. Il était certes contrarié et déçu par les nouveaux développements de l'art moderne, mais il était surtout frustré par la posture du gouvernement¹⁴⁹. Jusqu'en 1933 en effet, Pick travaillait pour des entreprises privées. Comme Llewellyn Smith, il fut recruté par l'administration publique lorsque celle-ci se décida à prendre la main sur certains secteurs : le London Electric Railway, où Pick opérait depuis le début de sa carrière, fut ainsi remplacé en 1933 par le London Passenger Transport Board (LPTB), dont Pick se vit offrir le poste de vice-président¹⁵⁰. Dès lors, les possibilités de développement furent tout autres et Pick eut rapidement conscience que les progrès qu'il opérait à travers le CAI et le LPTB étaient en fait très contrôlés et que sa marche de manœuvre resterait limitée.

À cinquante-huit ans, cela ne l'aurait pas tant épuisé s'il était resté constant jusqu'à son retrait de la vie publique, mais il refusa de jouer plus longtemps au « dictateur bienveillant¹⁵¹ » au sein du gouvernement. Selon Saler, cette révolte professionnelle de Pick fut provoquée par un événement plus personnel encore : c'est le mariage de Beryl Baker, l'une de ses assistantes, avec qui il avait une relation platonique semi-conjugale et semi-paternelle. L'entrée d'un autre homme, d'un autre confident dans la vie de Baker, ne plaisait pas à Frank Pick, qui commença à lui mener la vie dure, considérant qu'elle avait enfreint tous les codes de la bienséance en acceptant une limonade de la part de cet homme, un pilote de la RAF – ils avaient mauvaise réputation. Lorsqu'il apprit leur mariage, Pick le vécut vraiment comme une trahison, comme un symbole de la dégradation des mœurs et du déclin des principes mêmes de la société anglaise d'après-guerre, auquel il associa les récents développements de l'art moderne. S'il n'avait aucune prise sur Baker, dont le mariage impliqua sa démission et la fin de leur collaboration en juillet 1936, ce qui transforma

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 149-150.

¹⁵⁰ Le LPTB était l'organisation publique de gestion du réseau de transports urbains. Créé en 1933, il fut remplacé en 1948 par le London Transport Executive suite au Transport Act de 1947.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 150 : « Pick could no longer play the benevolent dictator. »

l'ambiance au travail déjà fragilisée, il entra en conflit avec ses collègues au gouvernement et revint totalement sur les positions qu'il avait défendues en faveur de l'art moderne.

À quelques exceptions près (il appréciait Giorgio de Chirico (1898-1978) bien qu'il le trouvait trop classique), Pick estimait que les nouvelles œuvres modernes « manquaient de résolution, de concentration, de persévérance, de sincérité et d'austérité¹⁵². » Il commença à distinguer à nouveau l'art du design industriel. Pour lui, l'artiste moderne avait une fausse idée de la notion de liberté, qui n'était devenue que l'expression de points de vue individuels, alors que le designer, soumis aux contraintes de la production, comprenait mieux l'idée de renoncement aux conceptions personnelles au profit d'une perception commune, qui était pour Pick le véritable enjeu de l'émancipation artistique. C'était un enjeu social, mais aussi collectif, qui devait profiter à la communauté et non servir une quelconque libération individuelle. Saler rapporte l'extrait d'un discours qu'il rédigea en février 1937 :

Ces arts industriels ont un grand avantage en ces temps où nous devons nous purger de l'essaim des “-ismes” qui ont envahi et confondu l'art de ce qui est entendu par la catégorie des “Beaux” arts. [...] En ces jours indisciplinés, il est approprié que l'artiste ait à se soumettre à la discipline du matériau, du processus, et par cette discipline à trouver sa liberté d'exprimer l'art qui est en lui.¹⁵³

Pick n'a donc pas radicalement changé d'avis et ce n'est pas l'idée d'intégration de l'art moderne dans la société civile qu'il remet soudain en cause, c'est la capacité de l'art moderne tel qu'il est devenu à répondre à ce cahier des charges. L'art moderne ayant changé de nature selon lui, Pick ne souhaite plus le diffuser dans l'espace public dans l'objectif de transformer la société, qu'il juge décadente. Il refusera dès lors de promouvoir les surréalistes, mais aussi tous les artistes qu'il admirait et protégeait jusque-là, comme McKnight Kauffer,

¹⁵² *Ibid.*, p. 153 : « On the whole, modern art lacked purpose, concentration, perseverance, sincerity, and austerity. »

¹⁵³ *Id.* : « These industrial arts have a great advantage in these days in which we have to purge ourselves of the swarm of '-isms' that have beset and confounded art of the so-called 'fine' category... In these undisciplined days it is good that the artist should have to submit to the discipline of the material, of the process, and within that discipline to find for himself his freedom to express, and within that discipline to find for himself his freedom to express the art is in him. »

ce qui conduisit ce dernier à démissionner du CAI au début de l'année 1937, en même temps que Paul Nash – il n'y eut dès lors plus d'artiste au sein des instances gouvernementales pour représenter et produire un art industriel britannique. Au contraire, il entreprit de faire des conférences dans les écoles d'art anglaises pour s'assurer que la nouvelle génération revienne à des formules plus traditionnelles¹⁵⁴.

À l'Exposition de 1937, les nations étrangères disposaient à elles toutes de la moitié de la surface totale dédiée à l'évènement, comme en 1925. Entre elles, les nations négociaient leurs surfaces respectives « dans des proportions équitables et d'après l'ordre d'inscription des demandes¹⁵⁵ » – elles avaient été invitées dès 1934 et relancées en janvier 1935. Edmond Labbé précise qu'il y eut « de la part des Puissances étrangères un empressement particulièrement flatteur » à accepter officiellement l'invitation de la France¹⁵⁶. Il fut d'abord question, en novembre 1935, que les nations étrangères disposent d'un grand hall commun divisé entre elles pour ordonner leurs stands, mais il fut rapidement admis que les nations ne pourraient pas alors « montrer le caractère essentiel de leur art décoratif, de leur architecture¹⁵⁷, » et la solution des constructions isolées fut désignée comme étant la plus adéquate. Il fut convenu en 1937, après négociation, que chaque nation pourrait disposer d'un espace pouvant dépasser les mille mètres carrés (à l'origine le règlement imposait un espace maximal de cette surface). Labbé explique que si certains pays avaient « besoin d'un emplacement plus grand que ces mille mètres carrés, le Gouvernement français déclarait que, dans ce cas, les pays invités seraient appelés à occuper des galeries internationales qui seraient des galeries techniques¹⁵⁸. » Labbé ne signale pas de difficulté rencontrée avec aucune nation,

¹⁵⁴ Saler rapporte un incident qui se produisit en juillet 1938, tandis que les étudiants du Royal College of Art (RCA) avaient organisé une exposition d'art industriel. Comme, selon Pick, beaucoup de créations exposées avaient été exécutées dans un style surréaliste, il rédigea une lettre séditieuse qu'il envoya au Times pour publication, sans en référer à ses collègues du CAI. Le journal refusa de publier sa lettre, et MacLagan intervint pour le rappeler à l'ordre. La plupart des membres du CAI furent « étonnés et troublés » par ses actions et son comportement, peu d'entre eux le soutinrent et il fut rapidement isolé (*Ibid.*, p. 159-160).

¹⁵⁵ Labbé, Edmond, *op.cit.*, vol. 1, p. 252.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 240-241.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 253.

¹⁵⁸ *Id.*

et salue au contraire le dévouement des Commissaires généraux étrangers, qui « n'a eu d'égal que la parfaite courtoisie » et même « l'affectueuse sympathie de leurs rapports avec l'administration française » :

Tout en défendant les intérêts dont ils avaient la charge, ils ont déployé une modération, un esprit de cordialité que je tiens à souligner. Durant cette longue et dure campagne, si féconde pour le Commissaire général, en préoccupations, en labeur incessant, pas un nuage ne s'est élevé entre le Commissariat général français et les représentants des diverses puissances. [...] La France ne saurait oublier les concours amicaux que le monde entier lui a prodigués, et dans lesquels il nous plaît de voir, au moment où l'horizon est parfois assombri de lourds nuages noirs, une aurore illuminée par l'éclatant soleil de la Paix.¹⁵⁹

Le budget initial alloué au pavillon britannique (fig. 16) était, comme en 1925, de 30.000£¹⁶⁰. Il fut installé au bord de la Seine, à l'angle du pont d'Iéna. Sa façade principale mesurait environ 105 mètres de longueur, pour une superficie totale de 1.890 mètres carrés – il était donc quatre fois plus grand que le pavillon de 1925. Labbé explique que « le terrain étant séparé en deux surfaces par le quai d'Orsay, voie d'accès aux autres pavillons riverains et au Centre Régional [...], un grand portique, largement ouvert, auquel avaient été accrochées les armes de la Grande-Bretagne » permettait de faire le lien entre les deux parties¹⁶¹. Comme en 1925, le pavillon avait son restaurant et salon de thé situé juste en face. Il était dénommé « The Buttery » (« Le Beurre »). Entre le pavillon britannique et celui de la Suède, un jardin décorait la rive et permettait d'assister aux fêtes données sur la Seine. Selon Labbé, le pavillon était entièrement destiné à l'exposition des participants¹⁶². Alors que le pavillon espagnol, par exemple, accueillit *Guernica*, chef-d'œuvre de l'art engagé dans la mémoire collective mondiale depuis 1937, la Grande-Bretagne affichait un thème qui à première vue paraît distancié du contexte politique de l'époque : c'était « British weekend leisure », le loisir du week-end britannique. Mais qu'on ne s'y trompe pas. Dans l'avant-

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 257-258.

¹⁶⁰ Crinson, Mark, « Architecture and 'National Projection' Between the Wars », *Cultural Identities and the Aesthetics of Britishness*, Manchester, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Etats-Unis d'Amérique : Éd. Dana Arnold, 2004, p. 191.

¹⁶¹ Labbé, Edmond. *op.cit.*, vol IX, p. 199.

¹⁶² *Id.*

propos du guide d'exposition du pavillon britannique, Pick assume totalement le choix de ce thème en des termes très clairs :

Certaines personnes, peut-être, trouveront dommage que la liste concerne autant le plaisir que le travail ! Cependant, il est certain qu'aucune vie civilisée n'est possible sans cela ; et le Conseil n'a donc pas honte de faire la démonstration d'une certaine forme de jouissance accessible dans ce pays, y compris à ceux qui ont des moyens modérés. [...] Car notre vie anglaise est libre et autodéterminée, et la démocratie signifie pour nous plus qu'un gouvernement : cela implique un mode de vie qui laisse les hommes et les femmes libres de s'exprimer ou de s'habiller, ou de faire, ou de consommer, comme ils le veulent, du moment que chacun respecte la même liberté que possède son voisin.¹⁶³

D'après le *Times*, les industries représentées à l'Exposition avaient été décidées par le CAI : les productions agricoles et rurales, les livres, l'impression et l'illustration, le vêtement, le mobilier, les articles du cuir et du sport, les plastiques, la poterie et le verre, l'argent et le textile¹⁶⁴. Il n'y avait donc pas de section pour les Beaux-Arts à proprement parler, les artistes ont participé au décor du pavillon. Ils n'ont pas produit d'œuvres artistiques au sens strict, mais des décors éphémères dont il ne reste que peu de traces. Au vu de l'espace disponible dans le pavillon, la sélection des articles exposés a été rigoureuse, mais une large variété d'articles a néanmoins pu être obtenue¹⁶⁵.

¹⁶³ *Guide to the Exhibits in the Pavilion of the United Kingdom, International Exhibition, Paris 1937*, Nottingham and London : Thos Forman and Sons Ltd., 1937, p. 306-307 : « Some people, may be, will feel it unfortunate that the list relates so much to pleasure rather than to work! Yet it is certain that no civilized life is possible which does not; and the Council is therefore not ashamed to demonstrate certain kind of enjoyment available in this country to those at least of moderate means. [...] For our English life is free and self-determined, and democracy to us means more than a government : it means a fashion of living which leaves men and women free to express themselves as they will in what they have, or wear, or do, or use, so long as each respects the like freedom of his neighbour. »

¹⁶⁴ « The Paris Exhibition. British Pavilion to be opened to-morrow », *Times*, 18 juin 1937, p. 14 : « Agricultural and rural industries, books, printing and illustration, dress, furniture, leather and sports goods, plastics, pottery and glass, silver, and textiles. »

¹⁶⁵ *Id.* : « As the display space is limited to about 10,000 square feet, a rigorous selection of the articles to be shown has been necessary. Nevertheless, a wide variety has been achieved. »

Artistes sélectionnés

À l'été 1936, c'est Pick qui désigna l'architecte anglais Oliver Hill (1887-1968) pour le design du pavillon britannique à l'Exposition Internationale de Paris. Hill était membre du CAI depuis sa création et Pick, qui avait admiré son travail lors de leur collaboration pour la Dorland Hall Exhibition of Industrial Art en 1933, l'avait chargé du projet de construction d'une école élémentaire qu'il avait lancé en 1935 – sans le concours du CAI qui n'apprécia, d'entrée de jeu, son sens de la direction. Pick et Hill s'étaient découverts, depuis le début des années trente, des conceptions communes au sujet du rôle de l'art dans la société, Hill contribuant depuis le début des années vingt à populariser un style moderniste européen et participant à deux expositions sur l'art industriel britannique en 1933 et 1934. C'était un architecte en vogue, qui avait rencontré le succès grâce aux agencements de ses constructions londoniennes, dont deux maisons pour le baron Wilfrid Ashley (1867-1939) dans la Gayfere Street à Westminster, réalisées entre 1926 et 1931 – il se servait de miroirs et d'arrangements minimalistes, indiquant un intérêt marqué pour le mouvement moderne continental qui devint une caractéristique majeure de son travail durant les années 1930, bien qu'il n'excluait aucun style¹⁶⁶. Pour le pavillon de l'Exposition, Hill fut assisté par Raymond McGrath (1903–1977), connu pour avoir participé en 1932 à la construction de l'immeuble Art déco qui abrite la British Broadcasting Corporation (BBC)¹⁶⁷. Ils eurent comme collaborateur français l'architecte Charles Abella (1879-1969)¹⁶⁸.

Lorsque Pick engagea Hill pour la conception du pavillon britannique de 1937, il lui précisa bien qu'il fallait « souligner le design britannique traditionnel des arts et métiers¹⁶⁹. »

Il n'admit « la simplicité classique de l'architecture moderne qu'à condition qu'elle ne soit

¹⁶⁶ Powers, Alan, « Hill, Oliver Falvey (1887–1968) », Deborah Graham-Vernon Oxford Dictionary of National Biography. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison, Oxford : OUP, 2004. Online ed. David Cannadine. Mai 2006, <http://www.oxforddnb.com/view/article/37545> (consulté le 17 août 2017).

¹⁶⁷ Suga, Yasuko, « Modernism, Commercialism and Display Design in Britain : The Reimann School and Studios of Industrial and Commercial Art », *Journal of Design History*, vol. 19, n° 2, 2006, p. 139.

¹⁶⁸ Labbé, Edmond, *op. cit.*, vol. IX, p. 199.

¹⁶⁹ Saler, Michael T., *op. cit.*, p. 158 : « he made it clear to Hill that the pavilion was to emphasize traditional British design in the arts and crafts. »

agrémentée que d'un ornement minimal¹⁷⁰. » Hill proposa d'engager László Moholy-Nagy (1895-1946) pour agencer l'espace des photographies murales prévu pour l'ornement du pavillon, mais Pick refusa catégoriquement cette suggestion. Saler reporte ainsi l'extrait d'une lettre de Pick à Hill à ce sujet :

Concernant les photographies, ma seule critique vis-à-vis de M. Moholy-Nagy c'est qu'il s'agisse d'un gentleman à tendance moderniste qui produit des pastiches de photographies de type surréaliste, et je ne suis pas du tout certain que nous devons tomber là-dedans. C'est international ou du moins c'est continental. Le pavillon est un pavillon britannique et Moholy-Nagy n'est pas de cette tradition, je le crains. Nous ne devons pas être tentés de copier les dernières ruses continentales. Laissons le continent poursuivre ses propres ruses et poursuivons notre propre chemin de manière traditionnelle.¹⁷¹

Pick avait donc à cœur, pour l'Exposition de 1937, de faire rayonner un modernisme britannique qui soit traditionnel, c'est-à-dire à son sens, dans la lignée de Ruskin. Lorsque Herbert Read, à qui Pick avait demandé conseil pour un précepte à afficher dans l'entrée du pavillon, suggéra le principe de Morris (« L'art fait par les gens et pour les gens, une joie pour le fabricant et pour l'utilisateur.¹⁷² »), Pick suggéra de paraphraser plutôt la célèbre doctrine de Ruskin : « La vie sans industrie c'est la culpabilité ; l'industrie sans art c'est la brutalité.¹⁷³ » Finalement, le crédo retenu par le CAI fut un conventionnel : « L'art l'esprit de l'industrie/ L'industrie l'esprit de l'art.¹⁷⁴ »

Le pavillon d'Oliver Hill avait la forme d'un double parallélépipède aux revêtements blancs : un hall d'entrée de plan carré ouvrait sur un grand bloc monumental dont la façade la plus exposée était complètement aveugle – l'éclairage naturel de l'édifice se faisait par l'arrière, côté Seine, de sorte que du côté de l'entrée, l'édifice paraissait particulièrement

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 158 : « The only contemporary style Pick would countenance was the classical simplicity of modern architecture, provided it was embellished with a modicum of decoration. »

¹⁷¹ Saler, Michael T., *op. cit.*, p. 158 : « With regards to the photographs my only criticism of Mr. Moholy-Nagy is that he is a gentleman with a modernistic tendency who produces pastiches of photographs of a surrealist type, and I am not at all clear that we should fall for this. It is international or at least continental. The pavilion is a British pavilion and Moholy-Nagy has to not got the British tradition, I fear. We must not be tempted to copy the latest continental tricks. Let us leave the continent to pursue their own tricks and go our own way traditionally. »

¹⁷² « Art made by the people and for the people, a joy to the maker and the user. »

¹⁷³ « Life without industry is guilt ; industry without art is brutality. »

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 158-159 « « Art the Spirit of Industry/Industry the Spirit of Art. »

massif et imposant. À l'extérieur, un portique surmonté des armes de la Grande-Bretagne était soutenu par de fines colonnes blanches et ouvrait sur le grand hall d'entrée. À l'intérieur, ce dernier était de plan circulaire et orné d'un haut vitrail s'élevant quasiment jusqu'au plafond – une représentation de Britannia par Gertrude Hermes (1901-1983). Sur la gauche, on accédait au plus grand bloc où étaient exposées les œuvres sélectionnées sous forme de reconstitutions des pièces de la maison anglaise (cuisine, chambre, salon, salle à manger et chambre d'enfant) de part et d'autre d'un couloir qui conduisait au fond de la halle. Là, une rampe incurvée, qui faisait écho à celle du Midland Hotel d'Oliver Hill à Morecambe, conduisait au niveau inférieur et à d'autres stands d'exposition (ceux du textile, du sport ainsi que l'exposition du British Railways, représentant le paysage britannique avec une grande carte où étaient tracées les lignes de chemin de fer britanniques fluorescentes), un comptoir de vente, des bureaux et une terrasse au centre d'un jardin donnant sur la Seine. Oliver Hill explique brièvement l'esprit de la construction dans le guide :

Les pièces exposées par le Royaume-Uni sont, pour l'essentiel, des articles fabriqués et produits dans le cadre d'une fabrication courante, c'est-à-dire, pas des pièces spéciales ou des *pièces uniques*. Dans cette optique, il a été estimé que le pavillon lui-même devrait être traité aussi simplement que possible et sans intermédiaire, comme une coque, sans extravagance ni caractéristique sans rapport. La structure en acier est apparente dans les piliers verticaux en retrait des façades.¹⁷⁵

Les concepteurs du pavillon, Pick et Hill, ont ainsi sciemment mis en scène la posture de la Grande-Bretagne sur l'échiquier mondial de l'époque : à la fois distanciée, ou refusant de jouer le jeu des totalitarismes, il va de soi que la nation britannique n'était pas pour autant inconsciente de la trame politique de l'Exposition. Le pavillon qui a été conçu pour Paris en 1937 est exceptionnel, en cela qu'il n'avait rien à voir avec les constructions britanniques habituellement construites à ce genre d'occasion. Pour une fois, il ne s'est pas agi de mettre

¹⁷⁵ *Guide to the Exhibits in the Pavilion of the United Kingdom, International Exhibition, Paris 1937, op. cit.*, p. 308 : « The United Kingdom exhibits are, in the main, articles made and produced in the ordinary course of every-day manufacture, i.e., not special pieces or *pièces uniques*. In view of this, it was considered that the Pavilion itself should be treated as simply and directly as possible, as a shell, without extravagance or irrelevant features. The steel frame of the structure is apparent in the vertically recessed piers on the façades. »

en scène la souveraineté de l'Empire ou la puissance britannique en matière de création artistique et industrielle, mais de représenter un profond désir de paix et de joie, un amusement détaché dans le plus grand sérieux. Le pavillon était l'écrin de la vie quotidienne au Royaume-Uni ; il était blanc, de forme neutre, plat, sans colonnades et sans marches vers des entrées surélevées. Sa structure était apparente, ses murs parfaitement lisses.

La décoration intérieure du pavillon a été exécutée par les peintres et designers Eric Ravilious (1903-1942), Edward Bawden (1903-1989) et Edward McKnight Kauffer, par l'architecte et designer d'origine hongroise Ernő Goldfinger (1902-1987), et par le peintre anglais John Nash¹⁷⁶. Aucun de ces artistes ne s'est déplacé à Paris à l'occasion de l'exposition¹⁷⁷. John Nash était le jeune frère de Paul Nash, qui avait formé Bawden et Ravilious au design et à la gravure sur bois entre 1922 et 1925 au Royal College of Art (RCA) de Londres. Ravilious s'était ensuite spécialisé dans la peinture murale pour ses examens finaux, et lui comme Bawden avaient largement exploité les ressources du Victoria and Albert Museum durant leur formation. Muni d'une bourse d'études, Ravilious avait séjourné à Florence en 1925 mais ne fut pas marqué par cette expérience. Très tôt, son talent fut remarqué en Angleterre et sa carrière commença dès son retour d'Italie – il bénéficia ainsi de la protection de Geoffrey Fry, le secrétaire privé du premier ministre Stanley Baldwin (1867-1947). Spécialisé dans la gravure sur bois, il avait publié ses premières illustrations en 1926 pour *Desert*, le roman de l'écrivain anglais Martin Armstrong (1882-1974), mais c'est grâce à ses affiches pour le métro londonien qu'il se fit connaître d'un plus large public. Ses travaux avaient été exposés dans la section étudiante à l'Exposition de 1925¹⁷⁸ (Ravilious terminait ses études cette année-là), mais les premières commandes de l'artiste pour un projet franco-

¹⁷⁶ Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Institut français d'architecture, Paris Musées, *op. cit.*, p. 162.

¹⁷⁷ Friend, Andy. *Ravilious & Co, The Pattern of Friendship*, Londres : Thames and Hudson, 2017, p. 212.

¹⁷⁸ Powers, Alan. *Eric Ravilious: Imagined Realities*, Londres, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Philip Wilson, 2003, p. 143.

britannique se fit dans le cadre de l'Exposition de 1937. Il fut assisté dans cette tâche par un jeune peintre irlandais qu'il formait depuis 1934, John O'Connor (1913-2004)¹⁷⁹.

Ravilious était un artiste brillant, complet et polyvalent, aussi bien peintre paysagiste que designer pour Wedgwood, aussi apprécié par le gouvernement que par le public anglais. Son travail contribua à renouveler les formules stylistiques anglaises durant les années 1930, et en 1937, il fut notamment chargé par le Foreign Office de réaliser la couverture du guide du pavillon britannique à l'Exposition de 1937 (fig. 17)¹⁸⁰. Pour l'historien de l'art Andy Friend, spécialiste de Ravilious, l'affiche que l'artiste proposa au Department of Overseas Trade à la fin de l'année 1936 était « peut-être l'élément de la participation britannique qui avait le mieux intégré l'esprit du programme de l'exposition¹⁸¹. » Selon Friend, la ville de Paris « avait essayé de remonter le moral national en divertissant une population française profondément divisée » avec l'ouverture de cirques et de « Fêtes de la Lumière, » de la musique, des feux d'artifices et des fontaines¹⁸². L'affiche de Ravilious faisait écho à ces installations, rappelant l'univers des créatures sauvages et fantastiques abritées sous les chapiteaux dans des tons bleutés et ocre, avec une inscription de la devise en français de la monarchie britannique : « Dieu et mon droit. » Lorsque Ravilious avait envoyé le modèle de l'affiche au Department of Overseas Trade, qui lui avait commandée, il avait immédiatement retenu sa proposition : « Votre dessin pour la couverture du Guide du pavillon britannique est vivement recommandé et approuvé. Nous pensons que vous devriez mettre votre nom sur la tranche, car vous ne pouvez qu'être satisfait de votre travail.¹⁸³ »

¹⁷⁹ *Id.*

¹⁸⁰ Grimsditch, H. B., « Ravilious, Eric William (1903–1942) », Rev. Alan Powers. Oxford Dictionary of National Biography, Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison, Oxford : OUP, 2004. Online éd. Ed. David Cannadine, septembre 2016, <http://www.oxforddnb.com/view/article/35687> (consulté le 7 août 2017). Guide : Ravilious, Eric W., *Guide to the Exhibits in the Pavilion of the United Kingdom : International Exhibition Paris 1937*, Nottingham : Forman & Sons, 1937.

¹⁸¹ Friend, Andy. *op. cit.*, p. 209.

¹⁸² *Id.*

¹⁸³ *Id.* : « Your design for the cover of the Guide to the British Pavilion is highly commended and approved. We think you should put your name to the block, since you can have no reason to be other than satisfied with the job. »

La contribution majeure de Ravilious pour l'ornement du pavillon britannique était une commande de l'entreprise Slazenger, une grande peinture murale sur le thème du tennis pour la section sport du « British weekend leisure » – le comité d'organisation avait décidé de valoriser les termes qui étaient entrés dans le vocabulaire français, comme le tennis, le week-end ou le pique-nique¹⁸⁴, mais aussi le sport, le golf ou le bridge¹⁸⁵. À l'origine, Ravilious voulait combiner des représentations du tennis, du cricket et du football, mais Hill s'y opposa, son sport préféré étant le tennis¹⁸⁶. L'exposition « Court on Canvas : Tennis in Art¹⁸⁷ » organisée par le Barber Institute of Fine Arts à l'université de Birmingham en 2011, a permis au public de redécouvrir le travail de Ravilious à l'Exposition de 1937, et le catalogue conserve quelques informations pour la présente étude. On y trouve notamment le dessin préparatoire exécuté à l'aquarelle sur papier, ce qui donne une idée de ce qu'aurait pu être l'œuvre de Ravilious à l'Exposition. De ce qu'elle fut en définitive, il ne reste que peu de traces, l'originale ayant été détruite, mais des photographies d'époque, dont une de Ravilious par Norman Parkinson (1913-1990) où l'artiste est représenté devant son travail en cours d'exécution (fig. 18), permettent de visualiser son apport en 1937. Pour l'exposition, Ravilious dessina aussi trois chaises dans le style « régence moderne » pour le magasin londonien Dunbar Hay, qui furent installées autour d'une table d'Albert Rutherson, ainsi qu'un tapis et de la vaisselle exposée dans la section poterie¹⁸⁸.

Ravilious était un ami proche d'Edward Bawden et les œuvres graphiques de ces artistes, qui collaborèrent étroitement jusqu'à la mort de Ravilious durant la Seconde Guerre

¹⁸⁴ Sumner Ann, McConkey Kenneth, Holland Robert [et al.], *Court on canvas: tennis in art*, Londres, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : P. Wilson, 2011, p. 27 : « The organising committee had decided to highlight English words which had entered the French language such as 'le tennis', 'le week-end', 'le picnic', producing a particularly nostalgic view of Britain. »

¹⁸⁵ Binyon Helen, Rothenstein John, Morphet Richard, *Eric Ravilious : Memoir of an artist*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Lutterworth, 2007, p. 148.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 111 : « Ravilious originally suggested that football and cricket be included in the plans for his stand in the sports section of the British pavilion, but Oliver Hill, the overall organiser was keen that he should concentrate on his favourite sport, tennis. »

¹⁸⁷ <http://barber.org.uk/court-on-canvas/>

¹⁸⁸ Friend, Andy, *op. cit.*, p. 212-213.

mondiale, demeurent indissociables¹⁸⁹. On ignore dans quel contexte précis eut lieu le recrutement de Bawden pour l'exposition de 1937, mais son parcours durant les années précédentes permet de s'en faire une idée : l'artiste avait commencé à exposer à Londres au début des années 1930, d'abord avec la 7&5 Society en 1932, puis Bawden et Ravilious avaient chacun obtenu une exposition individuelle à la Zwemmer Gallery en 1933. Celle de Bawden avait eu lieu avant celle de Ravilious, et les retours du public sur les aquarelles qu'il avait présentées avaient été très positifs. Bawden était un conteur né, et en tant qu'illustrateur de formation, il avait à cœur de lier son art à la littérature. On peut donc imaginer qu'exposer pour la première fois seul à la Zwemmer Gallery, qui était une annexe à la célèbre maison d'édition de Charing Cross, avait dû particulièrement enthousiasmer Bawden, qui avait d'ailleurs pris soin d'accompagner les titres de ses tableaux d'un vers de poésie dans l'objectif de créer une relation humoristique avec l'œuvre¹⁹⁰. À l'occasion de la récente rétrospective de l'œuvre de l'artiste anglais, l'historien de l'art Russel James a néanmoins souligné que cette manière de mettre en scène ses tableaux a aussi certainement reflété un certain sentiment d'insécurité de l'artiste vis-à-vis de cette première expérience individuelle dans la galerie de Zwemmer¹⁹¹. Âgé seulement d'une trentaine d'années en 1933, il est probable en effet que l'artiste ait été intimidé par cette première confrontation de ses peintures avec le public, mais en définitive le succès fut rapide et *The Times*¹⁹² comme *The Observer* lui avaient consacré des lignes révérencielles cette année-là :

M. Bawden possède une fraîcheur de vision enviable et une imagination poétique qui lui font découvrir, dans les lieux les plus courants, les cottages, les granges, les arrière-cours, les rue des villages et les routes de campagne, une profusion de motifs formels et linéaires inattendus et un lyrisme rafraichissant.¹⁹³

¹⁸⁹ Sur les liens artistiques entre les artistes, voir notamment : Webb, Brian, Skipwith, Peyton. *Design: Edward Bawden, Eric Ravilious*, Suffolk : Antique Collector's Club, 2008.

¹⁹⁰ Russell, James, *Edward Bawden*, cat. exp., Londres, 2018, p. 12-13.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹² Anonyme, « Art Exhibitions : Mr Edward Bawden », *The Times*, 7 octobre 1933.

¹⁹³ Konody, P. G., « Review », *The Observer*, 22 octobre 1933 : « Mr. Bawden possesses an enviable freshness of vision and a poetic imagination which make him discover in the most commonplace cottages, barns,

Mais si la carrière du jeune peintre n'en était qu'à ses débuts en 1933, celle de l'illustrateur avait commencé à prendre une tournure sérieuse dès le milieu des années 1920. En 1922, Bawden et Ravilious étaient les meilleurs étudiants de l'école de design du Royal College of Art¹⁹⁴, où enseignait Paul Nash – Bawden avait obtenu une bourse d'études pour y entrer après deux ans à la Cambridge School of Art. Il en était sorti diplômé en 1925 et avait reçu plusieurs commandes, notamment pour le design de carrelages et d'affiches pour le London Underground. Ses travaux pour la firme de transport furent exposés à l'International Building Trades Exhibition à l'Olympia de Londres en avril 1928. La même année, Bawden obtint avec Ravilious une commande prestigieuse de Sir Joseph Duveen (1869-1939), l'un des marchands d'art les plus influents du monde à l'époque, pour une grande peinture murale au Morley College de Londres¹⁹⁵ – l'œuvre avait été inaugurée par le premier ministre Stanley Baldwin. À partir de 1930, Bawden travaillait chaque semaine pour la célèbre Curwen Press – Harold Curwen (1885-1949) l'avait déjà embauché ponctuellement lorsqu'il était étudiant¹⁹⁶.

En 1932, les deux géants du pétrole Shell Mex et BP fusionnèrent. Sous l'impulsion du célèbre directeur de publicité Jack Beddington (1893-1959), une grande campagne publicitaire fut lancée dans tout le Royaume-Uni pour vanter les mérites des productions Shell. De nombreux artistes britanniques furent engagés à cette occasion, dont Bawden qui réalisa une série de dessins illustrant des noms de localités anglaises. Pour accompagner ses dessins, il combina intelligemment les noms des endroits avec des slogans pour la compagnie pétrolière (par exemple : « Stow-on-the-Wold but Shell on the Road » ou « Stonehenge Wilts but Shell goes on forever »). Les affiches avaient rencontré un très grand succès et avaient permis à l'artiste, qui venait de se marier et dont la carrière n'était pas encore aussi bien

backyards, village streets and country roads a profusion of unexpected formal and linear motives which sensitively organised colour-schemes permeate with a gentle and refreshing lyricism. »

¹⁹⁴ Bliss, Douglas Percy, *Edward Bawden*, Godalming : The Pendomer Press, 1979, p. 32.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 40. C'était en 1925, pour illustrer une brochure intitulée *Pottery Making at Poole*.

établie que son talent peut le laisser croire, de gagner sa vie comme de se diversifier et d'élargir son champ de compétences.

Ses illustrations sont marquées par un style géométrique très dense, aux lignes abondantes et aux couleurs vives, avec une manière d'appréhender l'espace qui rend ses œuvres singulières et aisément identifiables parmi celles de ses contemporains – hormis certaines de Ravilious. Pour l'Exposition de 1937, il réalisa deux panneaux qui furent disposés à l'arrière du bureau des accessoires de voyages au niveau supérieur du pavillon (fig. 19). Sa contribution au pavillon britannique apparaît à ce titre très dépouillée, aérienne, ce qui paraît bien convenir au thème de la section, mais l'influence de Ravilious, notamment dans la représentation des personnages réduits à des silhouettes allongées, éthérées, est particulièrement perceptible ici. Le cahier des charges imposé par Frank Pick, qui se ressent dans l'ensemble du pavillon dont la décoration est minimaliste et très épurée, explique aussi certainement le style singulier de cette production.

La bibliographie passe totalement sous silence la participation de Bawden à l'Exposition de Paris en 1937. On ne connaît donc pas les détails de l'engagement de l'artiste ni les conditions dans lesquelles il a travaillé à l'époque, mais on peut imaginer comment un créateur aussi brillant que lui, qui avait été repéré dès ses années de formation par des artistes comme Paul Nash ou des imprimeurs de l'envergure d'Harold Curwen, qui avait travaillé pour le London Underground et pour d'autres entreprises privées et publiques, qui était le meilleur ami d'Eric Ravilious, a pu être recruté pour cette occasion. Ce que son parcours et ce qu'on sait de sa participation à l'Exposition permettent aussi de bien comprendre que Bawden n'était pas spécialement intéressé par la vie artistique de Paris. D'abord, ni lui ni Ravilious n'aimaient particulièrement voyager. Lorsqu'ils avaient gagné leur bourse de voyage de quatre mois en Italie dans le cadre de leur fin d'études en 1925, les deux artistes n'avaient aucune envie de ce voyage et durant la période qui l'a précédée, Ravilious a même passé son

temps à s'en plaindre¹⁹⁷. Pour eux, l'Italie n'était pas une destination privilégiée car ils ne se percevaient pas à l'époque comme des peintres, et surtout le génie des maîtres continentaux n'avait aucun effet d'attraction sur eux¹⁹⁸.

Un autre aspect de leur participation à l'Exposition réside aussi peut-être dans le fait qu'assez curieusement, les œuvres d'artistes comme Ravilious, Bawden ou John Nash n'ont pas été impactées par le contexte politique et historique des années 1930. Contre le surréalisme et leur « monde de rêves¹⁹⁹, » contre l'élitisme des tenants de l'abstraction en Europe, s'étaient en effet élevées dans l'Angleterre des années 1930 des personnalités comme William Coldstream, Victor Pasmore et Graham Bell. Ces artistes fondateurs de l'Euston Road School étaient sensibles à la misère sociale d'une large partie de la population anglaise, et avaient un temps mis leur art au service du programme Mass Observation dans le but de s'engager pour la classe ouvrière autour de 1936-1937²⁰⁰. Mais comme le souligne l'historien de l'art Malcolm Yorke :

Cette tentative, ainsi que d'autres de l'Association internationale des artistes marxistes, de sensibiliser la population à la conscience sociale avec son slogan « conservateur dans l'art mais radical dans la politique », n'a eu aucun effet visible sur l'art de Bawden et de Ravilious qui, malgré des sympathies gauchistes sincères, ont ignoré dans leurs représentations optimistes la guerre civile espagnole, la dépression, la montée du fascisme, le marxisme, les conflits sociaux généralisés, le chômage et la pauvreté urbaine et rurale. On pourrait affirmer qu'en ayant une vision aussi sélective, les deux amis étaient des fugitifs.²⁰¹

Il poursuit :

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹⁸ *Id.* Percy Bliss, qui était étudiant avec eux, relate : « In our more enlightened days students of Design are more likely to be sent to Scandinavia than Italy, but one must remember that schools of art were run by painters for painters, and Design was a poor relation of Painting, and no more. »

¹⁹⁹ Yorke, Malcolm. *Edward Bawden and his Circle, The Inward Laugh*, Woodbridge : Antique Collectors' Club, 2007, p. 114.

²⁰⁰ Dupont, Erika, « Art prolétarien et art social en Angleterre : les cas de l'Ashington Group et de l'Euston Road School », *La Revue du Nord*, en cours de publication.

²⁰¹ Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 114 : « This attempt, and others by the Marxist Artists' International Association to raise the population's social conscience with its slogan of « conservative in art but radical in politics » also had no visible effect on the art of Bawden and Ravilious who, despite sincere left-wing sympathies, had ignored in their optimistic images the Spanish Civil War, the Depression, the rise of Fascism, Marxism, widespread labour unrest, unemployment and urban and rural poverty. It might be claimed that in having such a selective vision the two friends were escapist. »

Eux comme Aldridge, Hennell, Rowntree, John Nash, Gilbert et Stanley Spencer, Cedric Morris, Robin Tanner, David Jones, Winifred Nicholson, John Piper, Graham Sutherland et d'autres projetaient peut-être leur nostalgie sur le paysage rural, le montrant généralement dépeuplé ou représentant des méthodes agricoles redondantes, toutes aussi irréelles que ces idylles luxuriantes de Samuel Palmer, auxquelles certains d'entre eux sont revenus consciemment. Tout cela allait bientôt changer et ils allaient être chassés de leur Eden par la guerre.²⁰²

Compte-tenu de la teneur du programme élaboré par Frank Pick pour le pavillon britannique à l'Exposition, il n'est pas surprenant que des artistes comme Bawden, Ravilious et John Nash aient été recrutés. Ce n'étaient pas des artistes engagés au sens politique, leurs œuvres étaient populaires au sens où elles étaient appréciées du public anglais, et ils avaient l'habitude de travailler pour des commandes nationales et privées. Mais ils ne cherchaient pas du tout à s'internationaliser, au contraire. Ils étaient implantés en Angleterre où ils menaient une vie de famille traditionnelle²⁰³ ; ils enseignaient au Royal College of Art où ils avaient étudié et lorsqu'ils étaient las de l'enseignement et des dates butoirs imposées par les commandes, ils prenaient le bus ou le train et partaient peindre des aquarelles dans l'Essex²⁰⁴. Ils peignaient surtout pour le plaisir et ne se percevaient pas du tout comme des artistes révolutionnaires ou « modernes » : ils ne se sentaient pas concernés par les expériences artistiques des avant-gardes. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison qu'ils étaient toujours appréciés de Frank Pick en 1937. En outre, Hill avait déjà travaillé avec Ravilious²⁰⁵ et John Nash avait fait partie des artistes recrutés avec Bawden sur la campagne publicitaire de Shell en 1932 – c'est lui qui a rédigé et illustré le guide Shell pour Buckinghamshire, qui sortit en

²⁰² *Id.* : « They and Aldridge, Hennell, Rowntree, John Nash, Gilbert and Stanley Spencer, Cedric Morris, Robin Tanner, David Jones, Winifred Nicholson, John Piper, Graham Sutherland, and others were perhaps projecting their nostalgia onto the rural landscape, usually showing it unpeopled, or depicting redundant farming methods, all as unreal as those lush idylls of Samuel Palmer to which some of them consciously harked back. All this was soon to change and they would be cast out of their Eden by the war. »

²⁰³ On sait par exemple que Bawden et sa femme ont vécu toute leur vie dans la maison offerte par le père d'Edward en guise de cadeau de mariage, et qu'ils eurent des enfants parce que c'était ce qui était attendu d'eux – Bawden explique qu'il n'en aurait pas voulu dans Friend, Andy, *op. cit.*, p. 109.

²⁰⁴ Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 107. Ils avaient leurs quartiers à Great Bardfield, un petit village de la région. Yorke explique que les routes qui menaient au village n'étaient pas encore encombrées des bus, et la région demeurait inexplorée par les peintres – excepté par le vieil impressionniste anglais Georges Clausen (1852-1944), un ami de Claude Monet.

²⁰⁵ En 1933, lorsqu'il l'avait engagé pour la décoration murale du Midland Hotel de Morecambe.

1937²⁰⁶. Par ailleurs, on sait que Pick n'aurait pas recruté d'artistes surréalistes cités par Malcolm Yorke, comme Graham Sutherland, John Piper ou Paul Nash, qui venait de démissionner du CAI, ce qui faisait encore de son frère, de Bawden et de Ravilious de bons candidats pour le programme du pavillon britannique.

Cela explique aussi que dans le contexte d'une grande exposition internationale à Paris sur le thème des « arts et techniques adaptés à la vie moderne, » on ne trouve pas les « modernes » anglais qu'on aurait pu attendre, comme Henry Moore, qui avait rendu visite à Picasso dans son atelier parisien pendant l'élaboration de *Guernica* en mai 1937²⁰⁷. Il en va de même pour Winifred Nicholson, dont l'art figuratif flirtait avec l'abstraction, et pour Barbara Hepworth ou Ben Nicholson qui, s'ils étaient très opposés au groupe des surréalistes, avaient des liens très étroits avec l'avant-garde parisienne – ils promouvaient l'art abstrait et faisaient partie du collectif parisien Abstraction-Création. Ainsi, si on ignore les conditions précises du recrutement des principaux artistes pour l'Exposition de 1937, ce dernier en dit long sur les intentions des organisateurs britanniques et sur l'esprit qui a régenté les directives, sur ce qui était attendu et sur la façon dont les choses se sont déroulées.

La participation de Nash va dans ce sens : à l'occasion de l'Exposition, cet artiste fut peut-être celui qui resta le plus fidèle à son style personnel. On reconnaît bien sa manière sur l'un des panneaux trompe-l'œil au niveau de l'installation du salon anglais sur les photographies d'époque (fig. 20). Nash, dont on confondait souvent l'art avec celui de son frère, à leur grande exaspération²⁰⁸, se distinguait pourtant à plusieurs titres. Si les formes et les couleurs qu'il employait étaient en effet proches de celles de Paul Nash durant les quelques années d'après-guerre, on reconnaît les œuvres de John Nash à son intérêt marqué pour les traces laissées par les industries agricole et rurale sur la campagne anglaise. L'esprit

²⁰⁶ Freer, Allen, *John Nash : The Delighted Eye*, Aldershot : Scolar Press, 1993, p. 19.

²⁰⁷ Stephens, Chris, and Richard Calvocoressi, *Henry Moore*, Londres : Tate, 2010, p. 218-219.

²⁰⁸ Même la presse se trompait régulièrement, ce qui pesait vraiment les deux artistes. Paul Nash évoque régulièrement cette question dans sa correspondance avec Gordon Bottomley.

des deux œuvres est différent, les deux artistes n'ayant pas la même approche du paysage dont ils ont fait leur spécialité : Paul Nash peignait une nature allégorique, empreinte de symboles et chargée d'un sens métaphysique, ce qui a conduit l'artiste au surréalisme dès le début des années 1930. John Nash, contrairement à son frère qui n'était pas spécifiquement intéressé par le rapport de l'homme à la machine, était vraiment fasciné par l'intervention humaine sur la nature, par les transformations de la société que les campagnes absorbaient et reflétaient. Ses sujets de prédilection étaient ainsi concentrés autour des étangs, du morcellement coloré des champs, des lignes régulières tracées par les engins sur les larges parcelles de terre, des carrières et des lignes de chemin de fer, de l'atmosphère des routes de la campagne anglaise, dans des couleurs fidèles aux variations des saisons.

C'est donc un art souvent jugé beaucoup plus terne, qui laisse moins de place à l'imagination et dont la poétique est relative aux motifs que le peintre privilégie, au réel dont il ne se défait jamais tout à fait. Ce serait presque un art documentaire si Nash n'avait su, par son regard, construire dans l'œuvre des lignes et des reflets dans l'eau, une lumière personnelle et des formes suggestives qui relient toutes les parties au tout, qui créent une dynamique très paisible, et c'est ce qui faisait de lui un artiste plus traditionnel dans sa forme que moderne par ses sujets. Sa sélection pour l'Exposition, dans le contexte qu'on connaît, ne surprend pas et sa contribution s'inscrit naturellement dans son récit inconscient de la dépression agricole des années trente. Isolée, cette œuvre produite pour l'Exposition est toutefois nettement plus décorative que conceptuelle, et son intérêt tient surtout à la mise en scène dans laquelle elle s'inscrit : elle crée un contraste harmonieux parmi les créations modernes, elle se fait le visage d'une Angleterre qui reste profondément traditionnelle, associée aux progrès des arts industriels qui habillent toutes les pièces du décor et du mobilier. Là encore, le pavillon se démarque donc de tout l'esprit de l'Exposition et semble n'affirmer en fin de compte qu'un important recul vis-à-vis du mouvement continental, de l'ambiance de défiance et de perfectionnements techniques.

Sur le mur du fond du hall principal, un mur de panneaux photographiques avait été agencé dans toute la hauteur, le long de la rampe elliptique qui conduisait au rez-de-chaussée (fig. 21). C'était une initiative à la mode, souvent employée dans les expositions internationales depuis la Pressa Exposition de Cologne en 1928, où le pavillon soviétique d'El Lissitzky (1890-1941) avait remporté l'adhésion générale des artistes et des designers²⁰⁹. L'art photographique était ainsi représenté au pavillon britannique de 1937 par l'exposition de photographies de paysages et de sites variés qui caractérisent l'Angleterre, comme les plaines du Midland, les plateaux du Cotswold, les landes du Nord ou les marécages de l'Est, et parmi lesquelles se détachait celle du dôme de la cathédrale Saint Paul. La collection de photographies avait été réunie par le photographe américain Francis Bruguière (1879-1945), à qui le *Times*, le *Country Life* et divers photographes avaient prêté leurs clichés²¹⁰. Edmond Labbé précise : « partant du négatif, les photos étaient agrandies sur de larges panneaux de bois contreplaqué, enduits d'une matière plastique et d'une émulsion sensible²¹¹. » Enfin, une représentation de Neville Chamberlain (1869-1940), qui venait d'être nommé Premier ministre au mois de mai, avait été ajoutée en surimpression sur le mur de photographies – on le voyait ainsi, plus grand que nature, flottant au milieu du mur, en train de pêcher.

Au niveau inférieur, l'architecte Ernő Goldfinger était en charge de la section destinée aux jouets pour enfants. C'était un artiste originaire de Budapest qui avait étudié l'urbanisme et l'architecture à Paris durant les années 1920, respectivement sous Léon Jaussely (1875-1932) et Auguste Perret (1874-1954). Passionné par les problématiques sociales de l'architecture et le rationalisme structurel – il concevra les bureaux du Parti communiste et du *Daily Worker* dans les années 1940 –, il avait fait partie de l'avant-garde parisienne autour de

²⁰⁹ Suga, Yasuko, *op. cit.*, p. 139.

²¹⁰ Labbé, Edmond, *op. cit.*, Vol. IX, Paris : Impr. Nationale, 1938, p. 200. Dans son rapport, Labbé renseigne le nom de « Francis Brugières, » ce qui est inexact. On trouve la confirmation de la collaboration de Francis Bruguière au pavillon britannique de 1937 dans : Warren Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, 3-Volume Set. Routledge, 2005, p. 176 : « In 1937, Bruguière was commissioned to design the entrance to the British Pavilion at the Paris Exposition, covering the 50-foot-high walls with large photomurals. »

²¹¹ *Id.*

Man Ray (1890-1976), Max Ernst (1891-1976), Robert Delaunay (1885-1941) et Amédée Ozenfant (1886-1966) durant les années vingt. En 1933, il avait d'ailleurs épousé l'une des élèves de ce dernier, Ursula Blackwell (1909-1991), une étudiante anglaise très brillante, et le couple émigra à Londres l'année suivante où ils s'installèrent définitivement²¹² – il y eut une vague d'émigration vers l'Angleterre, de laquelle Gropius (1883-1969) et Breuer (1902-1981) faisaient aussi partie, de sorte qu'un petit noyau d'architectes modernes s'était formé à Londres, rendant la ville attractive pour les professionnels. En 1937, Goldfinger et Blackwell avaient deux fils et une fille, pour qui l'artiste s'était spécialisé à cette époque dans la conception de jouets, écrivant et illustrant même des livres pour enfants, et c'est ainsi qu'il s'était vu attribuer la responsabilité du stand du pavillon britannique à l'Exposition de 1937²¹³.

Les deux façades principales du pavillon étaient ornées de décors en frise exécutés par l'artiste anglais John Skeaping (1901-1980). Le sculpteur est, par la force des choses, l'un des seuls à s'être déplacé à Paris pour l'ornement du pavillon britannique (fig. 22). Comme les autres artistes recrutés, Skeaping était un artiste très respecté en Angleterre durant les années 1930, décrit comme un « artisan et un artiste virtuose.²¹⁴ » Il se démarquait auprès de la critique anglaise parce que c'était un artiste qui avait son propre style en dépit d'influences « communes » tant avec les modernes qu'avec les artistes académiques (par exemple, Skeaping avait un grand intérêt pour l'art africain et océanien ; il était proche des modernes et pouvait exposer à la 7&5 society mais en même temps, il restait associé à des artistes beaucoup plus conventionnels comme Reid-Dick ou Jagger). En somme, c'était un artiste original, ouvert à la modernité mais peu concerné par les problématiques d'avant-garde

²¹² Dunnett, James, « Goldfinger, Ernö (1902–1987) », Oxford Dictionary of National Biography, Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison, Oxford : OUP, 2004, online ed. Ed. David Cannadine, mai 2008, <http://www.oxforddnb.com/view/article/39984> (11 août 2017).

²¹³ *Id.*

²¹⁴ Blackwood, Jonathan. *The Sculpture of John Skeaping*. Farnam : Lund Humphries, 2011, p. 37 : « as a virtuoso craftsman and entertainer. »

continentales et aucunement engagé politiquement²¹⁵. À ce titre, il était davantage perçu comme un « plasticien » ou comme un « technicien » que comme un « artiste » – terme quelquefois connoté négativement dans le lexique britannique de l'époque. En témoigne l'hommage du *Daily Telegraph* en 1934, à l'occasion d'une exposition de sculptures de l'artiste à la Tooth Gallery :

Ces sculptures sont inhabituelles car elles n'appartiennent ni à la tradition académique, ni à aucune des écoles modernes vaguement regroupées sous des appellations qui se terminent en « -isme ». En tant que styliste, Skeaping est un original complet. En tant que technicien, il est unique car il s'est donné pour objectif d'exploiter les possibilités du bois comme base d'expression, y compris à grande échelle.²¹⁶

Skeaping était un sculpteur formé pendant la guerre à la Central School of Arts and Crafts de Londres. Il avait remporté très tôt de nombreux prix, jusqu'à décrocher une médaille d'or de la Royal Academy en 1920. Prix de Rome en 1924, il avait visité l'Italie en 1925 (Rome, Sienne, Florence) où il rencontra la sculptrice anglaise Barbara Hepworth (1903-1975), qu'il a épousée à Florence en 1925 – le couple s'était séparé en 1931, après qu'Hepworth se soit rapprochée d'Henry Moore, et avait divorcé en 1933. Selon Skeaping, les conceptions modernes d'Hepworth avaient eu une grande influence sur lui au milieu des années 1920 et son style avait commencé dès lors à évoluer en ce sens²¹⁷. En 1936, Skeaping venait de quitter Londres pour Dartmoor après s'être remarié, ce qui lui permettait « de concilier son amour des animaux et la sculpture de la pierre locale, le granit²¹⁸. » La même

²¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

²¹⁶ Anonyme, « Animal in Wood and Stone : An Original Sculptor », *The Daily Telegraph*, 23 janvier 1934, p. 2 : « These sculptures are unusual because they belong neither to the academic tradition nor to any of the modern schools vaguely grouped under appellations ending in « -ism ». As a stylist, Skeaping is a complete original, and as a technician he is unique because he has laid himself out to exploit the possibilities of wood as a basis for expression, even working a large scale. »

²¹⁷ Skeaping, John, *Drawn from life : An autobiography*, Londres : Harper Collins Distribution Services, 1977, p. 71 : « Barbara had a strong influence on me. She was a great admirer of Henry Moore and all things modern. I started to change the style of my own work. »

²¹⁸ Collins, Judith, « Skeaping, John Rattenbury (1901–1980) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison, Oxford : OUP, 2004, online éd. Ed. David Cannadine, mai 2010, <http://www.oxforddnb.com/view/article/54376> (consulté le 7 août 2017) : « This allowed him to combine his love of animals with carving the local stone, granite. »

année, il avait publié un ouvrage intitulé *Animal Drawing*²¹⁹ et participé en tant qu'exposant à la Biennale de Venise.

On peut souvent lire dans les sources que le décor qu'il conçut pour le pavillon britannique en 1937 était un bas-relief, mais c'était un décor peint au pochoir constitué de deux panneaux disposés respectivement sur les façades est et nord, et qui symbolisaient les industries représentées dans le pavillon. En tout, dix-huit figures en action étaient disposées sur le mur dans toutes sortes de postures, accompagnées de leurs attributs. C'étaient de simples silhouettes, des corps stylisés et des formes géométriques, aux lignes larges et sommaires. Les corps rappellent ceux de la célèbre *Danse*²²⁰ ou ceux des collages postérieurs de Matisse tel que celui d'Icare²²¹. Mais sur le bâtiment blanc, ce décor gris ne révèle aucune recherche comparable. Son traitement ne confère aucun dynamisme à l'œuvre et l'artiste représente une succession de corps de métiers comme le faisaient les Grecs pour les jeux dans l'Antiquité. Néanmoins, cette stylisation ne saurait vraiment être rattachée à la pureté des formes qu'on peut trouver chez Hepworth ou chez Moore, ni aux représentations grecques les plus traditionnelles où les volumes et les lignes fines confèrent aux silhouettes monochromes tout leur style, tout le génie de cet art. Dans l'ensemble, cette production de Skeaping pose donc question, de finalité d'abord mais aussi d'organisation : on ignore là aussi comment Skeaping a été recruté, et qui a eu l'idée d'une frise de dix-huit figures. Coutumier des commandes de sculptures décoratives adaptées à l'architecture, le sculpteur n'était pas pour autant muraliste et on ignore pourquoi la charge de ce décor a été confiée à Skeaping. Aucune source ne le précise explicitement. Seul l'historien de l'art Jonathan Blackwood aborde le sujet des commandes de l'époque dans sa monographie sur l'artiste, mais il ne fournit qu'une photographie de Skeaping peignant sa frise à Paris pour illustrer ce passage :

²¹⁹ Skeaping John, *Animal drawing*, Londres, New York : The Studio limited, 1936.

²²⁰ Matisse, Henri. *La Danse*, 1909, huile sur toile, 260 x 391 cm, Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg et Museum of Modern Art, New York.

²²¹ Matisse, Henri. *La Chute d'Icare*, 1943, papiers gouachés, découpés et collés sur papier, 36 x 26,5 cm, collection particulière.

Au milieu des années 1930, il devait avoir pris conscience du fait que le marché de la sculpture décorative et domestique était en déclin, alors que l'avant-garde anglaise commençait de plus en plus à répondre aux impératifs esthétiques et politiques du continent. Le sculpteur ne s'intéressant guère à ces débats, il se tourna de plus en plus vers la sculpture architecturale et travailla à des commandes de plus grande envergure, comme les panneaux décoratifs du paquebot iconique Cunard, le *Queen Mary*.²²²

Cela explique son implication dans l'Exposition de Paris, et son recrutement par Frank Pick, d'autant que les panneaux de bois qu'il a conçus pour le *Queen Mary* rencontrèrent un tel succès que l'image de ses antilopes galopantes fut employée pour orner les cartes des menus disposés à bord du bateau jusqu'au déclenchement de la guerre²²³. On perçoit néanmoins peu de rapports, en dehors bien sûr de l'esthétique mise en œuvre, entre une commande de décoration intérieure pour le *Queen Mary* et une frise murale pour l'Exposition Internationale des Arts et Techniques appliqués à la vie moderne de Paris, même si le bateau fut construit pour concurrencer les constructions navales européennes et qu'il représentait à l'époque un tour de force de technique et d'ingénierie aussi bien qu'un chef d'œuvre d'ornement. Quoi qu'il en soit, les panneaux que Skeaping a exécutés pour le pavillon britannique sont tombés dans l'oubli avant même que l'Exposition ne se termine. Même Edmond Labbé, qui fut particulièrement bienveillant et relativement prolifique dans son rapport sur la section britannique, paraît oublier de le mentionner et ne relève pas cette contribution du sculpteur à la conception du pavillon.

Ainsi, les artistes sélectionnés pour le pavillon britannique de l'Exposition des Arts et Techniques de 1937, comme les productions fournies, dénotent le caractère et l'esprit d'ensemble de la prestation britannique. Les silhouettes de Bawden ressemblent à celles de Ravilious qui rappellent celles de Skeaping : ce sont celles de Frank Pick. Le réseau de ce

²²² Blackwood, Jonathan, *op. cit.*, p. 38 : « By the mid-1930s he must have become aware that the market for decorative and domestic sculpture was diminishing as the English avant-garde increasingly began to respond to aesthetic and political imperatives from the continent. As the sculptor had little interest in these debates, he increasingly turned his hand to producing architectural sculpture, and working on larger-scale commissions such as the decorative panels for the iconic Cunard ocean liner the *Queen Mary*. »

²²³ *Ibid.*, p. 103 : « Such was the success of Skeaping's scheme that the motif of running antelope was used as the image for the *Queen Mary* menu cards in the few peacetime years that were left. »

dernier, l'histoire de son travail en faveur d'un art moderne anglais, sa volonté de représenter une Angleterre authentique avec ses particularismes, son destin propre et ses recherches spécifiques, sont toujours là mais ils expriment un repli qui apparaît ambigu à l'Exposition et qui, dans l'ensemble, ne sera pas compris parce qu'il combine des éléments d'architecture moderne avec des caractéristiques traditionnelles, et les œuvres exposées, qui étaient plutôt conformes dans l'ensemble aux productions contemporaines des artistes mobilisés, étaient aussi soumises aux termes d'une commande publique qui se ressentent fortement, à l'heure où l'art continental vivait de l'autre côté de la Manche une période productive d'expérimentations et de recherche active d'une forme de libération.

Ouverture de l'Exposition et réception critique

L'Exposition ouvrit officiellement le 25 mai 1937. Le pavillon britannique n'était pas encore terminé à cette date, le calendrier de la construction ayant été beaucoup trop ambitieux, selon le *Times*, et plusieurs problèmes ayant été rencontrés au cours des travaux en raison des grèves²²⁴. Il fut inauguré le 19 juin par le lord-maire George Broadbridge (1869-1952) accompagné de sa suite²²⁵ – l'ouverture officielle du pavillon, qui eut lieu un samedi midi, coïncidait avec la « semaine anglaise. » À l'occasion de l'inauguration, les organisateurs français se sont aperçus qu'aucune entrée à l'Exposition n'était suffisamment large pour le passage du cortège du Lord Mayor. Sous une pluie battante, le carrosse dût pénétrer dans l'enceinte par le quai de Tokyo et longer le Trocadéro, passer entre les pavillons de l'Allemagne et de l'URSS pour traverser la Seine par le pont d'Iéna et rejoindre enfin le

²²⁴ « Paris Exhibition opening by President To-day », *Times*, 24 mai 1937, p. 16 : « there is no pretence that the exhibition is actually finished, a far too ambitious construction schedule and persistent labour troubles being the joint explanations. »

²²⁵ Lord Mayor était accompagné de Sir Vansittart Bowater, Sir Louis Newton, M. Frederick Rowland, Sir Henry McAuliffe, Capitaine S. H. Gillett, les députés Layton et C. D. King Farlow, et de leurs femmes. Ils étaient logés à l'hôtel Ritz. « Lord Mayor's visit to Paris. The British Pavilion. » *Times*, 17 juin 1937, p. 18.

pavillon britannique. Le cortège, escorté par la Garde Républicaine, était aussi accompagné de la garde royale britannique : « Le massier, le porteur de sabre, le sergent d'armes et la suite brillante, robes écarlates, robes violettes, formaient un brillant tableau, encadré par les uniformes des gardes casqués, par ceux des gordon highlanders – tuniques rouges, bonnets à poils – et ceux des cornemuseurs vert sombre²²⁶. »

Plusieurs discours furent prononcés avant l'allocution du Lord Mayor, notamment par Claude Taylor, le commissaire général britannique de l'Exposition, et Eric Phipps (1875-1945), l'ambassadeur de la Grande-Bretagne. Après Lord Mayor, Edmond Labbé prononça également un discours, ainsi que Paul Bastid (1892-1974), le Ministre du Commerce. S'ensuivit une visite du pavillon « qui fit l'objet des plus chaleureuses appréciations²²⁷. » Plusieurs autres dates marquèrent l'existence du pavillon britannique durant le mois de juin et jusqu'au 14 octobre 1937 : la saison anglaise eut lieu à partir du 15 juin au théâtre des Champs-Élysées. Le British Council avait sollicité le producteur de théâtre William Bridges-Adams (1889-1965) pour l'organiser. Ce dernier, qui avait dirigé le Festival de Shakespeare à Stratford-on-Avon durant seize ans, présenta les ballets Vic-Wells de Londres qui restèrent à Paris jusqu'au 22 juin 1937²²⁸. Ce jour-là, Bernard Shaw fit jouer sa pièce, *Candida*, sous le patronage de l'ambassadeur d'Angleterre, du British Council et de l'association franco-britannique « Art et Tourisme. » Il y eut aussi un gala franco-britannique le 30 juin et un voyage organisé du 18 au 26 juin par « Art et Tourisme » en Bourgogne, « comprenant la visite des châteaux les plus beaux, des réceptions et une représentation du *Vray mystère de la Passion* à Vézelay²²⁹. » Le détail du calendrier des cérémonies dont la participation britannique fut le prétexte est disponible dans le rapport d'Edmond Labbé²³⁰. Ce dernier, en 1949, conclut son rapport sur la section britannique par ces mots : « Chaque jour la foule se

²²⁶ Labbé, Edmond, *op. cit.*, Vol. IX, Paris : Impr. Nationale, 1938, p. 201.

²²⁷ *Id.*

²²⁸ Labbé, Edmond. *op. cit.*, Vol. IX, p. 202.

²²⁹ *Id.*

²³⁰ *Ibid.*, p. 201-203.

pressa au pavillon britannique et y vint goûter l'atmosphère d'outre-manche : il n'avait pas été conçu en effet pour étaler les innombrables traits qui composent l'Empire britannique, mais pour donner un vivant portrait de la 'vie anglaise'²³¹. »

Entre l'ouverture de l'Exposition et celle du pavillon britannique, la presse anglaise est clémente et commente par exemple les nouveaux éclairages de la Tour Eiffel ou le spectacle des tableaux vivants²³², la destruction du Trocadéro et l'agencement du nouveau lieu, dont elle juge la beauté « gracieuse mais impressionnante²³³. » Du pavillon britannique, elle estime qu'il dispose d'une « charmante situation » sur les rives de la Seine au quai d'Orsay, bien qu'elle mentionne dès les premiers jours que le projet national est moins ambitieux et plus modeste que ceux de l'Allemagne et de l'URSS²³⁴. À l'inauguration de l'Exposition par le président de la République, Albert Lebrun (1871-1950), le *Times* consacre un long article à l'évènement et publie le message envoyé par Edward Crowe (1877-1960), contrôleur général du Department of Overseas Trade, à Edmond Labbé : « Je vous prie d'agréer tous les vœux de succès de l'Exposition internationale de Paris de 1937. Puisse-t-elle dignement défendre et accroître le prestige de la France dans de telles entreprises et contribuer à renforcer les liens d'une entente économique entre les nations du monde.²³⁵ »

Mais à l'ouverture du pavillon britannique à la mi-juin, ce dernier est vivement critiqué par le public anglais lui-même, par les critiques, les professionnels des arts et techniques représentés, et ce jusqu'à la Chambre des communes. Le 7 juillet, un débat s'ouvre dans les colonnes du *Times* sur la base d'une lettre envoyée au journal par l'architecte et

²³¹ *Ibid.*, p. 203.

²³² « Paris Exhibition opening by President To-day », *op. cit.*, p. 16.

²³³ *Id.* : « A judicious mixture of destruction and alteration of the old building into a gracious yet impressive construction, crescent-shaped in plan. »

²³⁴ *Id.* : « The British Pavilion, though more modest than these two in size and scope, is in a charming situation on the banks of the Seine on the Quai d'Orsay. »

²³⁵ « The Paris Exhibition Opened », *Times*, 25 mai 1937, p. 15 : « Please accept the best wishes for the success of the Paris International Exhibition of 1937. May it worthily uphold and increase the great prestige of France in such things, and help to strengthen the bonds of an economic understanding between the nations of the world. »

homme politique Alfred Bossom (1881-1965)²³⁶. Ce dernier avait passé du temps à l'Exposition et avait souhaité s'exprimer au sujet du pavillon britannique : pour commencer, il regrettait d'avoir eu à le chercher aussi longtemps avant de le trouver sur le site, près de la Seine, à l'angle du pont d'Iéna. La mise en scène des pavillons allemand et soviétique, de l'autre côté du pont, leur offrait selon lui une position dominante parmi les constructions étrangères. La Grande-Bretagne était située côté français, sur la même rive que les pavillons des provinces françaises, entre la Suède et le pavillon des jouets – quoi que la construction canadienne lui était accolée. De fait, elle pouvait en effet paraître isolée, reléguée parmi des nations nettement moins influentes sur l'échiquier mondial, neutres même, et ne pas jouir d'un espace qui valorise son rayonnement. Bossom insiste d'abord sur ce positionnement : pour lui, il fallait vraiment le chercher, et on pouvait tout à fait imaginer que de nombreux visiteurs ne le trouvent jamais.

Mais cela n'aurait pas tant importé, explique Bossom dans sa lettre, si le public ayant enfin trouvé le pavillon put être récompensé de sa quête : « le plus triste c'est que ce n'est pas le cas. C'est l'une de ces structures en stucs blancs inexpressifs qui pourraient aussi bien être n'importe quoi – une école d'équitation, un aérodrome ou une usine sur la Great West Road. Il n'y a là rien de spécialement britannique²³⁷. » Et le désenchantement de se poursuivre à l'intérieur du pavillon, le contenu de l'Exposition aggravant davantage la situation à chaque pas. Pour Bossom, l'agencement des articles exposés et les choix opérés étaient désastreux : à l'entrée, le visiteur se trouvait directement en face d'une vitrine de robes féminines alors que Paris tenait une place dominante dans ce domaine de la mode. Bossom juge cela tellement audacieux que c'était finalement à ses yeux le seul mérite d'un tel choix. En continuant sa visite, le public était « immédiatement confronté à un mur suspendu avec des raquettes de tennis disposées en rang serré. Cela, certainement, est un peu plus anglais, mais est-ce

²³⁶ Bossom, Alfred, « British Pavilion in Paris », *Times*, 7 juillet 1937, p. 17.

²³⁷ *Id.* : « That would not matter so much if, when discovered, it rewarded one's search. The melancholy fact is that it does not. It is one of those inexpressive white stucco structures that might be anything – a riding school, an aerodrome, or a factory on or off the Great West Road. There is nothing distinctively British about it. »

vraiment un aspect de notre économie nationale qu'on souhaite à ce point promouvoir ?²³⁸ » Il poursuit :

De cette introduction désabusée, on espère une reprise, mais plus on s'enfonce, plus l'impression d'insignifiance grandit ; le style, la qualité, le caractère, l'intérêt, là où ils existent, sont obscurcis. J'ai vu d'innombrables visiteurs de toutes les nationalités défilier devant le pavillon sans y entrer, sans même y jeter un coup d'œil, alors que les rivaux russes, autrichiens et allemands sont encombrés toute la journée, et si vous souhaitez déjeuner ou dîner à l'admirable restaurant italien, vous devez réserver votre table bien à l'avance.²³⁹

Bossom se demande s'il est vraiment rentable pour l'Angleterre de participer à des Expositions. Ce dont il est sûr, c'est qu'il serait préférable de ne pas y être représenté plutôt que de l'être de cette façon. Et l'auteur de conclure : « Nous sommes capables de bien mieux²⁴⁰. » Les réactions ne se firent pas attendre sur ce jugement sévère, les détracteurs du pavillon de Hill se joignant à l'opinion de Bossom, tandis que les défenseurs du pavillon font émerger en filigrane de leurs argumentaires des positionnements idéologiques sous-jacents au débat sur le pavillon – les personnalités qui défendent le comité d'organisation et le design comme le contenu du pavillon laissent entendre que leurs détracteurs auraient souhaité jouer le jeu des nationalismes à l'Exposition, et la polémique révèle une élite anglaise partagée dans le contexte historique qui est celui de 1937.

Christopher Hussey (1899-1970), historien anglais de l'architecture, journaliste et éditeur de la revue *Country Life*, est le premier à intercéder en faveur du pavillon britannique dès le 9 juillet 1937, pointant en premier lieu la maladresse de Bossom qui touche ici selon lui à la mauvaise foi : « pour commencer, M. Bossom a sûrement dû accéder à l'Exposition par

²³⁸ *Id.* : « Inside the pavilion one is immediately confronted by a wall hung with serried rows of lawn tennis rackets. That, to be sure, is more like England, but is it a side of our national activities we wish to advertise so prominently? »

²³⁹ Bossom, Alfred, *op. cit.*, 7 juillet 1937 : « From this disenchanting introduction one hopes for a recovery, but the farther one penetrates the firmer grows one's impression of unimpressiveness; style, quality, character, interest, where they exist, are obscured. I watched innumerable visitors of all nationalities walk past the pavilion without entering it, indeed, with hardly a glance at it, while the rival Russian, Austrian, and German establishments are crowded all day, and if you wish to lunch or dine at the admirable Italian restaurant you must book your table well beforehand. »

²⁴⁰ *Id.*

une entrée malheureuse s'il a trouvé le pavillon britannique avec une telle difficulté. Il constitue l'un des côtés de la place d'Honneur, accolé à la fin du Pont d'Iéna, sur la place centrale et sur l'axe principal de l'Exposition qui va du Trocadéro à la Tour Eiffel²⁴¹. » Mais Hussey ne tarde pas à en venir à la question politique qui semble pour lui sous-tendre les conclusions de Bossom. Il admet que le pavillon britannique n'ait pas l'envergure des pavillons russe et allemand qui « déclament les gloires politiques de leurs régimes respectifs²⁴². » Mais lui se réjouit que le gouvernement britannique n'en soit pas là, et vit comme un soulagement l'ambiance qui règne dans le pavillon britannique :

Je me suis senti soulagé d'être détourné de ces temples de la propagande nationaliste – dans lesquels il faut inclure le pavillon italien, bien qu'il soit fait ici avec un tel art, une telle beauté, qu'il est agréable de s'attarder dans ses salles fraîches – pour le modeste mais élégant pavillon britannique. Contrairement aux pavillons qui présentent toute la gamme de leurs productions nationales, il m'a semblé que la politique adoptée par le Conseil des arts et des industries pour notre pavillon (restreint à la deuxième catégorie) était à la fois sensée et rafraîchissante. Après tout, l'exposition est consacrée aux Arts et Techniques et non à un nationalisme économique, bien que certains pays semblent avoir interprété largement cette limitation. Le contenu de l'exposition britannique cherche à montrer certaines des contributions que la Grande-Bretagne a apportées aux plaisirs pacifiques du monde, à la manière dont ceux-ci sont gérés par le dessin industriel et au contexte historique de la vie britannique dans le pays. À la question de M. Bossom : « Est-ce un aspect de nos activités nationales que nous souhaitons faire connaître ? », la réponse n'est pas nécessairement « non ».²⁴³

²⁴¹ Hussey, Christopher. « The British Pavilion. » *Times*, 9 juillet 1937, p. 12 : « To begin, Mr. Bossom must surely have entered the Exhibition from an unfortunate direction if he met with such difficulty in finding the British pavilion. It forms one side of the Place d'Honneur, flanking the end of the Pont d'Iéna, in the central square and on the central axis of the Exhibition running from the Trocadéro to the Eiffel Tower. »

²⁴² *Id.* : « The pavilion is certainly a contrast to the shock bravura of the Russian and German pavilions that Mr. Bossom cites, whose colossal pylons, confronting each other either side of the main avenue declaim the political glories of their respective régimes. »

²⁴³ *Id.* « I found it a distinct relief to turn from these temples of nationalist propaganda – with which must be included the Italian pavilion, though there it is done with such artistry and real beauty that it is a pleasure to linger in its cool halls – to the unassuming but gentlemanly British Pavilion. In contrast to the pavilions that exhibit the entire range of their national achievements, it seemed to me that the policy adopted by the Art and Industries Council for our pavilion (restricted as it was to *deuxième catégorie*) was both sensible and refreshing. The Exhibition, after all, is of *Arts et Techniques*, not of economic nationalism, though some countries seem to have interpreted the limitation widely. The contents of the British exhibit seek to show some of the contributions that Britain has made to the peaceful pleasures of the world, how these are ministered to by industrial design, and the country background to British life. To Mr. Bossom's question : 'Is this a side of our national activities which we wish to advertise?' the answer is not necessarily "No." »

Il ne manque ainsi pas d'insister sur les leitmotivs et les objectifs que doivent porter les expositions internationales, et de rappeler avec discernement le thème de celle de 1937 : il ne s'agissait pas de nationalismes économiques mais bien d'arts et de techniques adaptées à la vie moderne. Avec humour, Hussey écrit que le pavillon britannique n'est « ni plus ni moins national que la plupart des autres pavillons nationaux, bien qu'il soit peut-être un petit peu dépassé en ce moment du fait de son adoption du style international²⁴⁴ ! » Plus sérieusement, l'auteur évoque la question budgétaire en expliquant que le Conseil disposait d'une enveloppe très modeste, ce qui explique aussi en partie les choix opérés comme la sobriété architecturale et intérieure du pavillon. Il en appelle à une politique financière moins réservée de la part du gouvernement pour l'Exposition de Rome prévue en 1941, et à la plus grande mesure dans les conclusions à tirer des apparences de celle-ci :

Pour l'exposition de Rome de 1941, une politique moins réticente serait souhaitable. Les nouveaux États national-socialistes attachent tellement d'importance à la « projection nationale », qu'il devrait être présenté au Trésor public que Rome n'est pas l'opportunité idéale pour faire preuve d'économie. Notre exposition à Paris suggère de quelle manière une exposition du grand empire, planifiée selon les mêmes principes et insistant sur l'unité pacifique du Commonwealth, pourrait avoir un effet profond et bénéfique précisément dans le milieu où une économie inopportune serait mal interprétée.²⁴⁵

Le lendemain, Ernest J. Taylor, directeur du Bristol Development Board, appuie au contraire l'opinion de Bossom dans un court communiqué :

Ceux qui ont visité l'exposition de Paris souscriront à tous les propos de M. Alfred C. Bossom sur le caractère peu attractif du pavillon britannique, et il conviendrait de prendre des mesures, même à cette heure tardive, pour rendre le bâtiment plus attrayant. La Russie, l'Allemagne, l'Autriche et d'autres pays nous ont complètement mis à l'ombre. Toute notre publicité outre-mer au cours des dernières années sera comparativement gaspillée et notre prestige,

²⁴⁴ *Id.* : « It is more and no less distinctively national than most of the other national pavilions, though perhaps it is slightly out of date in these times, in its adoption of the international style! »

²⁴⁵ *Id.* : « For the Rome Exhibition of 1941 a less reticent policy would be advisable. The new National-Socialist States set so much store by "national projection" that it should be represented to the Treasury that Rome is not a fit occasion for economy. Our Paris exhibit suggests how a great Empire exhibit, planned on similar lines and stressing the peaceful unity of the Commonwealth, might well have a profound and beneficial effect in precisely the quarter where ill-timed economy would be misinterpreted. »

probablement celui de la plus grande nation industrielle de nos jours, sera sérieusement ébranlé si l'opportunité de cette grande exposition est perdue pour les nations gagnantes, éveillées au dessin attractif.²⁴⁶

Sa requête sur les changements à opérer dans le pavillon britannique portera ses fruits au début du mois d'août : durant trois jours, des aménagements importants lui furent apportés, mais ces modifications ne concernaient que la section des vêtements et de la mode alors que la critique était générale. La rédaction du *Times* commente : « les robes d'été, il est vrai, seront retirées et remplacées par d'autres lorsque la saison avancera, mais rien de plus ne sera fait. L'aspect général de l'intérieur du pavillon britannique, dont on a tant parlé, n'a pas fait l'objet de changements matériels²⁴⁷. » Le débat s'était en effet longuement poursuivi entre temps, après la publication des lettres de Bossom et d'Hussey : le 20 juillet, C. H. Reilly s'attache dans un nouveau communiqué à défendre l'architecture d'Oliver Hill à proprement parler, soit hors de toute considération politique – quoique l'introduction de sa lettre soit lourde de sous-entendus²⁴⁸. En insistant sur le contraste que le pavillon britannique suscite en comparaison des constructions soviétique et allemande, aux décorations « coûteuses et plutôt vulgaires²⁴⁹, » Reilly fait le pari que la foule impressionnée par certains pavillons fera rapidement preuve de discernement : « Avant que l'Exposition ne se termine, je suis convaincu que ces pavillons, si marquants à première vue, seront raillés par la plupart des

²⁴⁶ Taylor, Ernest J, « British Pavilion in Paris », *Times*, 10 juillet 1937, p. 8 « Those who have visited the Paris Exhibition will endorse all that Mr. Alfred C. Bossom states about the unattractive character of the British Pavilion, and something should be done, even at this late hour, to make the building more attractive. Russia, Germany, Austria, and other countries have put us completely in the shade, and all our advertising oversea in the past few years will be comparatively wasted and our prestige as probably the foremost industrial nation to-day will be seriously shaken if the supreme opportunity of this great exhibition is lost to nations who are wiser awake to attractive design. »

²⁴⁷ « British Pavilion in Paris Improved », *Times*, 11 août 1937, p. 12 : « The summer frocks, it is true, will be taken away and superseded by others as the season advances, but nothing more is to be done. The general internal appearance of the British Pavilion, about which so much has been said, is not materially altered. »

²⁴⁸ Reilly, C. H. « British Pavilion. » *Times*, 20 juillet 1937, p. 12. L'auteur introduit sa lettre ainsi : « Sir,— I have waited to see whether any correspondent would defend Mr. Oliver Hill's design for the British Pavilion in the way it deserves to be defended. It is easy to understand why Mr. Bossom (whose energy in promoting interests of his old profession all can admire), with his big practice behind him in building classical banks and skyscrapers in America cities, finds the British Pavilion tame beside the swagger of the German, Russian, and Italian ones, just as do no doubt a large number of other visitors. »

²⁴⁹ *Id.* : « their expensive and rather vulgar decorations. »

gens²⁵⁰. » Mais à lui seul, le projet d'ensemble du pavillon britannique se défend et à ce titre, Reilly tient à rendre hommage à la créativité de Hill :

Le design contemporain et discret de M. Oliver Hill sera, j'en suis convaincu, favorisé. Il s'intègre si bien dans son site, il est si silencieux et si élégant dans ses lignes, si bien conçu dans ses agencements, qu'il est typique des plus grandes et des plus permanentes qualités de l'architecture anglaise à toutes les époques. Nous n'avons pas commis l'erreur d'ériger une pièce d'époque, dont la finition est si parfaite que la masse des visiteurs, comme à Anvers, considérera notre pavillon comme une douane nationale ou une autre structure permanente et qu'il passera de l'autre côté. Nous ne sommes pas non plus allés à l'extrême de la nouveauté et de la sauvagerie. M. Oliver Hill, en effet, me semble avoir acquis dans son édifice exactement la bonne attitude pour un pays démocratique qui entretient toujours un débat libre et ouvert, et il est intéressant de noter à quel point cela ressemble à l'esprit des pavillons des autres pays démocratiques. Nul doute qu'il aurait été préférable du point de vue du monde bruyant des parcs d'exposition si M. Hill avait eu plus d'argent à dépenser pour une structure plus grande.²⁵¹

La question budgétaire est ainsi abordée par Reilly, qui termine sa lettre en se référant à la requête formulée par Hussey de solliciter davantage de crédits de la part du gouvernement si la Grande-Bretagne venait à être représentée à Rome en 1941, à condition toutefois qu'un investissement financier plus important ne serve pas à imiter « l'obscénité des États totalitaires qui sont experts en la matière²⁵². » Comme ses homologues anglais, Reilly se positionne donc contre les régimes représentés à l'Exposition à travers ses commentaires sur la conception des pavillons et l'esprit dans lequel les critiques sont formulées à l'égard de la construction britannique en Angleterre, et cette dernière devint rapidement, contre toute

²⁵⁰ *Id.* : « Before the exhibition closes I am convinced that these pavilions, so striking at first sight, will be laughed at by most people. »

²⁵¹ *Id.* : « Mr. Oliver Hill's quiet piece of contemporary design will, I am convinced, grow in favour. It fits its site so admirably, it is so quiet yet elegant in its lines, so well-planned in its arrangements, that it is typical in its modern way of the best and permanent qualities of English architecture of whatever period. We have not this time made the mistake of erecting a period piece, so perfectly finished that the mass of visitors, as at Antwerp, will take our pavilion to be national customs house or some other permanent structure and pass by on the other side. Neither have we gone to the other extreme of exhibition novelty and wildness. Mr. Oliver Hill, indeed, seems to me to have achieved in his building exactly the right attitude for a democratic country which still cultivates free and open discussion, and it is interesting to notice how akin it is in spirit to the pavilions of the other democratic countries. No doubt it would have been better from one point of view in the noisy world of the exhibition grounds if Mr. Hill had had more money to spend on a larger structure. »

²⁵² *Id.* : « Nevertheless, I hope on that occasion, too, we shall keep to our quiet way of doing things and leave the vulgar shouting to the totalitarian States who are experts at it on all occasions. »

attente, un symbole de la position idéologique de la Grande-Bretagne en Europe à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. D'autres l'ont bien saisi et n'hésitent pas à écrire au *Times* pour exprimer leur point de vue sans équivoque. C'est le cas du chimiste F. H. Constable, qui fait publier le 23 juillet une note succincte dans laquelle il écrit :

Loin d'être d'accord avec les remarques du professeur C. H. Reilly concernant les pavillons des États totalitaires, nous sommes très reconnaissants qu'ils aient réussi à réaliser quelque chose à voir pour les visiteurs. Nous avons été particulièrement impressionnés par la beauté paisible et la dignité du pavillon allemand et nous avons constaté que le pavillon britannique, comme beaucoup d'autres, n'était pas encore achevé. Il était toutefois intéressant de noter les types d'architecture choisis par les différents États ; et peut-être même la propagande nationaliste n'était-elle pas peu instructive dans un contexte international.²⁵³

De son côté, W. S. Wharton, vice-président de l'entreprise de création de mobilier de luxe Maple & Co, prolonge la polémique à travers une nouvelle lettre relayée trois jours plus tard par le *Times* dans laquelle il exprime, non la situation par rapport aux pavillons soviétique et allemand, mais le rapport de l'art britannique vis-à-vis de l'art français. Il avait lu avec intérêt les commentaires sur le pavillon britannique, mais il explique ici qu'avant de le voir de ses yeux, il n'avait pu imaginer que la Grande-Bretagne puisse tomber aussi bas²⁵⁴. Pour lui, l'aspect artistique du pavillon, qui est « dépourvu de toute qualité, » et notamment les quelques figures « disposées en dernier recours [...] pour susciter la curiosité, [...] peintes au pochoir sur deux des façades, » ont « un effet grotesque » et l'ensemble est « tout sauf

²⁵³ Constable, F. H.. « The British Pavilion. » *Times*, 23 juillet 1937, p. 12 : « Far from agreeing with Professor C. H. Reilly's remarks concerning the pavilions of the totalitarian States, we were very thankful that they had managed to complete something for visitors to see. We were particularly impressed by the quiet beauty and dignity of the German pavilion, and found that the British pavilion, in common with many others, was not then completed. It was, however, interesting to note the types of architecture chosen by various States; and perhaps even nationalist propaganda was not uninteresting viewed in an international background. »

²⁵⁴ Wharton, W. S., « The British Pavilion », *Times*, 26 juillet 1937, p. 8 : « I have read with some interest correspondence in the Press regarding the British Pavilion in the Paris Exhibition, but until I visited the Exhibition and saw it for myself I could not have imagined Britain could have been let down so badly. »

britannique²⁵⁵. » Avec une véhémence accrue, l'auteur commente l'inanité des choix opérés au niveau des stands du pavillon :

En entrant, vous trouverez une exposition de battes de cricket, bien que les Français ne jouent pas au cricket, de chaussures de football, de clubs de golf et de selles, suivis d'une sélection effroyable de matériaux bon marché mal pliés et n'offrant, par conséquent, aucune sympathie à personne. En face de vous, en tant qu'exposition principale, vous trouverez une salle à manger présentant peu d'intérêt pour le visiteur moyen, car elle est considérée comme une parodie de l'Art Moderne français. Au fur et à mesure que l'on progresse, on découvre un maigre assortiment de services en verre et en porcelaine mal choisis, ainsi que quelques pièces sans intérêt d'argent moderne. Viennent ensuite quelques affiches pour recouvrir les murs, puis on découvre que certains meubles de l'Empire moderne anglais, pauvrement dessinés et peu coûteux, nous suggérant une note britannique de l'ameublement du cottage du week-end. Qu'est-ce qui pourrait être plus absurde !²⁵⁶

Wharton, qui exprime son dédain à l'idée de pasticher ou de travestir l'art moderne français pour correspondre à l'esprit de l'Exposition et insiste sur l'aspect financier investi à cette occasion, s'estime profondément choqué par le contenu du pavillon²⁵⁷ et considère qu'« il est grand temps que le trésor public soit conseillé par un comité d'hommes d'affaires compétents lorsqu'il dépense l'argent du contribuable, plutôt que par des excentriques qui sont hors-jeu dans les domaines de l'art ou de l'industrie, comme il semble que ce soit actuellement le cas.²⁵⁸ » Il attaque ici directement Frank Pick et le comité désigné pour représenter les intérêts économiques et commerciaux de la Grande-Bretagne à l'étranger. Ses

²⁵⁵ *Id.* : « The building is devoid of any artistic architectural feature, but apparently as a last effort, some attenuated figures, grouped to suggest curiosity at the obvious, have been stencilled on two facia. The effect is grotesque and un-British. »

²⁵⁶ *Id.* : « As you enter you find a display of cricket bats, although the French do not play cricket, football boots, golf clubs, and saddles, followed by an appalling selection of cheap materials badly draped and affording, in consequence, no attraction to anyone. Facing you as a chief exhibit is a dining room of little interest to the average visitor as it is regarded as a travesty of the French "Art Moderne". As one progresses one finds a meagre display of badly chosen glass and china services, together with a few uninteresting exhibits of modern silver. This is followed by a few posters to cover up the walls, and then one finds some poorly designed inexpensive modern English Empire furniture and furnishings suggested us a British note in furnishing the week-end cottage. Could anything be more absurd ! »

²⁵⁷ *Id.* : « Having survived the shock, one finds on the ground floor as exemplifying British art in industry osier baskets for marketing flowers, shepherds' hooks, a pickaxe, various other axes, a billhook, a farm cart an odd plough, etc. »

²⁵⁸ *Id.* : « The impression left on my mind was that it is high time that our Treasury in spending the taxpayers' money, were advised by a committee of competent business men, rather than by cranks out of touch with either art or industry, as would now appear to be the case. »

commentaires sur le pavillon touchent ici à l'organisation même des instances publiques anglaises, en mutation depuis le début des années trente, et à leur composition qui finalement laissent aux mêmes le monopole des décisions à ce genre d'occasions. Le pavillon, dans l'ensemble, oppose les industriels et les représentants d'une culture anglaise qui paraissent sensiblement dépassés aux yeux des premiers, qui réclament une implication du gouvernement en faveur des marchés et une politique plus active dans le contexte de la reprise économique après le krach de 1929.

Ce débat sur le pavillon britannique est donc à rapprocher de la situation politique de l'Angleterre dans les premières semaines du mandat de Chamberlain, qui succède alors à Stanley Baldwin : ce dernier avait assuré trois mandats de Premier Ministre sous trois monarques différents (George V, Edward VIII et George VI) entre 1923 et 1937, mais avait eu à affronter plusieurs crises depuis 1935, en particulier au sein des affaires étrangères – le pacte Hoare-Laval entre les gouvernements britannique et français, la remilitarisation de la Rhénanie par Hitler suite au traité d'assistance franco-soviétique et le déclenchement de la guerre d'Espagne avaient provoqué un tollé et une forte baisse de popularité de Baldwin. Son dernier mandat était aussi marqué par une croissance économique jugée trop lente au milieu des années trente, ce qui avait fait perdre à Baldwin une base de soutien importante chez les industriels britanniques. Il est donc à penser que la représentation grandeur nature de Neville Chamberlain en train de pêcher, sur le mur qui longe la rampe elliptique conduisant au sous-sol du pavillon britannique, ne fut pas du goût de tout le monde – au grand dam de *L'Avenir de Bougie*, qui publie un long plaidoyer en faveur de la pêche à la ligne suite à une annonce venue de Londres :

Une note humoristique sera apportée à la Chambre des Communes, lundi prochain, par la demande que compte faire le député travailliste George Strauss, afin de savoir si le Gouvernement considère « approprié ou digne » le fait qu'un portrait où le premier ministre

est représenté en train de pêcher à la ligne figure dans le pavillon britannique à l'Exposition de Paris.²⁵⁹

Pour clore le sujet, après avoir lancé sans le vouloir cette polémique sur le pavillon, Alfred Bossom reprend la parole dans une rubrique du *Times* à la fin du mois de juillet dans laquelle il développe une synthèse de la problématique autour de quatre points : le site dédié au pavillon, son contenu, sa promotion et le budget alloué. Se substituant aux autorités concernées, il y prodigue des conseils pour la gestion des Expositions à venir (Glasgow, Rome et New York) et maintient strictement toutes les critiques qu'il avait formulées dans sa première tribune. Pour lui, l'emplacement du pavillon britannique devra être *choisi* à l'avenir, et parce qu'une propagande aussi grossière que celles des comités allemand et soviétique ne serait pas britannique, il propose qu'un appel soit lancé à tous les architectes du royaume et de les « inviter à soumettre des projets de pavillon à un petit comité constitué d'un architecte, d'un représentant gouvernemental, d'un homme d'affaires bien connu de la ville dans laquelle l'exposition se tiendra, et d'un expert de la publicité comme Sir William Crawford [(1878-1950)] ou Sir Charles Higham [(1876-1938)]²⁶⁰ » – le premier avait embauché des artistes comme McKnight Kauffer, Jean Cocteau (1889-1963), Eric Gill et Moholy-Nagy à la fin des années 1920²⁶¹ ; le second était connu pour avoir porté une campagne redoutable aux États-Unis pour populariser la consommation de thé en 1924 : en quelques semaines seulement, des boutiques avaient ouvert sur tout le continent²⁶².

²⁵⁹ Hervier, Paul-Louis, « Plaidoyer pour... la Pêche à la Ligne », *L'Avenir de Bougie*, n° 343, 2 septembre 1937, p. 2.

²⁶⁰ Bossom, Alfred, « The British Pavilion », *Times*, 30 juillet 1937, p. 10 : « The best way in my judgement would be to make full particulars of the site available to all the architects in the kingdom and invite them to submit rough sketch drawings of a pavilion to a small committee that would have on it an architect, a Government representative, a business man well acquainted with the city in which the exhibition is to be held, and some expert in the business of advertisement like Sir William Crawford or Sir Charles Higham. »

²⁶¹ Anthony, Scott, « Crawford, Sir William Smith (1878-1950) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Online ed. Ed. David Cannadine, Oxford : OUP, oct. 2008, <http://www.oxforddnb.com/view/article/40828> (23 août 2017).

²⁶² Phillips, Gordon, « Higham, Sir Charles Frederick (1876–1938) », *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford : OUP, 2004. Online ed. Ed. David Cannadine, mai 2007, <http://www.oxforddnb.com/view/article/40827> (28 août 2018).

Au sujet du contenu des pavillons futurs, Bossom recommande de ne jamais refaire l'erreur de l'envoi de robes de haute couture à Paris, et parce que l'envoi de machineries lourdes comme des locomotives serait compliqué, il suggère de valoriser des domaines techniques dans lesquels la Grande-Bretagne est insurpassable ou dans lesquels l'esprit anglais trouve sa plus juste place : la télévision, les cloches de carillon, le coton, le lin, les tissus et les tweeds, la haute couture masculine, les armes à feu et le matériel associé à la chasse, les films de cinéma anglais, des maquettes de la ville de Londres et du château des Windsor, et par-dessus tout Bossom invoque un budget sans réserve à la promotion de ces ensembles à l'étranger²⁶³.

En 1937, Bossom aurait ainsi souhaité voir promue une Grande-Bretagne compétitive et fière de son excellence, non une nation qui se place volontairement en retrait face au contexte qui est celui de l'époque et qui n'affiche selon lui, en définitive, qu'un pacifisme passif. Il préférerait que l'Angleterre se montre imposante et forte face aux comportements soviétique et allemand, ce qui serait sans doute à ses yeux le meilleur moyen d'éviter le déclenchement d'un nouveau conflit mondial. Pour ce faire, il prend part à la vie culturelle à travers le média national le plus influent en Angleterre et consulté à l'étranger, et si le débat se clôture dès la fin du mois de juillet, les réactions qu'il suscite se prolongeront jusqu'à la fin du mois de septembre²⁶⁴.

Les remarques sur le pavillon britannique, en dehors du *Times*, sont relativement isolées. La revue *Studio* rapporte ainsi que « bien que les productions soient de bonne qualité en général, et que le design soit satisfaisant dans de nombreux cas, on trouve peu de traces d'une inspiration neuve et la plupart des articles nous sont familiers²⁶⁵. » Le romancier Raymond Williams (1921-1988), âgé de seize ans lors de sa visite à l'Exposition de 1937,

²⁶³ Bossom, Alfred, *op. cit.*, 30 juillet 1937.

²⁶⁴ Cf. Read, A. B., « The British Pavilion », *Times*, 20 septembre 1937, p. 8 et Hannon, Patrick, « Paris Exhibition, The British Pavilion », *Times*, 28 septembre 1937, p. 10.

²⁶⁵ « Paris International Exhibition », *Studio*, vol. 114, juin 1937, p. 333 : « Although the craftsmanship generally is good and design in many instances is competent, there is little evidence of new inspiration and much of the work is familiar. »

écrit au sujet du pavillon britannique qu'il lui semble « particulièrement méprisable [...] avec une grande affiche de Chamberlain et une canne à pêche²⁶⁶. » De son côté, le journaliste Kingsley Martin (1897-1969) se souvient qu'en entrant dans le pavillon et en voyant les balles de golf, les raquettes de tennis, les ensembles de polo, le matériel d'équitation, les vestes de dîner, les photos de la campagne anglaise, les poteries et textiles traditionnels, il a été « frappé de stupeur et s'est demandé : 'Est-il possible que ce soit l'Angleterre ?'²⁶⁷ » Mais comme le souligne l'historien de l'art Andy Friend, un autre aspect de l'organisation n'est ici pas à négliger : c'est que les comités de sélection, qui promouvaient l'idée de la recherche de l'excellence, étaient en réalité dépendants du fait que les fabricants qui souhaitaient exposer devaient prendre à leur charge leurs frais de participation²⁶⁸. Cela exclut nécessairement toute équité et limita assurément le renouvellement des collections, les contributions n'étant accessibles qu'à des fabricants bien établis sans souci de concurrence, en particulier parmi les jeunes générations de créateurs pour qui l'opération aurait été trop coûteuse.

Le 18 juin 1937, le *Manchester Guardian* publie un long article intitulé : « The Paris Exposition, Pavilions for Propaganda : Three Dictatorships » dans lequel la rédaction s'interroge sur les intentions du gouvernement français au regard de l'invitation faite à trois régimes dictatoriaux à l'Exposition de Paris, et l'ambiance qui y règne avant l'ouverture de plusieurs pavillons encore inachevés. On peut ainsi lire ces quelques observations :

Une exposition est un lieu qui sert à montrer des choses ; mais à l'Exposition de Paris, il y a des endroits où le but réel n'est pas de montrer, mais de se faire remarquer. À cet égard, le contraste entre les pays démocratiques et les pays dictatoriaux est vraiment frappant. La Norvège, le Danemark, la Suisse, les Pays-Bas et la Belgique ont, du point de vue des visiteurs du moins, bien agi ; l'Allemagne, la Russie et l'Italie ont mal agi. [...] Dès que vous entrez dans le pavillon soviétique, vous n'êtes plus un visiteur venu pour regarder les choses ; vous

²⁶⁶ Williams, Raymond, *Politics and letters : Interviews with « New Left review »*, Londres, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : NLB, 1979, p. 37 : « peculiarly contemptible British pavilion with a large cut-out of Chamberlain and a fishing rod. »

²⁶⁷ Greenhalgh, Paul, *Ephemeral Vistas : The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. Manchester, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Manchester University Press, 1988, p. 133 : « I stared in bewilderment. Could this be England ? »

²⁶⁸ Friend, Andy, *Ravilious & Co. The Pattern of Friendship*, Londres : Thames and Hudson, 2017, p. 212.

êtes un ver qui est censé être impressionné. [...] Il y a encore beaucoup à dire [sur cette exposition]. Mais je m'en occuperai quand j'écrirai sur les autres pavillons. Le pavillon britannique ouvre ses portes demain, et il y en a encore beaucoup d'autres à venir.²⁶⁹

Sur l'Exposition, les remarques britanniques portent donc généralement sur cet aspect idéologique, y compris lorsque la presse évoque le pavillon, on l'a vu, et la présence des régimes soviétique et fascistes a éclipsé le plus souvent tout développement sur le contenu du pavillon ou sur sa conception. C'est ce qui explique qu'on trouve moins d'informations sur l'organisation et aucun commentaire critique sur les productions des artistes britanniques sous un angle strictement créatif ou artistique. On note que la presse anglaise se concentre sur les pavillons étrangers et ne publie pas d'article de fond sur celui de la Grande-Bretagne. Dans l'ensemble, l'aspect le plus marquant des commentaires publiés par la presse britannique sur l'Exposition de Paris est économique. Mais contrairement à ce qui avait été publié en 1925, notamment sur les prix des objets souvent jugés trop élevés pour être à la portée du visiteur moyen, ce qui renvoyait directement au débat sur la création industrielle et ses approches, les remarques de 1937 sont d'une autre nature : il s'agira par exemple d'évoquer les salaires des ouvriers français à travers le sujet de la construction des pavillons étrangers, ou de la valeur du franc à travers celle de deux objets similaires dont l'un avait été acheté à Londres et dont l'autre avait été convoité à Paris par Lord Mayor durant sa visite, le sujet de l'Exposition étant en somme le prétexte à des allusions politiques et diplomatiques. On trouve ainsi dans le *Manchester Guardian* une première remarque sur le salaire des ouvriers français en 1937 :

On aurait dit aux ouvriers italiens qui ont construit le pavillon – qui est beaucoup mieux vu de l'extérieur que de l'intérieur – qu'ils auraient leur pension, leur logement et environ un

²⁶⁹ « The Paris Exposition, Pavilions for Propaganda : Three Dictatorships », *Manchester Guardian*, 18 juin 1937, p. 12 : « An exhibition is a place for showing things ; but at the Paris Exhibition there are places where the real purpose is not to show but to show off. In this respect the contrast between the democratic countries and the dictatorial countries is truly striking. Norway, Denmark, Switzerland, Holland, and Belgium have, at least in one visitor's view, done the right thing ; Germany, Russia, and Italy have done the wrong thing. [...] The moment you enter the Soviet pavilion you are no longer a visitor who has come to look at things ; you are a worm who is expected to be overawed. [...] There is a great deal more [at the Exhibition]. But I shall deal with it when I come to write of the other instalments. The British pavilion opens to-morrow, and there are many more to come. »

shilling par jour en argent de poche. Quand ils ont su ce que gagnaient les ouvriers français, ils se sont mis en colère.²⁷⁰

Et le journal de relayer deux semaines plus tard une anecdote sur la visite du Lord Mayor à Paris : ce dernier souhaitait acheter une nouvelle canne de Malacca et en trouva justement une exposée en vitrine d'une boutique du faubourg Saint-Honoré. C'était une canne « tout à fait ordinaire²⁷¹, » comparable à celle qu'il possédait déjà. Après s'être renseigné auprès du vendeur, qui lui expliqua que le prix de ces cannes dépendait du type de bois utilisé, il lui annonça le prix de celle que Lord Mayor convoitait. Ce dernier lui aurait alors répondu : « Merci pour vos explications, mais si je payais £8 pour ce bâton il me faudrait appeler un spécialiste de la santé mentale²⁷². » Ces observations dépassent le contexte de l'Exposition – le faubourg Saint-Honoré se situe d'ailleurs à quelques pas du Grand Palais, soit juste en dehors de l'enceinte de l'Exposition – et visent la société française dans son ensemble. Si on les trouve dans des articles relatifs à l'évènement, elles ont bien une portée plus large et tendent à exprimer une certaine aversion pour les choix économiques du gouvernement français durant les années trente, en particulier par le Front populaire dans le contexte de la relance des marchés financiers – la dévaluation s'est imposée tardivement à la France, les communistes y étant hostiles et estimant que le maintien des salaires entraînerait une hausse du pouvoir d'achat suffisante pour faire repartir l'économie, mais les grèves entraînèrent des fuites de capitaux croissants et les coûts de production augmentèrent sous l'application de la semaine de quarante heures et des congés payés²⁷³.

Par ailleurs, on trouve peu de publications sur le pavillon britannique dans la presse française. *Art et Décoration*, qui a consacré un article à chacun des pavillons, dédie quelques

²⁷⁰ *op. cit.*, 18 juin 1937 : « The Italian workmen who built the pavilion – which is much better from the outside than from the inside – are said to have got their board and lodging and about a shilling a day in pocket money. When they realised what the French workmen were earning, they are alleged to have been furious. »

²⁷¹ « Lord Mayor of Manchester A 'Parisian Celebrity' : Visit to British Pavilion Exhibition. » *Manchester Guardian*, 3 juillet 1937, p. 20: « It was the loss of a Malacca cane – “quite an ordinary thing.” »

²⁷² *Id.* : « “Thank you for your explanation”, the Lord Mayor said, “but if I paid £8 for an unmounted stick I would call in a mental specialist.” »

²⁷³ À ce sujet, voir notamment Kindleberger, Charles Poor, *La Grande crise mondiale : 1929-1939*, Paris : Economica, 1988, p. 262-263.

lignes à celui de la Grande-Bretagne qui « évoque immanquablement un de ces grand magasins qui font l'orgueil d'Oxford ou de Regent Street²⁷⁴. » La critique est clémente pour les sections du textile, de la céramique et de la porcelaine, de la verrerie, qui sont « d'une fraîcheur charmante. » Les sections des tissus d'ameublement, des cuirs, des sports et des jeux sont « remarquablement présentées » et l'Angleterre y « affirme une de ses constantes supériorités. » L'auteur de l'article ajoute : « Trop d'impressions, peut-être et pas assez d'affirmations dans ce pavillon où, après avoir vu un week-end photographique à la campagne, nous sommes encore sollicités, tout au long (et au large) de la pente qui conduit au sous-sol, par la photographie²⁷⁵. » De cette section, *Art et Décoration* juge que ces « merveilles du paysage anglais » sont « assemblées d'une manière monotone et sur une trop grande échelle, » et pour ce qui est de la suspension d'un avion Percival Gull au plafond, c'est « du point de vue décoratif, un peu regrettable²⁷⁶. » L'auteur ne concède rien en revanche aux sections artistiques :

Sur les façades est et nord, deux panneaux symbolisant les industries représentées à l'Exposition de John Skeaping, sont des notations hâtives, sèches et pour le moins, inutiles, tandis que la paroi latérale, face à la « Place d'Honneur, » un vitrail « Britannia, » d'après un carton de Gertrude Hermès s'inscrit sans force et dans un style conventionnel. Sur la scène, une carte du Royaume-Uni en tubes de néon, indique les principales lignes de chemin de fer. Ces trois décorations extérieures qui ont voulu « rester dans le ton » sont, à la vérité assez ennuyeuses, alors qu'elles eussent pu réchauffer un édifice par lui-même assez froid. Le drame de l'Angleterre, sur le plan de l'art, ne provient-il pas d'un trop grand attachement à une certaine correction, ou d'une profonde timidité devant les gestes d'art pur ?²⁷⁷

Ce sont donc toujours des commentaires fondés sur la singularité de la Grande-Bretagne, dont l'art dans la société n'a pas les mêmes fonctions qu'en France et dont les objectifs ne sont pas recherchés par la critique française, qui juge l'art britannique selon ses propres critères et tend rarement à rendre les partis pris artistiques anglais intelligibles au plus

²⁷⁴ J. M. C., « Grande-Bretagne », *Art et Décoration*, tome LXVI, 1937, p. 222.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 222-223.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 224.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 222.

grand nombre. Néanmoins, dans le cas du pavillon à l'Exposition de 1937, on peut dire que la critique est quasi-unanime de part et d'autre de la Manche, même si les intentions de chacun sont variées : les œuvres ne produisent pas d'effets suffisamment forts pour contrer la popularité des pavillons soviétique, allemand et italien. Extérieurement, le pavillon n'accroche pas le regard et se ferait même presque oublier. Le budget alloué est en cause concernant la pauvreté relative de la décoration architecturale, bien que l'état d'esprit de Frank Pick, jamais évoqué dans les sources médiatiques, ait été déterminant dans la conception de l'ensemble.

D'après Michael Saler, Pick a tenté de défendre son pavillon publiquement : pour lui, « il n'était pas insipide ou à caractère conservateur, il a été sous-estimé par rapport aux célébrations monumentales du pouvoir nationaliste mises en scène par les Allemands, les Italiens et les Russes²⁷⁸. » Il s'agissait de valoriser « ce qui est bien, ce qui est commun ou ce qui est quotidien » plutôt que « ce qui est unique et extraordinaire²⁷⁹. » Dans une lettre à Oliver Hill datée du 1^{er} septembre 1937, Pick écrit : « La prochaine fois, nous devons faire quelque chose de voyant pour satisfaire le peuple. C'est malheureux, mais je crains de ne pas être épargné²⁸⁰. » S'il a fait face publiquement, Pick a été blessé personnellement et étonné par la critique – il avait l'habitude d'être considéré comme un pionnier dans son domaine depuis le début de sa carrière, qu'on manque autant de respect à son travail en 1937 et qu'on lui donne si peu de crédit le surprit par-dessus tout. Dans un carnet personnel, il a reporté en juillet 1937 : « Paris un fiasco. Peur de mes autres activités. Un peu déprimé. Même les papiers peints [de mon bureau] douteux²⁸¹. » Cet échec ne remettra pas en cause ses positions idéologiques à la fin des années 1930, et sa posture vis-à-vis du modernisme apparaîtra

²⁷⁸ Saler, Michael, *op.cit.*, p. 159 : « It was not drab, conservative, and unimaginative, but rather understated, in contrast to the giant architectural celebrations of nationalist power displayed by the Germans, Italians and Russians. »

²⁷⁹ *Id.*, : « It was better to show “which is good, in commonplace or everyday-ish” than “that which is unique and extraordinary. »

²⁸⁰ *Id.* : « Another time we shall have to put in some stunt to please the groundlings. This is unfortunate, but I fear not to be avoided. »

²⁸¹ *Id.* : « Paris a fiasco. Afraid of my other activities. A bit depressing. Even wallpapers [in his office] doubtful. »

souvent comme irrationnelle dans son milieu d'activité, où il sera de plus en plus isolé jusqu'à la fin de sa carrière.

Clôture, retombées et postérité de l'Exposition

En novembre 1937, au vu du succès financier de l'Exposition, il fut question d'en prolonger la durée de six mois afin d'aider les commerçants qui ressentaient encore fortement les effets de la crise, en particulier en province. Ce projet fut finalement refusé par le Sénat par le vote du 31 décembre 1937 – Joseph Caillaux (1863-1944) évoqua des motifs budgétaires, le gouvernement préférant concentrer les ressources du pays sur la défense nationale. Entre temps, les nations étrangères ont toutefois eu à déterminer leurs intentions dans ce contexte, à savoir de rester ou de quitter l'Exposition en cas de prolongation. En Angleterre, la décision fut prise par le comité exécutif de la Federation of British Industries (FBI) le 10 novembre 1937 en faveur d'une fermeture du pavillon britannique. Le comité jugea préférable de ne pas étendre la durée de la participation de la Grande-Bretagne, dont le pavillon n'était pas suffisamment rentable pour être maintenu, d'autant que l'Empire Exhibition de Wembley se préparait pour 1938²⁸². Le prolongement de l'Exposition à Paris aurait porté préjudice au succès de cette dernière, le FBI n'y était pas du tout favorable et un incident diplomatique fut probablement évité : la Convention Internationale du 22 novembre 1928 établissait plusieurs règles sur la fréquence et la durée des Expositions, et le FBI n'a pas manqué de notifier le Bureau International des Expositions que la décision de prolonger de six mois était clairement contraire à l'esprit de la Convention, en particulier à l'article 3 qui limitait la durée des Expositions à douze mois mais ne donnait ni directement ni implicitement au Bureau le pouvoir de prolonger la période initialement autorisée. De fait, si

²⁸² « Reopening of Paris Exhibition. F.B.I. And Prejudice to Glasgow Venture », *Times*, 11 novembre 1937, p. 8 : « The Executive Committee of the Federation of British Industries yesterday considered the question of the reopening next year of the British Pavilion at the Paris Exhibition and afterwards issued a statement, which has been communicated to the Government, regretting the decision to reopen the exhibition in 1938 and declaring that considerable prejudice would be caused to the Empire Exhibition which is to be held then in Glasgow. »

la Grande-Bretagne jugeait légitimes les arguments qui portaient ce projet, elle avait ses propres raisons de trouver ce dernier hautement regrettable et le Bureau en fut informé rapidement, sans équivoque²⁸³. En définitive, le vote eut lieu à Paris et l'Exposition ferma officiellement ses portes le 25 novembre 1937.

Les visiteurs britanniques à l'Exposition de Paris en 1937 étaient plus nombreux que les visiteurs allemands, italiens et soviétiques réunis – ils étaient 180.000 britanniques contre 111.000 visiteurs allemands, 44.000 visiteurs italiens et quelques milliers venus d'U.R.S.S. (ces derniers sont comptabilisés avec les visiteurs venus d'Albanie, d'Égypte, du Levant, du Proche-Orient, du Japon, des Antilles, d'Océanie, d'Amérique centrale, etc., et ils étaient 55.300 en tout)²⁸⁴. On peut donc dire que la participation britannique a été la plus rentable en termes d'entrées. En revanche, les statistiques en termes de remises des récompenses sont désastreuses : la Grande-Bretagne ne décrocha que 73 distinctions, contre 1.274 pour l'Allemagne, 914 pour l'Italie et 427 pour l'U.R.S.S. – la France en reçut 15.016. Malheureusement, la liste des récompenses aux pavillons étrangers ne semble pas avoir été publiée dans la presse et paraît introuvable dans les services d'archives français et britanniques. Le rapport d'Edmond Labbé détaille seulement le nombre de récompenses par nation et par types de médailles, la liste de noms à qui elles ont été remises ne figure pas dans les volumes. Pour l'Angleterre, il est indiqué une répartition comme suit : 19 Grands Prix, 9 Médailles d'Honneur, 11 Médailles d'or, 17 Médailles d'argent, 11 Médailles de bronze et 6 mentions²⁸⁵.

Pour Mark Crinson, c'est le thème de l'Exposition de 1937 qui a jeté la confusion sur ce qui était attendu à Paris parce qu'il ne s'agissait pas d'une Exposition impériale comme à Johannesburg en 1936 ou à Glasgow en 1938 – les pavillons britanniques sur ces deux événements étaient monumentaux, les projets avaient été beaucoup plus ambitieux et les

²⁸³ *Id.*

²⁸⁴ Labbé, Edmond, *op.cit.*, vol. 11, p. 474-475.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.475.

conceptions étaient d'une tout autre nature, ni d'une Exposition universelle comme à New York en 1939 où deux pavillons se combinaient (celui du Royaume-Uni et celui de l'Empire britannique)²⁸⁶ :

Certes, il avait été convenu initialement que Paris 1937 serait une exposition de « seconde catégorie », ce qui signifiait, selon la Convention internationale de 1928, qu'elle n'était ni industrielle ni compétitive (c'est-à-dire qu'il n'y avait pas de pavillon séparé). En l'occurrence, l'Allemagne et l'URSS, ainsi que de nombreux autres pays participants, n'ont pas observé cette distinction. Les Britanniques ont eu l'impression d'avoir été induits en erreur.²⁸⁷

Pourtant, le thème des arts et techniques appliqués à la vie moderne avait été exploré en 1925, au moins en partie, et il n'est pas certain que la Grande-Bretagne n'ait pas su prendre des mesures après avoir tiré les leçons de l'Exposition de 1925. Par exemple, Howard Robertson, qui avait conçu le pavillon britannique à l'époque, n'a pas été engagé pour Paris en 1937 mais c'est lui qui a conçu les pavillons de Johannesburg en 1936 et de New York en 1939, donc la distinction entre Exposition impériale et Exposition internationale sur un thème déterminé paraît bien avoir été intégrée depuis 1925. Par contre, que le gouvernement ait mal anticipé l'envergure de l'Exposition de 1937 est probable, le budget alloué étant le même en 1937 qu'en 1925 : 30.000£ seulement. C'est trop tard, à la fin de l'année 1936, que le gouvernement a vraiment pris la mesure de ce qui se préparait, lorsque l'ambassade britannique à Paris a découvert que l'Allemagne avait investi l'équivalent de 380.000£ dans son pavillon²⁸⁸.

Concrètement, les raisons qui expliquent ce désastre sont ainsi très nombreuses : les instances publiques anglaises qui avaient la charge de l'Exposition étaient encore toutes

²⁸⁶ Crinson, Mark, *op.cit.*, p. 190.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 190-191: « Certainly it was initially agreed that Paris 1937 would be a “second category” exhibition and this meant, according to the 1928 International Convention, that it was neither industrial nor competitive (meaning no separate pavilions). In the event Germany and the USSR, and many of the other participating countries, did not observe that distinction. The British felt a march had been stolen on them. »

²⁸⁸ Archives nationales de Richmond, Royaume-Uni (Public Record Office, Richmond), BT 60/38/2 in Crinson, Mark, *op. cit.*, p.191.

récentes ; le jugement de Frank Pick, acteur clé au sein du CIA, était altéré par son état d'esprit pour de nombreuses raisons en 1936-37 ; l'appréhension et l'organisation du domaine de la création par les gouvernements étaient très variées et dans le contexte historique de l'époque, déjà délicat, la gestion d'une Exposition internationale était très malaisée ; les relations franco-britanniques étaient elles-mêmes tendues à plusieurs titres ; le budget britannique était trop faible et disproportionné par rapport aux investissements étrangers.

Du point de vue architectural, la modernité du pavillon britannique se résume pour ainsi dire à l'emploi de formes géométriques et stylisées, mais elle ne reflète pas intrinsèquement l'identité nationale de la Grande-Bretagne. L'effet produit par cette lacune, par rapport aux pavillons de la Suède, de la Finlande ou de la Tchécoslovaquie par exemple, qui avaient choisi aussi ce type d'architecture, est finalement ce qui demeura le plus marquant : le pavillon, en dépit du thème élaboré par le comité de Frank Pick, était dépourvu de ce caractère national qui traditionnellement, en Grande-Bretagne, se traduisait encore partout dans le monde par son impérialisme. Sans cette facette de son identité, l'Angleterre eut des difficultés à trouver, à travers l'art et la technique, comment se distinguer à l'heure où la montée des nationalismes était à son apogée en Europe et que l'ensemble des dirigeants avait su, chacun à sa manière, exploiter la puissance d'un art dit *moderne* – un art qui s'associe à la machine, qui se combine à la technique – pour s'imposer avec force.

Chapitre 2. La peinture anglaise dans les Salons parisiens

La fréquentation des artistes anglais aux Salons parisiens n'est pas nouvelle après la guerre. L'origine de cette fréquentation remonte à 1802, date à laquelle Benjamin West (1738-1820) se déplaça au Salon pour y présenter sa toile *Phaéton sollicite auprès d'Apollon la conduite du char du soleil*²⁸⁹. Ce précédent eut lieu dans le contexte de la Paix d'Amiens (1802) qui a marqué une trêve dans les conflits franco-anglais engendrés par la Révolution française. À ce moment-là, Paris fut envahie de Britanniques curieux des transformations politiques et sociales d'une France post-révolutionnaire. Lorsque la Grande-Bretagne déclara la guerre à la France en 1803, s'ouvrit la période des guerres napoléoniennes qui se prolongèrent jusqu'en 1814. Les relations franco-anglaises en furent naturellement altérées, mais en dépit de ce contexte conflictuel, force est de constater que les quinze premières années du XIXe siècle furent empreintes d'une certaine curiosité pour l'art anglais²⁹⁰. Barthélémy Jobert a montré que l'intérêt mutuel pour les productions et pour les institutions artistiques des deux pays, en dépit des conflits, est resté constant durant tout le XIXe siècle.

Le répertoire de Béatrice Crespon-Halotier, comme sa publication sur la présence des artistes britanniques dans les Salons parisiens²⁹¹, indiquent que l'attrait de ces derniers ne s'est pas démenti Outre-Manche entre 1881 et 1939. Le relevé des artistes anglais y ayant exposé durant l'entre-deux-guerres montre que chaque année, ils étaient présents dans tous les « grands » Salons de la capitale : le Salon des Artistes Français (SAF), le Salon National des Beaux-Arts (SNBA), le Salon des Artistes Indépendants (SDAI), le Salon d'Automne (SA) et le Salon des Tuileries (ST) comptaient des artistes anglais tous les ans. En tout, on recense

²⁸⁹ Jobert, Barthélémy. *op. cit.*, p. 7.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 16.

²⁹¹ Crespon, Béatrice. « British Painters in the Paris Salons 1881-1939, a real presence. » *The British Art Journal*, printemps 2000, vol. I, n°2, p. 59-61.

environ 850 peintres et 300 sculpteurs anglais dans les Salons sur la période de l'entre-deux-guerres. La majorité d'entre eux exposait au SAF, le seul Salon pour lequel les œuvres faisaient l'objet d'une sélection préliminaire par un jury et à l'issue duquel les artistes étaient susceptibles de recevoir des médailles et des prix. Les quatre autres Salons étaient beaucoup moins fréquentés par les Anglais : le SNBA n'en attira jamais plus d'une quarantaine par an, le SDAI une trentaine, le Salon des Tuileries entre dix et vingt. Enfin, le Salon d'Automne n'accueillit qu'une vingtaine d'artistes par an environ, sauf en 1938 où l'école moderne anglaise se révéla au grand public français pour la première fois lors de l'exposition « L'art anglais indépendant contemporain ». Il convient toutefois de rappeler que les artistes anglais étaient, de loin, les artistes étrangers les plus nombreux au Salon officiel chaque année – sur une trentaine de nationalités différentes. Sur les autres Salons, ils faisaient systématiquement partie des trois pays les mieux représentés à Paris, souvent juste derrière la Russie et les États-Unis, voire la Belgique, à une poignée d'artistes près. En 1922, André Dezarrois (1889-1979), directeur du musée des Écoles étrangères à Paris (le musée du Jeu de Paume) publiait un excellent article sur la présence des artistes étrangers aux Salons parisiens. Il commença par se demander :

Pourquoi tous ces artistes viennent-ils à Paris ? C'est d'abord pour y connaître les disciplines de nos maîtres, puis après, disons-le à leur honneur, c'est beaucoup plus pour y trouver la gloire, qu'attirés par un désir de gain. Ils sentent le besoin de la consécration de Paris où ils trouvent, en nombre plus considérable qu'ailleurs, un public et des juges. Ce public, ces juges, adorent les visages nouveaux et les formes neuves. Comment expliquer autrement ces séjours si longs ou ces établissements définitifs chez nous, de tant d'artistes célèbres en leur pays ?²⁹²

Comme pour les artistes russes, belges ou américains, le cas des artistes anglais reste cependant un cas à part. Dezarrois l'évoqua en ces termes à la fois diplomates et vagues qui en somme montrent le caractère diffus des raisons de cette présence britannique :

²⁹² Dezarrois, André, « Le Salon d'Automne », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 12 juin 1922, p. 361-362.

Nous ne connaissons toujours pas très bien l'âme de ce peuple qui vivait chez nous. Il fallut attendre les jours sombres de 1914 pour apprécier ses sentiments. Certes, il y eut des défaillances, mais nous n'oublions pas qu'une majorité émouvante multiplia ses marques de sympathie ; nous n'oublions pas ceux qui, demeurés à Paris, affirmèrent leur foi en notre cause jusqu'à s'enrôler à côté des nôtres sous les mêmes drapeaux où certains, hélas ! trouvèrent la mort.²⁹³

S'attarder sur chaque artiste ou sur chacune des œuvres est ici chose impossible, mais plusieurs questions s'imposent : d'abord, qui étaient ces artistes ? Les Salons parisiens ont-ils accueilli quelque grand nom de l'art anglais du XXe siècle ? Quels artistes obtinrent des Prix du jury, furent-ils nombreux ? De même, on peut se demander quels artistes faisaient le déplacement jusque Paris ou s'y installaient, et pourquoi. Quels étaient leurs objectifs et leurs motivations, leurs affinités avec la ville et leurs contacts ? Quel était leur réseau, quels lieux fréquentaient-ils ? Enfin, on peut se demander quels rapports se sont établis entre ces artistes et la modernité parisienne de l'entre-deux-guerres. C'est la question de la réception de la création anglaise aux Salons de Paris : lorsque ce fut le cas, quelles œuvres ont été remarquées, par qui, et dans quel sens ?

A. Les peintres anglais au Salon des Artistes Français

Le Salon des artistes français est l'exposition annuelle de la Société des Artistes Français, qui est en charge de son organisation depuis 1881. Ce Salon est l'héritier de l'Académie royale de peinture et de sculpture, réformée après la Révolution. Depuis la fin du XIX^{ème} siècle, il conserve le statut de Salon officiel en marge duquel vont s'organiser peu à peu, sous l'impulsion des « modernes, » chacun des autres Salons parisiens – ceci dans l'objectif d'émanciper la création des règles jugées trop strictes imposées aux artistes par les membres du jury. Depuis 1901, le Salon se tient au Grand Palais à Paris. Il a toujours cours

²⁹³ *Id.*

aujourd'hui, bien que son prestige ait décliné en France avec les développements de l'art moderne et des nouveaux enjeux de la création visuelle, soit dès la fin du XIXe siècle.

Après la Première Guerre mondiale, le Salon des artistes français n'avait toutefois pas d'équivalent en Europe, et notamment en Angleterre. Vu de l'étranger, exposer au Salon de Paris était encore en soi un gage de qualité, et remporter une distinction du Salon, une médaille ou une mention, permettait de se faire connaître et de faire progresser une carrière. Pour une large part, les artistes anglais qui ne revendiquaient pas nécessairement de convictions modernistes ou révolutionnaires, cherchaient donc à exposer au Salon de Paris non seulement pour bénéficier du prestige dont il jouissait encore à l'étranger, et en particulier en Angleterre où l'art moderne n'avait pas bonne presse, mais aussi parce qu'il était encore difficile d'exposer à la Royal Academy de Londres sans en être membre associé²⁹⁴. Il ne s'agissait pas nécessairement pour eux de s'implanter en France mais de jouir du statut de l'institution, et chaque année le Salon accueillait plusieurs centaines d'artistes étrangers.

C'est de loin ce Salon qui attira le plus d'artistes anglais pendant l'entre-deux-guerres. Ils étaient presque une centaine de peintres par an entre 1928 et 1934, et en moyenne plus d'une vingtaine de sculpteurs par an entre 1925 et 1930. En tout, on dénombre environ cinq cents peintres et cent vingt sculpteurs de nationalité anglaise présents au Salon officiel entre 1919 et 1939²⁹⁵. Tous ne faisaient pas le déplacement jusqu'à Paris : pour nombre d'artistes anglais, il suffisait d'envoyer les œuvres qui étaient examinées par le jury, puis accrochées au Grand Palais lorsqu'elles étaient retenues, et de les faire rapatrier à la fermeture de l'exposition.

On recense environ 850 participants anglais dans le Salon des Artistes Français sur la période de l'entre-deux-guerres, pour un total de 1750 œuvres exposées environ. Aucun

²⁹⁴ Stevens, Mary A, et Lawrence Gowing, *The Edwardians and After: The Royal Academy, 1900-1950*, Londres : Royal Academy of Arts, 1988, p. 85.

²⁹⁵ C'est le nombre d'artistes différents. Une majorité a exposé plus d'une fois au Salon, l'effectif total par année sur toute la période étant donc supérieur au nombre total d'artistes sur la même période.

artiste anglais ne remporta de Médaille d'Honneur. Pourtant, quelques noms prestigieux²⁹⁶ de l'art anglais du XXe siècle sont passés par le Salon officiel à cette période : Alfred Munnings (1878-1959), Thomas Dugdale (1880-1952), Dame Laura Knight (1877-1970) et Harold Knight (1874-1961) notamment – le premier devint Président de la Royal Academy en 1943, les trois autres étaient très populaires en Angleterre et devinrent Académiciens Royaux (R.A.) entre 1936 et 1943. À Paris, ils reçurent une reconnaissance très limitée : Munnings obtint une médaille d'or en 1922, Dugdale et Harold Knight reçurent une médaille d'argent en 1921 et en 1925. En tout, au moins sept médailles d'or, vingt médailles d'argent, quatre médailles de bronze et soixante-trois mentions honorables furent tout de même décernées à des artistes anglais au Salon officiel de Paris entre 1919 et 1939. Le relevé des artistes médaillés permet de faire quelques constats préliminaires.

D'abord, on note que parmi les exposants anglais du Salon, les plus populaires en France n'étaient pas nécessairement ceux qui bénéficiaient à l'époque de la plus grande considération en Angleterre. On peut mentionner par exemple le succès de l'épouse de Thomas Dugdale, Amy Browning (1881-1978), qui reçut une médaille d'or en même temps que Munnings en 1922 pour une scène de genre de 1914 intitulée *Sous le Tilleul* (fig. 23)²⁹⁷. C'est une représentation de jeune fille accompagnée d'un grand chien sous l'éclairage filtré par le feuillage d'un arbre en été : l'œuvre, très lumineuse, est peinte en touches larges et lestes de couleurs pures. Le choix d'un grand format presque carré a permis à l'artiste de resserrer son cadrage sur une scène apparemment ordinaire mais profondément singulière. Les tons gris et verts se complètent au sein d'une œuvre harmonieuse où seul le visage du personnage stoppe placidement le regard du spectateur. Ce dernier paraît en effet interrompre son geste ou sa caresse, mais s'il surprend l'instant, il laisse l'adolescente habituée qui lui rend avec calme un regard noir teinté d'ennui ou de mépris. Plus que l'artiste, dont on qualifie l'art

²⁹⁶ Dont les œuvres trouvent leur place dans de grandes institutions à Londres ou ailleurs.

²⁹⁷ Browning, Amy. *Sous le Tilleul*, 1914, huile sur toile, 45 x 42 cm, collection privée.

d'impressionniste, c'est ici la jeune fille qui prend sur le fait un regard et saisit du sien une observation qui passe, par elle, pour une intrusion.

Le modèle que l'artiste choisit pour la réalisation de cette toile était sa plus jeune soeur, Barbara Browning, qui avait douze ans à l'époque²⁹⁸. Elle était née en 1902, alors qu'Amy étudiait au Royal College of Art de Londres. L'enfant n'était pas attendu, et la plus jeune soeur de la fratrie étant toujours scolarisée, Amy fut chargée de rentrer chez elle à Bedfordshire pour aider sa mère pendant la grossesse. Par ailleurs, les études d'Amy représentant un coût important pour la famille (son père était fermier), la jeune artiste avait décidé de quitter l'école pendant un an et de tenter d'obtenir une bourse pour y retourner l'année suivante. Son arrière-nièce, l'actrice et peintre anglaise Joanna Dunham (1936-2014), raconte dans le catalogue de la seule exposition qui fut organisée après la mort de l'artiste qu'Amy Browning avait peu de chances à l'époque d'obtenir un financement du Royal College of Art : bien que de nombreuses bourses étaient offertes, une seule par an était décernée à une femme, ce d'ailleurs à la discrétion du principal – dans le cas des bourses externes, les travaux des candidats étaient anonymés, ce qui ne permettait aucune discrimination. Amy Browning tenta sa chance et elle obtint deux bourses de £50 de la L.C.C. pour reprendre les cours en 1902.

Amy Browning a peint bien d'autres figures de femmes de tous les âges, prises à différentes périodes de la vie, qui baignent dans les jeux de lumière et d'ombre grâce à des éclairages naturels très puissants : *At the Window* (fig. 24)²⁹⁹, *Early Morning* (fig. 25)³⁰⁰, *Morning* (fig. 26)³⁰¹ et *Alone* (fig. 27)³⁰² sont des exemples très parlants, avec des traitements en touches plus ou moins fragmentées, plus ou moins vives, dans des compositions

²⁹⁸ Dunham, Joanna, *Amy K. Browning. An Impressionist in the Women's Movement*, Aylsham : Boudicca Books, 1995, p. 18.

²⁹⁹ Browning, Amy. *At the Window*, v. 1930, huile sur toile, 101.5 x 76 cm, Wolverhampton Art Gallery.

³⁰⁰ Browning, Amy. *Early Morning*, avant 1945, huile sur toile, 44 x 35 cm, The Potteries Museum & Art Gallery, Hanley.

³⁰¹ Browning, Amy. *Morning*, 1949, huile sur toile, 62 x 74 cm, Wardown Park Museum, Luton Culture.

³⁰² Browning, Amy. *Alone*, v. 1947, huile sur toile, 91.8 x 71.2 cm, Royal Academy of Arts, Londres.

silencieuses qui ne laissent rien au hasard. Browning livre une œuvre qui contient également des portraits, dont les deux plus connus aujourd’hui sont ceux de Winston Churchill (fig. 28)³⁰³ et de Paul Vellacott (1891-1954) qu’elle a peints d’après les portraits du Royal Académicien Sir Oswald Birley (1880-1952) – trois personnalités dont les carrières sont marquées par les faits et les distinctions militaires. Mais l’œuvre d’Amy Browning est aussi très marquée par les rapports de genre (masculin/féminin) au sein du monde ouvrier et artisanal, comme avec *Block Makers* (fig. 29)³⁰⁴ où deux fabricants de chapeaux s’affairent à la création de modèles féminins et masculins dans des tons chargés de sens : au premier plan, un artisan en vert a terminé un modèle féminin rouge bordeaux (les dominantes sont complémentaires) ; à l’arrière-plan, un artisan vêtu de gris (ton neutre) et d’un tablier blanc a achevé un modèle masculin gris foncé ; au fond, entre les deux personnages, une touche de bleu (couleur primaire) occulte complètement la présence du modèle gris foncé, qui devient quasiment invisible et se fond dans le décor ocre, tandis qu’elle valorise le vert et le rouge au sein de la composition. Pourtant, c’est l’homme du second plan qui attire l’œil en premier (à cause du tablier blanc qui est visible entièrement).

Plusieurs autres œuvres d’Amy Browning représentent directement la place des femmes dans le monde ouvrier, notamment avec *Hatting Factory Workers* (fig. 30)³⁰⁵ où des dizaines de femmes vêtues de bleu, de vert et de jaune s’inscrivent dans un décor ocre dans l’ombre, jaune dans la lumière. Là, les deux hommes dirigent et sont vêtus de gris sous leur longue blouse blanche qui, dans un tel décor, attirent à nouveau l’œil immédiatement sans tendre à la neutralité. *Shaping the Hats* (fig. 31)³⁰⁶ est une œuvre qui reprend les caractéristiques des deux autres en une synthèse plus aboutie sur le thème persistant de la fabrique de chapeaux, ses outils, ses acteurs. Au premier plan et disposés çà et là, les blocs qui

³⁰³ Browning, Amy. *Portrait de Winston Churchill*, 1963, 71.8 x 61.6 cm, Goodenough College, Londres.

³⁰⁴ Browning, Amy. *Luton Hat Factory, Block Makers*, 1954, 62 x 75 cm, Stockport Heritage Services, Stockport.

³⁰⁵ Browning, Amy. *Hatting Factory Workers*, date inconnue, huile sur toile, 76.8 x 103 cm, Stockport Heritage Services, Stockport.

³⁰⁶ Browning, Amy. *Shaping the Hats*, v. 1955, huile sur toile, 76.2 x 91 cm, Stockport Heritage Services, Stockport.

donnent forme aux chapeaux sont apparentés aux casques des combattants de la Grande Guerre. Ils sont ici colorés sans distinction de genre (les modèles féminins et masculins sont tous colorés, comme les vêtements des artisans et même les machines) et l'œuvre, lumineuse, n'est rien de moins qu'une scène idyllique où l'entreprise florissante d'après-guerre intègre toutes les complémentaires, de l'homme aux outils et à la machine, du fabricant aux consommateurs en tous genres.

Les scènes de genre d'Amy Browning incitent ainsi à regarder le réel de plus près, plus longuement, jusqu'à distinguer les nuances qui se meuvent derrière les trivialités, les mutations de second plan qui ont opéré pendant les grands faits de guerre ; l'artiste tend à rapporter au centre ce qui demeure en marge d'une société transformée, elle incite à réfléchir aux nouveaux rapports sociaux à travers des codes qui changent, au moyen d'une esthétique réfléchie. En France, Amy Browning a fréquenté assidûment et exclusivement le Salon des Artistes Français depuis le début de sa carrière – elle avait d'ailleurs remporté une médaille d'argent dès sa première participation en 1913. Elle exposait parallèlement à la Royal Academy depuis 1906, mais c'est en France qu'elle bénéficia d'abord de la plus grande reconnaissance – l'État lui acheta des œuvres dès 1913. Jusqu'en 1922, elle avait plutôt gagné sa vie comme enseignante bien qu'elle ait suivi un cursus artistique remarqué au Royal College of Art de Londres. C'est aussi là qu'elle avait rencontré Thomas Dugdale, mais ils ne s'étaient mariés qu'en 1916, soit dès lors que son statut marital lui permit légalement d'exercer une activité professionnelle en Angleterre. Sa médaille d'or au Salon de Paris lui valut une notoriété plus grande comme artiste dès les années 1920, tandis que son succès fut plus long à venir Outre-Manche. Son œuvre est aujourd'hui mieux connue que celle de

Dugdale, qui s'était formé aux Académies Julian et Colarossi à Paris et n'a obtenu, sur treize expositions au Salon (quatorze œuvres en tout), qu'une médaille d'argent en 1921³⁰⁷.

La question de l'émancipation des femmes, comme celle de leur statut au sein d'institutions comme la Royal Academy, est un des aspects de la présence d'artistes anglais au Salon officiel de Paris dans les années 1920 et 1930 : sur les cinq cents peintres du Salon, presque la moitié était constituée de femmes (chez les sculpteurs, elles étaient majoritaires). Pour rappel, deux femmes³⁰⁸ comptèrent pourtant parmi les membres fondateurs de la Royal Academy en 1768, mais aucune n'en fut membre associée avant 1922 – la première fut Annie Swynnerton (1844-1933), à l'âge de soixante-dix-huit ans, suivie par Laura Knight en 1927. En 1936, cette dernière devint la première Royale Académicienne élue. L'enjeu était donc encore grand pour les artistes anglaises durant l'entre-deux-guerres : en théorie, elles étaient autorisées à exposer à la Royal Academy, mais il était déjà difficile de le faire pour tout artiste n'ayant pas le titre de membre associé. En 1879, le Conseil n'avait pas jugé nécessaire de modifier la règle originelle selon laquelle les femmes n'étaient pas autorisées à devenir membres, mais l'Assemblée Générale avait alors ordonné une requête pour que les femmes puissent être élues, en restreignant toutefois leurs privilèges³⁰⁹.

Un an avant le déclenchement de la Grande Guerre, un groupe de suffragettes (militantes de la Women's Social and Political Union) avait mené une action dans les locaux de la Royal Academy : pour commencer, elles avaient mis le feu aux toilettes des femmes de l'institution. L'incident est relaté par Alfred Munnings³¹⁰, qui se souvient avec quelle rage et

³⁰⁷ Pour *La Bouquetière et son bambin*, v. 1921, huile sur toile, dimensions et lieu de conservation inconnus. Décorateur et créateur de textiles, Dugdale obtint à Paris la médaille d'or à l'Exposition des Arts décoratifs de 1925.

³⁰⁸ Angelica Kauffmann (1741-1807) et Mary Moser (1744-1819).

³⁰⁹ Fenton, James, *School of Genius: A History of the Royal Academy of Arts*, Londres : Royal Academy of Arts, 2006, p. 248.

³¹⁰ Munnings, Alfred, *The Finish*, Londres : Museum Press, 1952, p. 100.

quel vice ces femmes entreprirent de lacérer des œuvres de Sargent (1856-1925)³¹¹ et de Clausen (1852-1944)³¹² à la machette ou au hachoir – les œuvres ont été restaurées tout de suite et aucune trace ne subsiste de ces attaques. Cette démarche fut loin de suffire pour que les revendications des suffragettes soient entendues en Angleterre, et les opérations de ce genre se sont succédées jusqu'en 1914. Munnings relate ainsi avec quelle indifférence le public assista à la mort d'Emily Davison (1872-1913) au Derby d'Epsom :

Je me souviens d'avoir été quelque part sur la rambarde près de l'arrivée. Cet événement tragique du moment, parmi ce grand rassemblement de personnes vivant dans les Downs, a été une perturbation mineure, à l'exception des témoins présents sur les lieux où des chevaux ont été achetés et la femme tuée. Tout ce que nous avons entendu, c'est que le favori était tombé. L'enthousiasme de l'arrivée était terminé, la nouvelle de ce qui venait de se passer se répandait dans la foule, déjà concentrée sur les coureuses pour la prochaine course et se souciant peu du vote pour les femmes. La vue des chevaux et des jockeys quittant le paddock pour la course suivante a dissipé toutes ces idées au vent.³¹³

On sait qu'Amy Browning était proche du mouvement des suffragettes : pendant ses études au Royal College of Art en 1904, elle avait rencontré Sylvia, la fille d'Emmeline Pankhurst (1858-1928), dont l'action militante en faveur du droit de vote des femmes fut déterminante en Grande-Bretagne. Les deux jeunes filles étaient devenues amies et sous l'impulsion de Sylvia, Amy s'était beaucoup investie dans le mouvement avant la guerre. Dans sa pratique artistique, elle avait coutume de signer ses œuvres « A. K. Browning » pour ne pas orienter la critique, mais elle était connue en France sous son vrai nom. Son style « impressionniste » et ses idées progressistes auraient certainement pu la conduire à exposer dans d'autres Salons à Paris, ce qui laisse supposer qu'elle ne recherchait en France que la

³¹¹ Sargent, John Singer. *Portrait d'Henry James*, 1913, huile sur toile, 85.1 x 67.3 cm, National Portrait Gallery. Munnings ajoute : « Henry James's gashed face looking out of the picture was a comic sight had it not been so serious. »

³¹² Clausen, Georges. *Primavera*, 1913, huile sur toile, 91.4 x 71.7 cm, collection privée.

³¹³ Munnings, Alfred, *op.cit.*, p. 101 : « I remember being somewhere on the rails near the finish. This tragic event at the moment, amongst that great concourse of people on the Downs, was a minor disturbance excepting only to witnesses on the spot where horses were bought down and the woman killed. All we heard was that the favourite had fallen. The excitement of the finish being over, the news of what had happened spread through the crowd, already intent on the runners for the next race and caring little about votes for women. The sight of the horses and jockeys leaving the paddock for the next race dispelled all such ideas to the wind. »

reconnaissance et le prestige international du Salon officiel, dont l'image et l'organisation traditionnelles étaient encore très reconnues en Angleterre, pour faire reconnaître ou admettre son talent.

Le parcours d'Amy Browning est ainsi proche de celui de Lily Delissa Joseph (1864-1940), une autre artiste anglaise qui obtint également une médaille d'or du Salon en 1936. Bien plus âgée qu'Amy Browning, elle était aussi connue pour son action militante. On sait peu de choses sur elle, si ce n'est qu'elle avait entrepris des études d'art à la South Kensington School of Art mais qu'elle était suffragette avant d'être peintre – elle consacrait plus de temps à son activité militante qu'à celle de peintre. Elle fut une pionnière dans de nombreux domaines : elle fut l'une des premières femmes à passer son permis de conduire et à s'offrir une voiture, comme à voler en avion dans les années 1930. Elle était aussi très impliquée dans la communauté de Hammersmith Synagogue où elle avait fondé une guilde féminine dont elle fut la première présidente. Elle s'était mariée à l'architecte Delissa Joseph (1859-1927). Son frère, Solomon J. Solomon (1860-1927), avait été élu Royal Académicien en 1903 (il fut le second artiste juif à jouir de cet honneur). Elle reçut sa médaille d'or du Salon pour son œuvre *See Saw* (aujourd'hui perdue) en 1936, soit quatre ans seulement avant son décès. Son œuvre a aujourd'hui quasiment disparu, et tout ce qu'on peut lire à propos de son art provient d'un catalogue d'exposition à la Ben Uri Art Gallery : elle excellait en particulier dans la peinture de la ville de Londres, et Ruth Gollancz (1892-1973) écrivit à propos de ses œuvres : « It was with a palette almost exclusively of white, cobalt, rose madder and a special and remarkable colour, orange madder (only made by the firm of Newman, which has now gone out of existence) that she worked her magic.³¹⁴ »

Au début des années 1930, un autre artiste à redécouvrir reçut une médaille d'or au Salon : c'est Leonard Campbell Taylor (1874-1969), pour son tableau *Woman Spinning* (fig.

³¹⁴ Chamot, Mary, et Tate Gallery. *The modern British paintings, drawings, and sculpture*. Oldbourne Press, 1964, vol. 1, p. 347.

31)³¹⁵ en 1931. À l'époque, cet artiste était bien connu en Angleterre. Il exposait à la Royal Academy depuis 1899 et au Salon de Paris depuis 1906, où il avait reçu une médaille de bronze en 1912³¹⁶. Pendant la Première Guerre mondiale, il fut artiste officiel de l'armée britannique et devint lieutenant dans la réserve de volontaires de la Royal Navy en 1918. Après la guerre, Taylor ne revint pas au Salon avant 1931, année où il reçut une médaille d'or – il était devenu membre associé de la Royal Academy en 1923. Il fut élu Royal Académicien quelques mois plus tard, en novembre 1931. Il revint exposer une dernière fois au Salon en 1933, où il n'obtint aucune distinction.

Woman Spinning appartient à une collection privée³¹⁷ et la seule reproduction accessible semble être celle de la monographie qu'Herbert Furst lui a consacré en 1945³¹⁸, et qui d'ailleurs représente la seule véritable source sur l'artiste aujourd'hui. Elle permet de visualiser la composition et d'associer l'œuvre à une série d'autres que Campbell Taylor a peintes au tout début des années 1930 selon une esthétique volontairement très austère, avec du mobilier médiéval ou des XVe et XVIe siècles (par exemple le meuble en ébène et ivoire de *Woman Spinning* rappelle le mobilier allemand du XVIe siècle), et où la figure féminine tient une place centrale – Campbell Taylor a peint bien d'autres sujets durant sa carrière, mais il semble absorbé par ce thème à ce moment précis. Herbert Furst a consacré quelques lignes à *Woman Spinning*, qui attirent ici l'attention à plusieurs titres :

Quoi qu'il en soit, l'intérêt de l'image n'est pas à chercher dans l'apparence du sujet, mais dans sa conception, où tout est à la bonne place, et par « tout » je ne veux pas seulement parler de la figure et de l'objet, mais d'une diversité de sujets tels que la distribution de la lumière et de l'ombre ; le motif construit par ses ombres ou ses lumières, les occurrences d'une certaine forme en opposition à une autre forme. Même une composition aussi périlleuse en profondeur,

³¹⁵ Campbell-Taylor, Leonard. *Woman Spining*, v. 1930, huile sur bois, 70.5 x 57.8 cm, collection privée.

³¹⁶ Avant la guerre, il a exposé aux Salon des Artistes Français en 1906, 1912 et 1913.

³¹⁷ Selon Furst, Herbert, *Leonard Taylor, RA : His Place in Art*, Leigh-on-Sea, 1945, p.146, l'œuvre appartenait à l'époque au musée de la Légion d'Honneur de San Francisco aux USA.

³¹⁸ Furst, Herbert, *op.cit.* Cet ouvrage a été tiré à cinq cents exemplaires et a été signé par l'artiste. On peut le consulter à la Tate Library de Londres.

perceptible aux niveaux des sommets des fauteuils et du cabinet qui coupe pratiquement la composition en deux, laisse l'unité de l'ensemble intact.³¹⁹

Il apparaît certes que l'agencement de l'espace et la disposition de chaque objet sur la toile, jusqu'à la coiffure de la jeune femme, concourent à un effet de régularité et d'unité totales dans l'œuvre. La sensation qui s'en dégage est associée à tout ce qu'il y a de plus immobile et de plus silencieux au monde, le spectateur est frappé par ce calme, mais ce dernier ramène aussi immédiatement au sujet de l'œuvre, qui est central : contrairement à ce qu'on pouvait s'attendre à découvrir avec un tel titre, *Woman Spinning* ne représente pas une femme qui tournerait sur elle-même ; la jeune femme de Campbell Taylor ne danse pas, elle fait tourner un rouet posé au sol devant elle avec sur le visage un air neutre dans ce décor austère où la lumière éclaire l'étoffe d'une robe de soie et plonge l'identité du modèle dans l'ombre. La composition joue un rôle essentiel, mais elle paraît être au service du thème. Campbell Taylor a construit une œuvre capable de questionner les apparences, ce qu'il y a derrière la lumière ou dans l'ombre : dans le monde de *Woman Spinning*, l'ombre portée d'un meuble ancien surmonté d'un miroir prend la forme d'un piano à queue projeté sur un mur bien terne. L'historien de l'art Cyril G. E. Bunt, qui a évoqué en 1949 la question du réalisme chez Campbell Taylor, tend à confirmer ce postulat en citant l'artiste lui-même qui disait : « By realism I do not mean merely finding a pleasing subject and copying it as faithfully as the artist's perception and technique will allow ; that wouldn't do.³²⁰ » Cyril G. E. Bunt commente :

Il poursuit en expliquant qu'il ne parviendrait pas à éveiller la sympathie de son auditoire s'il n'était doté d'aucune force de personnalité – issue de l'expérience. Nous pouvons donc aborder l'art de Campbell Taylor avec l'idée claire que, bien que superficiellement, il semble nous donner une représentation réaliste, il nous donne une série de stimuli émotionnels qui

³¹⁹ *Ibid.*, p. 102 : « Be that as it may, the point of the picture is not to be sought for in its apparent subject matter, but in its design, in which everything is in the right place, and by everything I mean not only the figure and the object, but such a diversity of matters as the distribution of light and shade ; the pattern made by his shadows or high lights, the occurrences of a certain shape in opposition to another shape. Even such a dangerous arrangement as the horizontal level indicated by the tops of the chair-backs and of the cabinet which practically cuts the composition in two, leaves the unity of the whole undisturbed. »

³²⁰ Bunt, G. E. Cyril. *Leonard Campbell Taylor*. Leigh on Sea : F. Lewis Publisher, 1949, p. 2.

sont comparables, dans un sens, à autant de modes musicaux, ou du moins tonaux. Ils ne doivent pas être comparés à la composition musicale, car aucune peinture ne peut, bien sûr, se déplacer ou changer de mode. Mais la sélection des composants d'un accord expressif est une analogie plus proche ; et je pense que c'est une pensée heureuse, car je suis convaincu que chaque image de Campbell Taylor est sous-jacente à cette analogie.³²¹

Pour Bunt, au-delà même de la question du réalisme chez l'artiste, chaque peinture de Campbell Taylor possède une part de rythmique, que l'artiste l'ait consciemment construite ou non. Ce qui est sûr, c'est que les intérieurs de Campbell Taylor accrochent l'œil d'une manière singulière. Furst a écrit que l'art de Campbell Taylor n'était « pas d'actualité et pas éphémère.³²² » Cette qualification paraît parfaitement convenir, au sens où les œuvres de l'artiste paraissent être totalement hors du temps qui les a vu naître, et c'est ce qui leur confère aujourd'hui une forme d'intemporalité. Elles peuvent néanmoins paraître anachroniques, parce qu'en les découvrant presque un siècle plus tard on éprouve en les regardant une difficulté à n'y rien voir d'autre que des scènes d'intérieur d'une tranquille beauté. En dépit de tout ce qui peut sous-tendre les œuvres de Campbell Taylor, une certaine musicalité et une rythmique certaine, il serait malavisé d'attribuer à l'artiste une quelconque volonté de critique sociale à travers ces scènes silencieuses. L'artiste était au contraire, comme il se décrivait lui-même, un conservateur qui n'était pas intéressé par les questions esthétiques du continent. À propos de *Woman Spinning*, Furst écrit : « On peut penser que pour une fois au moins, l'artiste a abandonné son désir de faire une image agréable.³²³ »

³²¹ *Id.* : « He goes on to explain that he would fail to awaken the sympathy of his audience if unendowed with some strength of personality – derived from experience. We may therefore approach the art of Campbell Taylor with a clear notion that, although superficially he appears to give us realistic representation, what he *does* give us a series of emotional stimuli which are comparable, in a sense, with as many musical, or at least tonal moods. They are not to be compared with musical composition, for no one painting can, of course, move in place or change its mode. But the selection of the components of one expressive chord is a nearer analogy; and I feel it to be a happy thought for I am convinced that underlying every one of Campbell Taylor's picture there is that analogy. »

³²² Furst, Herbert, *op. cit.*, p. 53 : « His art is not topical and not ephemeral. »

³²³ *Id.* : « One may well feel that, for once at least, the artist has forsaken his desire simply to make a pleasant picture. »

L'œuvre la plus connue de la production de l'artiste au début des années 1930, *Arabella*³²⁴ (fig. 33), fait toujours partie des collections de la Royal Academy – c'est l'œuvre qui lui a valu l'élection de l'artiste en 1931. C'est une toile monumentale qui représente une femme seule et mélancolique, assise pensive à une table dans une pose gracieuse. Rien, toutefois, ne permet de l'identifier – la Royal Academy ne possède aucune information permettant de le faire³²⁵. La comédie lyrique de Richard Strauss (1864-1949) étant postérieure à la peinture de Campbell Taylor, *Arabella* peut éventuellement se référer au prénom de Lady Stuart (1575-1615), descendante d'Henri VII (1457-1509) et potentielle héritière du trône d'Angleterre, qui eut une vie plutôt sombre du fait de son statut de femme et de sa posture vis-à-vis de la couronne.

Mais avec ou sans nom véritable, l'*Arabella* de Campbell Taylor est une femme anonyme. L'œuvre est classée dans le genre du portrait, mais cette personne semi-fictive ne possède pas d'identité, ni réelle ou historique, ni artistique ou littéraire. C'est aussi le cas de la jeune femme représentée sur *Woman Spinning*, comme celui de toutes les femmes de Campbell Taylor : elles sont généralement représentées seules dans des scènes d'intérieurs silencieux, livrées à leurs pensées face aux fenêtres, placées aux angles des pièces ou au fond des couloirs, dos aux miroirs, jouant d'instruments de musique inaudibles et discutant sans un mot³²⁶. Ce qui trouble chez Campbell Taylor, c'est que ces femmes semblent interagir alors qu'il n'y a souvent personne, comme si les autres étaient hors-champ ou qu'elles se les imaginaient³²⁷. Lorsqu'elles sont accompagnées, l'interaction est mise en scène ou illusoire, les regards ne se croisent pas ou ne seront jamais rendus³²⁸. Ces femmes sont occupées mais elles sont en dehors de toute action. Elles font parfois penser à celles des œuvres postérieures

³²⁴ Leonard Campbell Taylor. *Arabella*, 1931, huile sur toile, 495 x 597 cm, Royal Academy, Londres.

³²⁵ Information récoltée auprès de Karine Sarant-Hawkins, assistante de recherche à la Royal Academy, le 28 février 2018.

³²⁶ On pense à *The Little Work Room* (fig. X) ou à la très belle *Intermezzo* (fig. X).

³²⁷ C'est le cas avec *Woman Spinning*, mais aussi avec *Priscilla* (fig. X) ou encore avec *Meditation* (fig. X).

³²⁸ Voir *June* (fig. X) ou *The Violin Lesson* (fig. X)

d'Edward Hopper (1882-1967), comme sur *City Sunlight* (fig. 34)³²⁹ ou *Hotel Window* (fig. 35)³³⁰. Toutes incarnent l'intemporel en dépit des décors et des vêtements qu'elles portent.

Mais Campbell Taylor est assurément à rapprocher d'abord de la tradition des grands maîtres de l'histoire de l'art. En 1949, Cyril G. E. Bunt a rapproché les scènes d'intérieur de Campbell Taylor à celles de Johannes Vermeer (1632-1675). Fasciné par l'œuvre de l'artiste anglais, il l'introduisait ainsi dans une courte monographie qui lui était consacrée :

À vrai dire, j'ai une profonde sympathie pour le travail de ce peintre qui, au milieu d'une foule de mouvements modernes (beaucoup sont expérimentaux, d'autres issus d'acrobates peu intelligents), a constamment poursuivi son chemin sans assurance, évitant sensuellement la sensation et évitant toute confusion. Les « -ismes » qui ont envahi le monde de l'art à différentes époques depuis sa naissance en 1874. [...] Campbell Taylor ne s'est jamais coupé des meilleures traditions du passé.³³¹

Le Vicomte Lee de Fareham, qui a rédigé l'avant-propos de la monographie de Furst, fait naturellement le même rapprochement entre Campbell Taylor et Vermeer, avec une répugnance plus prononcée envers l'art moderne. Il rattache l'artiste à la tradition allemande et anglaise, et lui attribue comme principale louange le fait de ne pas suivre la voie de la modernité continentale.

Le passage de Taylor en France fut discret, la presse n'en laisse que des traces sans remarques, et son œuvre abondante, comme tant d'autres, est assurément à réexplorer. Parmi les médaillés d'or, seul Alfred Munnings était déjà considéré outre-Manche comme un artiste majeur, bien que son œuvre soit aujourd'hui à redécouvrir. Il était aussi bien connu en Angleterre qu'en France, d'une part pour ses compositions équestres, d'autre part pour sa

³²⁹ Hopper, Edward. *City Sunlight*, 1954, huile sur toile, 71.6 x 101.9 cm, Hirshhorn Museum, Hirshhorn.

³³⁰ Hopper, Edward. *Hotel Window*, 1955, huile sur toile, 101.6 x 139.7 cm, collection privée.

³³¹ Bunt, G. E. Cyril. *op. cit.*, p. 1 : « Truth to tell I find myself strongly in sympathy with the work of this painter who, amid a welter of modern movements (many of them experimental, others unintelligent stunts), has steadily pursued his unassertive way, sanely eschewing sensation and steering clear of all the « isms » which have beset the world of art at various periods since he was born in 1874. [...] Campbell Taylor has never cut himself off from the best traditions of the past. »

posture critique vis-à-vis de certains mouvements modernes³³². Munnings remporta une médaille d'or à sa première participation au Salon en 1922. Il avait envoyé deux œuvres : *Changing Horses* (fig. 36)³³³ de 1920 et *At a point-to-point Meeting* (fig. 37)³³⁴ de 1921. La première était une grande composition au format paysage organisée autour d'un personnage central : une femme en costume de cavalière. Cette figure, qui se détache sur un paysage de la région anglaise d'Est-Anglie³³⁵, est sublimée par la représentation magistrale de deux chevaux imposants qui l'encadrent et lui confèrent une présence prééminente au sein de l'œuvre, qui est considérée comme étant l'une des plus marquantes de la carrière de l'artiste³³⁶. L'ensemble est fondé sur un jeu singulier entre un traitement pictural approximatif par endroits et un rendu profondément traditionnel : d'une part, la touche rapide est très marquée sur l'ensemble du décor et sur les corps des chevaux, tandis que le ciel immense paraît seulement esquissé, infini ; d'autre part, la composition symétrique, la pose de cette figure féminine, ont fait l'objet d'une étude méticuleuse. La balance des tons, les lignes de forces, la disposition des cinq éléments détachés sur un fond faussement ébauché, le traitement minutieux du costume et des accessoires, tout concourt à valoriser le personnage central, à le glorifier : l'œil ne perçoit que cette femme, qui n'est autre que Violet Munnings³³⁷, la seconde épouse de l'artiste (sa première femme s'était suicidée avant la guerre)³³⁸.

³³² D'après Munnings, pendant son discours d'ouverture à la Royal Academy. Winston Churchill lui aurait demandé : « Alfred, if you met Picasso coming down the street, would you join with me in kicking his something, something ...? » Munnings aurait répondu : « Yes Sir, I would. » Churchill a plus ou moins nié ces propos, qui auraient dû rester confidentiels. L'histoire est connue, elle se trouve dans la plupart des sources sur Munnings mais on peut citer Goodman, Jean, *AJ : The Life of Alfred Munnings, 1878-1959*, Norwich: Erskine, 2000, p. 233.

³³³ Munnings, Alfred. *Changing Horses*, 1920, huile sur toile, 130.8 x 180.3 cm, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh ou *Changing Horses*, v.1920, huile sur toile, 63.4 x 81.2 cm, collection privée.

³³⁴ Munnings, Alfred. *The Red Prince Mare*, 1921, huile sur toile, 101.6 x 152.4 cm, collection privée.

³³⁵ McConkey, Kenneth, *An English Idyll : Works from Private and Public Collections and the Sir Alfred Munnings Art Museum : Sotheby's ... London, 5th-25th January 2001*, Londres : Sotheby's, 2000, p. 102.

³³⁶ *Id.*

³³⁷ *Id.*

³³⁸ Alfred Munnings raconte l'histoire de cette œuvre : « When staying with Major Bouch, the Master of the Belvoir, I had used two of his horses, a black and a grey, in a large picture called *Changing Horse*, which was afterwards purchased for the Pittsburgh Art Gallery. My wife posed as the silk-hatted lady standing in the centre of the picture holding the horses : the black horse on the left, his neck and shoulders sweating, nostrils blowing ; the grey on the right, fresh and ready to go, with Burgess, the Belvoir second horseman, tightening the girths. I wanted another study of the black horse with nostrils really blowing, and for this we used a dark-brown daughter of the original grey mare. My wife galloped this animal again and again round the fields, returning each time to

La scène de genre est ici monumentale, traitée d'ailleurs à l'origine sur un format historique³³⁹. Mais l'œuvre qui valut une médaille d'or à Munnings au Salon de 1922 était l'autre œuvre qu'il a exposée, intitulée *At a point-to-point Meeting*³⁴⁰ et datée de l'année précédente. Il s'agit également d'une scène de genre, avec un sujet plus marqué vers le sport. Renommée *The Red Prince Mare* après le Salon, l'œuvre représente une scène de préparation d'une jument pour un point-to-point – un type de course hippique amateur des îles Britanniques. C'est donc un moment de tension et de concentration qui précède la course qui est représenté. Selon Munnings, qui évoque la conception de cette toile de manière très précise dans son autobiographie, toute l'œuvre repose ici sur la composition et sur un jeu d'équilibre entre les personnages, le sujet et le ciel :

Il est aisé de voir que l'œuvre ne pourrait exister sans ce garçon placé où il est. La figure sur la gauche, tenant un tapis bleu foncé avec une reliure blanche, est une autre nécessité dans la composition. Voyez par vous-même. [...] Tous avaient été peints d'après des modèles à l'extérieur, excepté la foule et les tentes suggérés à l'arrière-plan ; mais il y avait aussi le ciel. Je me souviens clairement du matin de février et des conditions météorologiques qui faisaient les cieux. Délaissant ce que j'étais en train de faire, j'ai saisi l'occasion ; peindre un ciel qui se se déployait à ce moment précis, sans le retoucher. Ici s'achève une petite histoire de la création d'une image.³⁴¹

pull up and dismount, the mare being held whilst I painted the dilated nostrils. » (Cité dans le catalogue : Booth, Stanley, *Sir Alfred Munnings, 1878-1959: A Centenary Tribute : an Appreciation of the Artist and a Selection of His Paintings*, Londres : Philip Wilson Publishers Limited for Sotheby Parke Bernet Publications, 1981, p. 190).

³³⁹ Il existe deux versions de l'œuvre qui sont quasiment identiques ; celle que l'artiste a peint en premier, qui se trouve toujours dans les collections du musée de Pittsburgh, est de grandes dimensions et Violet Munnings porte un chapeau haut de forme ; sur la seconde version, de dimensions plus conventionnelles pour ce type de sujet, elle porte un autre genre chapeau, plus rond et moins masculin. C'est probablement la première version qui a été envoyée à Paris, mais aucune source ne permet de l'affirmer avec certitude. L'œuvre de Pittsburgh fait actuellement l'objet d'une recherche approfondie³³⁹ et le musée ne délivre que peu de détails, notamment sur la date de l'achat ou sur les lieux où elle a été exposée, tandis que la seconde version n'est pas datée précisément par les sources. On sait seulement qu'elle fait partie d'une collection privée (McConkey, Kenneth. *op.cit.*, p. 102).

³⁴⁰ Contrairement à ce qui est indiqué dans le catalogue de Béatrice Crespon-Halotier. Toutes les sources indiquent que c'est bien cette œuvre qui valut à Munnings la médaille d'or, mais on peut citer Munnings lui-même dans son autobiographie : Munnings, Alfred. *op. cit.*, tome 2, p. 132.

³⁴¹ Munnings, Alfred J. *An Artist's Life*. Tome 2, Londres : Museum Press, 1954, p. 132-133 : « It is easy to see the picture could not exist without this lad placed where he is. The figure on the left, holding a dark blue rug with white binding, is another necessity in the arrangement. See for yourself. [...] All had been painted from models out of doors, except the suggestion of a crowd and tents in the background ; but there was yet the sky. I remember clearly the February morning and weather conditions which were making skies. Leaving what I was doing, I seized the opportunity ; painting a sky happening at the moment, not touching it again. Here ends a tale of picture-Making. »

En 1922, Munnings n'en était pas au début de sa carrière. Fils d'un meunier de la région d'Est-Anglie et doué pour le dessin depuis son plus jeune âge, il avait quitté la ferme de son père pour devenir apprenti chez l'imprimeur Page Brothers à Norwich. Durant les six années de son contrat avec la firme, il avait fréquenté la Norwich School of Art après le travail. Lorsqu'il avait une vingtaine d'années, sa formation d'artiste était devenue solide et il s'était fait remarquer par John Shaw Tomkins, le directeur d'une entreprise de fabrication de chocolat qui l'embaucha pour la création de ses affiches publicitaires et des emballages de ses produits. Tomkins fut un personnage clé pour Munnings, car il devint son premier mécène et l'encouragea énormément dans sa carrière d'artiste. Il lui avait fait faire ses premiers voyages à l'étranger : en 1897, Munnings avait fait le trajet avec lui jusqu'à Leipzig à l'occasion d'une foire commerciale (ils passèrent par La Hague, Amsterdam et Berlin). L'artiste avait alors dix-neuf ans. Sur place, il avait décroché un autre contrat pour la conception d'affiches, et surtout c'est là qu'il avait eu l'idée de peindre *Stranded* (fig. 38)³⁴², la première œuvre qui fut acceptée par la Royal Academy en 1899 – en tout, l'institution exposera presque trois cents autres œuvres de l'artiste jusqu'à sa mort en 1959³⁴³.

Le jour où Munnings a appris qu'il allait être exposé à la Royal Academy a changé sa vie, car c'est aussi ce jour-là qu'il a assisté à sa première course de chevaux, motif qui a orienté et régenté toute sa carrière artistique³⁴⁴. Il a écrit plus tard à ce sujet : « J'ai vu les chevaux de race et les jockeys aux brillantes couleurs de soie descendre le long du parcours. La paisible école d'art et la salle des artistes malodorants de Page Brothers se sont estompées et j'ai commencé à vivre !³⁴⁵ » La firme lui avait proposé un contrat très intéressant la même année (il n'était plus en contrat de formation), mais Munnings l'avait refusé et était rentré à Mendham, où il avait grandi, pour acheter un atelier de menuisier avec ses économies pour en

³⁴² Munnings, Alfred. *Stranded*, 1898, huile sur toile, 45.7 x 35.5 cm, Bristol Museum & Art Gallery, Bristol.

³⁴³ Pour ces informations biographiques sur Munnings, voir : Munnings, Alfred J, and Stanley Booth. *Sir Alfred Munnings, 1878-1959: A Centenary Tribute : an Appreciation of the Artist and a Selection of His Paintings*. Londres : Philip Wilson Publishers Limited for Sotheby Parke Bernet Publications, 1981, p. 11-13.

³⁴⁴ *Id.*

³⁴⁵ *Id.* : « I saw the thoroughbred horses and jockeys in bright silk colours, going off down the course. The peaceful School of Art, the smelly artists' room at Page Brothers faded away and I began to live ! »

faire son atelier. Il avait continué à dessiner des affiches pour l'entreprise de Tomkins pour gagner sa vie, tandis que ses tableaux avaient commencé à se vendre dans le cercle des marchands de Norwich. Cherchant à s'établir dans cette ville, il y louait des chambres et y organisait des soirées privées – la vie de Munnings est marquée par une vie sociale très active, qui convenait à un tempérament très extraverti³⁴⁶.

Ses liens avec Paris ont pris forme en 1902 et 1903, lorsqu'il a décidé de partir compléter sa formation dans la capitale française. Dans son autobiographie, il écrit qu'il ne sait plus exactement pourquoi il avait pris cette décision à l'époque. Il raconte qu'il fréquentait alors avec ses amis le bar du Castle Hotel de Norwich, où ils avaient rencontré un artiste plus âgé qui s'appelait Edward Elliot (1850-1916). Au cours de conversations arrosées, ce dernier revenait sans arrêt sur sa jeunesse et sur la vie qu'il avait menée à Paris : « He painted glowing word-pictures of the life at the Atelier Julian in the Rue du Dragon, until we all decided to go.³⁴⁷ » Ils avaient ainsi loué des chambres à l'hôtel Jacob, près de l'Académie Julian, mais les amis de Munnings étaient repartis à Londres rapidement, découragés par les punaises de lit et le manque d'argent. Seul Munnings, qui avait quelques économies, était resté, et lorsqu'il n'eut plus assez d'argent pour louer sa chambre, il la partagea avec un jeune Irlandais³⁴⁸. La journée, il allait manœuvrer pour avoir une place à l'Académie Julian, où il pouvait peindre des nus – lui et ses camarades étrangers, pour la plupart Américains et Anglais, étaient tirés au sort pour avoir le droit d'installer leur chevalet dans le grand studio de Julian³⁴⁹. L'historien Jean Goodman, qui a consacré une monographie à l'artiste, résume bien l'expérience de Munnings et les conditions de travail qui régnaient dans l'atelier de la rue du Dragon :

Ceux qui ont eu la chance de se retrouver au premier rang étaient tellement serrés qu'ils ne pouvaient plus lever le bras ni garder l'équilibre, alors que la foule à l'arrière essayait de saisir

³⁴⁶ À ce sujet, voir Goodman, Jean. *op.cit.*, p. 22-30.

³⁴⁷ Munnings, Alfred J. *An Artist's Life*. Tome 1, Londres : Museum Press, 1954, p. 152.

³⁴⁸ Goodman, Jean. *op. cit.*, p. 49.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 50.

un vague aperçu du modèle à travers des nuages de fumée dense de cigarettes ou de pipes mélangées, avec une forte odeur de corps et la puanteur de l'huile d'un ancien fourneau. Munnings était totalement à son aise.³⁵⁰

Munnings était heureux d'être à Paris, entouré d'artistes plus expérimentés que lui et qui furent très amicaux avec lui, ce qui pallia la déception de ne recevoir que de sommaires commentaires de la part des trois professeurs qui encadraient les sessions à l'Académie. Munnings progressa rapidement, car les modèles changeaient à un rythme qui lui convenait pleinement – tous les quinze jours. Le fait de ne pas recevoir d'attention individualisée de la part des professeurs était compensé par l'étude des sculptures installées partout dans la ville, qu'il dessinait en compagnie des amis qu'il s'était faits sur place et que chacun commentait à sa guise, tenant des discussions qui passionnaient l'artiste anglais³⁵¹.

Mais ce qui marqua le plus Munnings en France, c'est une peinture d'Aimé Nicolas Morot (1850-1913) toujours conservée à Versailles, où l'artiste se rendait souvent durant les week-ends : *La Bataille de Reichshoffen, 6 août 1870*³⁵². Ses amis restaient de marbre devant cette œuvre gigantesque, mais Munnings était fasciné par cette toile, qu'il découvrit d'abord à travers trois photographies du tableau qui étaient encadrées dans une salle du château. Munnings chercha l'œuvre partout mais il ne la trouvait pas, alors il demandait à chaque fois au gardien, qui était incapable de l'aider car il ne comprenait pas son français. Ainsi Munnings chercha à apprendre à communiquer en français pour trouver l'œuvre dans le château, jusqu'au jour où le garde le comprit et lui indiqua comment accéder à l'étage au-dessus de la chapelle :

Tout à coup, le type comprend et dit : « Ah, oui, Monsieur ! Ah, oui, je comprends. » Ensuite, je trouvai les escaliers et arrivai essoufflé devant la *Charge des Cuirassiers*, stupéfait pour la

³⁵⁰ *Id.* : « Those lucky enough to get in the front row were so tightly crammed in that they could hardly lift an arm or keep their balance as the crowd behind milled about trying to catch an occasional hazy glimpse of the model through clouds of dense cigarette or pipe smoke mingled with a strong smell of human bodies and the reek of oil from an ancient stove. Munnings felt completely at ease. »

³⁵¹ Munnings relate tout cela dans son autobiographie : Munnings, Alfred J. *op. cit.*, tome 1, p. 152-154.

³⁵² Morot, Aimé Nicolas. *La Bataille de Reichshoffen, 6 août 1870*, 1889, huile sur toile, 430 x 800 cm, musée national du Château de Versailles.

vingtième fois. J'étais fasciné à chaque visite, même si les autres n'étaient jamais impressionnés. Ainsi nos perceptions différaient. Tandis que les intellectuels jubilaient et sourcillaient devant un mélange insensé installé dans un cadre qui était le seul élément tangible, cette tentative héroïque de peindre un sujet héroïque était méprisée et oubliée. Un tel effort nécessite une étude et la connaissance de toute une vie. Le dessin est le premier élément de la vie de l'artiste. Sans cela, il serait inutile pour un homme d'aborder une telle tâche. Seul un artiste issu d'une nation militaire pouvait concevoir la tragédie d'un moment : la course folle, la fureur, la peur, le tout sur cette large toile. Je me suis demandé où étaient les premiers dessins et esquisses de Morot. Quelle était leur taille ? Comment avait-il peint ses études pour les chevaux blessés ?³⁵³

Son goût et les questions qu'il se posait face à l'œuvre, la façon dont il a relaté cette anecdote cinquante ans plus tard, montre à la fois l'état d'esprit et les positions du jeune peintre vis-à-vis des partisans des mouvements modernes avant la Première Guerre mondiale et les convictions qu'il conservera toute sa vie : « Un Américain insensible et moderne, aux idées modernes, dit : 'Mais ... voyez-vous ... ces choses-là ne sont que des illustrations.' 'Que les illustrations soient damnées !' ai-je répondu, les yeux rivés sur ces formidables réalisations et sur l'ingéniosité contenue dans ces puissantes images.³⁵⁴ » À Paris, il découvrit aussi le travail de Théodore Géricault (1791-1824), dont l'œuvre a aussi été très marquée par le motif du cheval, ce qui apporta des éléments de réponse à Munnings concernant sa représentation en peinture. Dans les galeries parisiennes, l'artiste étudia également des œuvres de peintres comme Degas (1834-1917), Fantin-Latour (1836-1904), James Tissot (1836-1902), Bastien

³⁵³ Munnings, Alfred, *op. cit.*, tome 1, p. 157 : « Suddenly the fellow would brighten and say, 'Ah, oui, Monsieur ! Ah, oui, je comprends, etc.' Then I would find the stairs and arrive breathless in front of the *Charge des Cuirassiers*, astounded for the twentieth time. I was spellbound at every visit though others were never impressed. Thus do we differ in our outlook. As highbrows gloat and blink at a meaningless mix-up in a frame which is the only sound part of it, this heroic attempt at an heroic subject is despised and forgotten. Such an effort requires a lifetime's study and knowledge. Drawing is the first item in the artist's life accomplishments. Without that item it would be useless for a man to begin such a task. Only an artist born of a military nation could conceive the tragic moment – the mad rush, the fury, the fright, all shown on this wide canvas. I wondered where all Morot's first drawings and designs would be ? How large were they ? How did he paint the studies for the wounded horses ? »

³⁵⁴ *Id.* : « A callous, modern-minded American would drawl : 'But... see... these shure are oanlee ill-us-traytions.' Illustrations be damned ! said I, full of terrific achievements and vast knowledge displayed in these great pictures. »

Lepage (1848-1984) et d'autres dont il dit : « Ces peintres ont pour but d'emplir l'âme d'un homme d'admiration et de joie pure, non de le perdre et de l'hébéter.³⁵⁵ »

Il est ainsi de rigueur de noter qu'on peut limiter l'aversion de Munnings, souvent considéré en France comme « l'ennemi du modernisme, » aux apports d'artistes comme Cézanne, Matisse et Picasso³⁵⁶. D'après lui, ces trois artistes en particulier étaient des « barbouilleurs débiles » et lors de son discours d'ouverture au banquet de la Royal Academy en 1949, il fustigera publiquement des institutions comme la Tate Gallery, l'Arts Council et la Royal Academy elle-même, qui donnaient du crédit à ces trois artistes³⁵⁷. Mais Munnings ne fut pas en cela un cas isolé en Angleterre – on a vu notamment les positions de personnalités comme Frank Pick ou Leonard Campbell Taylor.

Munnings aimait profondément la France. Il l'a aimée tout de suite lors de son premier passage à Paris en 1902 et 1903, et il y est souvent revenu. Il y a vécu durant les années 1920 et ses correspondances témoignent de son attachement à Paris et à ses institutions tout au long de sa vie. En 1914 d'abord, il s'était porté volontaire dès la déclaration de guerre, mais il avait été refusé par l'armée parce qu'il était aveugle d'un œil – il avait perdu la vue de l'œil droit à vingt-deux ans dans un accident³⁵⁸. Il a essayé d'intégrer l'armée par tous les moyens et aurait accepté n'importe quel emploi, mais il fut continuellement refusé pendant presque trois ans³⁵⁹. En 1917, il parvint enfin à obtenir un travail de « strapper » à Caldecott Park, près de Reading : pendant onze mois, son rôle était de tester les chevaux qui revenaient du champ de bataille pour déterminer s'ils avaient la gale.

Ensuite, il fut envoyé en France dans l'armée canadienne. Il s'agissait de peindre des scènes caractéristiques de l'effort de guerre canadien sur le champ de bataille : les

³⁵⁵ Rapporté par Goodman, Jean, *op. cit.*, p. 51 : « Such painters aimed to fill a man's soul with admiration and sheer joy, not to bewilder him and daze him. »

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 233.

³⁵⁷ *Id.*

³⁵⁸ Il avait voulu aider un chiot à passer une haie pour chasser et quand il s'était relevé, une branche pleine d'épines l'avait écorché : Goodman, Jean, *op. cit.*, p. 40-41.

³⁵⁹ Les détails de cette phase sont relatés par Goodman, Jean, *op. cit.*, p. 119-122.

photographies n'étaient pas assez fiables et il n'y avait pas de documents d'archives de la Seconde Bataille d'Ypres, alors le Canadian War Memorials' Scheme fut lancé. Les artistes qui intégraient le programme devaient fournir une série de peintures réalistes et c'est Paul Konody (1872-1933), un critique d'art au *Daily Mail* et à l'*Observer*, qui fut chargé de choisir des artistes pour remplir cette tâche. Il invita Munnings à se joindre au projet et à se rendre en France comme civil pour peindre la brigade de cavalerie en action³⁶⁰. Jean Goodman relate avec beaucoup de détails la vie et le courage de Munnings sur les lignes canadiennes³⁶¹. L'artiste peignit des scènes de nombreuses régions de France jusqu'à la fin de la guerre : à Boulogne, dans la Somme, dans la forêt de Dreux, à Conches et à Bellême puis dans le Jura. Durant cette période, il n'a pas seulement peint pour l'armée mais aussi pour lui, par plaisir, principalement des paysages de la campagne française – Goodman raconte que Munnings était enchanté par la population locale et ses animaux ; un jour, un fermier français a même été tellement ému par l'intérêt de l'artiste pour sa terre qu'il lui a offert la main de sa fille. Par ailleurs, Munnings prit aussi le temps de visiter des hauts lieux de la culture française, comme la maison de Stendhal à Grenoble et celle de Courbet à Ornans³⁶².

En janvier 1919, l'exposition du Canadian War Memorial se tint à la Burlington House de la Royal Academy. Sur trois-cent cinquante œuvres exposées, quarante-cinq étaient de Munnings. L'intérêt du public se porta sur une œuvre en particulier : *La Charge de l'escadron de Flowerdew*³⁶³ (fig. 39). C'était une œuvre de dimensions modestes qui représentait un moment de la bataille du bois de Moreuil, décrite par le Général Seely, qui supervisait Munnings, comme étant « la plus grande bataille de l'histoire.³⁶⁴ » Elle avait en effet contribué à l'arrêt de la dernière grande offensive allemande au printemps 1918, et avait aussi coûté la vie au lieutenant canadien Gordon Flowerdew (1885-1918), qui avait reçu la Victoria

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 123-124.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 124-130.

³⁶² *Ibid.*, p. 131.

³⁶³ Munnings, Alfred. *Charge of Flowerdew's Squadron*, 1918, huile sur toile, 50,7 x 61,3 cm, Canadian War Museum.

³⁶⁴ Propos rapporté par Goodman, *op. cit.*, p. 131.

Cross pour son action dans cette bataille quelques jours avant son décès. L'œuvre de Munnings est encore aujourd'hui le tableau le plus connu qui soit associé à cette bataille. Loin d'être aussi ambitieuse que l'immense toile de Morot, la toile de Munnings n'atteindra aucunement la puissance dramatique de l'œuvre qu'il avait tant admiré à Versailles quinze ans plus tôt. Il peint de mémoire la mêlée de chevaux et d'hommes lors de la charge menée par le lieutenant Flowerdew sur son cheval noir. Les lignes d'attaque sont encore en place, plusieurs chevaux se cabrent et l'un d'entre eux tombe à droite. Le mouvement et le bruit, la tension dramatique vient essentiellement des chevaux et d'un effet de flou agencé par Munnings, qui s'opposent à la linéarité de la composition et à la posture des hommes déterminés.

À l'époque, Munnings n'avait pas encore résolu les problématiques qui s'étaient imposées à lui face à la charge de Morot à Versailles. Pour la sienna en 1918, il avait renoncé au dessin et laissé à la couleur le rôle principal. C'est elle qui délimite les contours et les reflets, c'est en elle que l'artiste incarne le mouvement et l'aspect désordonné des formes à l'intérieur des lignes, et c'est par elle que l'effet général se produit. Ce n'est que quelques années plus tard que Munnings trouvera des réponses au sujet des dessins préparatoires de Morot et sur les études de chevaux blessés qu'il avait réalisés. Lui-même en avait vu beaucoup sur les champs de bataille, mais parmi ses œuvres de guerre, sa charge est la seule où les chevaux et les hommes sont représentés en action – la plupart de ses toiles sont des portraits d'hommes et des scènes de la vie quotidienne sur le front³⁶⁵. Son cheval blessé sur *Charge of Flowerdew's Squadron* n'a d'ailleurs rien de commun avec ceux de Morot. En fait, Munnings n'a obtenu de réponse au sujet des études de Morot qu'au début des années 1920 à Paris :

La réponse à cette question m'a été donnée lorsque, lors d'une visite ultérieure à Paris, m'ont été montrés des modèles de chevaux merveilleusement montés dans des positions au galop, qui avaient été réalisés par le seul spécialiste de l'époque. Un alezan et un cheval bai, sellés et

³⁶⁵ On peut voir un très large échantillon des œuvres de guerre de Munnings au Canadian War Museum d'Ottawa, qui conserve des toiles comme *Painting, Lord Strathcona's Horse on the March* ou *Portrait Painting, Major General the Right Honourable J.E.B. Seely*.

bridés et présentés au galop, se tenaient dans l'atelier d'un ami où j'étais souvent invité lors de mes séjours à Chantilly dans les années vingt. C'étaient les vestiges des propriétés de l'atelier de Detaille ; leurs têtes, leurs cous et leurs membres étaient mobiles, comme des figures indépendantes. Pourtant, ils étaient couverts de peau, de crinière, de queue et d'un œil plein d'éclat.³⁶⁶

Il avait en effet fait fortune grâce à un achat exceptionnel d'une galerie londonienne (James Connell and sons), et ses œuvres de guerre pour l'armée Canadienne lui avaient en outre permis d'obtenir des commandes prestigieuses de la haute société, dont une série de peintures pour Anthony de Rothschild (1887-1961) qui avait conduit à une invitation du Baron Robert de Rothschild dans sa maison de campagne en France, au château de Laversine, pour peindre des portraits de la famille, des scènes de chasse et tout ce qu'il voulait : « Stay with us for a year³⁶⁷, » lui avait écrit le Baron. Et c'est ainsi que Munnings, qui était devenu membre associé à la Royal Academy en 1918, revint en France durablement au tout début des années 1920. D'abord, il rencontra le Baron dans son manoir de l'avenue de Marigny à Paris, situé en face du palais de l'Élysée – ce lieu était somptueux, décoré de trésors et de chefs-d'œuvre de l'art européen, dont de nombreuses peintures de Van Eyck (1390-1441) et de Rembrandt (1606 ou 1607-1669)³⁶⁸. Puis il fut conduit au château palatial du Baron sur les bords de l'Oise, à Chantilly. Là, Munnings vécut des mois hors du temps. Des soirées étaient organisées quasiment tous les jours et le weekend, il accueillait des artistes (lorsque Munnings est arrivé, Nicholson venait de finir un portrait de la fille cadette³⁶⁹), des écrivains, des musiciens et des invités comme le Duc et la Duchesse d'Alva, le Prince Murat, qui était un maître de la chasse à Chantilly, accompagné de sa princesse, ou le Maréchal Earl Haig

³⁶⁶ Goodman, *op. cit.*, p. 131 : « The answer to this was given me when, on a later visit to Paris, I was shown some marvellously set-up models of horses in galloping positions, which were made by the only specialist of that day. A chestnut and bay, saddled and bridled and posed at a gallop, stood in a friend's studio where I was often invited during my stays at Chantilly in the 1920's. These were the remnants of the studio properties of Detaille ; their heads, necks and limbs movable, like a lay figure. Yet they were covered in their skin, with mane, tail and full glass eye all complete. »

³⁶⁷ Propos rapporté par Goodman, Jean, *op. cit.*, p. 164.

³⁶⁸ Munnings, Alfred, *op. cit.*, tome 2, Londres : Museum Press, 1961, p. 93.

³⁶⁹ *Id.*

(Douglas Haig) et tous les nobles de la région de Chantilly. Dans son autobiographie, Munnings relate le souvenir de ses impressions sur l'aspect fastueux des lieux :

Pour mon esprit non averti, c'était une expérience totalement nouvelle. De belles femmes couvertes de diamants ; une table de fête atteignant la longueur du salon ; Samuel, le majordome et les valets de chambre passant lentement, indiquant l'année du vin qu'ils servaient. Un tel maître d'hôtel était plein de dignité, le vieux Samuel à la tête blanche !³⁷⁰

Chaque matin, avant de partir pour Paris, le Baron rendait visite à Munnings et il lui demandait ce qu'il avait envie de peindre : « Eh bien, Monnings [sic], que voulez-vous ce matin ? Voulez-vous Frank [le palefrenier], les chevaux, les enfants, les chiens ou moi-même ou quoi ?³⁷¹ » Et l'artiste se décidait en fonction de la situation météorologique. Il travaillait quasiment tous les jours à ses portraits de famille, mais il préférait de loin aller peindre des paysages et des scènes de la campagne alentour – il connaissait bien la région depuis les années de guerre. Durant les fêtes de Noël, en 1922, il était toujours en France, à Pau dans les Pyrénées – il peignait un portrait de la femme d'Harry la Montagne, un cavalier hors pair. Une lettre que Munnings écrivit à sa femme Violet à cette époque en dit long sur son rapport au lieu. Il y exprime son regret de ne pas s'être installé en France dès le début de sa carrière, de ne pas avoir dans ce pays un lieu à lui pour peindre. Il regretta même d'avoir acheté son studio à Dedham, situé selon lui au mauvais endroit :

Je connais [Dedham] depuis des lustres. *J'ai été* bête. Jamais je n'aurais pu peindre ces œuvres là-bas. Je suis content de ces parcs et de ces grandes maisons autant que je *déteste* quitter la nôtre, tout simplement parce que je ne possède pas d'endroit satisfaisant pour peindre. Avant de mourir, je laisserai au monde une note sur le fait que si j'avais acheté le bon endroit,

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 94: « To my unsophisticated mind, this was an entirely new experience. Beautiful women glittered with diamonds; a festive table reaching the length of the salon ; Samuel, the butler, and footmen passing slowly round, quietly giving the year of the wine they were serving. What a butler was dignified, white-headed old Samuel ! »

³⁷¹ *Ibid.*, p. 95 : « Well, Monnings [sic], what is it you want this morning ? Will you Frank [the stud-groom], the horses, the children, the dogs, or myself, or what ? »

j'aurais fait un travail excellent. [...] Sais-tu que plus je suis loin de Londres, moins je souhaite y retourner ? Quel trou horrible.³⁷²

Mais même si Munnings aimait la France, s'il avait voulu y vivre ou y naître peut-être, il se plaignait souvent, il dormait mal (il maudissait les lits français mais il était aussi tourmenté, soucieux) et dans l'ensemble, il était assez insatisfait parce qu'il était loin de chez lui et surtout parce qu'il ne partageait pas les valeurs de ce monde et des personnes qu'il fréquentait autour du Baron. Une telle opportunité ne se serait pas refusée ; il avait accepté les commandes, il avait élargi son réseau parmi une clientèle très aisée et il avait gagné une fortune, mais il n'aimait pas peindre des portraits et même si le château était entouré de paysages de campagne, il préférait une vie simple aux mondanités. Poète à ses heures, Munnings a vécu en France une période de profonde introspection et de réflexions, qu'il a exprimées avec des mots plutôt qu'en peinture dans un poème de soixante-dix vers sur ses impressions en France. Le poème s'appelle *The Chef* : c'est l'histoire d'un chef qui travaillait dans les cuisines d'un château en France. Il était bien payé pour ses plats, mais le temps passant il eut de plus en plus de difficultés. Ses plats étaient parfaits mais lui était insatisfait, jusqu'au jour où il perdit tout à fait l'odorat et le goût, ce qui le conduisit au suicide. On comprend là la difficulté morale pour Munnings de travailler dans ces conditions-là – la perte de son œil droit vingt ans plus tôt n'avait pas eu raison de sa vocation, elle l'avait même renforcée. Après plus d'un an en France, loin de son épouse Violet qui était restée à Norwich, il fut temps pour Munnings de quitter le pays et de rentrer chez lui.

En mars 1924, l'artiste a été invité à Pittsburgh par le Carnegie Institute pour faire partie des membres du jury de l'exposition annuelle. Il fit le voyage transatlantique à bord du *Berengaria*. Dans son autobiographie, il raconte combien il fut honoré de rencontrer Albert

³⁷² Goodman, Jean, *op. cit.*, p. 166 : « I've known it for ages. I was a fool. I could never have done these pictures there. I'm glad of parks and large houses as much as I *hate* leaving home, simply because I've not got a good painting spot of my own. Before I die I will leave an explanation to the world that if I had bought the *right* place, I should have done great work. [...] Do you know, the longer I'm away from London, the less I want to go back there. Beastly hole. »

Besnard (1849-1934), qui était directeur des Beaux-Arts de Paris à l'époque et qui avait aussi été invité pour être l'un des membres du jury cette année-là. Il avait embarqué à Cherbourg et Munnings avait pu échanger quelques mots avec lui le lendemain matin : « J'ai eu l'honneur de le rencontrer – une houle de la première eau, âgé, grand, avec une tête fine, une barbe blanche soignée et une carrure gigantesque. Sa femme était d'une certaine tenue elle aussi.³⁷³ » Huit mois plus tard, Albert Besnard a été élu à l'Académie française, devenant le premier peintre à intégrer l'institution depuis 1760.

L'année suivante, Munnings était de retour à Chantilly, cette fois sur la demande de l'éleveur argentin Martinez de Hoz, qui était le propriétaire d'un cheval qui avait gagné le Derby de France avec Charles Semblat (1897-1972), le jockey français qui était très prometteur à l'époque. Cette fois, Munnings apprécia pleinement son séjour : « non seulement la maison était confortable, mais les lits étaient confortables,³⁷⁴ » et l'entraîneur du cheval chez qui Munnings vécut à Chantilly, Frank Carter, était « un homme délicieux³⁷⁵. » Belfonds, le cheval, était magnifique et racé. Munnings l'adora tout de suite, d'autant qu'il était le gagnant de nombreuses courses du Derby français. Munnings, qui était là pour peindre son sujet favori, travailla à Chantilly dans d'excellentes conditions, en particulier parce qu'il avait tout ce qu'il lui fallait à sa disposition, mais aussi parce que le lieu était imprégné de la culture française que Munnings appréciait :

L'un des avantages de Chantilly, par rapport à Newmarket, c'était que la plupart des jockeys français vivaient dans ou à proximité de la ville, de sorte que Semblat était en mesure de poser avec les couleurs de son propriétaire les jours où il n'y avait pas de course. Mais Chantilly avait d'autres avantages pour l'artiste. Les entraîneurs français (du moins, telle a été mon expérience) ne craignaient pas qu'un cheval soit laissé dehors pendant des heures. Le parc dont je me servais souvent se trouvait à proximité de la cour des écuries, dans laquelle se

³⁷³ Munnings, Alfred. *op. cit.*, tome 2, p. 159 : « I had the honour of meeting him – a swell of the first water, aged, tall, with a fine head, trimmed white beard, and huge frame. His wife was of grand order too. »

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 235.

³⁷⁵ *Id.*

trouvaient des vaches et des oiseaux Alderney. Il y avait aussi des dindes blanches, et les voir cueillir de l'herbe, me rappelait la célèbre photo de Monet, *Les Dindonneaux*.³⁷⁶

Munnings était totalement dans son élément. Il raconte que pendant son temps libre, il prenait un cheval arabe blanc et allait se promener dans l'immense forêt de Chantilly, ou bien il allait se balader dans la vieille ville de Senlis, à quelques kilomètres de là, où il croisait « le même genre d'habitants qui apparaissent souvent dans les volumes de Balzac.³⁷⁷ » À la façon dont il décrit la ville, le lecteur sent qu'il y était attaché et qu'il s'y sentait chez lui – il la décrit sous le prisme du temps : « Les villes comme Senlis n'ont pas été altérées comme l'ont été tant de villes anglaises après les deux guerres » ou « j'ai trouvé que la ville avait souffert » ; « je ne me souviens plus très bien combien de temps je suis resté à Chantilly ; mais je me souviens qu'avec la forêt, la rivière, les environs, la proximité avec Paris, j'étais toujours heureux d'y revenir.³⁷⁸ »

Malheureusement, le tableau qui lui valut une médaille d'or au Salon ne fut pas particulièrement commenté. Munnings ne reviendra au Salon qu'une seule fois en 1924, avec sa *Promenade à cheval*.

En 1922, une troisième médaille d'or fut remise à un artiste anglais : Algernon Talmage (1871-1939) la reçut pour une œuvre de paysage, *By the Cornish Sea*, l'année où il fut élu membre associé de la Royal Academy. Cette œuvre avait été exposée deux ans plus tôt lors de l'Exposition Internationale de la Carnegie Institute de Pittsburgh, où elle avait été récompensée d'une médaille d'argent³⁷⁹. L'artiste avait acquis une grande notoriété aux Etats-

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 236 : « One advantage that Chantilly had over Newmarket was that the French jockeys mostly lived in or near the town, so that Semblat was able to sit in the owner's colours on a non-racing day. Chantilly had other advantages for the artist. A French trainer (at least, such was my experience) did not mind a horse being held for hours out of doors. The paddock which I often used was near the stable-yard, and in it were some Alderney cows and fowls. There were some white turkeys too, and seeing them about, picking in the grass, reminded me of Monet's famous picture, *Les Dindonneaux*. »

³⁷⁷ *Id.*

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 236-237.

³⁷⁹ Barker, Virgil, « The Carnegie Institute International Exhibition », *The American Magazine of Art*, vol. 11, n°8, 1920, p. 272.

Unis dès le début des années des 1920³⁸⁰, la Carnegie Institution lui ayant permis d'exposer aux États-Unis dès le début des années 1910 – il remporta une médaille de troisième classe lors de l'Exposition annuelle de l'Institution en 1911³⁸¹ pour une marine, *The Kingdom of the Winds*³⁸² – deux prix sur trois furent remis à des artistes anglais³⁸³. On trouve dans les archives de la Carnegie que cette œuvre, aujourd'hui connue par des reproductions en noir et blanc, était peinte dans le style de l'école de Munich³⁸⁴ – Talmage a été formé par l'artiste d'origine bavaroise Sir Hubert von Herkomer (1849-1914), qui enseignait à l'école d'art de Buechey où Talmage s'est formé, ainsi qu'à Oxford.

Bien que, comme Augustus John (1878-1961), Talmage ait combattu dans l'armée Canadienne en France durant la Grande Guerre et fut élu Royal Académicien (en 1929), il semble que cet artiste ait été totalement oublié dès après sa mort – il est tout de même connu au Canada, mais pour avoir été le tuteur de la célèbre peintre Emily Carr (1871-1945) lorsque celle-ci faisait ses études à Saint Ives, en Cornouailles. C'est ainsi grâce aux archives américaines qu'on peut obtenir des informations sur le parcours de Talmage durant les années 1910 et 1920. Considéré aujourd'hui comme un artiste post-impressionniste mineur, Talmage fut remarqué en son temps par l'écrivain Henry Folliott-Stokes (1855-1939), qui ne supportait pas l'art des maîtres impressionnistes, et qui publia pourtant deux articles sur Talmage dans la revue internationale *The Studio* entre 1908 et 1909. Véritables éloges au peintre, ces publications permettent d'obtenir des informations sur les premières années de la carrière de Talmage, dont l'art est décrit en ces termes :

³⁸⁰ S. B., « London Notes », *The American Magazine of Art*, vol. 12, no. 7, 1921, p. 250.

³⁸¹ L. M., « The Carnegie Institute's Exhibition : The Foreign Paintings. » *Art and Progress*, vol. 2, no. 9, 1911, p. 266.

³⁸² L. M., « The Carnegie Institute's Exhibition : The Foreign Paintings », *Art and Progress*, vol. 2, no. 9, 1911, p. 265.

³⁸³ Les résultats de cette exposition sont intéressants : le premier prix revint à l'américain John W. Alexander (1956-1915) et les deux autres à des Anglais, bien que l'école française ait aussi été représentée par vingt-deux toiles, dont plusieurs de Monet (1840-1926), Maufra (1861-1918), Sisley (1839-1899), Raffaëlli (1850-1924). Algernon Talmage et Frank Craig (1874-1918), exposés aux côtés d'artistes qui devinrent Académiciens Royaux – William Orpen (1878-1931), Stanhope Forbes (1857-1947) ou Laura Knight – obtinrent respectivement les médailles d'argent et de bronze. L'Anglaise Alice Fanner (1865-1930) obtint une mention honorable.

³⁸⁴ L. M., « The Carnegie Institute's Exhibition : The American Paintings », *Art and Progress*, vol. 2, n°8, 1911, p. 234.

En cette période impressionniste, que l'on qualifierait souvent mieux d'occultisme inarticulé, il est rafraîchissant de trouver un travail qui, bien qu'impressionnant, est aussi vrai dans sa forme, dans son ton et dans sa couleur. [...] [M. Talmage] a aussi, comme tous les vrais amoureux de la nature il me semble, horreur de forcer un effet pour produire un effet justement – un défaut très courant que ceux qui fréquentent nos principales expositions connaissent bien.³⁸⁵

Pour l'auteur, l'art des impressionnistes était celui des apparences, un artifice. Talmage s'en distingue en parvenant à restituer la profondeur des lieux qu'il représente, l'âme de ses paysages, grâce à son expérience de la main comme de l'œil. C'est pour lui ce qui fait de Talmage un véritable artiste impressionniste, au contraire de ceux qui sont toujours aujourd'hui identifiés comme tels en raison d'un verbiage critique et d'un public mal éduqué aux questions artistiques.

A Paris, Talmage fut récompensé deux fois, pour deux portraits – il a exposé cinq œuvres en tout, dont trois paysages. On a peu d'informations sur l'œuvre médaillée au Salon, *By the Cornish Seas*, dont le titre est d'ailleurs incertain³⁸⁶ et se réfère aujourd'hui à une série de dessins de l'artiste. Un article de l'*American Art News* est ici une source précieuse qui permet d'identifier précisément l'œuvre, qui n'est toutefois connue que par un dessin (fig. 40). Le journal, qui a consacré un article aux médaillés de l'Exposition Internationale de la Carnegie Institution de 1920, évoque l'œuvre de Talmage qui lui avait alors valu la médaille d'argent :

Le deuxième prix Carnegie de 1 000 dollars a été attribué à Algernon Talmage, d'Angleterre, pour ses grands espaces avec une silhouette féminine. *By the Cornish Coast* – une toile séduisante, avec sa jeune anglaise typique, se promenant sur une plage de sable sous les falaises les plus lumineuses de l'été, les eaux scintillant à la lumière du soleil – ce soleil froid,

³⁸⁵ Foliott-Stokes, Allan Gardner, « The Landscape Painting of Mr. Algernon Talmage », *The Studio*, vol. 42, 1908, p. 188 : « In these days of impressionism, which in many cases would be better described as inarticulate occultism, it is refreshing to come across work which, while in the best sense impressionistic, is also true in form, tone and colour. [...] [Mr. Talmage] has, too, as I believe all true lovers of nature, have a horror of forcing an effect for the sake of making an effect – a fault which those who are familiar with our leading exhibitions know to be a very common one. »

³⁸⁶ Il varie selon les sources : *By the Cornish Sea*, *By the Cornish Coast*, *By Cornish Seas*.

vif, presque métallique, du bas canal anglais. L'oeuvre est magnifiquement peinte, véridique et sincère.³⁸⁷

La description du journal correspond bien à la composition du dessin, et on peut supposer que Talmage a gardé la même pour la conception de sa toile. Le dessin représente une femme recouverte d'un long châle, abritée sous l'ombrelle qu'elle tient. On peut rapprocher cette oeuvre de *La Promenade* de Monet (1840-1926) mais ici, nulle interaction avec l'artiste ou le spectateur, nul mouvement, ne sont présents et pourtant, là aussi, le regard du personnage interpelle. Songeuse, regardant au loin, la jeune femme absorbée de Talmage fait circuler le regard vers l'arrière, vers le paysage, seul ancrage de l'imagination pour tenter de pénétrer la pensée du personnage, de s'introduire dans son univers. Chez Monet, le rapport entre le paysage et le personnage est tout autre. La contre-plongée est prétexte à la représentation d'un ciel avec lequel les étoffes font corps grâce au vent. Le fait que le personnage se détourne pour regarder l'artiste brise la linéarité d'un déplacement continu vers la gauche, ce moment de tension créant à gauche une torsion du paysage et du ciel qui reprend celle des plis de la robe et prolonge un mouvement circulaire vers le haut, comme si la matière emmenée par le souffle se heurtait au bord du tableau : Monet fige le temps, il dépeint l'arrêt. Le terrain est escarpé, l'ensemble est aérien mais tourmenté, tournoyant ; l'effet est monumental. Monet peint ici un instant plus bref qu'il n'est possible de représenter, même d'un trait. C'est une illusion d'instantané, qui a en réalité nécessité plusieurs heures de pose d'un modèle qui ne fait qu'un avec le paysage, au point que les genres se confondent en ce qui n'est, au fond, qu'une saisissante scène de genre³⁸⁸.

³⁸⁷ Townsend, John. B., « Pittsburgh Int'l Salon », *American Art News*, vol.18, no. 28, 1920, p. 2 : « The Second Carnegie prize of \$1,000 went to Algernon Talmage of England for his large outdoors with woman's figure *By the Cornish Coast* – an alluring canvas, with its typical young Englishwoman, walking on a sandy beach under towering cliffs on the brightest of summer days beside blue waters glittering in the sunlight – that cool, keen, almost metallic, sunlight of the lower English channel. The work is beautifully painted, truthful and sincere. »

³⁸⁸ Que le modèle soit identifié ne fait pas de l'oeuvre un portrait, pas plus que la place accordée à la nature et au ciel ne font d'elle un simple paysage. Le fait qu'il s'agisse de Camille Doncieux (1847-1879), l'épouse de Claude Monet, en compagnie de son fils, renforce plutôt l'idée de la représentation d'une simple promenade en famille, soit d'une activité de la vie quotidienne.

Chez Talmage, il s'agit sans ambiguïté d'un portrait. Ici, le paysage renvoie à l'intériorité du personnage, alors que chez Monet, l'ensemble renvoie à l'intériorité de l'artiste. C'est sa vision, son impression que Monet cherche à représenter à l'observation de cette scène, alors que Talmage tend à restituer celles de la jeune femme en instaurant une relation entre la figure et le fond. L'artiste ne recherche ainsi pas l'effet (au sens d'un « procédé employé pour attirer les regards ou forcer l'attention³⁸⁹ ») ; ce que Talmage cherche à transmettre, c'est l'esprit de son personnage en même temps que l'essence de son paysage, l'un étant l'écrin de l'autre. L'interrelation première se situe donc dans l'œuvre, et non entre l'œuvre et le spectateur – soit en dehors du tableau.

On retrouve cette caractéristique dans toute la production d'Algernon Talmage, qu'il s'agisse de figures intégrées à des paysages, comme avec *The Western Sky*³⁹⁰ (fig. 41), de scènes de genres comme *The Mackerel Shawl*³⁹¹ (fig. 42), ou de paysages comme *The Ford*³⁹² (fig. 43). Avec *Break in the Storm*³⁹³ (fig. 44), c'est le rapport entre la mer et le ciel qui intéresse d'abord l'artiste. Chez Talmage, chaque élément interagit toujours avec un ou plusieurs autres, et c'est cette interaction qui résonne chez le spectateur, non les éléments eux-mêmes. Par exemple, avec *The Close of the Day* (fig. 45)³⁹⁴, la lumière du soleil n'atteint que le personnage central puis se réverbère vers l'arrière, vers l'intérieur des terres. Sa lumière ne « sort » pas de l'œuvre pour rayonner en dehors, elle n'éclaire que l'univers interne à la toile. L'effet est donc présent, mais il demeure intrinsèque à l'œuvre, actif au sein de l'œuvre et non directement avec son public.

³⁸⁹ Définition cnrtl.

³⁹⁰ Talmage, Algernon. *The Western Sky*, 1926, huile sur toile, dimensions inconnues, Grundy Art Gallery, Blackpool.

³⁹¹ Talmage, Algernon. *The Mackerel Shawl*, 1910, huile sur toile, dimensions inconnues, Bristol Museum & Art Gallery.

³⁹² Talmage, Algernon. *The Ford*, 1908, huile sur toile, 98 x 151 cm, Gallery Oldham, Oldham.

³⁹³ Talmage, Algernon. *Break in the Storm*, 1917, huile sur toile, 82 x 120 cm, The Potteries Museum & Art Gallery.

³⁹⁴ Talmage, Algernon. *The Close of the Day*, date inconnue, 27 x 17.5 cm, collection privée.

Talmage peignait de la main gauche en raison d'un accident à l'autre main dans son enfance, avec une arme. C'était un artiste extrêmement apprécié par son entourage, constitué d'artistes comme Julius Olsson (1864-1942), avec qui il a contribué à lancer la célèbre école de Saint Ives, en Cornouailles, Greville Morris (1861-1922) ou Hilda Fearon (1878-1917) qui fit un portrait de lui en 1914 (fig. 46)³⁹⁵. On sait peu de choses sur sa vie personnelle, hormis qu'il fit une crise de nerfs grave en 1938 et qu'il mourut chez lui à Romsey (Hampshire) en septembre 1939. Comme l'écrit l'historien Hugh H. Halliday, on ignore jusqu'aux circonstances détaillées qui l'ont amené à intégrer le programme canadien des monuments commémoratifs de la Grande Guerre après 1918³⁹⁶. Bien qu'il fût connu de ses contemporains et son œuvre appréciée, cette dernière n'a pas été commentée, hormis par Folliott-Stokes avant la Première Guerre mondiale, et aucune monographie n'a été publiée sur lui. On ignore presque tout de sa pratique durant les années 1930, si ce n'est qu'il semble avoir surtout produit des portraits à la fin de sa vie. Une phrase de l'article de Hugh A. Halliday résume de façon magnifique l'état de l'art sur cet artiste à redécouvrir : « Although a painter of some substance, he seemed to cast no shadow.³⁹⁷»

A l'école d'art de Buchey, où Talmage s'est formé, ce dernier croisa la route d'une artiste anglaise également médaillée du Salon de 1922 pour son œuvre *Retour au Labourage*. Formée elle aussi par van Herkomer, Lucy Kemp-Welch (1859-1958) était une peintre brillante dont les premières œuvres avaient été exposées lorsqu'elle n'avait que quatorze ans, et qui avait été acceptée à la Royal Academy pour la première fois alors qu'elle n'était encore qu'étudiante – c'était en 1895³⁹⁸. Le talent de Lucy Kemp-Welch a souvent été éclipsé par celui de Munnings, leurs sujets de prédilection étant proches puisque tous deux s'étaient spécialisés dans la peinture équestre. Au Salon, *Retour au Labourage* de Kemp-Welch reçut

³⁹⁵ Fearon, Hilda. *Portrait of Algernon Talmage*, 1914-15, huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée.

³⁹⁶ Halliday, Hugh A., « Algernon Mayow Talmage (1871-1939), Official Canadian War Artist », *Canadian Military History*, vol. 21, n°3, p. 60.

³⁹⁷ Halliday, Hugh A., *op. cit.*, p. 60.

³⁹⁸ Chamot, Mary, et Tate gallery, *op. cit.*, p. 351.

la médaille d'argent en 1922. Actuellement, on ne trouve pas de traces de cette œuvre, certainement conservée en collection privée. Seul le *Journal* la mentionne pendant son exposition au Salon, la décrivant succinctement de cette façon : « Il faut signaler un *Retour au Labourage*, de Mlle Kemp-Welch, avec des chevaux blancs d'une jolie tonalité.³⁹⁹ »

La bibliographie anglophone abonde sur cette artiste, donc il n'est pas nécessairement l'objet ici de s'attarder longuement sur son parcours, mais on peut souligner sa présence aux Salons et sa notoriété en France pendant l'entre-deux-guerres. Elle exposait à Paris depuis 1910⁴⁰⁰. Certainement refusée au Salon des Artistes Français, elle exposa deux œuvres cette année-là au Salon National des Beaux-Arts, plus accessible. Depuis 1914, elle fréquentait exclusivement le Salon officiel. Elle décrocha une médaille de bronze en 1921, avec *Les Cavaliers*, également difficile à identifier tant les titres des œuvres de Kemp-Welch se ressemblent, et tant il s'en trouve chez les collectionneurs privés. L'exposition des œuvres de l'artiste en Angleterre la fit remarquer à Londres dès la fin du XIXe siècle.

En France, on la trouve mentionnée régulièrement dans la presse depuis 1899, soit bien avant qu'elle ne commence à exposer à Paris, parce qu'elle était à l'époque l'une des rares artistes à produire des œuvres du « grand genre » en Angleterre. Le *Journal des débats politiques et littéraires* publiait ainsi ces lignes au sujet de l'exposition de la Royal Academy de 1901 : « Chose à noter, les tableaux militaires sont extrêmement rares. J'ai vu un *Retour* représentant un officier serrant sa femme dans ses bras et un tableau de Miss Kemp-Welch nous montrant lord Dundonald et ses cavaliers arrivant en vue de Ladysmith.⁴⁰¹ » – il s'agissait de l'œuvre *In Sight, Lord Dundonald's Dash on Ladysmith*⁴⁰² (fig. 47), l'une des œuvres de Kemp-Welch qui firent sa renommée avant la Grande Guerre, où l'on peut voir la cavalerie en action. L'œuvre lui valut de prestigieuses commandes pendant la guerre. Deux

³⁹⁹ Pawlowski de, G., « Salon des Artistes Français », *Le Journal*, 28 avril 1922, p. 2.

⁴⁰⁰ Elle exposa en 1910 (SNBA) puis en 1914, 1921, 1922, 1923, 1933 et 1934 (SAF).

⁴⁰¹ Anonyme, « Royaume-Uni. A l'Académie Royale », *Journal des débats politiques et littéraires*, 6 mai 1901, p. 2.

⁴⁰² Kemp-Welch, Lucy. *In Sight, Lord Dundonald's Dash on 'Ladysmith'*, 1901, huile sur toile, 151.6 x 305.8 cm, Royal Albert Memorial Museum, Exeter.

ans plus tôt déjà, la *Chronique des Arts et de la Curiosité* mentionnait Lucy Kemp-Welch comme étant l' « une des plus brillantes élèves d'Herkomer, qui s'est fait, depuis quelques années, une place importante parmi les peintres animaliers en Angleterre.⁴⁰³ »

L'artiste, dont la présence en France était certainement plus appréciée pour la gloire qu'elle rencontrait à l'époque en Angleterre, c'est-à-dire pour son nom, que pour son esthétique formelle, fut de moins en moins évoquée dans la presse française de l'entre-deux-guerres. Elle fait partie de ces artistes dont le talent servit activement pendant la guerre – une affiche de Lucy Kemp-Welch qui incite à s'enrôler est très connue, même en France ; elle s'intitule *Forward, Forward to Victory Enlist Now*⁴⁰⁴ (fig. 48) – et qui fait toujours la fierté de l'Angleterre, mais elle peignit des peintures de chevaux pour eux-mêmes entre 1919 et 1939 qui n'étaient pas spécialement au goût du jour à Paris. En somme, dès lors que son art ne servit plus le genre historique, il perdit de son prestige en France. Kemp-Welch ne reçut jamais de médaille d'or au Salon et ne reçut plus de médaille après 1922. Elle cessa d'exposer au Salon après 1934. L'année précédente, en 1933, elle avait exposé *Moment's Rest*⁴⁰⁵ (fig. 49) à Paris. L'œuvre, qui fut exposée à la Royal Academy l'année suivante, s'est vendue aux enchères en janvier 2015 pour plus du double du prix attendu (soit plus de £20,000).

Deux autres artistes remportèrent des médailles d'argent en 1922 : Ronald Gray (1868-1951) et Oswald Moser (1874-1953), le premier pour un portrait de sa mère (fig. 50)⁴⁰⁶ qui datait de 1908, le second pour une illustration intitulée *The Dwarf : Scene from the Tales of Richoux* (fig. 51)⁴⁰⁷. Gray ne s'était pas pressé pour faire exposer son portrait – seulement pour l'achever, car sa mère avait plus de quatre-vingts ans lorsqu'il l'entreprit (elle est finalement décédée dix ans plus tard) et parce qu'il partait pour l'Amérique. Il avait caché son portrait chez lui avant de partir, n'en étant pas satisfait, mais son ami Alfred Hayward (1875-

⁴⁰³ Anonyme, « Revue des Revues », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 9 décembre 1899, p. 351.

⁴⁰⁴ Kemp-Welch, Lucy. *Forward, Forward to Victory Enlist Now*, 1914, lithographie, 76 x 49 cm.

⁴⁰⁵ Kemp-Welch, Lucy. *Moment's Rest*, 1933, huile sur toile, 50.5 x 61.3 cm, collection privée.

⁴⁰⁶ Gray, Ronald. *My Mother*, 1908, huile sur toile, 73.7 x 61 cm, Tate Britain, Londres.

⁴⁰⁷ Moser, Oswald. *The Dwarf : Scene from the Tales of Richoux*, 1920, huile sur toile, 131.5 x 132.5 cm, collection privée.

1971) y est allé en son absence et a envoyé l'œuvre à la Modern Portrait Painters Exhibition de la Royal Academy qui se tint au début de l'année 1909, ce qui valut à Gray de recevoir d'excellentes critiques⁴⁰⁸. Elle ne fut toutefois plus exposée avant le Salon de 1922, et la médaille que reçut Gray sut certainement le convaincre de l'exposer à nouveau en Angleterre, ce qu'il fit trois fois, jusqu'à son achat par la Tate en 1925 (grâce au legs Chantrey).

L'œuvre de Moser est beaucoup plus atypique. Il s'agit d'une huile sur toile au format ovale incluse dans un cadre en bois orné de forme carrée, qui illustre un conte que l'artiste a écrit (il était aussi illustrateur et auteur). Le style surprend, en cela qu'il peut faire autant penser à la caricature anglaise qu'à l'esthétique de l'affiche des années 1920, avec une scène qui regroupe des personnages festoyant joyeusement en costumes médiévaux, instruments de musique et tasse de thé en mains, dans un décor indéfini (pas de profondeur, cadrage resserré, fond noir) qui paraît à la fois médiéval (la colonne, les fleurs enroulées, la corbeille de fruits, le manuscrit au sol et le tapis) et contemporain (la table et les motifs de la nappe, la tasse et le pot de fleurs). Les accessoires des personnages appuient cette observation (les lunettes et les colliers de perles paraissent anachroniques au regard des costumes, mais c'est peut-être l'inverse). La représentation des femmes contraste avec celle des hommes, le traitement de leur visage étant plus lisse que les autres – l'homme du premier plan ressemble à l'artiste⁴⁰⁹. Au centre, un nain regarde le spectateur de façon très étrange, grotesque, et finalement les femmes qui l'entourent n'interagissent pas avec lui. Elles sont là mais elles semblent être d'un autre monde, provenir d'une autre dimension, et ne sourire que pour le geste ou pour elles-mêmes. Seul le verre est commun aux deux genres ; c'est tout ce qu'ils partagent.

Moser est hélas un artiste quasiment oublié aujourd'hui, tant en France qu'au Royaume-Uni, et très peu d'éléments biographiques sont disponibles sur lui – il n'a fait l'objet d'aucune monographie et on en trouve peu de trace dans la presse ; seuls les catalogues

⁴⁰⁸ Chamot, Mary, et Tate gallery, *op. cit.*, p. 259.

⁴⁰⁹ Voir Moser, Oswald. *Self Portrait*, 1928, huile sur bois, 102 x 77.5 cm, Russell-Cotes Art Gallery & Museum, Bournemouth.

d'exposition permettent de suivre sa trace au cours des années 1900 à 1940. On sait seulement qu'il exposait à Paris, exclusivement au Salon, depuis 1905⁴¹⁰. En France, d'aucuns jugèrent son *Dixisti*⁴¹¹ « un peu vieux d'aspect⁴¹² » en 1907 ; d'autres affirmèrent en 1913 que « quelques artistes étrangers, familiers de l'art français, [témoignaient] que nos maîtres, vieux et jeunes, [avaient] en eux des émules, et peut-être même des concurrents redoutables⁴¹³ » dont les artistes anglais Oswald Moser et Herbert Hughes-Stanton (1870-1937)⁴¹⁴. Son œuvre médaillée en 1922 ne fit l'objet d'aucune remarque particulière dans les revues spécialisées de l'époque. On trouve dans la presse anglaise quelques traces d'expositions à la Royal Academy avant la Première Guerre mondiale, mais les commentaires étaient encore réservés à cette période de la carrière de l'artiste⁴¹⁵.

Le Salon de 1922 paraît ainsi avoir été particulièrement favorable à l'art anglais. Les artistes d'outre-Manche s'y virent plus abondamment récompensés que les autres années, avec trois médailles d'or, trois médailles d'argent et trois mentions honorables remportées la même année, ce qui ne se reproduira jamais sur la période. Ce succès, qui consacra, on l'a vu, surtout des artistes ou des sujets féminins, et/ou des œuvres animalières, s'explique sans doute en partie par la rétrospective Rosa Bonheur (1822-1899) qui était organisée cette année-là et qui se tenait juste à l'entrée du Salon (salle I), en l'honneur du centenaire de la naissance de l'artiste. Peintre et sculptrice française spécialisée dans les scènes de genre incorporant des animaux et dans la sculpture animalière, Rosa Bonheur avait connu son heure de gloire au XIXe siècle, en particulier en Angleterre où elle avait rencontré la reine Victoria (1819-1901).

⁴¹⁰ Il exposa en 1905, 1908, 1910, 1911, 1912, 1913, 1922 et 1932.

⁴¹¹ Moser, Oswald. *Dixisti*, vers 1907, huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée. L'œuvre remporta une mention honorable cette année-là.

⁴¹² Sarradin, Edouard, « Le Tour du Salon des Artistes français », *Supplément au Journal des débats politiques et littéraires*, 30 avril 1907, p. 1.

⁴¹³ Claude, Jean, « Le Salon des Artistes Français », *Le Petit Parisien*, 29 avril 1913, p. 2.

⁴¹⁴ Hughes-Stanton exposa dix-neuf fois au Salon (vingt-sept œuvres en tout) : en 1898, 1899, 1903, 1904 (mention honorable), 1905, 1906, 1907 (médaillon de bronze), 1908 (médaillon d'argent), 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1922, 1923 et 1924.

⁴¹⁵ En 1909, le *Times* évoque le triptyque que Moser exposait à l'Institut Royal des Peintres en Aquarelle (Londres) en ces termes : « The large triptych by Mr. Oswald Moser is ambitious, but a little ordinary both in sentiment and in execution. » (« The Royal Watercolour Institute », *The Times*, 22 mars 1909, p. 17.

En 1865, l'Impératrice Eugénie (1826-1920) lui avait décerné en personne les insignes de chevalier dans l'ordre de la Légion d'honneur, ce qui fit alors de Rosa Bonheur la première femme à devenir officier de la Légion d'honneur. Au sujet de ses œuvres, et bien que le siècle vit se succéder de nombreuses révolutions, elles étaient tant du goût des classiques que des romantiques, de celui du public que celui de la critique, et de l'avis général on pouvait lire à l'époque :

Rosa Bonheur est un peintre hors ligne qui honore l'école française. La sympathie unanime de l'opinion ratifiera la récompense que l'Impératrice accorde à tant d'œuvres d'un mérite supérieur. [...] Mlle Rosa Bonheur n'est pas seulement une grande artiste, c'est une fervente amie des classes populaires. Elle leur a consacré une grande partie de son temps. Cette femme [...] a créé avec bonheur une école gratuite de dessin pour les jeunes filles qui date de 1849. [...] Mlle Rosa Bonheur, aujourd'hui le chef d'une tribu d'artistes devenus célèbres, et en même temps la mère d'une famille d'artistes plébéiens, et la créatrice d'un style dans l'art, peut se placer à côté de la sainte fille du Christ, et porter son ruban avec un légitime orgueil.⁴¹⁶

C'est dire combien l'artiste était appréciée, tant pour son art que pour sa personnalité et sa contribution au monde artistique français. Sa vie personnelle n'était pourtant pas conventionnelle pour l'époque, Rosa Bonheur ne s'étant jamais mariée. Elle vécut de surcroît avec deux femmes successives, mais les nombreuses rumeurs sur son homosexualité supposée (dont l'artiste se défendit toujours) ne vinrent jamais ternir l'estime de ses contemporains pour elle et pour son art. Plus tard, les préceptes de la modernité artistique et littéraire ont remis en cause l'apport de son œuvre, et ses tableaux si prisés et si honorés par la France furent oubliés – Rosa Bonheur est aujourd'hui redécouverte par la communauté LGBT et considérée comme une femme libre et ambitieuse dans les milieux culturels populaires.

Les œuvres de Lucy Kemp-Welch étaient disposées dans cette même salle où se tenait la rétrospective Rosa Bonheur, « comme pour défier la comparaison,⁴¹⁷ » et on peut supposer que l'esprit du Salon fut marqué dans son ensemble par la présence de ce centenaire. Le

⁴¹⁶ Trimm, Thimothée, « Une chevalière de la Légion d'honneur », *Le Petit Journal*, 29 juin 1865, p. 1.

⁴¹⁷ M.-C., « Paris Salon Marks Bonheur Centenary », *American Art News*, vol. XX, no. 32, 20 mai 1922.

Salon, qui se tint au même moment que la conférence de Gênes initiée par le Royaume-Uni⁴¹⁸, fut remarqué en tout cas, en France comme à l'étranger, pour la qualité des œuvres exposées dans toutes les catégories comme pour son air de renouveau – un retour possible à sa gloire passée fut même espéré et envisagé, comme on peut le lire dans les pages du *Journal* :

Le Salon des Artistes français semble vouloir reprendre la grande place qu'il occupait jadis, lorsqu'il était encore le *Salon* tout court, le Salon par excellence, nom qui lui vint du premier local occupé par lui : le grand salon du Louvre. Chez les Artistes français, on paraît avoir définitivement liquidé les stocks, tous les chaudrons ont été vendus, plus de vaches qui mettent les pieds dans des plats d'épinards, plus d'illustrations sensationnelles de faits divers ridicules ou de scènes historiques pour l'image d'Épinal, à peine quelques chromos. Toutes les écoles sont à peu près représentées, on trouve même des voiles de navires ou des scènes champêtres composées de cubes ou de troncs de cône, et si la technique d'aujourd'hui n'est guère meilleure que celle d'hier, nous avons cependant le plaisir de voir un peu d'air et de lumière éclairer l'ancienne mer Morte du bitume. [...] L'ensemble est des plus satisfaisants, des plus complets et la multiplicité des Salons deviendra bientôt sans objet.⁴¹⁹

Ce ne fut pas le cas, comme on le sait : le Salon officiel ne retrouva jamais le monopole qu'il avait autrefois sur la création française et sa diffusion, tandis que les trois autres grands Salons avaient encore de belles heures devant eux. Quoi qu'il en soit, en termes de récompenses, le Salon de 1922 représente pour les artistes anglais un temps fort après la guerre, d'autant qu'à cette date, leur affluence ne faisait que reprendre – on ne comptait qu'une quarantaine d'artistes anglais au Salon cette année-là. En termes de fréquentation, c'est en 1931 qu'on trouvera le plus de peintres anglais au Salon, avec quatre-vingt-quinze participants (et seulement une médaille d'or pour Campbell Taylor, on l'a vu). Après 1922, aucune année ne fut spécialement fructueuse pour les artistes en termes de récompenses – ils décrochèrent des médailles de façon sporadique. Ils n'en reçurent aucune en 1924, 1928 et 1933. Le dernier artiste à avoir été récompensé sur la période est George Hall Neale (1864-1940) en 1935. Aucune source ne permet d'identifier précisément ce portraitiste ou l'œuvre

⁴¹⁸ La conférence de Gênes se tint du 10 avril au 19 mai 1922, regroupant les représentants de trente-quatre pays (soit tous les pays ayant participé au conflit, à l'exception des États-Unis) dans l'objectif de rétablir l'ordre monétaire mondial bouleversé par la guerre. Elle aboutit aux accords de Gênes.

⁴¹⁹ Pawlowski de, G., *op. cit.*, p. 2.

qui lui a valu une médaille de seconde classe. Aucune autre récompense ne sera remise à un artiste anglais au Salon après 1935.

Aucun des artistes médaillés ne vécut à Paris ni ne fournit d'adresse parisienne lors de son passage à l'exposition, ce qui peut laisser supposer qu'aucun d'entre eux n'ait fait le voyage jusqu'à la capitale dans le cadre de la participation au Salon – il pouvait suffire d'envoyer les œuvres. Rien ne permet cependant d'en attester à ce stade des recherches. Naturellement, cela ne sous-tendrait pas nécessairement de désintérêt particulier de la part des artistes pour Paris, mais on sait par exemple que Munnings, dans son autobiographie publiée en 1950, a consacré deux chapitres à la ville sans pour autant évoquer ses propres passages au Salon durant les années 1920 : il a fait plusieurs séjours prolongés dans la capitale au cours de sa vie, mais son texte évoque surtout ce qu'il a vu avant la Première Guerre mondiale et c'est de son séjour de 1904 qu'il préférera toujours se souvenir⁴²⁰ – notamment du musée du Luxembourg, des sculptures installées dans la ville et surtout de l'Académie Julian, qui était « devenue une seconde maison⁴²¹ » pour lui. Les exposants anglais au Salon officiel qui vivaient à Paris ne furent donc jamais médaillés, mais les œuvres de plusieurs d'entre eux firent par contre régulièrement l'objet d'achats de l'État français (cf. chapitre 3).

Dans l'ensemble, et sans surprise, on note donc que les artistes anglais médaillés au Salon durant l'entre-deux-guerres n'ont pas nécessairement laissé de trace profonde sur l'histoire de l'art occidental, qu'il s'agisse d'artistes reconnus voire célèbres à l'époque, ou de ceux qui cherchaient encore à Paris la reconnaissance d'un jury académique. A ce titre, la question de l'image du Salon officiel de Paris en Angleterre est difficile à analyser : on ignore quelles raisons poussèrent Munnings à exposer à Paris, bien qu'on puisse supposer qu'à ses

⁴²⁰ Munnings, Alfred J. *An Artist's Life*. 1950, Londres : Museum Press, 1951, p. 155-156. Il écrit : « On my later visits to Paris I found the Luxembourg Galleries filling with strange work. Distorted drolleries were spreading everywhere, except in parts of the Louvre. It gives me more pleasure to recall those Saturdays and Sundays in the autumn of 1904 than my later visits to old haunts. »

⁴²¹ Ibid., p. 156 : « Julian's in the Rue du Dragon soon became a second home. »

yeux le Salon portait des valeurs partagées par l'artiste. Mais si Munnings finit par présider la Royal Academy, il est aussi considéré comme ayant été l'un des pires dirigeants de l'institution, et il n'est pas possible de conclure à l'adéquation des valeurs de Munnings et de celle que portait la Royal Academy pendant l'entre-deux-guerres. Par ailleurs, on a vu que les artistes féminines étaient nombreuses au Salon, qu'en majorité celles qui furent médaillées marquèrent l'histoire du féminisme, et que les femmes se battaient encore activement à cette période pour jouir du même statut que les hommes à la Royal Academy.

La notion de progressisme dans la société anglaise du XXe siècle, au regard des modèles économique et politique de l'Angleterre, ne saurait se résumer à quelque propos d'ensemble qui consisterait à reléguer cette dernière en marge de la modernité européenne. La complexité du sujet est plus que jamais d'actualité – tout est d'ailleurs question d'image. C'est aussi pourquoi il est si malaisé de comparer le rayonnement ou les valeurs portées par la Royal Academy de Londres et du Salon de Paris au même moment de l'histoire, les enjeux de leur création et de leurs évolutions, de leur gestion au cours du temps, étant fondamentalement distinctes. Contrairement aux nations, ces institutions n'étaient pas concurrentes, principalement parce que leurs objectifs respectifs, comme ceux des artistes, étaient essentiellement différents depuis la fin du XIXe siècle. Ici, les forces en œuvre au sein des sphères artistiques depuis la Révolution ne peuvent être mises en perspective et ne s'inscrire que dans leur contexte national, propres – elles ne peuvent être comparées que de façon relative et non chronologique.

Il serait donc réducteur d'affirmer que les artistes anglaises eurent recours au Salon de Paris pour s'émanciper, et faux de dire que ce dernier participa de leur émancipation en Angleterre – le droit de vote des femmes y a d'ailleurs été ratifié bien plus tôt qu'en France⁴²². Le Salon a offert une vitrine à ces artistes, qui exposaient souvent en même temps aux Etats-

⁴²² Il date de 1944 en France alors qu'il a été autorisé dès 1918 en Angleterre pour les femmes de plus de trente ans, et à partir de 1928 pour les femmes majeures – l'égalité à proprement parler mis donc seize ans à venir, mais l'ouverture au droit de vote des femmes en Angleterre a plus d'un quart de siècle d'avance sur la France.

Unis, en Italie et à travers toute l'Europe ; c'était aussi un lieu où leur art a été jugé selon des critères et des codes spécifiques et où les œuvres pourtant médaillées ont été oubliées par la France dès la fermeture des portes du Grand Palais – lorsqu'elles avaient eu la chance d'être mentionnées par la presse pendant l'exposition. L'image du Salon, sa résistance aux mutations sociales et artistiques en France depuis la Révolution, faisait certainement de lui une sorte d'incarnation de valeurs partagées par de nombreux acteurs des instances officielles et par beaucoup d'artistes en Angleterre. En même temps, le Salon officiel n'était plus, en France, le lieu d'exposition d'œuvres révolutionnaires ou « modernes⁴²³ » depuis longtemps, tandis que l'histoire de la Royal Academy intègre au XXe siècle de grandes figures de l'art moderne britannique – Augustus John en tête, qui était pourtant parallèlement l'un des acteurs majeurs du New English Art Club, dont la fondation avait été motivée en 1885 par la nécessité d'une alternative à la Royal Academy comme lieu d'exposition (et par l'influence de Paris).

A l'exception d'Amy Browning et d'Oswald Moser, tous les artistes évoqués dans ce chapitre sont référencés par la Tate Britain comme des artistes modernes, alors qu'on voit que leur passage à Paris a volontairement, consciemment, évité les lieux comme le Salon d'Automne ou celui des Tuileries. La volonté de ces artistes n'était donc pas d'inscrire leur art dans la modernité parisienne, mais bien plutôt d'intégrer la Royal Academy de Londres.

⁴²³ Le Salon s'était bien entendu ouvert aux évolutions esthétiques de la fin du XIX^{ème} siècle, comme l'impressionnisme et le post-impressionnisme, ce qui explique la présence d'artistes du New English Art Club au Salon depuis sa création. Mais ces mouvements, que l'Angleterre a mis du temps à intégrer et qui fut finalement exploré et synthétisé par les artistes dits « post-impressionnistes anglais, » n'avaient plus rien de révolutionnaire en France depuis plus de trente ans en 1920.

B. Les peintres anglais au Salon national des Beaux-Arts, au Salon des artistes indépendants, au Salon d'Automne et au Salon des Tuileries

En 1890, sous la présidence d'Ernest Meissonier (1815-1891), une nouvelle Société nationale des Beaux-Arts s'organisa et donna naissance au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, qui accueillit presque deux cents artistes anglais entre 1919 et 1939 – soit entre vingt et quarante-cinq par an⁴²⁴. Entre temps, le cercle des néo-impressionnistes composé notamment de Georges Seurat (1859-1891) et de Paul Signac (1863-1935), avait créé la Société des artistes indépendants en 1884. Cette société, dont les statuts moins ambigus⁴²⁵ prévoyaient une rupture esthétique plus marquée avec le Salon officiel que ceux de la Société nationale des Beaux-Arts, était caractérisée par l'absence de jurys et de récompenses. Mais au-delà de cette particularité, il s'agissait surtout, pour les artistes fondateurs de cette société, d'encourager tous ceux qui souhaitaient expérimenter et mettre leur art à l'épreuve des nombreux questionnements intrinsèques à cette période clé de l'histoire de l'art. La logique du projet des artistes indépendants était ainsi plus idéologique que celle de la Nationale, au sens où il ne s'agissait pas seulement d'offrir un autre lieu d'exposition aux artistes et d'élargir les circuits de diffusion, mais d'indépendance complète ; il était question de libérer non seulement les artistes mais la création elle-même des codes imposés par l'académisme et ses successives remises en cause au cours du XIXe siècle.

Ces deux Salons, qui trouvent racine dans les vicissitudes historiques et intellectuelles du XIXe siècle, ont su se pérenniser jusqu'à la Première Guerre mondiale bien que des entreprises de ce genre se soient multipliées à la période de leur création. Tous deux existent encore aujourd'hui. En revanche, leurs particularités et la variété des personnalités qui les

⁴²⁴ C'est en 1938 qu'ils furent le moins nombreux (une vingtaine seulement) et en 1930 qu'ils furent le plus nombreux (quarante-cinq). En moyenne, une trentaine d'artistes anglais étaient présents chaque année.

⁴²⁵ Un article des statuts de la SNBA autorisait n'importe quelle œuvre à être exposée en échange d'une obligation de cotisation annuelle de cent francs pendant trois ans, tandis qu'un artiste qui ne pouvait régler ce montant ou s'y refusait voyait ses œuvres soumises à l'examen d'un jury. Cette logique de quête de sociétaires, compréhensible mais peu égalitaire et même ambiguë au regard des dispositions prises en l'absence de contribution, porta certainement préjudice à l'entreprise – qui cessa toute activité après la troisième année pour ne reprendre qu'en 1890.

administrèrent au cours du temps, ont eu pour conséquence de modifier leur image comme leur posture sur la scène artistique parisienne : fondée en rupture avec le Salon officiel, la Nationale redevint à terme une sorte de réplique de ce dernier, au point que dès avant la Première Guerre mondiale, le public et une large partie de la critique ne perçurent plus de différence, ni esthétique ni idéologique, entre les deux Salons – d’autant qu’ils avaient lieu en même temps, tous les deux au printemps. On suggéra souvent qu’ils fusionnent, ce qu’ils firent à quelques moments clés – en 1919 et en 1939, justement, les deux Salons s’associèrent. Lors de ce dernier, Raymond Escholier écrivit au *Journal* : « Comment discerner, dans ce Salon, les salles des Artistes français de celles de la Nationale ? Aux artistes français, le tapis est marron ; à la Nationale, il est vert d’eau⁴²⁶. »

En 1920, le *Bulletin de la Vie artistique* publia cette brève : « Verrons-nous, au printemps de 1920, la Nationale et les Artistes français exposer à Londres, à la Royal Academy, et la Royal Academy au Grand Palais ? On en parle.⁴²⁷ » C’est dire combien le Salon national faisait à l’époque figure d’institution, en dépit de l’histoire de sa création. Le projet ne fut pas mis en œuvre, mais la question de la proximité idéologique et/ou esthétique entre Salon des artistes français et Salon national, au regard de leur fréquentation respective par les artistes anglais, semble se poser autrement : sans doute, en Angleterre, cette culture de la rupture qui caractérise la société française depuis la Révolution paraissait moins nuancée. On l’a vu, les grands noms de la peinture académique anglaise ne fréquentèrent quasi-exclusivement à Paris que le Salon des artistes français. Lorsqu’on a observé que Lucy Kemp-Welch a exposé à la Nationale la première fois qu’elle a été représentée en France, en 1910, il a paru légitime de supposer que cette présence s’explique par un refus du Salon des artistes français d’exposer ses envois⁴²⁸.

⁴²⁶ Escholier, Raymond, « Salon 1939 », *Le Journal*, 4 mai 1939, p. 8.

⁴²⁷ P. F., « Expositions futures », *Le Bulletin de la Vie Artistique*, 1^{er} décembre 1920, p. 21.

⁴²⁸ Puisqu’elle ne retourna jamais au SNBA par la suite, tandis qu’elle exposera six fois au SAF entre 1914 et 1934.

Inversement, les noms des artistes qui se distinguent à la Nationale ne se retrouvent généralement pas dans les registres du Salon des artistes français⁴²⁹. Il s'agit de peintres qui exposèrent pour la plupart de nombreuses œuvres sur la période et dont l'État français a acheté plusieurs toiles : William Ablett (1877-1936), Ethel Carrick-Fox (1872-1952), Mabel Harrison, Bernard Harrison (1871-1956) et Julia Beatrice How (1876-1932). Tous ces artistes vivaient à Paris, ce qui peut expliquer que l'État ait acheté davantage d'œuvres exposées à la Nationale plutôt que celles d'artistes, pourtant souvent plus connus, représentés au Salon officiel. En outre, l'apport de ces artistes aux Salons est sans commune mesure avec celui de leurs confrères et consœurs anglais du Salon des artistes français : ces derniers, on l'a vu, ont rarement exposé en France plus de quelques œuvres ; ceux qu'on repère au premier abord à la Nationale – du fait des achats de l'État – en ont exposé respectivement soixante-dix-sept (Ablett), cent dix-huit (Carrick-Fox), quatre-vingt-onze (Mabel Harrison) et cent trente-cinq (Bernard Harrison et Beatrice How) sur toute la période de l'entre-deux-guerres. Enfin, tous ces artistes étaient présents sur au moins trois des cinq grands Salons parisiens : bien qu'ils fréquentaient le plus souvent la Nationale, ils exposèrent également au Salon d'Automne et au Salon des Tuileries.

Le premier existait depuis 1903. L'enjeu de sa création avait été de se démarquer des deux Salons qui se tenaient au printemps, le Salon officiel et la Nationale. Le Salon d'Automne se voulait plus avant-gardiste mais aussi plus social : particulièrement ouverts aux artistes étrangers, ses fondateurs avaient cherché à faire découvrir au grand public les derniers prolongements de l'art moderne, et le Salon acquit ses lettres de noblesse au sein de l'histoire de l'art en abritant dans ses murs les premières expositions des artistes fauves (1905) et des artistes cubistes (1912), qui provoquèrent d'abord d'énormes scandales publics. Au début des années 1920, toutes les tentatives de fondation d'un Salon unique ayant échoué et suite à de graves tensions à la Nationale, une nouvelle scission se produisit : le Salon des Tuileries

⁴²⁹ Bien sûr, beaucoup d'artistes anglais fréquentèrent par ailleurs le SAF et le SNBA uniquement.

ouvrit ainsi ses portes, mais dans l'objectif d'unir en un seul endroit toutes les tendances de l'art moderne ou « vivant », tous les types d'art, de toutes les nationalités. Bien qu'il ne fut pas « libre, » les œuvres faisant l'objet d'une sélection⁴³⁰, il s'agissait non pas de rompre mais de réunir, de fédérer – les initiateurs de cette société, dont le capital a été estimé à plusieurs millions de francs⁴³¹, s'engageaient d'ailleurs à cesser leurs activités après dix ans si le pari du Salon unique n'était pas réussi⁴³². Un an après sa création, en 1924, un évènement inattendu fut profitable au Salon des Tuileries : le comité d'organisation du Salon des Indépendants avait décidé d'agencer les salles par nationalité, ce qui n'avait aucun sens du point de vue artistique et révolta de nombreux artistes étrangers, qui démissionnèrent massivement pour rallier les rangs du Salon des Tuileries.

Le paysagiste anglais Bernard Harrison est l'un de ces artistes habitués du Salon des Indépendants qui le quitta en 1924 au profit des Tuileries : le dépouillement des catalogues permet d'observer qu'il a exposé durant six ans aux Indépendants entre 1906 et 1924. À l'ouverture des Tuileries en 1923, il y a exposé quatre œuvres et n'était pas présent aux Indépendants. En 1924, il a exposé sur les deux Salons ; ensuite, il n'a plus exposé qu'aux Tuileries pendant dix ans. En parallèle, Harrison a toujours fréquenté la Nationale, qu'il privilégiait – il y a exposé pendant dix-huit ans⁴³³. Il fera partie du « groupe indépendant de la Nationale » au moment du schisme de 1937⁴³⁴. Bien que l'État français lui ait acheté six œuvres entre 1894 et 1924, aucun ouvrage d'histoire de l'art français ou britannique ne paraît mentionner cet artiste. On peut déduire des catalogues et de la presse française qu'il vivait à Montparnasse et exposait à Paris depuis 1898. Issu d'une grande famille britannique, il était le

⁴³⁰ Pour Albert Besnard, président du Salon des Tuileries, ce dernier restait « un Salon de sélection, [qui recherchait] l'élite de la peinture et de la sculpture. » Le mode d'admission était cependant nouveau, avec un double jury par affinités de tendances pour la section peinture. (Maingon, Claire, *L'âge critique des salons : 1914-1925 : L'école française, la tradition et l'art moderne*, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 145).

⁴³¹ Anonyme, « Avant-Propos », *La Chronique des Arts et de la curiosité*, 15 avril 1920, p. 1.

⁴³² Maingon, Claire, *op. cit.*, p. 145.

⁴³³ Ces informations sont disponibles dans le répertoire de Crespon-Halotier, Béatrice, et Meslay, Olivier, *op. cit.*, p. 245-248.

⁴³⁴ Louis Vauxcelles, « Un nouveau Salon », *Le Monde Illustré*, 10 avril 1937, p. 278-79.

fils de l'écrivain et juriste positiviste Frederic Harrison (1831-1923) et d'Ethel Harrison (1851-1916), militante anti-suffragiste connue pour ses actions en faveur du droit du travail des femmes. L'un des trois frères de Bernard Harrison était le journaliste et éditeur de la revue littéraire *The English Review* de 1909 à 1923, Austin F. Harrison (1873-1928)⁴³⁵.

La fratrie des Harrison s'était profondément engagée contre l'Allemagne durant la Première Guerre mondiale : on sait que Bernard Harrison s'est enrôlé volontairement dans l'armée française et que son plus jeune frère, l'architecte Christopher R. Harrison (v.1875-1915), a été tué au front de l'Ouest dans la Bataille de Festubert en mai 1915. Il était revenu d'Argentine où il exerçait avant la guerre pour s'engager comme lieutenant dans le Leicestershire Regiment⁴³⁶. Très libéral jusque-là, Austin Harrison est devenu un critique véhément du gouvernement britannique à la mort de son frère, concomitante de la crise des obus de 1915 (cette crise a eu pour conséquence la chute du gouvernement libéral britannique). Après la guerre, Austin Harrison s'était toutefois positionné en faveur d'une paix clémentine avec l'Allemagne et en décembre 1918, il s'était présenté contre le premier Ministre David Lloyd George (1863-1945) dans sa propre circonscription. On sait peu de choses sur l'aîné de la fratrie, Sidney Harrison, hormis qu'il hérita du grand manoir de Sutton Place dans le Surrey, qui avait fait l'objet d'une publication de son père en 1893⁴³⁷.

On ignore ce qui a poussé l'artiste Bernard Harrison à s'installer en France à la fin du XIXe siècle, ni ce qui l'a encouragé à embrasser une carrière artistique. Peut-être était-il en rupture avec sa famille, car on le trouve mentionné au *Bulletin Municipal officiel de la Ville de Paris* à la rubrique des purges d'hypothèques légales en janvier 1936, ce qui suppose des

⁴³⁵ Une brève de *L'Intransigeant* annonçant le décès d'Ethel Harrison a permis de déduire toute la filiation : Anonyme, « Les Lettres », *L'Intransigeant*, 20 juin 1916, p. 2.

⁴³⁶ Hendrickson, Kenneth E., *The Encyclopedia of the Industrial Revolution in World History*, Lanham : Rowman & Littlefield, 2015, p. 414.

⁴³⁷ Harrison, Frederic, *Annals of an Old Manor House: Sutton Place*, Guildford, London, New York : Mac Millan & co, 1893.

difficultés d'ordre financier durant les années précédentes⁴³⁸. Du point de vue artistique, on peut seulement dire d'après ses sujets qu'il a énormément voyagé en Italie : la quasi-totalité des œuvres exposées aux différents Salons parisiens est composée de paysages vénitiens, siennois, florentins, pisans, urbinates, etc. Les rares exceptions à cet état de fait sont des paysages de Provence. La lumière de la capitale des arts, où l'artiste a choisi de s'installer, paraît donc n'avoir pas été la plus porteuse pour l'artiste, bien qu'il ait produit et exposé plusieurs paysages parisiens. Les mentions d'Harrison par la presse montrent qu'il était apprécié à Paris, qui l'avait adopté. On ne trouve pas d'écrit négatif sur lui ou sur son œuvre dans les publications de l'époque, hormis peut-être cette phrase innocente de Georges Lecomte publiée à la veille de la Grande Guerre, qui évoque « les charmants paysages de M. Bernard Harrison, si poète lui aussi, et ne se souciant que d'être un bon peintre⁴³⁹. » Rétrospectivement, cette phrase en dit long sur l'art du paysagiste anglais à cette période charnière tant de l'histoire que de l'histoire de l'art. À ce propos, l'année où Harrison fut élu associé de la Société Nationale des Beaux-Arts (1911)⁴⁴⁰, Pierre Tournier écrivait au sujet de ses œuvres :

Dans un ensemble considérable comme les indépendants, ceux qui brandissent une formule claquante accaparent forcément notre attention : M. Bernard Harrison est un délicat, un discret ; original en ce qu'à notre époque d'attitudes et de réclames il ne cesse jamais d'être absolument, paisiblement sincère... Il copie la nature. Et il est vrai qu'il la copie avec émotion, que sa palette est juste, harmonieuse, plaisante, et surtout que son goût est tout à fait exquis. C'est peu dire qu'il choisit bien ses motifs. Il est impossible de mettre en page d'une façon plus élégante. Il est surtout impossible de voir mieux, dans un aspect donné, la toile à faire... La mer bleue, des barques, des maisons roses, enfouies à demi dans la verdure : c'est la Riviera ligurienne. [...] La cathédrale antique de Pise est rêvée dans la sérénité religieuse d'une admirable nuit bleue.⁴⁴¹

⁴³⁸ Le Sourd, « Purges d'hypothèques légales », *Bulletin Municipal officiel de la Ville de Paris*, 1^{er} janvier 1936, p. 8.

⁴³⁹ Lecomte, Georges, « Le Salon de la Nationale », *Le Matin*, 12 avril 1914, p. 12.

⁴⁴⁰ Anonyme, « Société Nationale des Beaux-Arts », *Le Radical*, 12 juin 1911, p. 4.

⁴⁴¹ Tournier, Pierre, « Chronique d'Art », *Pan*, janvier 1911.

Les quelques reproductions disponibles de ses toiles (celles que la France a achetées se trouvant dans les ambassades françaises de Varsovie et de Tokyo ou à l'Élysée, l'occasion de les voir ne s'est pas présentée durant ce travail de recherche) en témoignent aussi bien que cet extrait : l'art de Bernard Harrison ne s'inscrit pas dans l'avant-garde artistique parisienne (fig. 52)⁴⁴². Eugène Soubeyre reprochera même à l'artiste son manque d'engagement idéologique, sensible à travers la vision paisible qu'il donne de Venise au Salon des Indépendants de 1939⁴⁴³. Il a été néanmoins remarqué en son temps pour ses sujets et leur traitement coloriste, en particulier durant les années 1930. Dans la multitude des remarques plus ou moins élaborées qui ont été publiées sur lui, aucune ne se réfère pour autant à sa nationalité anglaise et il y a fort à parier que le peintre n'ait jamais cherché à revendiquer ses origines familiale ou anglaise à Paris. Il est difficile d'identifier les artistes qui l'ont entouré, quels cercles il fréquentait dans la ville et à Montparnasse, mais il est très souvent cité au voisinage de Maurice Denis (1870-1943), avec qui il a fréquemment exposé et avec qui il a paru partager un certain nombre d'intérêts plastiques (ses thèmes, la couleur, l'Italie notamment) – mais rien ne permet d'établir de lien concret entre les deux artistes.

Même la relation entre Bernard et Mabel Harrison fut difficile à établir. Elle n'était pas matrimoniale, un document de l'administration française attestant que Mabel Harrison n'était pas mariée en 1920⁴⁴⁴, ce qui permet d'écarter toute ambiguïté à ce sujet. Indissociables ou presque dans la presse de l'époque, ils ont néanmoins exposé ensemble en France et à l'étranger, souvent accompagnés de Beatrice How, d'Ethel Carrick-Fox et de Bessie Davidson (1879-1955), une artiste écossaise d'origine australienne proche de Maurice Denis qui faisait partie de ce petit cercle de britanniques à Paris et que l'État a beaucoup soutenu – et décorée de la Légion d'Honneur en 1931. Les ateliers de Mabel et de Bernard Harrison

⁴⁴² Harrison, Bernard. *Ramsgate Light*, avant 1935, aquarelle, 15 x 23 cm, collection privée.

⁴⁴³ Soubeyre, Eugène, « Les Salons de 1939 », *La Nouvelle Revue*, mai 1939, p. 133 : « Bernard Harrison n'a pas vu Venise pétaradante et enflammée ; d'un œil calme il a noté deux vues du Grand Canal, près de la Salute, sous un jour tempéré, et il en a composé deux tableautins de douce éloquence tranquille. »

⁴⁴⁴ F/21/4910/A. Sur les documents de l'achat de son œuvre *La Toilette* en 1920, l'artiste est systématiquement dénommée « Mademoiselle Mabel Harrison. »

étaient tous deux situés à Montparnasse. Les deux artistes ont renseigné des adresses similaires lors de leurs participations aux Salons : ils habitaient tous deux dans la rue Vaugirard entre 1907 et 1914, mais pas au même numéro. Après 1914, Mabel a ensuite enregistré une adresse sur le boulevard Montparnasse.

Quoi qu'il en soit, Mabel Harrison fait partie des artistes anglaises remarquées dans les Salons parisiens de l'entre-deux-guerres – elle commence à exposer au Salon des Indépendants en 1908, et n'expose plus aux Salons après 1931. Comme Bernard Harrison, elle a toujours privilégié le Salon National des Beaux-Arts, même si elle commença par exposer aux Indépendants jusqu'en 1911. En tout, elle comptabilise quinze participations à la Nationale et neuf chez les Indépendants. Contrairement à Bernard Harrison, elle n'exposa jamais aux Tuileries et participa au Salon d'Automne durant neuf ans, ce qu'il ne fit jamais. Ses thèmes de prédilection furent les natures-mortes, les paysages de Venise mais aussi de Normandie ou de Paris ; elle exposa en outre quelques nus et quelques peintures animalières à la fin de sa carrière. On ne dispose que de très minces éléments biographiques sur cette artiste anglaise : on sait seulement, grâce à la presse américaine, qu'elle a été décorée de la Médaille de la reconnaissance française à la fin de l'année 1920 pour le travail d'infirmière-masseuse auquel elle s'est consacrée durant toutes les années de guerre, « laissant de côté sa pratique artistique pour ce faire. »⁴⁴⁵ On trouve peu de mentions de cette artiste dans la presse, mais d'excellentes, notamment lors de sa participation au Salon National des Beaux-Arts en 1921 :

Une Anglaise, miss Mabel Harrison, a groupé devant sa fenêtre ouverte, sur une table, des fruits et des fleurs, et elle a tiré du motif un tableau qui pourrait être quelconque, mais qui prend un accent tout spécial, et très vif, grâce à la conscience scrupuleuse apportée par l'artiste à observer le fond des maisonnettes et de petits jardins de banlieue qui se dessine dans l'encadrement de la fenêtre. Il y a dans miss Mabel Harrison un paysagiste qui pourrait s'affirmer sans crainte, car sa vision est originale et très juste.⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ M. C., « Paris Letter », *American Art News*, 11 décembre 1920, p. 3.

⁴⁴⁶ Thiébault-Sisson, « Les Salons de 1921. Société Nationale des Beaux-Arts », *Le Temps*, 12 avril 1921, p. 3.

Il s'agit de la seule œuvre que Mabel Harrison ait exposé cette année-là à la Nationale, *Fenêtre d'Atelier*, probablement conservée en collection privée ou détruite car elle est introuvable. Il est, à ce sujet, impossible de se faire une idée précise de la production de l'artiste sans visibilité autre que la poignée d'œuvres qui passe en salle de vente depuis une dizaine d'années (voir notamment fig. 53 et 54)⁴⁴⁷. Son style paraît tendre vers une esthétique « impressionniste, » avec un travail porté sur la couleur et sur les effets de matière. *La Seine* est l'œuvre la plus représentative de ces recherches qui soit disponible, et il est difficile en même temps d'estimer la période à laquelle elle a été peinte et comment elle s'intègre dans la production de l'artiste, active sur une trentaine d'années.

En 1912, un critique de l'*American Art News* a publié le commentaire le plus pertinent qu'on puisse trouver au sujet de Mabel Harrison, par rapport aux quelques reproductions disponibles de ses œuvres, c'est qu'elle devait être une élève du peintre Ernest Guérin (1887-1952)⁴⁴⁸. L'œuvre de cet artiste français oublié a fait l'objet de plusieurs expositions en Bretagne depuis 2002. Grâce au conservateur du musée de Quimper, Philippe Le Stum, on apprend que Guérin a bénéficié d'un grand succès international dès le début de sa carrière, en particulier en Angleterre où il reçut des commandes prestigieuses, dont une supposée de la couronne autour des années 1910 – soit très tôt dans sa carrière. Son style, d'inspiration médiévale, a un aspect très graphique et laisse une grande place à l'emploi de couleurs vives. Il n'est pas impossible qu'il ait marqué l'art de Harrison au tout début de sa carrière, d'autant que l'artiste exposait lui aussi aux Salons de Paris durant les années 1910. Il est néanmoins improbable qu'on puisse parler de Guérin comme du maître de Harrison, ce dernier étant d'ailleurs certainement plus jeune que sa consœur anglaise.

⁴⁴⁷ Harrison, Mabel. *French harbour scene with figures embarking on a jetty*, 1925, huile sur bois, 63.5 x 78.7 cm, collection privée ; Harrison, Mabel. *Nude in an Interior*, date inconnue, huile sur bois, 45.7 x 38.1 cm, collection privée.

⁴⁴⁸ See, R. R. M. « Paris Letter, » *American Art News*, 27 novembre 1912, p. 5.

Mabel Harrison faisait partie du petit cercle des artistes britanniques parisiens auquel appartenait Bernard Harrison. Par ailleurs, elle était proche d'Anne Millicent Beveridge (1871-1955), une artiste écossaise installée à Paris, rue Vaugirard, et active dans les mêmes Salons que les Harrison de 1907 à 1924. C'est certainement par son intermédiaire que Mabel Harrison rencontra D. H. Lawrence (1885-1930), probablement autour de 1921 : Beveridge avait rencontré l'auteur du sulfureux *Amant de Lady Chatterley*⁴⁴⁹ en Sicile cette année-là (elle a peint un portrait de lui la même année), et on sait que les Lawrence connaissaient Mabel Harrison lorsqu'ils se sont rendus à Paris en 1923 car cette dernière les a orientés personnellement dans la ville – Frieda Lawrence (1879-1956) mentionne le studio que l'artiste possédait, situé juste en face de leur hôtel, dans le récit autobiographique où elle relate l'anecdote de l'achat d'un costume pour son époux⁴⁵⁰. On retrouve le nom de Mabel Harrison dans la correspondance de D. H. Lawrence : il écrivait régulièrement aux sœurs Beveridge et l'une des lettres de 1927 est également adressée à Mabel⁴⁵¹ – on y apprend, comme les sujets de ses œuvres le laissaient présager, que l'artiste a aussi beaucoup voyagé autour de la Méditerranée (Italie et Tunisie en particulier, voire au Japon).

Le studio de Mabel Harrison à Montparnasse est régulièrement mentionné par la presse de l'époque. Particulièrement beau selon *l'American Art News*⁴⁵² et très spacieux selon Frieda Lawrence, il paraît avoir interpellé tous ceux qui connaissaient l'artiste. On ignore tout des origines et des soutiens de cette dernière, mais on peut supposer, au vu de ses relations britanniques et de sa situation à Paris, qu'elle n'eut pas à souffrir de complications financières durant sa carrière. L'État français lui acheta deux œuvres durant les années 1920 et il n'est pas impossible qu'elle ait enseigné à des lycéens durant quelques semaines au Metropolitan

⁴⁴⁹ Lawrence, D. H., *L'Amant de Lady Chatterley*, Florence : Tipografia Giuntina, 1928. L'œuvre ne fut publiée en Angleterre qu'en 1860.

⁴⁵⁰ Lawrence, Frieda, *Not I, but the wind*, London, New York : Granada, 1983, p. 171-12 : « Mabel Harrison, who had a large studio opposite the hotel, told us of a good tailor nearby. »

⁴⁵¹ Lawrence, David Herbert, *The letters of D. H. Lawrence*, Édité par James Thompson Boulton, Cambridge University Press, 2002, p. 100-101.

⁴⁵² M. C., *op. cit.*, p. 3 : « Miss Harrison has a beautiful studio in Montparnasse district and exhibits regularly at the Spring and Autumn Salons. »

Museum de New York durant l'hiver 1921, son nom figurant au programme des cours proposés par l'institution⁴⁵³ – il est toutefois possible qu'il s'agisse d'un homonyme.

En 1926, Charles Fegdal (1880-1944), membre d'honneur du Salon d'Automne et lauréat de l'Académie des Beaux-Arts, écrivait que « Mabel Harrison donn[ait] d'une *Rue à Kairouan* une transcription moderniste par la couleur et le dessin⁴⁵⁴. » Mais il y a fort à parier que Fegdal ait ici confondu l'œuvre de Mabel Harrison avec celle de sa consœur du cercle britannique à Montparnasse, Ethel Carrick-Fox : Harrison avait exposé une *Rue de Kairouan* six ans plus tôt, au Salon d'Automne de 1920, mais c'est bien Carrick-Fox qui exposa une toile du même nom au Salon d'Automne de 1926 – Harrison y exposait deux œuvres, un *Portrait de Roberto Pla* et une nature morte intitulée *Zinias*. Le commentaire de Fegdal serait en outre plus juste s'il était appliqué à Carrick-Fox : plus reconnue à Paris que Mabel Harrison, l'artiste s'était fait remarquer aux Salons dès 1909 pour des œuvres coloristes d'une grande originalité. Toutefois, des productions comme *Country Side*⁴⁵⁵ (fig. 55) ou *Market Day, Paris*⁴⁵⁶ (fig. 56), qui se démarquent dans son œuvre, rappellent le style très graphique aux couleurs éclatantes de Mabel Harrison.

Formée à la Slade School of Art de Londres, Carrick-Fox vivait à Paris depuis 1906 et était installée dans le quartier de Montparnasse depuis 1908. Très active, elle comptabilise quarante-six participations aux Salons parisiens entre 1906 et 1939 : en dehors d'une contribution au Salon des Indépendants en 1921, aux Tuileries de 1935 et au Salon officiel de 1937, elle a principalement exposé à la Nationale (vingt participations) et au Salon d'Automne (vingt-trois participations) durant toute la période de l'entre-deux-guerres – elle restera active jusqu'à sa mort en 1952. Dans le Paris des années 1920, Carrick-Fox fut soutenue par l'Académie de la Grande-Chaumière pour enseigner comme professeur

⁴⁵³ « Calendar of Lectures », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 16, no.1, janvier 1921, p. 23.

⁴⁵⁴ Fegdal, Charles, « Le Salon de 1926 », *La Revue des Beaux-Arts*, mai 1926, p. 3-4.

⁴⁵⁵ Carrick-Fox, Ethel, *Country Side*, aquarelle, 19.5 x 31 cm, collection privée.

⁴⁵⁶ Carrick-Fox, Ethel, *Market Day, Paris*, gravure colorée à la main, 27 x 37 cm, collection privée.

particulière. Ses cours étaient principalement axés sur le genre de la nature morte, et elle compta parmi ses étudiants plusieurs artistes américains et australiens venus se former à Paris. Cette clientèle britannique s'explique naturellement par l'anglophonie de l'artiste, mais aussi par la renommée de son époux, Emanuel Phillips Fox (1865-1915), un artiste et professeur d'art australien qui avait été extrêmement réputé jusqu'à son décès précoce en 1915 – il fut le premier australien à remporter une médaille d'or au Salon officiel de Paris en 1894⁴⁵⁷, et la National Gallery de Londres lui passa une commande pour une œuvre historique dès 1900⁴⁵⁸. Après une formation artistique en Australie, il s'était formé à l'Académie Julian et dans l'atelier de Gérôme à l'école des Beaux-Arts de Paris.

Après sa mort, Ethel Carrick-Fox a consacré sa vie à la promotion de l'art de son époux plutôt qu'au sien, mais elle a été redécouverte par les historiens de l'art australiens durant les années 1980 et son œuvre tend aujourd'hui à être mieux considérée, perçue comme plus audacieuse que celle de son mari qui était un artiste académique. Son style est clairement influencé par l'impressionnisme, et Carrick-Fox s'est d'ailleurs battue pour faire entrer des œuvres dans les musées australiens, insuffisamment pourvus à son sens de toiles impressionnistes. Pour autant, il ne paraît pas aisé de classer aussi promptement son œuvre parmi les productions post-impressionnistes françaises ou anglaises, ou de la situer parmi les tenants de l'Heidelberg School, d'abord parce que la question de la nationalité d'Ethel Carrick-Fox et de son œuvre est complexe, ensuite parce que ses recherches semblent avoir souvent porté plus encore sur les formes que sur la couleur et sur la lumière, bien que le travail et l'emploi de ces dernières soient prépondérantes dans son œuvre.

Née en Angleterre, implantée à Paris et australienne par alliance, Carrick-Fox a aussi exposé à la Royal Academy de Londres et elle a énormément voyagé par ailleurs, en Italie, en

⁴⁵⁷ Pour le portrait de sa cousine, *Portrait of my Cousin*, 1894, huile sur toile, 206 x 92 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne.

⁴⁵⁸ Il s'agit de l'œuvre *The Landing of Captain Cook at Botany Bay*, 1770, 1902, huile sur toile, 192.2 x 265.4 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne.

Afrique du Nord et en Australie, où elle mourut. La grande majorité de ses œuvres y est aujourd'hui conservée, et ce pays tend d'ailleurs à la promouvoir comme une artiste australienne. La presse l'a aussi parfois prise pour une artiste américaine⁴⁵⁹ en raison de sa proximité et de ses affinités avec Ethel Sands (1873-1962), une artiste et mécène d'origine américaine formée et installée à Paris, très présente au Salon d'Automne entre 1903 et 1928, qui acquit la nationalité anglaise en 1916 – elle vivait entre Paris et Londres où elle était proche de John Singer Sargent (1856-1925), du Bloomsbury Group et d'Augustus John notamment. Contrairement à la plupart des artistes anglais exposant et/ou installés à Paris, Carrick-Fox est devenue une artiste internationale, aussi difficile à rattacher à Paris ou à Melbourne que Kit Wood (1900-1930) à Paris ou à Londres : en dépit des sujets des œuvres et de la nationalité officielle de ces artistes, d'adresses fixes et de voyages qui se sont succédés, leur œuvre paraît échapper à toute lecture d'ordre géographique ou nationale, qui serait d'ailleurs parfaitement réductrice.

Bien sûr, l'influence de l'impressionnisme se ressent dans l'art d'Ethel Carrick-Fox. Elle a assimilé les recherches sur la couleur et sur la lumière, sur la touche, et ses toiles de petites et moyennes dimensions traitent de thèmes de la vie quotidienne, tels les marchés niçois, vénitiens, parisiens ou algériens, les marées bretonnes, les cimes vosgiennes, les quais normands ou les plages australiennes. Elle produisit aussi d'excellents portraits (*French Interior with a Young Woman Seated*⁴⁶⁰, fig. 57) et de nombreuses natures-mortes florales. Ses toiles peintes en Afrique du Nord dénotent un orientalisme et un attrait certain pour l'œuvre de Delacroix, avec une touche expressive qui fait jaillir des décors les silhouettes esquissées en courbes de couleurs pures de négociants ou de passants arabes (*Arabs Bargaining*⁴⁶¹, fig. 58)⁴⁶². Mais des œuvres comme *Ladies Seated in the Luxembourg*

⁴⁵⁹ Cf. par exemple « Paris Letter, » *American Art News*, 17 octobre 1908, p. 5.

⁴⁶⁰ Carrick-Fox, Ethel. *French Interior with a Young Woman Seated*, vers 1920, huile sur toile, 80.2 x 63 cm, collection privée.

⁴⁶¹ Carrick-Fox, Ethel. *Arabs Bargaining*, huile sur toile, 63.5 x 80 cm, collection privée.

*Gardens*⁴⁶³ (fig. 59) révèlent bien autre chose qu'une recherche formelle d'instantanéité. La profondeur est écrasée à droite par l'aplatissement de blanc grisé, au profit du groupe de femmes à gauche qui se détache derrière les chaises que leurs robes noires perforent. Les plans se confondent et le traitement du sujet paraît s'opposer à ce dernier : l'immobilité de ces femmes active toute la toile, elle actionne le décor et révèle le fourmillement que revêt la vision de femmes qui songent, qui discutent ou qui lisent dans un jardin public.

Ethel Carrick-Fox était extrêmement appréciée à Paris, où son statut de femme l'avait davantage cloisonnée au sein du paysage artistique que son origine anglaise – sa nationalité n'est jamais rappelée dans la presse française, mais elle est souvent jugée, comme toutes les artistes femmes, comme une artiste femme. Il faut dire que les groupes d'artistes féminines se développent beaucoup à cette époque, et on retrouve les grands noms de la peinture parisienne au sein de manifestations telles que l'International Union of Women Painters, dont Ethel Carrick-Fox fut la vice-présidente. Son nom marital la fit aussi indéniablement respecter à Paris, notamment parmi les institutions, du fait de la notoriété de son époux⁴⁶⁴. Dès 1911, elle devint sociétaire du Salon d'Automne, duquel elle fut membre du jury de 1912 à 1925 – peu de femmes atteignirent ces positions à l'époque. En 1922, un critique lui consacra une petite note dans un article sur les femmes artistes :

Cette excellente artiste, au talent expressif et puissant, me paraît maintenant en pleine possession de ses moyens. Toutefois, pour la juger d'une façon définitive, il serait utile, je crois, qu'une exposition d'ensemble nous permit d'étudier sa technique. Ses œuvres, jusqu'à présent, ont été dispersées dans de nombreux salons et il nous a été impossible, encore que

⁴⁶² En 1911, un critique écrira au sujet d'une œuvre issue d'un voyage en Afrique du Nord exposée au Salon national des Beaux-Arts : « Je me suis arrêté, sous le charme, devant une toute petite chose, un tableau minuscule mais parfait, signé de Mme Ethel Carrick : *Femme arabe*. C'est peint avec une largeur, une verve, une sûreté extraordinaires ; l'air circule largement, les bonhommes nombreux, vivent tumultueux et la couleur en est séduisante à l'extrême. » (F. M., « Le mois artistique. Le Salon de la Société Nationale », *L'Art et les artistes*, avril 1912, p. 87)

⁴⁶³ Carrick-Fox, Ethel. *Ladies Seated in the Luxembourg Gardens*, huile sur bois, 32 x 39 cm, collection privée.

⁴⁶⁴ L'auteur de l'article « Les femmes artistes », *Revue Moderne des Arts et de la Vie*, 15 janvier 1922, p. 6, décrit ainsi l'artiste : « Mme Ethel Carrick Fox est une des plus intéressantes sociétaires femmes du Salon d'Automne, où elle expose régulièrement depuis 1908. Veuve du peintre regretté Philippe Fox, qui occupa pendant longtemps une place prépondérante à la Société Nationale des Beaux-Arts, elle porte dignement, en souvenir d'une mémoire chère, un nom des plus estimés dans le monde artistique. »

l'écho de ses succès nous soit parvenu, d'établir la comparaison nécessaire, qui fixe les idées de la critique. Je suis persuadé, du reste, que l'épreuve à laquelle elle se soumettra certainement bientôt ne saurait que lui être favorable.⁴⁶⁵

Ce sera chose faite en 1928, lorsque Carrick-Fox présentera un ensemble de ses œuvres à la Palette Française, sur le boulevard Haussmann. L'exposition a été dûment inaugurée à l'époque par Paul Léon, directeur général des Beaux-Arts, et annoncée dans toute la presse parisienne. On trouve cependant peu de commentaires sur cette exposition. On sait seulement que l'artiste y exposa, selon *Le Petit Parisien*⁴⁶⁶, surtout des paysages du Midi. Artiste internationale, il n'en demeure pas moins qu'Ethel Carrick-Fox resta implantée à Paris jusqu'à la fin de sa vie – elle fit plusieurs séjours en Australie en 1933 pour n'y retourner qu'en 1940 et en 1948. Elle venait d'arriver de Paris lorsqu'elle mourut en Australie en 1952, à l'âge de quatre-vingts ans. Malheureusement, l'État français ne lui acheta qu'une œuvre, à l'occasion de son exposition à la Palette Française⁴⁶⁷. Aucune ne fut acquise parmi les cent dix-huit œuvres qu'elle exposa aux Salons, et c'est l'Australie qui possède désormais l'essentiel de son œuvre.

L'une des consœurs de Carrick-Fox à Montparnasse, Julia Beatrice How⁴⁶⁸, bénéficia d'un peu plus d'intérêt de la part de l'État français, qui lui acheta six œuvres pour le musée du Luxembourg. Cependant, tous les achats issus de la Nationale ont été effectués avant la Première Guerre mondiale, tandis que les acquisitions de l'entre-deux-guerres ont été décidées lors d'expositions de l'artiste dans des galeries parisiennes, et c'est bien durant les années 1920 qu'elle connut la plus grande reconnaissance du monde artistique français. Beatrice How était certainement l'artiste anglaise la plus appréciée, la plus aimée et la mieux

⁴⁶⁵ *Id.*

⁴⁶⁶ Vanderpyl, « Salons et Expositions », *Le Petit Parisien*, 15 juin 1928, p. 4 : « Ethel Carrick, à la Palette Française, se montre fervente appréciatrice de notre Midi. »

⁴⁶⁷ Carrick-Fox, Ethel. *Coin de rue à Nice*, 1927, huile sur toile, musée des Beaux-Arts de Rouen.

⁴⁶⁸ Il existe un doute sur la nationalité de Beatrice How à cause d'un catalogue d'exposition intitulée « Beatrice How : A Scottish Painter in Paris » : *How, Beatrice, et Fine Art Society. Beatrice How: A Scottish Painter in Paris : [Catalogue of an Exhibition Held] 12 November – 4 December 1979 at 134 Blythswood Street, Glasgow G2 4EL ... [and] 8 December 1979-18 January 1980 at 12 Great King Street, Edinburgh EH3 6QL. Fine Art Society Limited, 1979.* L'artiste est pourtant née à Bideford, Devon et morte à Hertford. Toutes les autres sources convergent vers l'identification d'une nationalité anglaise et non écossaise.

connue des cercles artistiques parisiens. On trouve sur elle les commentaires les plus élogieux, unanimes et sincères, au sens où les remarques dénotent un intérêt réel pour son art et non pour son statut d'« artiste femme » qu'on souhaite encourager avec une sincérité toute paternelle. Louis Vauxcelles, Albert Flament, Arsène Alexandre, Edouard Sarradin, comme beaucoup d'autres, se sont intéressés à elle comme à aucun autre artiste anglais parisien, jusqu'à la considérer comme l'un des *maîtres* de l'art anglais contemporain.

On sait pourtant trop peu de choses à son sujet aujourd'hui, bien que son parcours soit relativement mieux documenté que celui de ses homologues anglais. Née à Bideford (une petite ville portuaire au sud-ouest de l'Angleterre) dans une famille nombreuse⁴⁶⁹, elle a perdu sa mère lorsqu'elle était enfant et son père durant son adolescence. Elle a donc été élevée ensuite par des membres de sa famille à Bournemouth. Elle a étudié à Buchey, où Talmage et Kemp-Welch s'étaient formés quelques années plus tôt. À vingt-six ans, sans qu'on sache précisément ce qui l'y a poussée, Beatrice How a décidé de poursuivre sa formation artistique à l'Académie Delécluse de Paris, située dans le quartier Montparnasse. Les femmes y étaient à l'époque particulièrement les bienvenues, et l'atelier était populaire chez les artistes anglais et américains. Elle rencontra Rodin (1840-1917), Polin, Albert Besnard (1849-1934) et Lucien Simon (1861-1945), qui l'encouragea à exposer au Salon national, ce qu'elle fit à partir de 1902⁴⁷⁰. Elle fréquenta ce Salon chaque année jusqu'à son décès en 1932, à l'âge de soixante-cinq ans. Elle fit aussi une apparition au Salon des Indépendants en 1908, et trois autres aux Tuileries entre 1923 et 1925. En somme, à l'ouverture du Salon des Tuileries en 1923, elle y exposa quelques œuvres chaque année pendant trois ans mais sans jamais délaisser par ailleurs le Salon national. D'après les relevés, elle exposa cent trente-cinq œuvres aux Salons entre 1902 et 1933.

⁴⁶⁹ Elle avait quatre sœurs (Anne, Bessie, Emily et Mary How) et deux frères (Alfred et Thomas How), elle était la cadette. C'était une famille d'orfèvres.

⁴⁷⁰ Les éléments biographiques sont tirés de l'ouvrage : Gray, Sara, *Dictionary of British Women Artists*, Cambridge : The Lutterworth press, 2009, p. 142-143.

Son « charmant et studieux⁴⁷¹ » atelier a accueilli Albert Flament pour une rencontre à la veille de la guerre, qui a donné lieu à un article de plusieurs pages dans la revue *Art et Décoration* dans lequel le critique plonge le lecteur dans l'atmosphère de la maison de l'artiste à Paris. Son atelier était situé sur le belvédère d'un logis « plutôt exigü et peu élevé de plafond⁴⁷², » mais son studio bénéficiait d'une luminosité et d'une situation exceptionnelles à Paris : « Le Luxembourg déroule ses verdure jusqu'au pied de la maison habitée par l'artiste, rue d'Assas. Au-delà du jardin, s'élèvent la colonnade et le dôme du Panthéon. [...] Les deux autres fenêtres permettent de plonger sur le calme jardin d'un couvent.⁴⁷³ »

Beatrice How commença à se faire repérer au Salon autour de 1906-08, mais c'est en 1913 qu'Albert Flament rédigea un premier article dans lequel il exprima d'abord sa lassitude envers le contenu du Salon national, dont l'exploration ne suscitait plus, à son sens, aucune stimulation. C'est à partir de ce constat qu'il dégagä une ligne conductrice à son article sur la Nationale, à travers trois artistes étrangers qui se distinguaient selon lui cette année-là : la polonaise Olga de Boznanska (1865-1940), l'américain Charles Hawthorne (1872-1930) et l'anglaise Beatrice How. Il écrivait alors :

Mlle How est un peintre de l'intimité, elle aussi. Elle cède plus facilement que les deux artistes précédents aux fascinations de la couleur. [...] Une brume, une moiteur pour traduire d'un terme plus exact l'impression qui se dégage de ses tableaux, enveloppe des bébés que leur maman ou leur nourrice surveillent avec une sollicitude inquiète. L'atmosphère de la toile est d'une blancheur de langes, les chairs rosées, le myosotis des yeux, baignés dans ces reflets, cette humidité de l'air, sont estompés, adoucis, jusqu'à n'être plus que comme la palpitation d'un cœur de cygne sous l'épaisse et fluide cuirasse des plumes.⁴⁷⁴

Le grand mystère du succès de Beatrice How réside, à première vue, dans le choix de son sujet principal : les nouveaux nés et leurs mères. Elle ne s'intéressa et ne peignit quasiment que ce thème, qui aurait pu paraître redondant et lasser rapidement le public

⁴⁷¹ Flament Albert, « Miss Beatrice How », *Art et Décoration*, juillet 2013, p. 115.

⁴⁷² *Id.*

⁴⁷³ *Id.*

⁴⁷⁴ Flament, Albert, « Trois artistes nouveaux », *L'Intransigeant*, 18 avril 1913, p. 1.

comme la critique, exclusivement masculine ; mais il n'en fut rien, au contraire. Le traitement du sujet, l'effet pictural, ont rapidement fasciné les esprits épris des recherches nouvelles, des œuvres singulières. Il fallait pour cela non seulement être ouvert aux écoles étrangères, mais aussi les connaître. Car l'art de Beatrice How, s'il fut souvent rapproché de ceux des peintres français Eugène Carrière (1849-1906) et Louis Deschamps (1846-1902), était avant tout, pour tous ceux qui l'ont commenté et compris, un art anglais. Par ailleurs, l'atout majeur de l'artiste n'était pas d'être une femme qui aurait cherché à faire un métier d'homme à sa manière ; c'était d'être étrangère et d'inscrire véritablement son art dans le patrimoine artistique français, de vivre en France uniquement, pour elle-même et pour l'art – elle ne se maria pas et n'eut jamais d'enfant.

De fait, d'aucuns qui l'ont observée et aimée ont estimé que l'art de Beatrice How était dans la « meilleure lignée française,⁴⁷⁵ » tandis que d'autres ont écrit que « devant [son] art de raffinement délicat, on est plus que jamais entraîné à admettre ses étroites filiations d'origine avec les maîtres anglais du dix-huitième siècle⁴⁷⁶ » ; d'autres encore ont jugé que son talent était « de ceux qui plaisent à tous, mais qui demeurent à un degré stable dans l'admiration parce qu'ils se seront manifestés en dehors de toute école, de toute mode, avec la seule inspiration d'un talent ému et noble, qui a su percer et fixer un peu du mystère de nos cœurs⁴⁷⁷. » S'ils peuvent paraître contradictoires, ces trois points de vue convergent en réalité vers la notion de l'apport artistique de Beatrice How, qui incarne en quelque sorte la singularité anglaise dans le paysage français contemporain.

Elle semble avoir peu voyagé, hormis pour exposer (elle présenta ses œuvres à Bruxelles, Philadelphie, Indianapolis et Los Angeles) ou en 1906, quand elle a rapporté quelques toiles de Volendam, une petite ville portuaire hollandaise. Lorsqu'elle s'éloignait de Paris, ce n'était pas pour se rendre autour de la méditerranée, dans le sud de la France ou en

⁴⁷⁵ Vauxcelles, Louis, « Le Salon de la Société Nationale », *Gil Blas*, 12 avril 1914, p. 2.

⁴⁷⁶ Denoinville, Georges, « Sensations d'Art », *La Presse*, 21 décembre 1919, p. 2.

⁴⁷⁷ Flament, Albert, *op. cit.*, *Art et Décoration*, juillet 1913, p. 120.

Italie, dont la lumière a attiré tant d'artistes. Beatrice How « redout[ait] les stations envahies par les baigneurs.⁴⁷⁸ » Elle préférait passer ses vacances en Ile-de-France, en Bretagne et dans le Nord de la France, notamment à Etaples où elle avait un studio. Les lieux qu'elle fréquentait pour des vacances avaient toujours un lien avec son enfance (les ports, la mer du Nord, rappellent Bideford). Mais son art se rapporte à son intériorité, il ne paraît pas directement lié à sa vie personnelle mais à quelque chose d'interne, d'intérieur. Comme c'est rarement le cas chez les artistes de l'époque, son art ne dit rien de sa biographie bien qu'il dise tout sur elle et sur le monde dans lequel elle s'inscrit ; il ne parle pas de ses voyages, de ce qu'elle a vu, des personnalités de Paris ou de la ville ; il évoque un sentiment diffus, une atmosphère d'entre-deux-guerres, et le temps. La redondance de son thème rend les mères comme les êtres qu'elles tiennent, non pas anonymes mais presque allégoriques. La répétition reproduit sans multiplier, elle forme un cycle, comme si chaque enfant portait à son tour le sien de toile en toile : au-delà du motif, c'est de génération et de filiation dont il semble être question.

Les mères de la guerre par Beatrice How sont ainsi devenues des nurses ou des infirmières. Entre 1914 et 1918, l'artiste était retournée en Angleterre pour vivre chez sa sœur, dans une petite commune près de Beverley, dans le Yorkshire. Elle a passé les années du conflit à peindre des enfants du village dans les bras d'infirmières de la Red Cross, où elle travaillait elle-même⁴⁷⁹. Avec *L'Infirmière*⁴⁸⁰ (fig. 60), on retrouve une composition qui rappelle des œuvres antérieures, comme *Jean et Nounou*⁴⁸¹ (fig. 61), mais une dimension d'ordre religieux ou sacré est ici suggérée par la mise en scène : l'enfant est placé devant ce qui ressemble à une assiette décorative posée sur une cheminée. La disposition de cet objet entre un mur doré et la tête de l'enfant forme un nimbe, une « lumière qui est peinte autour de

⁴⁷⁸ *Id.*

⁴⁷⁹ Ces renseignements se trouvent sur la note catalographique de l'œuvre *L'Infirmière* sur le site de la Tate Britain où elle est conservée : <http://www.tate.org.uk/art/artworks/how-linfirmiere-n04837>

⁴⁸⁰ How, Beatrice. *L'Infirmière*, 1914-18, huile sur toile, 65.4 x 47 cm, Tate Britain, Londres.

⁴⁸¹ How, Beatrice. *Jean et Nounou*, 1913, huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée.

la tête des anges⁴⁸². » La façon dont est orné cet objet rappelle le nimbe crucifère, qui d'après le *Traité d'iconographie chrétienne*, « offre dans sa forme normale une croix rouge sur champ d'or.⁴⁸³ » Or, la croix rouge est ici représentée sur la coiffe de l'infirmière, entièrement vêtue de blanc. La couleur de ce costume, dans la culture chrétienne, renvoie aux costumes glorieux des saints et des élus ; « les anges, assimilés à l'homme puisqu'ils en prennent la forme, ont aussi des vêtements blancs⁴⁸⁴ » et « dans l'Apocalypse, les martyrs sont habillés de même parce qu'ils ont lavé leurs robes dans le sang de l'Agneau⁴⁸⁵. »

How met donc ici en œuvre une symbolique religieuse pour renforcer l'aspect sacré des personnages contemporains qui sont représentés sous forme de portraits. Elle incarne cette infirmière en une sorte de sainte, de Vierge, qui prend soin de cet enfant qu'elle n'a pas conçu. Ce dernier est assimilé à l'Agneau de Dieu, symbole du Christ, mort et ressuscité pour le salut des hommes. La couleur du vêtement et le nimbe de l'enfant l'apparentent aussi à un ange, au sens allusif du terme. En même temps, la cheminée blanche obstruée par la présence des personnages rappelle l'iconographie de l'Annonciation, l'annonce à Marie de sa maternité divine par l'archange Gabriel étant souvent représentée devant une cheminée close qui symbolise la virginité de Marie⁴⁸⁶. La notion de filiation, qui détermine l'identité d'un individu dans une société, est ici centrale. La portée symbolique de la composition permet une compréhension allégorique de l'œuvre : l'artiste incarne une *Vierge à l'Enfant*⁴⁸⁷ dans une scène de genre de 1916, et on perçoit dans ce portrait la pensée d'une artiste qui ne voit pas sous le visible mais au-delà. Au fond, « la beauté extérieure s'affirme par l'or ; mais alors elle

⁴⁸² Séville de, Isidore, *Etymologies*, Livre XIX, p. 31 : « Lumen quod circa angelorum capita pingitur, nimbus vocatur. »

⁴⁸³ Barbier de Montault, Xavier, *Traité d'Iconographie chrétienne*, Paris : Société de librairie ecclésiastique et religieuse, Tome 1, 1898, p. 33.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 55 : « Et vestimentum ejus sicut nix. »

⁴⁸⁵ *Id.* : « amicti stolis albis » et « et laverunt stolas suas et dealbaverunt eas in sanguine Agni. »

⁴⁸⁶ La pratique est répandue, en particulier chez les artistes flamands du XVe siècle, mais on peut citer trois exemples : *L'Annonciation* de Rogier Van der Weyden (v. 1400-1464), v. 1440, huile sur toile, 86 x 93 cm, musée du Louvre, Paris ; le *Triptyque de Mérode* de Robert Campin (1375-1444), v. 1427-32, huile sur bois, 64.5 x 117.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York ; *L'Annonciation* de Michael Wolgemut, v. 1479, maître-autel, Marienkirche, Zwickau.

⁴⁸⁷ L'un des thèmes picturaux les plus courants et les plus nobles de l'histoire de l'art, qui renvoie à la Nativité du Christ et à la maternité de la Vierge Marie.

n'est qu'un reflet de la beauté intérieure produite par la sainteté⁴⁸⁸. » Et dans un cadrage resserré, l'artiste peint le recul sur l'actualité du monde, une forme de fracture soumise à l'attente ; elle dépeint le temps, le présent et l'avenir ensemble.

Mais ce qui fascine le plus chez cette artiste, c'est son style. L'art de Beatrice How n'est pas « post-impressionniste, » contrairement à celui de nombreux artistes modernes en France comme en Angleterre. On peut en revanche l'affilier aux origines de l'impressionnisme, au sens où sa manière rappelle souvent celle de Turner (1775-1851), avec des motifs qui se dégagent d'une brume dense, comme si l'artiste avait sculpté l'essence des figures dans une substance brute à la surface des toiles (*Mother and Child*⁴⁸⁹, fig. 62). Les motifs de Beatrice How ne *sont* pas, ils apparaissent et demeurent infinis, comme si l'esprit avait vocation à les achever lui-même. Il ne s'agit pas chez elle de restituer des impressions mais de produire l'invisible, le produit de l'intellect et non celui de l'instinct ou de l'imagination. Elle ne peint pas ce qu'elle voit *sous* les choses mais ce qu'elle perçoit *en* elles, la façon dont elles lui apparaissent. Pour ce faire, elle a beaucoup travaillé à l'aquarelle ou au pastel, techniques qui lui ont permis d'obtenir les effets d'un monde mouvant duquel se dégagent les projections passagères, les mœurs du temps, les idées du moment. En 1926, Charles Masson a écrit :

Elle examine l'enfant, avec un œil d'animalier en quelque sorte. [...] Elle exprime le modelé, la couleur de la chair enfantine au moyen d'une écriture à fleur de toile dont l'exquise légèreté correspond aux mobilités soudaines, aux inconstances inattendues du modèle. Et cet amour si plein de gaieté et de clairvoyance, cette technique si heureusement appropriée nous permettent d'infinies découvertes dans le monde si proche, et si négligé, des âmes et des corps puérils.⁴⁹⁰

Son thème favori n'avait pas changé après la guerre. Durant les années 1920, elle reprit sans cesse ses représentations de femmes et d'enfants, sans jamais lasser son public et

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 141.

⁴⁸⁹ How, Beatrice, *Mother and Child*, 1924, pastel, 40.8 x 33 cm, collection privée.

⁴⁹⁰ Masson, Charles, « Les expositions », *La Renaissance de l'art français et des industries du luxe*, juillet 1926, p. 580.

en se renouvelant chaque année. Par ailleurs, elle peignit aussi de nombreuses natures mortes et des nus, des figures solitaires et des scènes de Bretagne, tous traités à la manière si particulière qui faisait reconnaître son style parmi les centaines de toiles accrochées au Salon chaque année – Edouard Sarradin écrivit en 1922 : « Entre les toiles qui sont là de droit, l'on en reconnaît vite bon nombre ; du moins l'on croit les reconnaître, parce que l'on a trop souvent vu leurs pareilles. [...] Autre chose est de reconnaître tout de suite un Maurice Denis, une Beatrice How, une Olga de Boznanska⁴⁹¹. » On relevait aussi dans la presse la façon de peindre sans intention littéraire de l'artiste : elle n'illustrait pas ni ne racontait, elle saisissait et indiquait. À propos de sa couleur, *Le Monde Illustré* écrivait en 1921 que « Beatrice How [était] une coloriste d'une délicate élégance, d'une sensibilité où la joie se voile avec retenue⁴⁹². » La galerie Kourd à Athènes, qui possède *Le Baiser*, a rédigé une très courte note sur l'artiste sur laquelle on peut lire : « Sa technique fragile et la maîtrise magistrale des tons les plus bas donnent tant de vitalité à ses toiles qu'elles semblent presque transparentes⁴⁹³. »

How est l'une des artistes anglaises dont les œuvres furent abondamment reproduites dans la presse, et la reproduction d'une photographie d'elle dans des revues spécialisées témoigne de sa popularité dans les milieux artistiques de Paris. À sa mort en 1932, *Comædia* l'identifie comme une « pastelliste anglaise » qui avait « longtemps résidé à Paris.⁴⁹⁴ » Depuis, l'attrait pour cette artiste mal connue n'a pas diminué. Plusieurs toiles sont toujours visibles au musée d'Orsay et en Europe, bien que l'essentiel de son œuvre soit conservé en collections particulières – elles passent régulièrement en salle des ventes depuis la fin des années 1980. Albert Flament, qui fut certainement le critique qui comprit le mieux son art, a écrit au sujet de l'artiste :

⁴⁹¹ Sarradin, Edouard, « Le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 12 avril 1922, p. 3.

⁴⁹² Blanche, Jacques Emile, « Le Salon de la Société Nationale », *Le Monde Illustré*, 16 avril 1921, p. 275.

⁴⁹³ <http://gallerykourd.gr/fineartcollection/julia-beatrice-how/> (consulté le 20 avril 2018) : « Her fragile technique and the masterly handling of the lowest tones give so much vitality to her paintings that they seem almost transparent. »

⁴⁹⁴ « Béatrice How est morte », *Comædia*, 30 août 1932, p. 2.

J'aime les toiles de Miss How, parce qu'elles ont l'éloquente beauté de ces visages rencontrés au hasard de la vie et dans lesquels toute l'étendue, l'éternité de certains sentiments se trouve fixée. Certains poètes demeurent grands à jamais, pour ceux mêmes qui ne connaissent point leur œuvre, parce qu'il est établi qu'ils ont chanté l'amour, qu'ils l'ont exprimé avec des mots magnifiques et une sublime inspiration. D'autres, qui ont amusé leurs contemporains sont oubliés bien vite, parce qu'ils n'ont touché aucune fibre, non pas seulement sensible, mais essentiellement humaine.⁴⁹⁵

William Albert Ablett fut le genre d'artiste de cette dernière catégorie pour le critique, qui qualifia son art d' « inconsistant » quelques années plus tard. Ablett fut en effet l'artiste anglais le plus « français » et le plus mondain du Paris de l'entre-deux-guerres. L'État lui a acheté deux œuvres⁴⁹⁶. Nommé chevalier de la Légion d'Honneur en 1930, cet artiste était le fils de William James Ablett (1841-1921), le président de la Chambre des Commerces britanniques à Paris. Le père était aussi le chef d'une importante maison de tissus anglais (la Maison Ablett), dont l'un des deux sièges était situé à Paris, et agent des manufactures les plus renommées de Londres, de Bradford, de Belfast et de Glasgow. Un article de la presse parisienne le décrit comme une « sympathique personnalité du haut négoce⁴⁹⁷. » Très connu dans la capitale française, il n'était « pas un Parisien averti qui ignor[ait] la physionomie de cet homme éminent qui nous a fait l'honneur de se fixer parmi nous⁴⁹⁸. » En 1907, la revue *Justice* publiait ainsi en première page un article complet sur le père de l'artiste, dont cet extrait ne laisse pas de doute sur l'estime de Paris envers ce dernier ni sur la filiation entre ces deux personnalités :

Dans la vie privée, William James Ablett est l'homme de courtoisie exquise et d'urbanité prévenante. Il passe à juste titre pour un causeur agréable, aux aperçus fins et précis, s'intéressant aux choses de l'évolution intellectuelle. D'ailleurs, dans sa famille, l'Art et le Commerce se coudoient. On sait qu'il est l'heureux père de William Albert Ablett, l'artiste

⁴⁹⁵ Flament, Albert. *op. cit. Art et Décoration*, juillet 1913, p. 120.

⁴⁹⁶ F/21/4888 et F/21/4163.

⁴⁹⁷ Mauret, Anatole, « Profil », *La Justice, Journal politique du matin*, 21 février 1907, p. 1.

⁴⁹⁸ *Id.*

peintre au talent original et distingué. [...] Et ces détails, simplement esquissés, méritent bien notre faible hommage car William James Ablett est un galant homme qui honore Paris.⁴⁹⁹

La complaisance de la presse envers l'artiste n'est sans doute pas étrangère à la notoriété de son père jusqu'à la mort de ce dernier au début des années 1920. Né à Paris en 1877 d'un père anglais et d'une mère française, William Albert Ablett s'est tout de suite destiné à la clientèle aisée de Paris. Comme l'époux de Carrick-Fox, il s'est formé en tant qu'étudiant étranger dans l'atelier de Gérôme à l'École des Beaux-Arts et a suivi les cours d'Albert Aublet (1851-1938), avec qui il est devenu ami – la fille d'Ablett épousa d'ailleurs le fils d'Aublet en 1931, ce qui donna lieu à un article signé « Vicomtesse de Valmont » dans *Les Modes*⁵⁰⁰. Albert Ablett sortit premier de sa promotion à l'issue de sa formation académique et obtint plusieurs récompenses, dont un Second Prix de figure pour un dessin d'après nature au Salon officiel. Artiste complet, il s'est illustré aux Salons dès le début des années 1900 dans des genres variés, en particulier des portraits de personnalités mondaines françaises et anglaises comme Madame de Saint-Marceaux, femme du sculpteur René de Saint-Marceaux (1845-1915) ou Madame Messenger, l'épouse du chef d'orchestre et compositeur André Messenger (1853-1929). L'artiste peignit également des études de genre ou d'intérieur. On relève souvent dans la presse ses qualités de dessin, « très précis et de coloration tantôt vive, tantôt sombre, suivant le sujet, mais généralement juste » selon le *Dictionnaire national des contemporains*⁵⁰¹. Avant la guerre, il exposa à la Royal Academy, mais aussi dans les provinces françaises – à Toulouse, à Rouen, Douai et Pau.

En dehors de deux participations au Salon d'Automne en 1903 et 1904, Ablett fréquenta exclusivement les Salons académiques entre 1900 et 1936, date à laquelle il succomba à ses blessures suite à un accident de voiture. Il ne fréquenta le Salon officiel que durant les premières années de sa carrière, soit de 1900 à 1904, puis il quitta définitivement la

⁴⁹⁹ *Id.*

⁵⁰⁰ Vicomtesse de Valmont, « À travers le monde », *Les Modes*, avril 1931, p. 2.

⁵⁰¹ Curinier, C.-E. (dir.), « Ablett (William Albert) », *Dictionnaire national des contemporains*, Paris : Office Général d'édition, 1899-1919, p. 231.

Société des Artistes français pour la Société nationale. Il comptabilise ainsi vingt-sept participations au Salon national des Beaux-Arts pour un total de soixante-dix-sept œuvres exposées, ce qui fait de lui l'un des artistes anglais les plus actifs à Paris dans la première moitié du XXe siècle. À la fin de sa vie, il illustra plusieurs ouvrages de littérature à la pointe-sèche. Les catalogues des Salons livrent cinq adresses différentes renseignées par l'artiste : les quatre premières sont situées dans le 17e arrondissement de Paris et la plus récente, à partir de 1934, est localisée à Neuilly-sur-Seine.

Durant sa carrière, Ablett fut probablement l'artiste anglais le plus commenté dans la presse grand public et spécialisée, en particulier durant les années 1920, mais les remarques sont rarement élogieuses, souvent réservées et régulièrement moqueuses. Il fit ainsi l'objet d'une petite plaisanterie dans le *Journal Amusant* lorsqu'il exposa *L'Attente* à la Nationale de 1921. Le journal a reproduit l'œuvre sous la forme d'une gravure représentant grossièrement une femme vue de dos avec ce commentaire : « *L'Attente* de M. W. Ablett, ne peut être cruelle que pour les amateurs de jolis dos. Une fois de plus nous réclamons qu'avec le titre de la peinture on mentionne sur le cadre l'adresse du modèle !⁵⁰² » C'est moins le style de l'artiste que les sphères dans lesquelles il évoluait qui lui ont valu les plus vives critiques dans le contexte historique et artistique de l'entre-deux-guerres. Sa « modernité, » lorsqu'il en est question, n'est jamais plastique mais elle est relative au sujet, c'est-à-dire généralement à ses modèles. Ainsi par exemple l'estimable revue *Modes*, revue des arts décoratifs appliqués à la femme, s'extasie sur l'une de ses œuvres au début de sa carrière en raison de la posture osée de *Mademoiselle X*, qui s'appuie des deux mains au dossier d'un fauteuil : « Une femme d'Ingres n'aurait jamais osé ce geste, geste tout moderne, tout d'aujourd'hui, geste de jeune fille un rien garçonnière, éprise de sport, tennis, bicyclette, golf ; un bouquet d'œillets luit à sa taille⁵⁰³. » Le commentaire est du même Gabriel Mourey qui déclara vingt ans plus tard que

⁵⁰² Mars-Trick, « Au Salon des Artistes Français », *Le Journal amusant*, 28 mai 1921, p. 11.

⁵⁰³ Mourey, Gabriel. « Portraits de femmes au Salon de 1906, » *Les Modes*, juin 1906, p. 6.

l'Exposition des arts décoratifs était « immorale, voire antisociale,⁵⁰⁴ » et qui consacra un article à sa déception personnelle relative à la qualité générale du pavillon britannique de 1925.

Les commentaires sur l'œuvre d'Ablett, incongrus dans le meilleur des cas et sarcastiques quelquefois, se poursuivront durant les années 1920, en même temps que la presse se lasse de la vacuité des Salons académiques, remplis d'œuvres jugées semblables et plastiquement dénuées d'intérêt. Ce qui demeurait acceptable avant 1914 ne le fut plus, pour beaucoup, après la Première Guerre mondiale, et Ablett deviendra souvent le symbole de cet art décoratif et précieux, encombrant, qui domine tant au Salon officiel qu'au Salon national. Ainsi commence un article dédié à ces Salons dans la revue littéraire et artistique *Le Domaine* :

Nous n'avons pas l'intention de plaisanter cette grave institution d'État qu'est aujourd'hui le « Salon, » pépinière des « Prix de Rome, » grands et petits, des « mentionnés, » des « médaillés » et des futurs membres de l'Institut, degrés successifs de l'échelle de ces artistes officiels. L'apparat qui préside aux distributions des récompenses, les présentations à la Cimaise, les cartouches dorés et les gardiens reluisants qui surveillent les visiteurs nous imposeraient le respect et nous obligeraient de demeurer sérieux si nos sévères fonctions de critiques d'art, par la lourde responsabilité qu'elles nous imposent, ne nous enlevaient déjà tous moyens de faire les beaux esprits.⁵⁰⁵

Un article qui commence de cette façon ne peut se passer de mentionner William Ablett dès les premières lignes de la partie consacrée à la Nationale : « Elle est amusante la jeune fille d'Ablett assise à terre, un petit chien noir à ses côtés, devant un paysage qui gagnerait à être plus vrai.⁵⁰⁶ » Mais la palme de l'incongruité au sujet de cet artiste revient au *Journal des débats* en 1922, dans un article intitulé « Le Salon de l'“Épatant” » : « Entre les portraits qui veulent briller, l'on peut penser qu'aucun n'égale celui que M. William Ablett a

⁵⁰⁴ in Waldemar George. *op. cit.*, p. 288.

⁵⁰⁵ Aurenche, Louis. « Le mois artistique. Les Salons, » *Le Domaine*, 15 novembre 1925, p. 302.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 303.

peint d'une gracieuse beauté brune qui porte un visage altier sur un décolleté libéral, et serre sur son flanc un chien-bijou le mieux frisé du monde : M. Ablett n'a rien fait de plus hardi.⁵⁰⁷ »

Ablett est souvent mentionné parmi les artistes anglais dont Mabel Harrison, Ethel Carrick-Fox et Beatrice How, y compris par la presse spécialisée qui rassemble le plus souvent les artistes étrangers par nationalités. Mais Ablett est un cas à part parmi les Anglais remarquables à Paris, tant par les cercles qu'il fréquente que par son style, qui rappelle les affiches (*Blue Parasol*⁵⁰⁸ par exemple) et la culture mondaine des années folles, en particulier au travers de ses modèles féminins, de leurs poses et de leurs tenues vestimentaires, des accessoires et des mises en scène propres à chaque tableau : *Dernier Maquillage*⁵⁰⁹ met en scène une jeune femme assise sur un sol recouvert de fourrure et d'étoiles de différentes sortes. Celle qui couvre négligemment son corps la laisse en partie dénudée, la poitrine apparente. Le modèle est placé à côté d'un grand miroir ovale ; il est souriant, insouciant, s'appêtant simplement à sucrer son thé ou son café sans même regarder ce qu'il fait – le spectateur peut imaginer qu'un homme est hors champ, de l'autre côté du miroir.

D'un point de vue plastique pur, on peut dire que la production de William Ablett s'inscrit plutôt dans le domaine des arts décoratifs ou de la mode que dans celui de la peinture moderne. Il est d'ailleurs l'artiste anglais dont on trouve le plus de reproductions d'œuvres, principalement dans les revues de mode ou dans la presse populaire⁵¹⁰. Avant la guerre, soit autour de 1906-08, on le mentionnait souvent au voisinage du peintre et décorateur français Bernard Boutet de Monvel (1881-1949), dont l'originalité du style géométrique démarqua l'artiste de toutes les productions d'après-guerre. On rapproche aussi parfois Ablett de Jules Cayron (1868-1944), peintre français de l'aristocratie et du monde du spectacle, tant en 1908 que dans les années 1920. Louis Vauxcelles résumait assez bien la situation dans un article

⁵⁰⁷ S., ED., « Le Salon de l'«Épatant» », *Journal des débats politiques et littéraires*, 12 mars 1922, p. 2.

⁵⁰⁸ Ablett, William Albert. *Blue Parasol*, 1926, dessin, 48.3 x 39.4 cm, collection privée.

⁵⁰⁹ Ablett, William Albert. *Dernier Maquillage*, 1920, huile sur toile, 73 x 60 cm, collection privée.

⁵¹⁰ Par exemple dans *Lectures pour tous : revue universelle et populaire illustrée*, mai 1932, p. 50, on trouve une reproduction de *Au Golf* accompagnée d'une petite notice.

consacré à la Nationale de 1908 : « M. Ablett tient le milieu entre un Boldini assagi et un Patricot édulcoré⁵¹¹, » dans une salle VI constituée d'un « *Poestum*.⁵¹² »

En 1917, *La Revue hebdomadaire* a mentionné Ablett en des termes pour le moins surprenants, son nom étant difficile à associer à ceux de l'avant-garde : « M. Ablett est solidaire de M. Matisse et de Maxence de Maurice Denis. Pour comprendre l'état de la peinture contemporaine, il n'y a pas mieux que le livre de M. Vollard sur Cézanne.⁵¹³ » Aucun élément ne permet d'expliquer ce commentaire, Ablett n'étant jamais rapproché de telles personnalités de la sphère artistique parisienne. Après la guerre, les commentaires ont varié selon les tendances. *Le Monde illustré* parle des « portraits inconsistants et théâtralement présentés de M. William Ablett⁵¹⁴, » *Vogue* du « portrait classique de femme par M. Ablett⁵¹⁵ » qu'il expose avec d'autres à la Nationale de 1923 et que *La Rampe* commentera en évoquant des portraits « fort heureux⁵¹⁶, » tandis qu'en 1926 *La Revue des Beaux-Arts* a estimé que « William Ablett [était] consciencieux et plaisant⁵¹⁷. » En 1921, un portrait a attiré l'attention de deux critiques : *Sur l'Eau*, dont *La Gazette des Beaux-Arts* a dit que « la composition fait un peu « image » et qui date peut-être aujourd'hui, comme une réminiscence de Renoir ou de Manet, mais qui se sauve au moins, comme certains portraits d'Hoppner ou de Romney, à force de charme et d'agrément⁵¹⁸ » et dont *Le Correspondant* dira qu'Ablett exprime là son « goût de l'élégance et de la somptuosité.⁵¹⁹ » L'œuvre est aujourd'hui conservée en collection privée et aucune reproduction n'est disponible. L'année 1929, qui signe l'arrêt des années folles, voit publier ces dernières lignes sur le Salon de la Nationale :

Malgré l'aspect plus accueillant du cadre et la tonalité plus chatoyante des draperies moins banales, nous traverserons des salles entières sans y rencontrer l'œuvre qui s'impose et s'il

⁵¹¹ Vauxcelles, Louis, « Le Salon de la Société Nationale au Grand Palais », *Gil Blas*, 14 avril 1908, p. 2.

⁵¹² *Ibid.*, p. 1.

⁵¹³ Peladan, « La Monnaie des Salons », *La Revue Hebdomadaire*, 26 mai 1917, p. 533.

⁵¹⁴ Flament, Albert, « Le Salon de la Nationale », *Le Monde Illustré*, 24 avril 1920, p. 221.

⁵¹⁵ Anonyme, « Quelques portraits féminins vus au Salon de 1923 », *Vogue*, 1^{er} janvier 1923, p. 30.

⁵¹⁶ Montgailhard de, Guy, « La Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts », *La Rampe*, 20 mai 1923, p. 15.

⁵¹⁷ Fegdal, Charles, « Le Salon de 1926 », *La Revue des Beaux-Arts*, mai 1926, p. 3.

⁵¹⁸ Gillet, Louis, « Les Salons de 1921 », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1921, p. 288.

⁵¹⁹ Guerlin Henri « Les Salons », *Le Correspondant*, mai 1921, p. 909.

nous fallait faire des comparaisons peu flatteuses, un Ablett avec sa gamme de couleurs très pommadée, nous rappellerait d'assez près les toiles de Cayron et l'artiste qui signe J.-J. Rousseau – est-ce le dessinateur du *Rire* ? – avec ses chats quasi mécaniques, ses arbres vert pâle et ses bruyères mauve-anémique nous ferait penser en même temps à Oger, à Rigollot et à Didier Pouget.⁵²⁰

Ablett disparaît de la presse après cela jusqu'en 1936. On ne trouve même aucun article qui concerne son attribution du titre de Chevalier de la Légion d'honneur en 1930, ni les raisons précises qui ont motivé son élection à cette distinction. Un léger regain d'intérêt s'est toutefois exprimé çà et là à la veille de sa mort accidentelle, notamment au sujet d'*Intérieur*, où Ablett aurait « rendu avec une science et une maîtrise exceptionnelle les jeux de lumière par une éclatante journée de soleil.⁵²¹ » *Comœdia* annonce son décès le 26 avril 1936 et revient sur sa production artistique en des termes révérencieux : « Son œuvre, des plus aimables, est presque entièrement consacrée au portrait féminin. Tout d'abord brillante et élégante, sa peinture tendait à se faire plus intime, plus discrète, et gagnait en sensibilité et en harmonie.⁵²² » Ablett préparait l'ouverture de la Nationale de 1937 avec un nouveau portrait, qui fut exposé au public dès la semaine suivante.

⁵²⁰ Barotte, René, « Quelques réflexions sur l'exposition de la Société Nationale », *L'Homme libre*, 14 mai 1929, p. 2.

⁵²¹ Betgé, A., « Exposition », *Mémoire de la Société des Sciences et lettres de Loir et Cher*, 1936, p. 20.

⁵²² Anonyme, « Le peintre William Ablett se tue en auto », *Comœdia*, 26 avril 1936, p. 3.

Chapitre 3. Les quatre grandes expositions d'art anglais à la veille de la Seconde Guerre mondiale

Entre 1938 et 1939, l'art anglais a été mis à l'honneur à Paris à travers un ensemble de quatre expositions majeures qui se succédèrent durant dix-huit mois : d'abord, le Louvre organisa une grande rétrospective d'art anglais au début de l'année 1938 ; la galerie Georges Petit rouvrit ensuite exceptionnellement ses portes pour accueillir une exposition unique, celle du New English Art Club, au début de l'été 1938 ; deux mois plus tard, le Salon d'Automne consacra deux salles du palais de Chaillot à l'exposition « l'art anglais indépendant contemporain » ; et enfin, la Société des Artistes français invita les artistes de la Royal Academy à exposer dans la salle d'honneur du Salon officiel, au Grand Palais, au printemps 1939. Ces expositions, qui furent naturellement organisées dans le contexte de l'Entente cordiale, ne peuvent être dissociées dans le cadre de ce travail : elles furent exceptionnelles et s'inscrivent dans une démarche diplomatique tout à fait explicite ; elles ne sauraient à ce titre être rattachées aux différents Salons et expositions qui eurent lieu chaque année à Paris et qui n'attirèrent pas toujours, on l'a vu, d'attention particulière de la part de la presse française.

Il convient ici de rappeler que le régime nazi s'était lancé depuis le début de l'année 1938 dans une politique d'annexions et de conquêtes militaires : le 12 mars, les troupes allemandes envahissaient l'Autriche et Hitler avait proclamé son annexion le jour-même. Les opposants et les juifs avaient été immédiatement poursuivis et internés. Début mai, Hitler était en visite en Italie et proposait une alliance militaire à Mussolini ; le 28 mai, il préparait l'attaque de la Tchécoslovaquie. Le 18 juillet, Hitler informait personnellement le Premier Ministre anglais, Neville Chamberlain, qu'il était prêt à régler la question des Sudètes, région de Tchécoslovaquie peuplée des populations allemandes que le chancelier cherchait à rattacher au Troisième Reich – l'opposition entre les Allemands et les Tchèques était devenue

inquiétante durant les années 1920 et n'avait cessé de s'aggraver durant les années 1930 ; Hitler avait ouvertement menacé la Tchécoslovaquie à ce sujet lors de son discours au Reichstag le 20 février 1938.

Le lendemain, soit le 19 juillet 1938, les souverains britanniques Georges VI (1895-1952) et Elizabeth d'Angleterre (1900-2002) ont été reçus à Paris dans le cadre du rapprochement franco-britannique. Toute la journée, l'Angleterre avait ainsi été mise à l'honneur en France, avec d'abord l'inauguration dans la matinée du monument *Britannia* à Boulogne-sur-Mer, par les maréchaux Lord Cavan (1865-1946) et Philippe Pétain (1856-1951), en présence de Leurs Majestés. La statue, qui avait coûté plus d'un million de francs (valeur 1938), représentait la figure allégorique de Minerve, déesse de la guerre, brandissant un trident et un bouclier ; sa poitrine était couverte d'une cuirasse à écailles. Elle avait été façonnée par le sculpteur Félix-Alexandre Desruelles (1865-1943), membre de l'Institut et de l'Académie des Beaux-Arts ; son socle monumental en béton armé avait été élaboré par l'architecte Georges Dufetel. En tout, le monument mesurait trente mètres de haut et dominait de dix mètres la rade de Boulogne. Son armature comprenait un escalier à vis et un ascenseur. L'épithète indiquait : « *Ce monument est érigé en commémoration de l'arrivée en 1914 des troupes britanniques, par un comité d'anciens combattants boulonnais et grâce à une souscription nationale. Il a été remis à la ville de Boulogne-sur-Mer et inauguré par MM. les maréchaux Lord Cavan et Pétain, le 19 juillet 1938 en présence de LL. MM. le roi Georges VI et la reine Elisabeth*⁵²³. » Il fut dynamité par un peloton allemand en juillet 1940 et ne fut pas reconstruit.

Dans l'après-midi, le train royal arrivait en gare du bois de Boulogne. Cent un coups de canon ont retenti, et les souverains suivis de la duchesse de Northumberland, du ministre de l'Intérieur, du lord Halifax et du secrétaire particulier du roi, furent accueillis par le président de la République française Albert Lebrun (1871-1950), son épouse, ainsi que par les

⁵²³ Anonyme, « L'inauguration du monument Britannia », *Figaro*, 20 juillet 1938, p. 3.

présidents des deux Chambres, le président du Conseil et les membres du gouvernement, le grand chancelier de la Légion d'honneur, les préfets de Seine et de Police, et les présidents du Conseil municipal et du Conseil général. Le cortège arriva au palais du quai d'Orsay, sur lequel était hissé le pavillon royal brodé aux armes de l'Angleterre, et les souverains furent emmenés au Louvre où se tenait la grande rétrospective d'art anglais. En fin d'après-midi, le roi et la reine quittaient le palais des affaires étrangères pour rendre visite au président Lebrun et à la première dame de France à l'Élysée, puis les souverains furent présentés au corps diplomatique. Dans la soirée, Leurs Majestés retournèrent à l'Élysée pour un dîner de gala donné en leur honneur et vers 23 heures 30, ils retournèrent au Palais des affaires étrangères.

Le gouvernement français entendait naturellement consolider et clarifier ce jour-là les termes de l'entente franco-britannique, qui avait été affirmée à Londres à la fin du mois d'avril et confirmée deux mois plus tard à l'occasion de l'alerte tchécoslovaque. Mais elle était devenue ambiguë par la suite au travers d'une lassitude exprimée par certains milieux anglais devant la tension germano-tchécoslovaque, par les prolongements de la guerre d'Espagne et par les exigences italiennes en dépit de la fermeture unilatérale de la frontière pyrénéenne – la France avait ainsi fait preuve de bonne volonté. Mais au lendemain de la visite des souverains britanniques en France, le journaliste communiste Paul Nizan (1905-1940), qui mourut deux ans plus tard au combat contre les troupes allemandes à Dunkerque, avait exprimé quelques doutes sur la clarté de l'entente, alertant le peuple français sur la formule employée par Neville Chamberlain au premier ministre français Édouard Daladier (1884-1970) :

Le premier ministre de Grande-Bretagne a parlé, hier, de l'étroit accord anglo-français « sur tous les sujets d'intérêt commun. » : il n'a point fait allusion à un accord vraiment général. On ne peut s'empêcher de trouver un sens restrictif à cette formule dont tout le monde se félicite aujourd'hui. Ce n'est un mystère pour personne que le problème tchécoslovaque n'inspire pas à Paris et à Londres LE MÊME GENRE D'INTÉRÊT, et que Londres s'accommoderait pour la Tchécoslovaquie d'une formule de quasi-neutralité garantie collectivement par les

puissances, formule dont Paris aperçoit tous les dangers. Il en est de même en Espagne, de même en Méditerranée. L'entente manque de clarté.⁵²⁴

Le Royaume-Uni assurait en effet son soutien à la France depuis le mois de mars en cas d'attaque allemande, mais il refusait de soutenir la Tchécoslovaquie face à la menace du Reich. Or, la France avait passé des accords avec la Tchécoslovaquie et s'était engagée à protéger ses frontières. Lorsque Hitler proclama l'état de siège dans les Sudètes le 12 septembre 1938, la crise des Sudètes commença avec l'insurrection tchécoslovaque. Le lendemain, le médiateur britannique se prononça comme prévu en faveur d'un rattachement des Sudètes au Troisième Reich, et le 15 septembre, Hitler rencontrait Chamberlain. Ce dernier réunit la France, l'Allemagne et l'Italie à la conférence de Munich deux semaines plus tard. La Tchécoslovaquie n'y fut pas conviée. Hitler assura lors de cette conférence aux français et aux britanniques qu'il se contenterait de l'annexion des Sudètes, sans chercher à conquérir davantage de territoire. La France, pour préserver son alliance avec la Grande-Bretagne et assurer la paix en Europe, trahit la Tchécoslovaquie en signant les accords de Munich, qui officialisèrent l'annexion des Sudètes au Reich. C'était le 30 septembre 1938 – cette affaire est à l'origine de la célèbre formule de Churchill : « Ils devaient choisir entre le déshonneur et la guerre. Ils ont choisi le déshonneur, et ils auront la guerre. »

Trois mois plus tard, Hitler fit comprendre au colonel Jozef Beck (1894-1944), ministre polonais des affaires étrangères, que Dantzig devrait être restituée au Reich. La ville avait été retirée à l'Allemagne par le Traité de Versailles en 1919. En février, Chamberlain annonça officiellement aux Communes que le Royaume-Uni soutiendrait la France en cas d'attaque allemande. En mars, les Allemands entraient à Prague. La France et la Grande-Bretagne entamèrent alors des négociations avec l'URSS, tandis qu'Hitler forçait la Lituanie à lui céder la ville de Memel, détachée du territoire allemand après la Première Guerre mondiale. Quelques jours plus tard, le Royaume-Uni garantissait son soutien à la Pologne en

⁵²⁴ Nizan, Paul, « L'entente franco-britannique sera affermie et éclaircie par la visite royale », *Ce soir*, 20 juillet 1938, p. 5.

cas d'attaque allemande – la France fit de même au mois de mai. Le 7 avril 1939, l'Italie fasciste envahissait l'Albanie. Le 28 mai, la France et le Royaume-Uni acceptèrent le principe d'assistance mutuelle avec l'URSS en cas d'attaque contre la Pologne. Mais le 23 août, le pacte germano-soviétique était signé : l'Allemagne et l'Union soviétique s'engagèrent officiellement à ne pas s'attaquer mutuellement – Hitler attaquera l'Union soviétique le 22 juin 1941. Le 1^{er} septembre, les troupes allemandes attaquaient la Pologne et deux jours plus tard, tenant leurs engagements, la France et le Royaume-Uni déclaraient la guerre à l'Allemagne.

Durant tout ce temps, il était primordial pour la France de favoriser l'entente franco-britannique, tant du point de vue diplomatique que civil. C'est pourquoi, ou c'est du moins dans ces circonstances, que fut notamment organisée la série d'expositions mettant à l'honneur l'art anglais, depuis ses « origines » jusqu'aux œuvres très contemporaines. Il s'agissait d'inviter cordialement et officiellement les artistes anglais sur la scène artistique parisienne, comme de faire « découvrir » la création anglaise au grand public français et de lui rappeler ce faisant les alliances et les amitiés de la guerre précédente, ce qui ne fut pas sans conséquences sur l'appréhension des arts visuels anglais à l'époque, et ce qui marqua le XX^e siècle pour longtemps. La façon dont ont été organisées les quatre expositions d'art anglais à Paris, comme leur réception, sont un des aspects essentiels de l'histoire de l'art à ce moment critique de celle des nations, et il convient ici de redécouvrir ses acteurs comme les enjeux de ces manifestations dans le détail.

A. L'exposition d'art anglais au palais du Louvre, printemps 1938

La grande rétrospective d'art britannique qui s'ouvrit au Louvre au printemps 1938 tient une place particulière dans la série des quatre expositions consacrées à l'art anglais durant les mois qui précédèrent le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. Son origine

remonte en effet au mois d'avril 1937, alors que l'Allemagne ne menaçait pas encore ouvertement l'Europe occidentale – elle était d'ailleurs cordialement invitée à l'Exposition internationale des Arts et Techniques de Paris, qui ouvrait ses portes au mois de mai. Un rapprochement franco-britannique n'était donc pas encore à prévoir, pas encore « nécessaire » et on se souvient des tensions qui s'exprimèrent durant les préparatifs comme du pacifisme affiché de la Grande-Bretagne à travers l'installation d'un pavillon qui se fit tout à fait oublier face aux monumentales constructions soviétique et allemande. On parla peu de la Grande-Bretagne en 1937, et lorsqu'on le fit, ce fut que pour dire combien elle manqua d'audace et combien elle parut en retard ou à la marge des innovations artistiques et techniques européennes.

L'organisation de l'exposition de peinture anglaise à Paris se rapporte en fait à l'Exposition d'Art français qui s'était tenue à la Royal Academy de Londres en 1932⁵²⁵. L'institution avait ouvert ses portes à l'art français pour faire suite aux grandes expositions de l'Art belge, de l'Art hollandais et de l'Art italien qui avaient été organisées durant les années précédentes. L'exposition d'Art français avait ainsi été administrée conjointement par l'institution royale en Angleterre, et par Jean Guiffrey (1870-1952) et Paul Jamot (1863-1939), conservateurs du musée du Louvre à l'époque⁵²⁶. Il s'agissait d'une rétrospective de l'art français, des origines au début du XXe siècle, et l'exposition fut la plus importante que la France ait organisée à l'étranger cette année-là⁵²⁷. En remerciement, l'Angleterre, qui avait pour règle de ne jamais prêter ses œuvres à l'étranger, avait sollicité la France via le Foreign Office pour proposer d'organiser au Louvre une grande rétrospective de l'art anglais depuis ses origines. La France avait accepté, et le projet se concrétisa dans le courant de l'année 1937.

⁵²⁵ Anonyme, « British Paintings in Paris », *Times*, 16 avril 1937, p. 12.

⁵²⁶ Hulin de Loo, Georges, *L'Exposition d'Art Français, à Londres, en 1932*, Bruxelles : Imprimeur de l'Académie Royale de Belgique, 1932, p. 58.

⁵²⁷ Sénat français, *Impressions. Projets de lois, propositions, rapports, etc.*, t. 3, Paris : Imprimerie du Sénat, 1934, p. 80.

L'exposition fut placée sous le patronage du roi George, du président de la République française et du Conseil National des musées français. Le comité d'organisation était présidé par Lord Crewe, ambassadeur britannique à Paris⁵²⁸. Originellement prévue pour se tenir à l'Orangerie et au musée du Jeu de Paume⁵²⁹, elle se tint finalement au Louvre dans la salle Lacaze, qui venait alors d'être rénovée, et dans la galerie Henri II ; trois salles supplémentaires avaient été prévues à l'étage dans une nouvelle galerie composée de pièces qui avaient appartenu à Mazarin. Les toiles exposées se voulaient représentatives de la peinture de l'école britannique depuis William Hogarth (1697-1764) jusqu'à 1938 : ils incluaient ainsi, pour les plus célèbres, John Constable (1776-1837), Thomas Gainsborough (1727-1788), William Hogarth (1697-1764), Thomas Lawrence (1769-1830), Henry Raeburn (1756-1823), Joshua Reynolds (1723-1792), George Romney (1734-1802), William Turner (1775-1851), John Everett Millais (1829-1896), William Mulready (1786-1863), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), George Frederic Watts (1817-1904), Charles Conder (1868-1909), Augustus John (1878-1961), William Orpen (1878-1931), Walter Sickert (1860-1942), Wilson Steer (1860-1942) et Henry Tonks (1862-1937), soit une sélection des plus grands maîtres anglais du XVIIIe au XXe siècle.

Le choix des œuvres a été décidé par un comité britannique présidé par Sir Evan Charteris (1864-1940), le directeur de la Tate Gallery à ce moment-là. L'illustre historien de l'art Kenneth Clark (1903-1983), qui était le directeur de la National Gallery à l'époque, s'est occupé de réunir les peintures à destination du Louvre ; le collectionneur et critique anglais Paul Oppé (1878-1957), qui était directeur adjoint du Victoria and Albert Museum, prit en charge le choix des aquarelles avec l'artiste Martin Hardie (1875-1952), qui était conservateur du département des gravures et dessins du musée. Enfin, Ralph Edwards avec Carl Winter, également membres de l'équipe du Victoria and Albert Museum, furent chargés de

⁵²⁸ Anonyme, « British Art in Paris. Spring Exhibition at the Louvre », *Times*, 21 janvier 1938, p. 10. L'article précise que le comité était composé du Duke de Devonshire, du Duke de Portland, Lord Derby, Lord Harington, Lord Sandwich, Sir George Clerk, et M. Anthony Eden.

⁵²⁹ Anonyme, « British Paintings in Paris », *op. cit.*, p. 12.

sélectionner les miniatures qui seraient exposées. Les œuvres faisaient partie des collections publiques comme la National Gallery, le Victoria and Albert Museum et la Tate Gallery, mais étaient aussi issues de collections privées – le roi lui-même prêta plusieurs aquarelles de la collection du château des Windsor⁵³⁰.

L'exposition devait originellement ouvrir ses portes du 1^{er} mars au 31 mai 1938, mais une prolongation fut ensuite décidée et l'exposition fut maintenue jusqu'à la visite des souverains anglais en juillet. Le public put y découvrir un ensemble de cent cinquante œuvres prêtées par le Royaume-Uni pour l'occasion. Entrant par la porte Henri II, les spectateurs pénétraient dans la salle Lacaze, dont le plafond venait d'être abaissé et aplati. La place d'honneur avait été réservée au portrait de l'Archiduc de Windsor par Thomas Lawrence⁵³¹, un prêt exceptionnel de la collection Windsor par le roi George qui avait été accroché sur le mur à colonnades du fond de la salle Lacaze. Cette dernière était divisée en cinq travées de part et d'autre d'une allée centrale qui menait au portrait de Lawrence. Ces travées avaient été créées à l'aide de paravents recouverts d'un tissu brun doré assez pâle, qui valorisait les œuvres accrochées par-dessus. Dans l'axe de la voûte qui séparait les deux salles, le spectateur pouvait contempler, accrochée sur le mur du fond, la *Mrs Lloyd* de Reynolds⁵³². De nombreux autres portraits de l'artiste étaient exposés, tels *Warren Hastings* et *Georgina, Countess Spencer*. Dans les salles, on pouvait découvrir plusieurs toiles de Gainsborough dont deux portraits, l'un de son épouse *Margaret Gainsborough*⁵³³ et l'autre de ses filles⁵³⁴, mais

⁵³⁰ *Id.*

⁵³¹ Lawrence, Thomas. *Archiduke of Austria*, 1819, huile sur toile, 270 x 180 cm, Royal Collection, Londres.

⁵³² Reynolds, Joshua. *Mrs Richard Bennett Lloyd*, 1775-76, huile sur toile, 236 x 146 cm, collection privée.

⁵³³ Gainsborough, Thomas. *Portrait of Maragaret Gainsborough*, v. 1778, huile sur toile, dimensions inconnues, The Courtauld Institute Gallery, Londres.

⁵³⁴ Gainsborough, Thomas. *Painter's Daughters with a cat*, 1759-1761, huile sur toile, 75.6 x 62.9 cm, National Gallery, Londres.

aussi de Hogarth avec *The Shrimp Girl*⁵³⁵, de Raeburn avec le célèbre *Sir John Clerk et sa femme*⁵³⁶, ou de Romney avec un portrait de *William Pitt Jeune*⁵³⁷.

À l'étage, le public était ensuite initié à la peinture de la fin du XIX^{ème} siècle et à la peinture contemporaine à travers trois grandes salles. Pour faire la transition avec les œuvres du rez-de-chaussée, le palier était d'abord orné de quatre œuvres : la grande frise des chevaux de George Stubbs, *Mares and Foals in a River Landscape*⁵³⁸, accompagnée d'exemples d'œuvres de Gainsborough, de Millais et de McEvoy. Puis les spectateurs pénétraient dans les salles de l'étage : sur les murs colorés d'un ton chamois chaud, d'une texture agréable, précise le *Times*, étaient accrochées des toiles des artistes préraphaélites et symbolistes, avec des exemples de William Blake (1757-1827) et de Watts ; la longue galerie centrale était consacrée à Sickert, Steer et John avec des exemples d'artistes de leur génération comme Walter Greaves, avec son fascinant *Hammersmith Bridge*⁵³⁹, ou le singulier portrait de *Mrs Mounter* par Harold Gilman (fig. 63)⁵⁴⁰. Steer était représenté avec son portrait de *Mrs Violet Hammersley*⁵⁴¹ flanqué de deux paysages du peintre écossais William MacTaggart (1903-1981). De Sickert, le public pouvait découvrir *Belvedere, Bath* (fig. 64)⁵⁴² et *Wellington House Academy* (fig. 65)⁵⁴³ ; d'Augustus John furent envoyés les portraits de son jeune fils *Robin*⁵⁴⁴ et de la paysagiste anglaise *Eve Kirk*⁵⁴⁵ (fig. 66 et 67) – on ne connaît pas la date précise de la réalisation de ce tableau, qui est daté aux alentours de 1940 ; sa présence attestée par le *Times* à l'exposition du Louvre de 1938 permet ainsi de le dater plus précisément

⁵³⁵ Hogarth, William. *The Shrimp Girl*, v.1740-45, huile sur toile, 64 x 52 cm, National Gallery, Londres.

⁵³⁶ Raeburn, Henry. *Portrait of Sir John and Lady Clerk of Penicuik*, 1792, huile sur toile, dimensions inconnues, collection Beit, Russborough.

⁵³⁷ Romney, George. *William Pitt the Younger*, v. 1783, huile sur toile, 87 x 66 cm, Tate Britain, Londres.

⁵³⁸ Stubbs, George. *Mares and Foals in a River Landscape*, v. 1763-68, huile sur toile, 101.6 x 161.9 cm, Tate Britain, Londres.

⁵³⁹ Greaves, Walter. *Hammersmith Bridge on Boat-race Day*, v.1862, huile sur toile, 91.4 x 139.7 cm, Tate Britain, Londres.

⁵⁴⁰ Gilman, Harold. *Mrs Mounter*, 1916-17, huile sur toile, 61 x 40.6 cm, Tate Britain, Londres.

⁵⁴¹ Steer, Wilson. *Mrs Hammersley*, 1907, huile sur toile, 214 x 153.7 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney.

⁵⁴² Sickert, Walter. *Belvedere, Bath*, v. 1917, huile sur toile, 71.1 x 71.1 cm, Tate Britain, Londres.

⁵⁴³ Sickert, Walter. *Wellington House Academy*, 1914, huile sur toile, 41 x 61 cm, collection privée.

⁵⁴⁴ John, Augustus. *Robin*, 1912, huile sur bois, 45.1 x 30.5 cm, Tate Britain, Londres.

⁵⁴⁵ John, Augustus. *Eve Kirk*, v. 1937, huile sur toile, 91.5 x 60 cm, collection Rochdale Arts.

autour de 1937. Enfin, la dernière salle de l'étage était consacrée à une centaine d'aquarelles britanniques depuis Alexander Cozens (1717 ?-1786) et Paul Sandby (1725-1809)⁵⁴⁶.

L'exposition était inédite en France. Jamais l'histoire de l'art britannique n'y avait été aussi bien représentée, jamais les collections anglaises n'avaient été exposées au public dans un ensemble aussi cohérent et aussi complet. Jusque-là, seuls les initiés pouvaient prétendre connaître les collections anglaises, qu'il leur fallait aller visiter en Angleterre. Même les amateurs d'art qui se rendaient à Londres chaque jour ne songeaient pas à y rechercher les collections anglaises, parce qu'ils ne connaissaient pas les évolutions de l'art anglais, parce qu'ils n'étaient pas familiers avec cet art méconnu. Marie Delaroche-Vernet résuma bien la situation en 1938, dans son article sur l'exposition du Louvre : « Pour combien de Français, des artistes de la valeur d'un Richard Wilson, d'un John Crome, d'un Thomas Girtin, sont-ils autre chose que des noms, célèbres, il est vrai, mais auxquels ne se rattachent aucune notion précise d'œuvre ou de manière ?⁵⁴⁷ » L'idée était en effet répandue que l'art anglais était trop singulier, trop insulaire, sans lien ni racine commune avec l'art continental. Il était perçu comme étant difficile d'accès, tant des points de vue esthétique et théorique que culturel, en dépit de l'histoire commune des deux nations. D'ailleurs, lorsque l'exposition ouvrit ses portes à Paris, le *Manchester Guardian* ne manqua pas de rappeler à ses lecteurs que si l'art anglais influa bien l'art français au cours de son histoire, ce ne fut toujours, à l'origine en tout cas, que par inadvertance : « C'est un pur hasard qui a conduit Delacroix à Constable, et Monet et Pissarro ne sont pas venus en Angleterre pour voir l'œuvre de Turner, mais parce que, comme Voltaire avant eu, ils étaient exilés de France.⁵⁴⁸ »

⁵⁴⁶ Les informations sur l'agencement des œuvres dans les salles sont issues d'un long article de fond publié par le *Times* (Anonyme, « British Art in Paris. The Exhibition at the Louvre », *Times*, p. 5-7) recoupé avec les œuvres visibles sur les photographies publiées dans le même article et les illustrations de la publication de Waldemar-George dans *La Renaissance* (cf. plus bas).

⁵⁴⁷ Delaroche-Vernet, Marie, « Exposition de la peinture anglaise au musée du Louvre », *Bulletin des musées de France*, mars 1938, p. 27.

⁵⁴⁸ Anonyme, « British Art in Paris », *Manchester Guardian*, 5 mars 1938, p. 12 : « It was pure chance which led Delacroix to Constable, and Monet and Pissarro did not come to England to see Turner's painting but because (like Voltaire before them) they had been exiled from France. »

À Paris, cet évènement était sans précédent. Pour la première fois de son histoire, l'art des grands maîtres anglais eut l'opportunité d'être découvert par le grand public comme par de nombreux artistes français. Mais si l'exposition avait été organisée sur la base d'une entente mutuelle des institutions artistiques anglaises et françaises, la conjoncture politique européenne avait nettement évolué durant les mois qui passèrent à la préparer, et au moment de son ouverture, elle fit l'objet dans la presse française d'une véritable récupération politique à l'encontre de l'Angleterre. Ses détracteurs français reprochaient au gouvernement anglais son incapacité à s'engager aux côtés de la France, à exprimer haut et fort son soutien, et le doute qu'elle laissait planer à ce sujet devant toute l'Europe. À ce moment-là en effet, et ce n'était guère nouveau, l'Angleterre ne se hâtait pas à se positionner clairement sur l'échiquier européen, en dépit de l'alliance qui existait entre elle et la France. Dans les années qui avaient précédé, et en particulier depuis le début des années 1930, nombreux avaient été les commentateurs français d'évènements culturels internationaux à relever la désinvolture anglaise, sa parcimonie à prendre la moindre décision et le temps que le gouvernement prenait pour ce faire, au détriment et au mépris des autres pays européens – on se souvient de l'agacement d'Yvanhoé Rambosson dans *Comœdia* dans le contexte de l'Exposition coloniale en 1931, comme de la couverture médiatique de la participation de la Grande-Bretagne à l'Exposition Internationale des Arts et Techniques en 1937.

Cette fois, l'exposition d'art anglais au Louvre devint le support d'un rejet ouvertement exprimé de la part de plusieurs personnalités françaises qui étaient insupportées par l'attitude des Anglais – c'était général. Waldemar George, directeur de la revue *L'Amour de l'Art* qui s'est souvent illustré dans des discours très tranchés sur l'art moderne, fut ici le commentateur le plus violent, la personnification même de cette inimitié en France, qui devint haineuse et prit la forme d'un pamphlet de douze pages dans les colonnes de *La Renaissance*. Il est ici impossible de sélectionner un passage plus parlant qu'un autre, tant chaque phrase rend sensibles sa colère et sa dénégation contre l'esprit anglais tout entier. Se saisissant de

cette exposition, qui était le prétexte idéal pour ce faire, l'auteur entreprit d'en démonter point par point l'intérêt en commençant par en critiquer l'organisation et poursuivre, paragraphe après paragraphe, sur le déni du moindre apport artistique de chaque maître anglais présenté ; rapidement, il généralisa sur l'art anglais, puis sur la civilisation et sur la société anglaises, en n'oubliant pas de crucifier au passage les représentants français à l'origine ou acteurs de cette initiative, à chaque fois que l'occasion se présenta au cours de la rédaction – Louis Gillet (1876-1943) en tête, qui avait rédigé la postface du catalogue de l'exposition.

L'ensemble de l'article est axé sur l'idée, la terrible frustration, que le positionnement diplomatique de l'Angleterre tarde autant à venir et que la France ait à se soumettre patiemment à un verdict hypothétique, et dont l'issue demeurait incertaine. Waldemar George commence ainsi son article : « L'exposition des chefs-d'œuvre d'art anglais est une faute tactique. Elle dénote une conception puérile, ou du moins surannée de l'histoire de l'art. Elle ne livre pas le secret d'un pays⁵⁴⁹. » Toute l'argumentation de l'auteur reposera ensuite de cette façon sur l'absence délibérée de transparence anglaise, sur la duplicité de l'Angleterre et sur l'effort qu'il faut faire en France pour accéder à ses conceptions. Faisant preuve d'une mauvaise foi notable au sujet de l'installation des œuvres dans le palais du Louvre, il met en scène une pensée qui dépasse largement le cadre de l'évènement :

Certaines de ces toiles sont placées à contre-jour. Il est pratiquement impossible de les voir. D'autres, plus favorisées, sont exposées aux rayons du soleil. Comme des verres les protègent, les visiteurs s'y mirent. Ils y perçoivent, à la place du motif inventé par le peintre, leur propre image affreusement déformée... Faut-il ajouter que, pour accéder aux salles de dessins et du XIX^{ème} siècle on escalade cent marches ? En 1932, l'Exposition française à la Royal Academy était mieux partagée !⁵⁵⁰

On voit rarement dans la presse un auteur rendre à ce point responsable un comité d'organisation étranger lors d'évènements de ce genre coordonnés sur son sol : l'auteur insiste tout du long sur l'idée que l'Angleterre s'est invitée au Louvre et a tout organisé elle-même, à

⁵⁴⁹ Waldemar George. « L'exposition de peinture anglaise, » *La Renaissance*, avril 1938, p. 2.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 3.

sa façon, non pas comme si les Français n’y étaient pour rien, mais plutôt comme s’ils s’étaient laissés contraindre, ce qu’il réprovoque. Il va jusqu’à montrer qu’il connaît mieux l’art anglais que les organisateurs britanniques de l’exposition et jusqu’à leur reprocher d’avoir volontairement occulté tout un pan de l’histoire de leur peinture, laissant entendre que les choix opérés lors de la sélection reflètent une attitude beaucoup plus générale : « Parce que des peintres d’origine étrangère ont travaillé à la cour d’Angleterre au XVIe et au XVIIe siècle, elle fait table rase de tout l’art antérieur à Hogarth. [...] Les Anglais renient tout un passé⁵⁵¹. » Et même : « Hogarth et Romney sont mal représentés⁵⁵² » et « Reynolds et Gainsborough s’accommodent fort mal du cadre qui leur est imposé à Paris⁵⁵³. » Il demande : « Où donc est l’Angleterre ?⁵⁵⁴ » C’est aux Anglais qu’il en veut : « La verve proverbiale des Anglais, leur sens du ridicule, leur esprit satirique, leur réalisme acerbe, leur humour à froid se sont réfugiés dans la caricature⁵⁵⁵. » Il s’en prend à la société anglaise tout entière au travers d’une critique véhémement des œuvres aussi bien que des artistes :

La galerie des masques de Sir Joshua Reynolds atteste un sentiment de ressemblance assez superficielle. [...] Par-delà la fonction, il perçoit rarement l’homme. Quant aux héroïnes de Thomas Gainsborough, ce sont des êtres diaphanes et irréels, aux visages peints à l’aérographe ou gravés à l’eau-forte. [...] L’homme et la femme que les peintres mettent en scène sont les produits d’une civilisation qui a modelé leurs âmes, leurs corps et leurs visages. Nous nous trouvons désormais en présence d’une société qui, sans dissimuler les passions qui l’agitent, se livre difficilement.⁵⁵⁶

L’auteur perçoit dans cet art, qu’il connaît bien, une approche du réel similaire à celle des dirigeants anglais face à la civilisation. Il les confond au profit d’une démonstration qui tourne au plaidoyer, établissant un rapport entre l’exposition et l’actualité en insistant sur l’idée établie qu’un artiste a ce rôle de refléter l’âme d’une société, d’une culture. Pour lui, cet art est trompeur, il ne montre pas le réel mais son image ; le peintre anglais ne dépeint pas le

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 3.

⁵⁵³ *Id.*

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁵⁵ *Id.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 6.

réel, il le fantasme et le met en scène pour pouvoir adhérer à sa vision. L'auteur se sert ainsi de l'aspect poétique de la peinture anglaise pour faire de l'artiste un « poète, » mais au sens d'une « personne qui se laisserait emporter par son imagination, son idéalisme, qui s'élèverait au-dessus des contingences⁵⁵⁷ » : « L'Anglais naît poète, comme le Français naît peintre, dessinateur, sculpteur ou architecte. [...] L'art anglais est, au même titre que la morale anglaise, le contrefort d'une civilisation. C'est le miroir magique d'une société, dont il nous renvoie une image sublimée⁵⁵⁸. »

Cette conception de l'art anglais à la veille de la Seconde Guerre mondiale est loin d'être isolée. On retrouve exactement le même double discours chez un auteur comme Paul Alfassa (1876-1969), conservateur à l'époque du musée des Arts décoratifs et critique d'art à la *Revue de Paris*, qui consacra un article de quinze pages à l'exposition du Louvre – il avait été collaborateur, avec Jacques Guérin (1902-2000), lors de l'exposition d'Art français à la Royal Academy en 1932. Comme Waldemar George, quoique plus subtilement peut-être, Alfassa parle bien en filigrane du contexte politique et du *caractère* anglais à travers sa critique de l'exposition et des artistes. Son article est construit sur des oppositions et sur l'idée d'une duplicité anglaise. Toutes ses affirmations positives sur les œuvres et l'organisation de l'évènement sont automatiquement suivies de connecteurs logiques, de locutions conjonctives et d'adverbes qui expriment l'opposition : le texte est criblé de « mais » et douze phrases commencent par ce mot, avec de nombreuses variantes qui passent du « cependant » au « malgré, » du « bien que » au « même si ».

Sous un soutien apparent à l'initiative, l'auteur exprime des frustrations d'ordre politiques liées au contexte historique : pour lui comme pour Waldemar George, l'exposition est incomplète car elle omet l'histoire de l'art anglais des XVI^e et XVII^e siècles, et il n'est pas possible d'en parler en détail puisqu'une « vue générale, basée sur si peu d'ouvrages,

⁵⁵⁷ Définition cnrtl.

⁵⁵⁸ Waldemar-George. *op.cit.*, p. 8-9.

serait presque sûrement fausse⁵⁵⁹. » Il estime qu'il faut « attendre, pour caractériser [les artistes anglais] et les situer en regard de l'art continental, une exposition de la peinture anglaise de notre temps⁵⁶⁰. » Et d'ajouter : « une telle exposition serait la bienvenue. Elle nous découvrirait beaucoup de choses que nous ignorons et nous permettrait de discerner comment et sous quelle forme, malgré les apports de l'extérieur, subsiste le caractère national⁵⁶¹. » Or, cette idée que l'exposition est trop incomplète pour en juger vraiment va à l'encontre des commentaires qu'Alfassa fait tout au long de son article au sujet des artistes. Seul Hogarth, « né en 1697 » échappe à une critique négative qui fait constamment écho au caractère des Anglais. L'auteur rapproche son art de « la peinture française du même temps » et conclut qu'il « n'y a rien là de ce qui fait le charme et parfois la faiblesse de l'école anglaise. » Pour lui, les artistes qui se succèdent ensuite au cours du XVIIIe siècle sont d'une valeur toujours plus relative :

Ce qui manque à Reynolds, avec toute son intelligence et tout son goût, c'est une émotion un peu profonde. On la trouve chez Gainsborough, dont le caractère est presque l'opposé du sien. Peu de curiosité intellectuelle, une sensibilité vive, l'amour de la campagne et de la musique, un charme naturel. [...] Il fait montre de qualités qui sont bien à lui. [...] Comme tous ceux que leur sensibilité mène, il est inégal. [...] Si l'on veut savoir ce que Gainsborough est capable de faire quand son cœur s'intéresse à ce qu'il peint, il faut regarder le portrait de ses deux filles ou, mieux encore, celui de sa femme, qui est un chef-d'œuvre. [...] Gainsborough est capable aussi de force.⁵⁶²

On trouve dans le fond de ces remarques tous les préjugés récurrents qu'on peut lire constamment sur les artistes anglais, qui ne sont jamais dissociables du peuple anglais lui-même : une froideur, une sécheresse de cœur, une sensibilité qui ne serait pas maîtrisée et qui se retournerait fatalement contre lui, un caractère égocentrique ou tout du moins autocentré, qui ne permettrait pas à ce peuple de s'intéresser réellement à tout ce qui ne serait pas anglais, à tout ce qui serait extérieur à lui-même, ainsi qu'une certaine puissance qui s'apparente à de

⁵⁵⁹ Alfassa, Paul. « La peinture anglaise au Louvre, » *La Revue de Paris*, 15 avril 1938, p. 933.

⁵⁶⁰ Id.

⁵⁶¹ Id.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 923-924

la brutalité. Telle était l'image répandue de l'Angleterre et de son peuple en France depuis le XIXe siècle⁵⁶³, et à la veille de la Seconde Guerre mondiale, elle transparait à nouveau avec force à travers la critique artistique. Néanmoins, si cette dernière n'avait jamais cessé de rapprocher l'art anglais de l'âme anglaise, comme si le fait d'être anglais était en soi un signe de singularité et qu'un *artiste* anglais n'avait par conséquent pas moyen d'exprimer une singularité *autre* que le fait d'être anglais, il est criant ici que les auteurs nourrissent leurs commentaires de l'actualité sensible de l'année 1938. Le lexique de l'attente et de ce qui subsiste, le regret de l'oubli des siècles passés, l'approche critique de l'organisation de l'exposition qui mêle sans distinction les organisateurs et les artistes exposés, tendent à révéler un agacement qui est toutefois ici teinté de crainte.

Même la condescendance habituelle à l'égard de l'art anglais est mesurée chez Alfassa, elle n'est pas l'objet de son article. Elle est toute naturelle, et même si les quelques qualités que l'auteur concède à l'art anglais sont constamment rapprochées d'une influence française ou continentale, ce qui ressort davantage dans l'article est l'assimilation de l'artiste anglais au poète. Faussement flatteuse, cette façon de qualifier la spécificité anglaise était loin d'être innocente dans le contexte de la montée du fascisme au cours des années 1930. Elle avait été consciencieusement théorisée en 1932 par Pierre Drieu la Rochelle (1893-1945), dans un article intitulé « Le poète anglais et le peintre français, » publié dans la revue *Formes*⁵⁶⁴. L'auteur, qui avait introduit son article en affirmant que l'Angleterre n'avait « pas produit de musiciens, ni de sculpteurs, ni d'architectes » et qu'elle pouvait « s'enorgueillir plus sûrement de sa brève et exquise école de paysagistes que de sa tapageuse école de portraitistes⁵⁶⁵ » bien que sa littérature soit « la plus puissamment créatrice de toute

⁵⁶³ Voir Bensimon, Fabrice, et Le Men Ségolène, *Quand Les Arts Traversent La Manche : Échanges et Transferts Franco-Britanniques Au XIX^e Siècle*, Paris : Honoré Champion, 2016.

⁵⁶⁴ Drieu la Rochelle, Pierre, « Le poète anglais et le peintre français », *Formes*, mai 1932.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 275.

l'Europe » posait alors la question : « Pourquoi avec de tels dons sensitifs cette impuissance plastique ?⁵⁶⁶ » L'explication de Drieu était alors, selon lui, « possible mais délicate⁵⁶⁷ » :

L'artiste, en tant que rationaliste, cherche dans la nature un appui aux idées, aux formes, mais ces idées, ces formes, en retour il les plie sans cesse aux modèles et aux leçons de la nature. Le poète, au contraire, trahit sans cesse les données immédiates de la nature, les données physiques qu'il déforme au gré de sa fantaisie et par le jeu fatal de sa double vue. Si nous comprenons bien ceci, nous pouvons dès lors mettre le doigt sur le point où divergent le destin de l'artiste et celui du poète, le destin du Français et de l'Anglais.⁵⁶⁸

Déjà reprise par Waldemar George, cette filiation de l'art anglais à la poésie et la différence de nature qui séparerait l'art anglais de la peinture française, se retrouve tout au long de l'article d'Alfassa. Selon lui par exemple, les esquisses de Constable sont « déjà des transpositions du réel : sous les touches rapidement posées et un peu heurtées apparaît non la simple vérité – celle que, devant la nature, Corot s'efforçait de fixer avec une tendre soumission – mais une vérité volontairement déformée dans un sens poétique ou dramatique.⁵⁶⁹ » De même, Turner, « avant de peindre des images mentales, a été un aquarelliste des plus vrais. Il n'était pas un isolé dans cet art d'interpréter la nature sur une feuille de papier sans la transformer.⁵⁷⁰ » Quant à Rossetti, « il faut bien avouer » selon l'auteur « que ses accords de couleurs sont souvent pénibles et que sa peinture n'est pas des meilleures ; ce doit être l'avis des organisateurs qui l'ont représenté surtout par des aquarelles, où le sentiment poétique est moins trahi par la réalisation.⁵⁷¹ » Enfin, « les premiers ouvrages de Millais sont gâtés eux aussi par un excès de symbole et de sentimentalité.⁵⁷² » Avant de conclure, Alfassa termine néanmoins son panorama de l'exposition en affirmant que les portraits de Stevens et de Watts « sont nobles et beaux ; on pense devant ces derniers aux

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 276.

⁵⁶⁷ *Id.*

⁵⁶⁸ *Id.*

⁵⁶⁹ Alfassa, Paul, *op. cit.*, p. 928.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 930.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 932.

⁵⁷² *Id.*

Vénitiens et à Ricard, mais un Ricard qui aurait plus de grandeur et de réelle poésie⁵⁷³. » On sent de fait chez l'auteur une forme d'hésitation ou de retenue à véritablement tomber dans cette anglophobie « savamment » théorisée par Drieu, qui avait ajouté en 1932 :

Même là où il a réussi à faire parler de lui dans les beaux-arts, il importe de bien marquer les limites de l'Anglais. Les portraits de Gainsborough et Lawrence ne sont que de brillantes amplifications sentimentales, soutenues de notables mais superficielles qualités techniques. Peut-on comparer sérieusement un portrait de l'école anglaise à ces œuvres profondes qui ont vu le jour sur le Rhin, sur la Seine ou sur l'Arno ? La comparaison oblige à ravalier ces tentatives anglaises au rang de géniales pochades exécutées par des amateurs sensibles, intelligents et pour une fois bien inspirés de leurs modèles étrangers.⁵⁷⁴

On ne trouve rien de ce genre chez Alfassa, qui connaissait la poésie anglaise pour avoir contribué à la première traduction française des poèmes de Robert Browning (1812-1889), et bien que la tentation de creuser l'analogie poétique soit prégnante dans son article, il s'arrête et conclut brièvement avec l'idée de la nécessité d'organiser en France une exposition d'art anglais *actuel* pour se faire une idée plus précise de ce qui se trame dans l'esprit des Anglais à ce moment précis de l'histoire. Son souhait sera réalisé deux fois la même année – trois mois plus tard à la galerie Georges Petit et six mois plus tard au Salon d'Automne – mais Alfassa ne s'exprimera pas sur ces expositions. Comme Waldemar George, il sous-entend des positions liées à la politique et comme lui, il se désolidarise de Louis Gillet.

Ce dernier avait rédigé la préface au catalogue d'exposition en insistant, selon Alfassa et Waldemar George, sur la question de l'influence de la peinture anglaise sur la peinture française⁵⁷⁵. Pourtant, bien que le propos de Louis Gillet soit bien resté cantonné au cadre de l'exposition et que l'auteur se soit passé de tout discours implicite de nature politique, on ne peut pas dire qu'il ait fait preuve d'une bienveillance marquée à l'égard de la peinture anglaise – d'une reconnaissance institutionnelle et officielle, à la rigueur. Chez lui aussi, on

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 933.

⁵⁷⁴ Drieu la Rochelle, Pierre, *op. cit.*, p. 276.

⁵⁷⁵ Le premier l'affirme, le second le regrette à plusieurs reprises ; les deux auteurs estiment que l'art français ne doit pas tant à l'art anglais que Gillet le prétend.

retrouve les mots qu'a employés Drieu, les mêmes termes qu'ont utilisés ses pairs en 1938, les mêmes parallèles avec la poésie, la même condescendance générale à l'égard des grands genres de la peinture anglaise : « En effet, si beau qu'il soit, le portrait, dans cette école anglaise, [...] finirait aisément par produire l'effet d'une corvée, d'un pensum. On a bien fait, à l'exposition, de se contenter d'un choix et de n'en montrer qu'un petit nombre⁵⁷⁶. » Ainsi fut justifiée l'absence de l'art anglais des XVI^e et XVII^e siècles par Louis Gillet dans le catalogue de l'exposition.

À propos de « ce sorcier de Gainsborough⁵⁷⁷, » Gillet fait le même constat qu'Alfassa sur l'idée que ses chefs-d'œuvre soient plutôt des portraits de personnes de sa famille, que l'artiste ne soit finalement parvenu à peindre avec émotion et avec cœur que lorsqu'il l'avait décidé, en l'occurrence lorsque ses modèles étaient des personnes du même sang que lui : « il lui arrive de faire des choses un peu bâclées, mais toutes les fois qu'il lui a plu, il a retrouvé ce privilège d'échapper à la rouille et à la routine, [...] et, dans un simple buste, comme celui de sa femme, de produire une des figures les plus inoubliables que l'art ait faites d'une créature humaine⁵⁷⁸. » Sur l'œuvre de Gainsborough, Gillet ajoute :

On dirait un paquet très serré, qu'il faut défaire, démailloter avec précaution. Il faut chercher *la petite bête*. Comme c'est anglais ! On est à mille lieues d'un Courbet, d'un Cézanne. Il y a presque toujours, en dehors de l'idée plastique, une intention morale, une allusion plus ou moins furtive, une note sentimentale que nos puristes d'à présent proscrivent de la peinture ; cela n'empêche pas *l'Aveugle* de Millais d'être un fort beau tableau, et même d'une vraie poésie, en dépit de son sujet attendrissant.⁵⁷⁹

On perçoit chez Gillet le même sens de la formule, qui approuve cette peinture comme le ferait un juge, c'est-à-dire sans l'humilité d'un égal, sans l'admiration de celui qui ne saurait observer chez lui de génie comparable. La singularité anglaise, pour les Français, doit

⁵⁷⁶ Ironside, Robin, Carl Winter, Eric Phipps, Henri Verne, Laurence Binyon, et Louis Gillet, *La Peinture Anglaise, XVIII^e et XIX^e siècles : Palais du Louvre, 1938*, Paris : Musées nationaux, 1938, p. 26.

⁵⁷⁷ *Id.*

⁵⁷⁸ *Id.*

⁵⁷⁹ Rapporté par Gillet : *Ibid.*, p. 27.

être aimablement tolérée ou rejetée, elle n'est que rarement perçue comme un atout véritable et elle n'est remarquable que lorsque l'Anglais a su intégrer quelque chose de continental. Il est souvent rappelé ce mot de Delacroix qui a écrit : « L'école anglaise est jeune, et les autres sont vieilles⁵⁸⁰. » C'est comme si cette phrase permettait à tous ceux qui l'ont empruntée de la détourner, munis d'une sorte d'autorité parentale, pour parler de l'école anglaise comme d'une jeune fille capricieuse et douée d'un talent dont elle seule a le secret : « Elle rit, canaille et charmante, pétrie de rose et de vent, cambrée comme une canéphore, vivace et aussi neuve que la beauté sortant de l'écume : c'est le portrait de l'école anglaise⁵⁸¹. » Gillet poursuit dans cette tonalité son panorama de l'art anglais : chez Turner, « la forme s'évanouit : il n'y a plus dans le tableau que l'émotion et le lyrisme. On ne pouvait guère aller au-delà dans le sens de la négation et de la transcendance, dans le sens de la poésie pure et désincarnée.⁵⁸² » Jamais auteur n'a mieux glorifié et dénigré en même temps, rendant fatalement nuls l'apport comme l'intérêt des maîtres anglais pour l'art continental :

On est stupéfait de la conscience, de la prodigieuse application, de l'ingéniosité de certains de ces tableaux, même s'ils sont loin d'être agréables, de la somme de patience qu'ils recèlent et de l'énergie incroyable que l'artiste y a déployée pour sortir des redites et de la banalité, pour fuir le faux, le théâtral, la rondeur académique, l'éclairage d'atelier : les *Deux Gentilshommes de Vérone*, en dépit de leur aspect « chromo » et un peu discordant, fourmillent de nouveautés et de détails ravissants.⁵⁸³

L'exercice diplomatique est bien mené. Avant de conclure, Gillet finit tout de même, comme s'il n'était pas possible de faire autrement, par affirmer que des exemples comme Edward Burne-Jones « continuent à exploiter à satiété une poésie romanesque et un peu fade, un néo-romantisme de ballades, de Saint Graal et de Table-Ronde, dans un style de Botticelli et de Carpaccio⁵⁸⁴. » L'enfant, si attendrissante fut-elle en un temps, s'est mise à dérober des formules qu'elle applique comme bon lui semble sans montrer de reconnaissance ; elle irrite,

⁵⁸⁰ *Id.*

⁵⁸¹ *Id.*

⁵⁸² *Id.*

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 28

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 29

il semble qu'elle doive encore mûrir. Avec le temps, elle finit par décevoir, par lasser et même par rebuter une autorité devenue amère : « Cette vaine érudition, cette mystique un peu fausse, cet esthétisme confortable, lucratif, honorable ne laissent pas de produire une impression d'ennui. C'est ce goût artificiel et cette distinction un peu vulgaire, que l'Angleterre moderne raille maintenant sous le nom de style Victoria⁵⁸⁵. » Le dernier mot de Gillet souligne la pérennité de l'âme anglaise : « On voit que le talent de peindre n'est pas éteint en Angleterre, et qu'il y dure autant que le don de la poésie, le goût de l'intimité, l'amour des êtres et des choses, et la tendresse pour la patrie⁵⁸⁶. »

Pour reprendre les mots de Waldemar George, particulièrement critique à l'égard du texte de l'académicien : « M. Gillet, rendons-lui cette justice, ne dit rien de nouveau. » Contrairement au premier, Gillet ne fait en effet pas preuve de haine à l'égard du peuple anglais, il se contente de reprendre un certain nombre de stéréotypes et de lieux communs sur l'art anglais depuis le XIX^{ème} siècle, à savoir l'insularité de l'Angleterre et son détachement du continent, son isolement géographique, sa lumière, sa terre, son climat particuliers et soi-disant peu propices à la création picturale, comme son système institutionnel qui impacte la production de genres comme la peinture d'histoire. Comme l'explique Barthélémy Jobert, la réflexion et l'imaginaire français ont toujours été nourris d'idées préconçues sur l'Angleterre, et la Grande-Bretagne a toujours fait figure de cas particulier en Europe depuis le début du XIX^{ème} siècle – soit depuis la rencontre de la critique d'art et de la peinture anglaise à Paris :

Objet d'une attention continue, elle soulève en même temps admiration et rancœurs. Elle est exemplaire pour les uns, modèle qu'il ne faut pas suivre pour les autres, créant en définitive une image complexe de l'Angleterre artistique, où l'observation rejoint le préjugé. Quelle que soit l'époque, quel que soit l'auteur, quel que soit le type même du texte, histoire, critique, compte rendu d'exposition, on est en effet frappé, à la lecture de ce qui s'est écrit en France sur la peinture anglaise, par la persistance de partis pris nettement ancrés dans les mentalités collectives, qui trouvent d'ailleurs leur origine en dehors, le plus souvent, du champ artistique,

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 30

⁵⁸⁶ *Id.*

mais qui n'en sont pas moins présents et forts, bien au contraire. Ils sont essentiellement d'ordre déterministe : les Anglais sont naturellement portés à certains genres plutôt qu'à d'autres, ils ne savent pas dessiner, ils ne savent que peu le coloris...⁵⁸⁷

Cela ne change pas au XXe siècle, et on peut se demander en quoi cette rétrospective au Louvre a permis aux Français de « découvrir » l'art anglais, et avec quel « plaisir⁵⁸⁸, » puisqu'en définitive la nouvelle génération de commentateurs répète la précédente et l'attitude médiatique demeure inchangée. En 1938, en dehors de ces trois textes majeurs qui perpétuent simplement les idées reçues et tendent même à l'anglophobie, on trouve peu d'articles sur cet évènement dans la presse généraliste consultée. Le *Figaro*, *L'Ouest-Éclair*, *Paris Soir*, *Le Temps*, n'ont pas consacré leurs lignes à ce grand évènement, hormis pour annoncer son ouverture en mars et sa prolongation en juillet, pour la visite des souverains anglais à Paris. Par ailleurs, René-Fritz Vanderpyl (1876-1965) a rédigé un petit article pour *Le Petit Parisien* le 3 mars 1938⁵⁸⁹, dans lequel il faisait l'éloge de l'exposition. Son papier a été publié dans un encart en bas à droite de la une du journal, dans lequel sont insérées aussi les premières lignes d'un fait divers sur un Anglais qui a assassiné sa femme. On a ainsi, placées l'une contre l'autre, une petite reproduction de *John Clerk et sa femme* de Romney et ces deux phrases en gras : « Trahi deux fois dans ma vie c'est trop ! » et « UN ANGLAIS TUE SA MAITRESSE ET SE FAIT JUSTICE. » Le montage montre Sir John Clerk désignant de sa main la première phrase du fait divers tout en regardant son épouse (fig. 68). Aujourd'hui, on ne peut s'empêcher de sourire à la vue de cet agencement, mais ce genre de mise en page a fait son effet à l'époque et elle en dit long sur l'esprit des Français à l'égard des Anglais à la veille d'une nouvelle grande guerre.

⁵⁸⁷ Jobert, Barthélémy, « La critique française face à la peinture anglaise », in Hanselaar, Saskia, et Léa Saint-Raymond, *Quand les arts traversent la Manche : échanges et transferts franco-britanniques au XIXe siècle*, Paris : Honoré Champion Editions, 2016, p. 45.

⁵⁸⁸ Gillet écrit : « L'Angleterre, à certains égards, est plus loin de nous que la Chine. Ne nous en plaignons pas. C'est ce qui nous donne, de temps à autre, environ à chaque génération, le plaisir de nous découvrir. »

⁵⁸⁹ Vanderpyl, René-Fritz, « L'Exposition des peintres anglais au musée du Louvre », *Le Petit Parisien*, 3 mars 1938, p. 1.

Il est ainsi sensible que cette exposition des maîtres anglais au Louvre, si elle ne fut pas précisément organisée dans le contexte d'un rapprochement diplomatique franco-anglais, y a bien été propice du printemps au début de l'été 1938, et on peut dire que cette initiative tombait, pour le gouvernement français, à point nommé. Mais tandis que la presse générale reste assez silencieuse au sujet de l'exposition, cette dernière a fait émerger des voix d'intellectuels et d'acteurs du champ culturel français qui dénotent de profondes interrogations, une grande crainte de l'avenir immédiat et une sorte de basculement de la pensée, qui tend au nationalisme et à la haine de l'Anglais comme de tout ce qui paraît empêcher l'Europe de s'apaiser. En France, il était de notoriété publique que la paix dépendait de l'alliance franco-britannique, et l'attitude de l'Angleterre à ce moment délicat n'a pas permis le succès critique de l'exposition. Elle est, on peut le dire, complètement tombée dans l'oubli dès sa clôture, et c'est bien Olivier Meslay qui a rappelé le premier la tenue de cette exposition à Paris. En raison du contexte si particulier dans lequel elle s'est produite, son impact sur les milieux artistiques et intellectuels est difficile à estimer, mais il est clair qu'elle n'a pas fait évoluer les mentalités du grand public dans le sens d'une reconnaissance de l'art anglais en France, ni moins encore dans le sens d'une révélation. Les mois qui ont suivi ont offert au public français deux expositions d'un art anglais plus contemporain : en fut-il autrement ?

B. Le New English Art Club aux galeries Georges Petit, été 1938

Le 30 juin 1938, une exposition du New English Art Club ouvrit ses portes à Paris, dans les anciennes galeries Georges Petit. Ces dernières, qui avaient notamment connu le succès en accueillant de nombreux artistes étrangers, avaient définitivement fermé leurs portes en 1933 : à la mort de Georges Petit (1856-1920) en 1920, l'activité de la galerie s'essouffait ; Gaston Bernheim-Jeune (1870-1953) avait tenté de relancer son activité en

1930 en organisant de grandes expositions, mais sans succès. En juin 1938, on rouvrit exceptionnellement les galeries de la rue de Sèze pour accueillir, « en l'honneur du séjour à Paris des souverains d'Angleterre⁵⁹⁰, » la seconde exposition d'art anglais organisée dans la capitale. Cette dernière ne dura que trois semaines, soit jusqu'au 23 juillet inclus.

Du point de vue chronologique, cette exposition venait parfaitement compléter celle du Louvre, qui présentait les maîtres anglais jusqu'à Augustus John, Wilson Steer et Walter Sickert, membres fondateurs du New English Art Club représenté à la galerie Georges Petit. En outre, l'exposition du Louvre avait été prolongée, de sorte que les deux expositions se tenaient en même temps à Paris – l'organisation du Salon officiel et de la Nationale, qui incluait comme toujours des artistes anglais plus académiques, eurent pour résultat le chevauchement entre mars et juillet 1938 de quatre importantes vitrines de l'art anglais à Paris, des grands maîtres aux créations à la fois plus contemporaines et plus « modernes. » Aucun auteur n'a pourtant traité ce précédent comme un ensemble, ces expositions d'art anglais ayant été globalement ignorées par la presse grand public comme par les revues d'art qui avaient traité de l'art anglais après la guerre – ces dernières se faisaient d'ailleurs rares : *Comœdia* avait cessé de paraître en 1937, *Formes* depuis 1934, *Les Arts à Paris* depuis 1935.

On se serait attendu à ce que l'exposition du New English Art Club à Paris ait davantage intéressé les acteurs du champ artistique français en 1938. De tendance plus moderne, le groupe avait été fondé en 1886 comme une alternative à la Royal Academy, dont le monopole et les préceptes excluaient beaucoup d'artistes en quête de leurs propres formules à la fin du XIXe siècle. Il avait été créé par un noyau d'artistes autour de la figure de l'américain John Singer Sargent (1856-1925) : notamment Philip Wilson Steer, George Clausen (1852-1944), Sir John Lavery (1856-1941) et Frederick Brown (1851-1941). Walter Sickert les avait rejoints en 1888⁵⁹¹. Tous étaient assez jeunes au moment de la création du

⁵⁹⁰ S. Ed., « L'exposition du New English Art Club », *Journal des débats*, 21 juillet 1938, p. 3.

⁵⁹¹ Harrison, Charles, *English Art and Modernism, 1900-1939*, Londres : Allen Lane, 1981, p. 19.

groupe ; tous manquaient de reconnaissance de la part de la Royal Academy, et tous avaient étudié ou complété leur formation à Paris, notamment à l'Académie Julian et à l'École des Beaux-Arts. Ils avaient tous été influencés par des artistes comme Whistler ou Jules Bastien-Lepage (1848-1884), tous étaient particulièrement influencés par l'impressionnisme français, si bien qu'initialement le groupe avait failli s'appeler « Society of Anglo-French Painters. » Ce groupe était connu en France depuis ses débuts, et les critiques français suivaient de près l'évolution de la peinture de ses participants lors des expositions annuelles de Londres.

Mais en 1938, la ligne idéologique du groupe avait évolué, et si beaucoup des membres prestigieux du NEAC se réclamaient toujours de l'impressionnisme et du post-impressionnisme, comme Augustus John, ce n'était pas le cas d'autres membres éminents, qui figuraient déjà parmi les plus grands noms de l'art anglais : Ben et Winifred Nicholson, Paul Nash et Mark Gertler (1891-1939), Stanley Spencer (1891-1959) et Richard Nevinson (1886-1949), William Rothenstein ou Alfred Thornton (1863-1939) par exemple, avaient développé leur esthétique propre pendant la guerre puis à travers les années vingt. Tous ces artistes connaissaient bien la capitale française et sa scène artistique, plusieurs étaient d'ailleurs actifs et ont joué un rôle au sein de l'École de Paris, mais jamais le groupe n'avait été représenté en tant que tel lors d'une exposition parisienne. À l'été 1938, des toiles des maîtres de la première heure étaient exposées aux côtés d'œuvres plus récentes des membres contemporains.

À l'origine, André Dezarrois (1889-1979) avait sollicité une exposition d'art anglais contemporain au musée du Jeu de Paume de Paris, dont il était le conservateur. Comme il l'indique dans une lettre à Georges Huisman (1889-1957), directeur général des Beaux-Arts, le New English Art Club « eut dû être à la base de la manifestation d'art contemporain anglais prévue par [lui] au Jeu de Paume, parallèlement à l'Exposition des maîtres anciens du Louvre,

dont [il] avait demandé l'installation à l'Orangerie.⁵⁹² » Il en fut tout autrement et l'ensemble, « incomplet⁵⁹³ », comptait cent vingt-cinq œuvres, ce qui était insuffisant pour occuper l'espace disponible aux immenses galeries Georges Petit. C'est pourquoi les organisateurs avaient complété l'exposition avec une série d'œuvres françaises : pour la peinture, Edmond Céria (1884-1955), chevalier de la Légion d'honneur (1935) et lauréat du prix Carnegie (1938), était l'artiste le mieux représenté ; Charles Despiau (1874-1946), Louis Dejean (1872-1953), Henri Bouchard (1875-1960) et Léon-Ernest Drivier (1878-1951) représentaient la sculpture. Pour meubler, on avait décoré les galeries : tapis, ferronneries, verreries, céramiques, meubles et laques d'artisans français. En soi, ce choix de rassembler des modernes anglais et ces artistes français peut surprendre.

Le vernissage eut lieu le 30 juin sous le patronage de l'ambassadeur de Grande-Bretagne, Sir Ronald Hugh Campbell (1883-1953). Selon le *Figaro*, l'inauguration eut lieu en présence de Georges Huisman et d'André Dezarrois, qui aurait été présent « au titre de représentant de Jean Zay (1904-1944), ministre de l'Éducation nationale.⁵⁹⁴ » Le produit des entrées était à destination de l'orphelinat des Médaillés militaires, si bien que les rares journaux qui ont fait l'effort d'annoncer l'évènement, comme *Le Figaro* ou *Paris-Soir*⁵⁹⁵, l'ont fait dans la rubrique « Bienfaisance » ou dans un encart sur les activités de la haute administration en raison de la présence de Huisman au vernissage du 30 juin, au lieu de l'annoncer dans l'actualité artistique ou culturelle comme l'a fait *Le Matin*⁵⁹⁶. En réalité,

⁵⁹² F/21/6770. Lettre à Georges Huisman, 4 juillet 1938.

⁵⁹³ *Id.*

⁵⁹⁴ Étaient également présents, d'après le quotidien : Sir Hermitte et son épouse, ambassadeur de France, André Maurois de l'Académie française et son épouse, M. Arnavon, Annie Pétain, épouse du maréchal, Lady Wester Wemyss, comtesse Greffulhe, Lady Harbeton, Mme Thernaux-Compans, présidente de l'orphelinat des Médaillés militaires, les générales Guillaumat et Verdier. Source : Valfleury, « Le Carnet du Figaro », *Le Figaro*, 6 juillet 1938, p. 2.

⁵⁹⁵ Anonyme, « Dernières nouvelles », *Paris-Soir*, 30 juin 1938, p. 3.

⁵⁹⁶ Anonyme, « Expositions », *Le Matin*, 30 juin 1938, p. 2.

Georges Huisman n'était pas présent et c'est lui qu'André Dezarrois représentait ce jour-là⁵⁹⁷ : la presse nationale était absente au vernissage.

Dans l'ensemble, l'exposition semble être passée inaperçue. Quelques journaux ont mentionné l'inauguration, comme *Le Journal des débats*⁵⁹⁸, sans s'y intéresser davantage. Seuls *L'Intransigeant* et *L'Action Française* ont couvert l'exposition en y consacrant une colonne ou deux : les points de vue s'opposent. D'une part, *L'Intransigeant* choisit de traiter le sujet dans une rubrique dédiée aux expositions du moment et intitulée « Les Arts. De musées en galeries ». L'article se compose de quatre rubriques : « Visite à Delacroix, » dans laquelle est évoquée l'exposition anniversaire consacrée à l'artiste ; « Qu'est-ce qu'un maître d'avant-garde ? » qui n'a trait à aucune exposition spécifique et dans laquelle l'auteur rappelle que le mot, qui a vingt-cinq ans, est employé pour « désigner des formes d'art plus ou moins neuves et englober injustement, sous un même vocable, des créateurs authentiques et leurs faux disciples, ces derniers profitant cyniquement du mouvement d'intérêt causé par la dispute des conservateurs aveugles et des snobs éclairés⁵⁹⁹. » Vient ensuite la rubrique « Carré d'as chez Petridès, » dans laquelle l'auteur commente l'exposition Utrillo (1883-1955), Bonnard (1867-1947), Rouault (1871-1958) et Chagall (1887-1985), soit des représentants français (Chagall venait d'être naturalisé) du postimpressionnisme et de l'École de Paris.

Enfin, non sans l'avoir annoncée, l'auteur en vient à sa rubrique sur les « Peintres anglais d'aujourd'hui, » dans laquelle il évoque l'exposition du New English Art Club. Par opposition à l'École de Paris, l'auteur décrit l'exposition du NEAC comme un « tour de toutes les écoles, un panorama de la peinture anglaise contemporaine », en donnant très clairement son point de vue : « cet éclectisme est d'autant plus déconcertant qu'il semble souvent peu justifié par la qualité des toiles. » Il rappelle que l'histoire du NEAC, par opposition à la

⁵⁹⁷ F/21/6770. André Dezarrois l'indique dans sa lettre à Huisman du 4 juillet 1938 : « J'ai eu l'honneur de vous représenter à l'inauguration d'une Exposition d'art anglais contemporain, organisée aux anciennes Galeries Georges Petit, le 30 juin, par The New English Art Club. »

⁵⁹⁸ Anonyme, « Arts et Lettres », *Journal des débats*, 2 juillet 1938, p. 4.

⁵⁹⁹ Brunon-Guardia, Georges, « Les Arts. De musées en galeries », *L'Intransigeant*, 10 juillet 1938, p. 2.

notion d'avant-garde, « s'étend sur un demi-siècle, » et que « l'influence de Jacques-Émile Blanche y fut prépondérante⁶⁰⁰ » – ce dernier était certes proche de Sickert mais le NEAC ne s'est jamais caché de sa proximité avec les mouvements français, bien que son affiliation soit devenue moins évidente en 1938. L'auteur qualifie les artistes exposés en ces termes :

[Ce sont] des tempéraments plus ou moins personnels émergeant d'un académisme, ancien ou nouveau. Un académisme qui va du trompe l'œil le plus léché jusqu'à la composition orgueilleusement abstraite, en passant par l'impressionnisme honnêtement pratiqué, le fauvisme de tout repos et la plupart des formules dites de l'école de Paris, telles que l'on peut les appliquer aujourd'hui dans le monde entier sans risquer de se faire remarquer. Qu'y a-t-il, dans cet ensemble, de spécifiquement britannique ? Peu de chose, si l'on excepte le physique des modèles et l'anecdote des scènes de genre. Certain goût de la déformation, comme chez Stanley Spencer, peut même paraître plutôt germanique. Et l'on ne constate pas sans regret que dans la patrie de Turner, le paysage a cessé de créer le paysagiste.⁶⁰¹

On retrouve là un certain nombre de reproches déjà adressés aux Anglais à travers l'exposition du Louvre. La « valeur ajoutée » de cet ensemble de commentaires tient surtout au reniement de la modernité des artistes anglais – quelle que puisse être sa forme ou sa filiation à l'époque – et de la contribution des artistes anglais à la modernité continentale ou à l'École de Paris. Ils sont perçus comme subtilisant des formules continentales plutôt qu'y adhérant. En somme, on reproche à ces Anglais de ne pas émigrer à Paris, de ne pas chercher à s'intégrer, ce qui est constamment rapproché d'un « esprit anglais » au sens large, particulièrement peu apprécié en 1938. Pire : une tendance germanique. En ces temps si troublés, la remarque n'est pas anodine et dénote le parti pris de l'auteur sur les productions de l'Angleterre. Après avoir émis des jugements particulièrement empreints de mauvaise foi sur le NEAC, l'auteur consacre la seconde partie de sa rubrique sur l'exposition aux œuvres françaises qui la garnissaient, avant de conclure : « Sans avoir l'ordonnance d'un véritable Salon, c'est là un joli groupement d'œuvres décoratives⁶⁰². »

⁶⁰⁰ *Id.*

⁶⁰¹ *Id.*

⁶⁰² *Id.*

L'Action française, qui était particulièrement favorable à un rapprochement franco-anglais et prête à tout mettre en œuvre pour qu'il opère, fut nettement plus positive au sujet de l'exposition. Intitulé « Peinture anglaise d'aujourd'hui », l'article est introduit par une brève explication de ce titre : « Nous ne disons pas *la* peinture d'aujourd'hui outre-Manche. C'est seulement d'une certaine école contemporaine de peintres anglais qu'il s'agit⁶⁰³. » Et l'auteur de rappeler qu'entre trente et cinquante peintres maintenaient la tradition des grands maîtres chaque année au Salon des Artistes français. La date de création du NEAC est ici rappelée également : en 1938, il avait « seulement un demi-siècle », selon l'auteur René Brécy – pseudonyme d'Eugène Langevin (1878-1956). Ce dernier présente le groupe en ces termes :

Cet envahissement d'influences françaises s'est opéré sous le patronage de quelques-uns des grands noms de la peinture anglaise du XIX^{ème} siècle finissant, celle qu'on voyait dans la dernière partie de l'Exposition qui vient de s'achever au Louvre. L'apport en a si bien réussi que le New English Art Club est devenu une pépinière d'artistes célèbres qui ont planté le fanion des nouveautés jusque sur le fronton des vieilles institutions artistiques de Grande-Bretagne.⁶⁰⁴

L'exposition comptait en effet une quarantaine d'artistes élus membres associés de la Royal Academy. Contrairement au système français, les tendances modernistes et académiques n'étaient pas en opposition en Angleterre et faire partie d'un groupe n'empêchait en rien l'adhésion à un autre. On l'a vu, les Salons se sont multipliés en France à chaque fois que l'art a tendu à évoluer, qu'une idée neuve ou un conflit sont apparus, ce jusqu'à la saturation et à la lassitude de toutes les parties de la scène artistique parisienne. L'art français a semblé progresser par divisions et fractures successives, ce qui n'est pas le cas de l'art anglais. Les artistes n'ont pas fait sécession – même les fondateurs du NEAC, qui ont eu l'idée de ce groupe en réaction contre le monopole de la Royal Academy et le manque de reconnaissance de l'institution, sont devenus plus tard membres associés et parfois académiciens royaux tout en restant des membres actifs du NEAC. La coexistence des deux

⁶⁰³ Brécy, René, « Peinture anglaise aujourd'hui », *L'Action française*, 3 août 1938, p. 3.

⁶⁰⁴ *Id.*

groupes les a ainsi fait progresser tous les deux, conjointement. Le rôle du public, peu ouvert à la modernité, fut central dans cette manière de s'organiser en Angleterre. Rares sont les artistes qui ont préféré émigrer à Paris pour la modernité de la ville ou son atmosphère et, nous le verrons, le retour à Londres de ceux qui l'ont fait a parfois été compliqué.

Les Anglais connaissaient les pratiques artistiques du Continent, et particulièrement celles de la France et de l'Italie, mais leur mode de fonctionnement, leur culture, les enjeux propres de leur pays et de leur histoire comme celle de l'art, leur public, ont nécessairement conduit les artistes à adapter leurs usages. Ils ont créé leurs versions des réflexions de l'époque. Rares ont été les commentateurs français à ne pas leur reprocher cette caractéristique et à y voir au contraire une source de richesse :

[Cette exposition] étalait les recherches de la plupart de nos chercheurs, mais reprises par des yeux britanniques. Voici, se disait-on, un Vuillard, un Monet, un Gauguin, un Céria, un Lacoste, mais transposés soit avec maîtrise, soit avec une gaucherie bien curieuse, par des artistes trop intelligents, trop personnels pour être de simples pasticheurs : ils portent l'empreinte anglaise. Et voilà des œuvres vraiment originales par le mélange savamment dosé d'influences acceptées mais assimilées. [...] Toutes nos « tendances, » comme on dit aujourd'hui, ou presque toutes, sont reflétées, mais dans des miroirs pensants.⁶⁰⁵

Domage que cet article ne parut qu'après la clôture de l'exposition. Qu'elle ait été par ailleurs si peu mise en valeur dans la presse paraît inexplicable, si ce n'est par l'actualité de l'époque. Pour René Brecy, « l'intérêt de l'exposition de peinture anglaise contemporaine qui a doublé de trop peu de jours l'exposition du Louvre valait qu'on l'enregistre » et ce à plus d'un titre : « On se demandait si ce réveil des galeries Petit, tenues pour mortes depuis des années, ne serait pas le signe de temps nouveaux. Les grands marchands sous le joug desquels est tombé l'art aujourd'hui vont-ils recevoir des concurrents décidés à faire un effort en faveur de talents rejetés insolemment des grands marchés ?⁶⁰⁶ » Il aurait en effet fallu que

⁶⁰⁵ *Id.*

⁶⁰⁶ *Id.*

les temps changent, et ce ne fut pas le cas. Les galeries Petit restèrent closes et l'art anglais en marge des conceptions françaises.

Selon le *Times*, l'exposition fut néanmoins un succès et l'exposition fut réorganisée à la Williamson Art Gallery de Birkenhead, près de Liverpool, entre la fin du mois d'août et la mi-septembre 1938⁶⁰⁷. En outre, sous l'impulsion d'André Dezarrois, l'État français acheta cinq œuvres exposées chez Georges Petit : *Cinerarias* d'Augustus John, *Skeleton* de Paul Nash, *John and Elizabeth* de Sir William Rothenstein, *St Mary's Bridgnorth* de Philip Wilson Steer, et *Le Dégel* d'Alfred Thornton (fig. 69 à 71)⁶⁰⁸. Grâce aux archives, on sait que les prix proposés par l'administration des Beaux-Arts français étaient extrêmement bas par rapport aux prix de vente fixés par les artistes, mais ces derniers acceptèrent tous l'offre de Dezarrois⁶⁰⁹, qui motiva sa demande auprès de Georges Huisman en des termes qui auraient mérité d'être publiés :

Ce Club qui depuis 1885 a joué un rôle éminent dans la peinture moderne anglaise, tout imprégné de culture artistique française [...], n'a certes plus le même éclat ni l'importance qu'il connût autrefois, cependant je veux espérer que vous aurez la possibilité de visiter cette Exposition, très représentative d'une certaine ambiance libérale, où la France, je le répète, joue un rôle éducateur de premier plan.⁶¹⁰

On ignore dans quelle mesure ces mots de Dezarrois, sur l'ascendant idéologique et artistique supposé de la France sur l'Angleterre, reflètent sa pensée. On connaît mal ce personnage qui n'a encore fait l'objet d'aucun travail de recherche en dépit de son rôle clé dans l'intégration et la diffusion de *certaines* écoles étrangères en France, et il est

⁶⁰⁷ Anonyme. « The New English Art Club, » *The Times*, 12 août 1938, p. 10.

⁶⁰⁸ F/21/6770. John, Augustus. *Cinerarias*, avant 1938, huile sur toile, 77 x 64 cm, Centre Pompidou, Paris (une demande de reproduction d'image a été envoyée au musée le 13 juin 2018. Elle est restée sans réponse.). Nash, Paul. *Skeleton*, 1932, encre, aquarelle et mine graphite sur papier, 50,6 x 35 cm, Centre Pompidou, Paris. Rothenstein, William. *John and Elizabeth*, avant 1938, huile sur toile, 91,5 x 61 cm, musée d'Orsay, Paris. Steer, Philip Wilson. *St Mary's Bridgnorth*, 1901, lavis brun, lavis beige et pierre noire sur papier, 36,7 x 25 cm, musée du Louvre, Paris (aucune reproduction disponible). Thornton, Alfred. *Le Dégel*, avant 1938, huile sur toile, 76 x 101,6 cm, musée d'Orsay, Paris.

⁶⁰⁹ F/21/6770. L'œuvre de Steer fut cédée pour 4.000 francs au lieu de 9.256 francs (52 livres) ; celle de John le fut pour 6.000 francs au lieu de 71.200 francs (400 livres) ; celle de Thornton fut achetée pour 4.000 francs au lieu de 13.350 francs (75 livres) et celle de Nash fut acquise pour 2.500 francs au lieu de 13.350 francs (75 livres).

⁶¹⁰ F/21/6770.

particulièrement sensible dans sa lettre que son interlocuteur ne sait rien ou peu de choses de l'art anglais contemporain en 1938, ni de l'existence et de la place du NEAC en Europe, des inspirations et des orientations du groupe, ni encore de l'état des collections anglaises en France à la veille de la Seconde Guerre mondiale :

Il me semble qu'il n'est pas possible de laisser cette « équipe » venir chez nous [...] sans lui marquer notre sympathie et sans retenir au passage quelques œuvres dignes d'intérêt. Les trois hommes dont j'ai cité les noms [Sickert, Steer et John, NDR], célèbres aujourd'hui en leur pays, tous membres de la Royal Academy, n'y figurent, à vrai dire, que par des cartes de visite ou des toiles qui ne sont pas à vendre. Les deux salles de peinture anglaise qui nous ont été données par Sir Edmund Davis, durant la Guerre et au lendemain de la guerre, représentent un moment de l'Ecole et une période florissante du NEAC. J'avais toujours espéré que cet amateur nous offrirait des échantillons de l'art de ces hommes importants [...] et dont, à part Sickert représenté par deux petites toiles peu significatives, nous ne possédons rien.⁶¹¹

Les quatre derniers mots de cet extrait étaient soulignés dans le texte. On voit que Dezarrois, quelles que furent ses affinités avec l'art anglais par rapport à celles de son prédécesseur, Léonce Bénédite (1859-1925), qui avait accueilli et négocié avec passion les dons d'Edmund Davis et activement promu l'art anglais en France, a conscience du vide que représente l'absence d'œuvres anglaises contemporaines dans les collections françaises. Plus qu'un intérêt personnel pour l'art anglais, Dezarrois avait conscience des problématiques associées au manque d'intérêt de l'administration française pour la création anglaise, ce à toutes les époques, puisqu'on sait que la plupart des œuvres anglaises acquises par les musées français proviennent de dons et de legs de collectionneurs privés⁶¹². En 1938, Dezarrois est conscient que l'exposition du NEAC à Paris représente une occasion unique d'acquérir des œuvres de maîtres anglais contemporains : le NEAC n'avait jamais exposé en tant que groupe

⁶¹¹ *Id.*

⁶¹² Meslay, Olivier, et al. *D'outre-Manche : l'art britannique dans les collections publiques françaises : musée du Louvre, 19 septembre-19 décembre 1994*, Bibliothèque nationale de France : Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1994 : « Les plus importantes collections de peinture anglaise furent constituées par des représentants de la bourgeoisie parisienne, au premier rang desquels il faut bien sûr placer Camille Groult. Cette collection n'a jamais eu d'égale en France ni même de véritable concurrence. Plusieurs chefs-d'œuvre du Louvre en proviennent. [...] [Ce musée] conserve la première collection de peinture britannique de France, peut-être même d'Europe continentale. Cette richesse n'a pendant longtemps été que le résultat des générosités privées. »

dans la capitale française, et l'exposition du Louvre était constituée d'œuvres qui n'étaient pas à vendre.

Par ailleurs, même si la France ne possédait aucune œuvre des grands noms anglais contemporains, Dezarrois ne prit pas de risque en demandant ces acquisitions-là. Bien qu'il mentionne que l'élévation des prix fixés par les artistes anglais (ce qui était général, le montant des œuvres sur le marché anglais était en moyenne très élevé et a pu constituer un frein à la politique d'achats anglais à certains moments de l'histoire), il propose 6.000 francs à Augustus John pour un tableau qui valait douze fois ce prix et suggère aux trois autres artistes des réductions comprises entre 56% et 81% du prix demandé ; il préfère acheter deux dessins de Steer et Nash plutôt qu'un ou deux tableaux d'artistes encore seulement prometteurs ; le dessin de Steer datait de 1901. Le choix d'acheter un Thornton peut aussi surprendre, la notoriété de cet artiste alors en fin de carrière étant plus limitée que les trois autres. Il mourut d'ailleurs avant d'avoir reçu le versement de l'État français⁶¹³.

Le traitement de ces achats par le gouvernement dénote une gestion « à la française » : après l'exposition, les quatre œuvres étaient restées aux mains de l'administration des Beaux-Arts qui cherchait à les acheter. Le 24 février 1939, on demanda pourtant aux artistes, qui n'avaient pas encore été rémunérés, une photographie de leur œuvre. À part Nash qui en avait une, les artistes répondirent de concert qu'ils n'en possédaient pas et suggérèrent aux agents français d'en prendre eux-mêmes, puisqu'ils avaient les œuvres⁶¹⁴. De son côté, Augustus John signala à la direction générale des Beaux-Arts que le titre de son tableau n'était pas « Les Cinéraires » mais « Cinéraire Bleu » et demanda formellement que son titre soit changé⁶¹⁵. Sa lettre date du 3 mars 1939, elle fut transmise pour traduction et l'œuvre fut enregistrée le 6 mars 1939 au livre d'inventaire du Dépôt des Ouvrages d'Art sous le

⁶¹³ F/21/6771. L'œuvre était en France depuis l'été 1938 ; l'arrêté collectif date du 17 février 1939 et Mrs. Hilda Thornton, la veuve d'Alfred Thornton, a reçu le paiement de l'administration française en mai 1939. L'artiste était décédé depuis le 20 février 1939.

⁶¹⁴ F/21/6770.

⁶¹⁵ F/21/6749 : « Will you note please that the title of my picture should be "Cinéraire Bleu" and not "Les Cinéraires". »

titre : « Les Cinéraires ». Les artistes furent rémunérés presque un an après l'exposition, soit au mois d'avril 1939.

Cette exposition aux galeries Georges Petit ne fit donc pas grand bruit et fut vite oubliée en 1938. On en trouve peu de traces, que ce soit dans la presse ou dans les monographies des artistes, qui n'ont pas semblé s'exprimer ni sur l'exposition, ni sur le contexte politique et sur l'actualité. L'État français acquit cinq œuvres à cette occasion, ce qui reste un effort non négligeable en cette période de tensions et même si cela reste peu, il faut prendre en compte les prix du marché anglais et les priorités du gouvernement. L'effort des artistes est aussi la trace d'une attention en faveur des relations franco-britanniques, bien que ce geste fût certainement induit par les transformations du marché de l'art après la crise de 1929 et l'activité intense des conservateurs américains, qui bouleversèrent les marchés européens dans les années qui suivirent : la fin des années 1930 fut loin d'être prospère pour les artistes anglais, et le déclenchement de la guerre a vu l'enrôlement d'artistes aussi renommés que Nash, qui redevint artiste officiel pour l'armée britannique alors que le gaz des tranchées de 1917 rongait encore ses poumons – l'asthme le tuait, il en succomba en 1946.

C. L'art anglais indépendant contemporain au Salon d'Automne de 1938

En 1938, le Salon d'Automne se tint pour la première fois au palais de Chaillot, construit à l'emplacement de l'ancien Trocadéro à l'occasion de l'Exposition universelle de 1937, du 29 octobre au 4 décembre 1938. Il accueillit plusieurs centaines d'œuvres, comme chaque année, ainsi qu'une rétrospective du cubisme et une exposition intitulée « L'art anglais indépendant contemporain ». Cette dernière fut installée dans deux salles communicantes, la salle VII et la salle XXV. Elle rassemblait, pour la première fois en France, les plus grands noms de la peinture anglaise contemporaine : quarante-huit artistes participèrent, dont Paul Nash, Vanessa Bell (1879-1961), Mark Gertler, Duncan Grant (1885-1978), Barbara

Hepworth, Ben et Winifred Nicholson, Walter Sickert, Graham Sutherland, Francis Rose (1909-1979) et John Piper (1903-1992). Chaque artiste ne pouvait contribuer à l'exposition qu'à hauteur de deux œuvres que le Comité leur a demandé de choisir avec soin⁶¹⁶ – tous les artistes en exposèrent donc deux, à l'exception d'Edward Bawden, du jeune Basil Jonzen (1913-1967) et d'Eve Kirk (1900-1969), dont le portrait par Augustus John avait été exposé au palais du Louvre au printemps. De son côté, le Salon d'Automne prit en charge les dépenses du transport et des assurances des œuvres envoyées⁶¹⁷.

On retrouve ainsi une quinzaine de figures déjà présentes à l'exposition du New English Art Club et même plusieurs qui avaient aussi exposé au Louvre : Walter Sickert et Wilson Steer furent représentés dans les trois expositions. On peut dire qu'ils sont alors apparus comme des figures incontournables, presque centrales, de l'art anglais « contemporain » en France, alors qu'à la fin des années 1930 les deux artistes avaient soixante dix-huit ans. Ils représentaient la modernité de la fin du siècle précédent – soit la première rupture avec le monopole académique anglais – tandis que d'autres mouvements d'avant-garde avaient vu le jour dans l'Angleterre du XXe siècle. En cela, cette dernière représentation de l'école anglaise contemporaine à Paris, même si chacun des artistes n'a pu envoyer que deux œuvres, a permis au public français de se faire une meilleure idée de la production plastique anglaise plus récente : des figures comme Paul Nash, Henry Moore, Ben et Winifred Nicholson, étaient vraiment des piliers de l'art anglais de l'époque bien qu'ils n'étaient pas encore tous reconnus comme tels en 1938. Pour beaucoup d'autres, y compris les membres du francophile Bloomsbury Group, on peut dire qu'ils faisaient déjà partie du passé : Roger Fry était mort depuis 1934 et la cohésion du groupe déclinait au moment de l'exposition de plusieurs membres du groupe en 1938. À l'époque, le groupe était surtout connu pour les publications de l'écrivaine Virginia Woolf et celles de l'économiste Meynard Keynes, mais du point de vue pictural les œuvres de Vanessa Bell et de Duncan Grant, qui

⁶¹⁶ De Charnage, D., « Exposition d'art anglais au Salon d'Automne », *La Croix*, 19 août 1938, p. 4.

⁶¹⁷ De Charnage, D., « Le Salon d'Automne », *La Croix*, 18 novembre 1938, p. 4.

avaient été très actifs au début du siècle et jusqu'à la Première Guerre mondiale, n'étaient plus actuelles non plus en 1938.

On note l'absence de Wyndham Lewis, fondateur du mouvement vorticiste avant la Première Guerre mondiale, dont la présence aurait pu faire le lien avec la naissance des premières avant-gardes européennes avant la guerre. Mais encore, l'artiste était toujours très actif en 1938 et critiquait vivement les « énergies européennes,⁶¹⁸ » c'est-à-dire l'actualité politique européenne, en particulier dans le contexte de la guerre d'Espagne et de la montée du fascisme. En 1934, il avait réalisé deux portraits au crayon et à l'encre, l'un du représentant du mouvement fasciste anglais Oswald Mosley (1896-1980), et l'autre du travailliste proche du mouvement communiste Stafford Clipps (1889-1952), montrant ainsi son avis que les idéologies montantes n'étaient que « les deux faces d'une même pièce.⁶¹⁹ » Mais l'artiste était aussi sérieusement malade à cette époque, quoi qu'il soit parvenu à produire « un groupe de peintures superbes qui constitue plusieurs de ses plus grands accomplissements.⁶²⁰ » Incapable « de voir l'Europe se déchirer à nouveau,⁶²¹ » Lewis et son épouse partirent pour les États-Unis en 1939. Tout ceci explique que Wyndham Lewis n'ait pas souhaité participer à cette exposition, démonstration d'une alliance franco-anglaise clairement revendiquée par la presse dans le contexte diplomatique de la période :

Pour clore une année franco-britannique, la place d'honneur sera offerte à « L'art anglais indépendant contemporain », exposition fort riche et, paraît-il, fort remarquable, qui sera inaugurée par notre ministre des affaires étrangères et S. Exc. l'ambassadeur d'Angleterre. Enfin, dans les sous-sols, on trouvera une section des fêtes et une section du théâtre. Une section de « L'art dans la décoration des cités qui reçoivent des souverains étrangers » eût été également de circonstance, mais on n'y a

⁶¹⁸ Edwards, Paul, *Wyndham Lewis : Art and War*, Londres : Lund Humphries Publishers Ltd., 1992, p. 48 : « The fullest critique of European energies [...] is *The Surrender of Barcelona*. »

⁶¹⁹ *Id.* : « That Lewis saw the competing ideologies of the thirties as to some extent two sides of the same coin can be seen. »

⁶²⁰ *Id.* : « Out of a most depressing decade, undermined by frequent serious illness, he had managed to create a group of superb paintings that constitute some of his finest achievements. »

⁶²¹ *Id.* : « Lewis and his wife sailed for North America on the last boat to leave before the outbreak of war. He told Julian Symons that he was unwilling to see Europe tear itself apart again. »

pas songé. Par contre, le Salon abritera une fête de nuit. La peinture n'aura jamais été à pareille aubaine.⁶²²

C'est en effet sous l'impulsion de Sir Kenneth Clark et de Pierre Jeannerat de Beerski (1902-1983), alors correspondant français au *Daily Mail*, que l'exposition fut organisée dans une section du Salon d'Automne, en collaboration avec Raymond Escholier, Robert Lotiron (1886-1966) et Pierre-Eugène Clairin (1897-1980)⁶²³. Waldemar George avait souhaité que la peinture anglaise contemporaine soit mieux représentée au Louvre et avait annoncé qu'André Dezarrois avait prévu de les présenter « bientôt au Musée du Jeu de Paume⁶²⁴ » qui était le musée des Écoles étrangères. Cela ne put pas se faire cette année-là, et c'est sans doute pourquoi, comme une alternative, on aménagea deux salles consacrées à l'école anglaise contemporaine à l'automne 1938.

Matthew Smith et Francis Rose, dont les œuvres font l'objet d'une étude spécifique dans la deuxième partie de ce travail de recherche, participèrent à cette exposition. Francis Rose, qui avait vécu en France jusqu'en 1936, était alors très bien connu de la scène artistique française et Matthew Smith vivait en France depuis des années, mais il n'y avait pas suffisamment exposé pour être connu des critiques et du public. Par contre, l'année précédente Matthew Smith avait participé à une exposition à la Lefevre Gallery de Londres intitulée « The Entente Cordiale » avec des œuvres de Matisse, Braque et Derain, ce qui avait en revanche considérablement accru sa renommée en Angleterre. Cela donne aussi une idée des positions idéologiques de Smith, qui aimait aussi bien son pays d'origine que la France qu'il avait choisie pour vivre.

⁶²² Anonyme, « De la peinture à la danse », *Le Figaro*, 30 octobre 1938, p. 2.

⁶²³ Sarradin, Edouard, « Le Salon d'Automne », *Le Journal des Débats*, 10 novembre 1938, p. 3.

⁶²⁴ Waldemar George, « L'exposition de la peinture anglaise au Palais du Louvre », *La Renaissance*, avril 1938, p. 9 : « Y a-t-il un art anglais contemporain ? Sickert, dont on admire la science, l'indépendance d'esprit, la hardiesse et la diversité, a subi, les influences conjuguées de Degas, de Forain, et des Impressionnistes [...] Duncan Grant, les Nash, Vanessa Bell, les peintres du *London Group* n'ont pas été admis à exposer. Mais M. André Dezarrois les présentera bientôt au Musée du Jeu de Paume. »

Quant à Charles Ginner, il était né de parents britanniques. Il avait grandi à Cannes et avait étudié à Paris en 1908. Il s'était rendu à Londres en 1910 pour participer à une exposition – la troisième exposition de la Allied Artists Association – où il avait rencontré Harold Gilman et Spencer Gore ; les trois peintres étaient devenus amis et Charles Ginner s'était installé à Londres sur l'insistance de ses deux comparses, mais ses liens avec la France étaient forts. Enfin, Ben et Winifred Nicholson étaient membres du groupe parisien Abstraction-Création depuis le début des années 1930 et le couple s'était installé à Paris autour de 1935, sur la recommandation de Daniel-Henri Kahnweiler. Paul Nash avait lu les revues de l'avant-garde continentale durant les années 1920 et avait fait de nombreux séjours en France durant l'entre-deux-guerres, dont trois à Paris en 1922, en 1924 et en 1930⁶²⁵, un en Normandie en 1928 et un autre à Toulon en 1930. D'après l'historien de l'art Andrew Causey, autour de 1930 l'artiste hésitait entre deux alternatives : « il était réceptif à l'abstraction et au surréalisme⁶²⁶ » et « fut en mesure d'assimiler les développements de l'art européen,⁶²⁷ » dont il était bien informé et qui ont nourri son art à cette période fertile.

Par ailleurs, une douzaine d'artistes présents s'étaient engagés ou avaient été recrutés comme artistes officiels durant la Première Guerre mondiale et/ou le furent durant la seconde ; plusieurs d'entre eux, dont Paul et John Nash, Henry Lamb, John Piper, Matthew Smith, Gilbert Spencer, Graham Sutherland et Edward Wadsworth, avaient servi sur le Front de l'ouest aux côtés de l'armée française durant la Grande Guerre et plusieurs d'entre eux avaient vécu la bataille de Passchendaele en 1918 : c'était le cas des frères Paul et John Nash comme de Matthew Smith. Quant à John Piper, il était proche de Kenneth Clark, l'un des organisateurs de l'exposition du Salon d'Automne de 1938, qui lui permit de devenir artiste officiel de l'armée britannique en 1940.

⁶²⁵ Causey, Andrew, *Paul Nash*, Oxford : Clarendon Press, 1980, p. 188.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 140 : « he was receptive to both abstraction and Surrealism. »

⁶²⁷ *Id.* : « it enable him to assimilate developments in European art. »

On peut donc dire que les artistes anglais présents à cette exposition du Salon d'Automne étaient francophiles et/ou ont participé en faveur d'une alliance diplomatique franco-britannique, et c'est davantage ce qu'ils représentèrent en 1938 plutôt que « l'art anglais indépendant contemporain, » même si une partie des artistes anglais contemporains étaient naturellement présents. Avec seulement deux œuvres pour donner une idée de toute leur production, l'opération se serait avérée ambitieuse. On tenait surtout, dans la continuité des deux premières grandes rétrospectives, afficher un demi-siècle d'amitié et d'échanges. La presse ne manqua pas de souligner cet état de fait en reprenant les termes de Louis Gillet dans sa préface au catalogue de la rétrospective du Louvre : « À vrai dire, leur nationalité n'apparaît guère ici, car ils ont été très influencés par notre école de Paris. Tel s'inspire de M. Tozzi, tel autre de Marquet. Comme l'a constaté Louis Gillet : 'depuis cent ans, il est bien malaisé de séparer les arts des deux pays' dont les rapports commencèrent avec Watteau et Gainsborough.⁶²⁸ » On met en évidence les relations, on rapproche, alors qu'on connaît mal et qu'on a largement ignoré depuis un siècle.

Du point de vue plastique, l'exposition ne manquait pas d'intérêt pour l'art, les artistes et le public français, même si on peut dire que l'objectif était surtout diplomatique. Pourtant, elle ne reçut pas de succès critique à part entière et fut traitée par la presse retrouvée à l'occasion de cette recherche comme partie intégrante du Salon d'Automne – c'est-à-dire par numéro croissant de salles alors que l'exposition était installée dans la salle 7 et dans la salle 25, qui étaient communicantes⁶²⁹. Dans *Le Figaro*, Raymond Lécuyer s'exprime personnellement sur le Salon d'Automne et donne son avis sur l'exposition d'art anglais. On apprend grâce à lui que la plupart des œuvres envoyées étaient de petits formats : « Malheureusement soit commodité, soit consigne donnée, soit pur hasard, les envois de ces invités du Salon d'Automne sont tous d'un format restreint. D'où cette surprise un peu

⁶²⁸ De Charnage, D., « Le Salon d'Automne », *La Croix*, 18 novembre 1938, p. 4.

⁶²⁹ *Id.*

agaçante d'apercevoir collés sur les cimaises de cette vaste salle tant de timbres-postes.⁶³⁰ »

Ses réserves se poursuivent hélas au sujet de cet ensemble :

À les regarder de près, on éprouve un étonnement plus fâcheux. En dépit de l'incontestable science de plusieurs des exposants et de leurs dons innés, les envois ne nous apportent aucune sensation de nouveauté. Tout cet inédit est du déjà vu. Ces toiles pourraient pour la plupart parvenir des Salons français d'après-guerre. Ceci dit, il faut rendre honneur aux belles qualités de peintres comme MM. Henry Lamb, Jo Jones, Meninsky, Bell, Nash, Berners, Ben Nicholson. Quelques uns de mes confrères ont paru prendre un vif divertissement à voir des académiciens d'outre-Manche se livrer à des débauches de couleur et de dessin et devenir discrètement, pour l'exportation, des manières de « fauves. » C'est ma faute, je l'avoue... Mais ce petit spectacle ne m'a pas beaucoup excité.⁶³¹

On ne trouve pas beaucoup d'autres traces de cette belle exposition à la veille de la Seconde Guerre mondiale, même si Édouard Sarradin pour *Le Journal des Débats* écrivit dans son introduction à l'article sur le Salon que « ce que nous offre de particulier, cette fois, le Salon d'Automne [...] c'est, d'abord, une section de l'« art anglais indépendant contemporain [...] ; puis une section de l'« art des fêtes » [...] puis une sorte d'hommage au cubisme décoratif [...].⁶³² » Ce traitement du sujet par *Le Journal des Débats* a eu pour conséquence d'espacer les commentaires sur le Salon sur plusieurs numéros entre le 10 novembre et le 9 décembre 1938. Pour un mot au sujet de la salle VII, il fallut donc attendre le 11 novembre :

C'est ici que l'on a réuni les peintures et dessins des artistes « indépendants » d'Angleterre. Exposition dont nous avons eu l'avant goût, il y a quelques semaines, dans l'ancienne galerie Georges Petit, et qui ne laisse pas d'intéresser les yeux et l'esprit ensemble. Ces « indépendants, » aussi bien que les nôtres, dépendent, plus ou moins visiblement, de ceci ou de cela, c'est-à-dire de tel courant ou de tel autre, et leur nationalité est à peine pondérable dans leurs ouvrages dont aucun, du reste, n'est à négliger. L'occasion sera heureuse au public

⁶³⁰ Lécuyer, Raymond, « Le Salon d'Automne 1938 », *Le Figaro*, 11 novembre 1938, p. 7.

⁶³¹ *Id.*

⁶³² Sarradin, Edouard, « Le Salon d'Automne », *Le Journal des Débats*, 11 novembre 1938, p. 4.

français de faire connaissance avec des artistes tels que Richard Sickert, [etc.]. Et combien d'artistes de chez nous reconnaîtront là des frères !⁶³³

On remarque, outre une erreur dans le prénom de Sickert, que par rapport à la veille seul le terme « indépendants » est ici placé entre guillemets. Sarradin fait le même constat que le commentateur de *La Croix* : les œuvres des artistes anglais ne se démarquent pas des autres œuvres – françaises donc – du Salon en termes de « nationalité. » Est-ce à dire que les Anglais copiaient les Français, ou qu'ils étaient munis chacun de concepts similaires ? L'un comme l'autre aurait été erroné, et l'auteur sans répondre tend à faire d'eux des « frères, » terme qui, dans ce contexte, renvoie plutôt au vocabulaire militaire (« frères d'armes ») qu'au lexique artistique (« confrères »). Jusqu'au 9 décembre 1938, aucun commentaire n'a été publié sur cet événement, alors qu'il était « à suivre » et qu'il le fut entre le 10 et le 12 novembre. Le 9 décembre, Sarradin achève son article qu'il introduit ainsi : « Les circonstances politiques ne nous ont pas laissé la place d'achever ici ce que nous commençâmes d'écrire sur ce Salon, la veille du vernissage. Et nous ne saurions, aujourd'hui, en continuer l'examen salle après salle.⁶³⁴ » Il synthétise donc ses remarques et on ne trouve dans l'encart aucune trace de la salle XXV ni des derniers artistes anglais indépendants contemporains qui y exposèrent.

D. Les artistes de la Royal Academy au Salon des Artistes français, printemps 1939

En 1939, le Salon des Artistes français invita des artistes de la Royal Academy au Grand Palais. Certains y ont vu la suite logique de la démarche des organisateurs du Salon d'Automne précédent, d'autres un juste retour de l'amitié dont avait fait preuve l'Angleterre en prêtant ses œuvres pour l'exposition du Louvre en 1938 – on sait que l'Angleterre ne prêtait jamais ses collections à l'étranger, ce qui a probablement entravé la connaissance de

⁶³³ *Ibid.*, p. 3.

⁶³⁴ Sarradin, Edouard, « Le Salon d'Automne », *Le Journal des Débats*, 9 décembre 1938, p. 5.

l'art anglais en France et en Europe depuis les origines de cette règle. On ne trouve pourtant que peu de noms illustres de la peinture anglaise au sein du catalogue, ni profusion de sources au sujet de cet évènement. Louis Paillard annonce le programme dans *Le Petit Journal* : « Et comme il ne faut faire à l'Angleterre nulle peine même légère, nous les nommerons tous : Oswald Burley, J. M. Cohen, Melton Fisher, Sigismond Goetz, James Gunn, George Harcourt, Laura Knight, Harold Knight, Alfred J. Munnings, Frank O'Salisbury, Howard Somerville, Algernon Talmage, Gilbert Bayes, Leonard Merrifield et Sir William Reynolds, qui, en dépit de son illustre nom de peintre, est statuaire. Salut à tous !⁶³⁵ » Il n'en oublia pas un seul, et chaque artiste exposa une seule œuvre.

On reconnaît plusieurs noms, coïtumiers du Salon à une époque. L'invitation a tenté Alfred Munnings, qui n'était pas revenu au Salon depuis 1924 ; Talmage n'était venu au Salon qu'en 1922 et avait remporté sa médaille d'or, et il n'était revenu qu'en 1936 pour exposer *The Morning Sun* qui n'avait fait l'objet d'aucune récompense ; Harold Knight n'avait plus exposé au Salon depuis 1925, l'année où il avait remporté une médaille d'argent ; son épouse, l'illustre Dame Laura Knight, n'avait reçu qu'une mention honorable en 1928 et n'était revenue qu'en 1934 sans rien remporter. Deux ans plus tard, elle avait été élue royale académicienne et la France put s'honorer qu'elle revienne au Salon en 1939. Ses *Coulisses, ballet russe* exploraient un thème en vogue dans le Paris des années 1920 – elle avait eu la permission de Diaghilev pour peindre les coulisses de l'activité des danseurs en 1919 lors de représentations à Londres. René-Jean fit le seul commentaire retrouvé sur l'exposition de cette œuvre au Salon : « Mme Laura Knight apporte *Les coulisses, ballet russe*, toile chatoyante et haute en couleurs.⁶³⁶ »

Oswald Birley (1880-1952) avait vécu en France entre 1901 et 1904 ; il avait exposé cinq fois au Salon durant l'entre-deux-guerres sans recevoir de médaille, et il n'était plus

⁶³⁵ Paillard, Louis, « Au Salon le jour du vernissage », *Le Petit Journal*, 6 mai 1939, p. 6.

⁶³⁶ René-Jean, « La salle des artistes anglais », *Le Temps*, 9 mai 1939, p. 4.

revenu depuis 1932. De son côté, Sigismund Goetze (1866-1939) avait exposé au Salon à la fin du XIXe siècle jusque 1912 et il n'était revenu qu'en 1922. Frank Salisbury (1874-1962) avait reçu une médaille d'argent au Salon pour son portrait de Georges V en 1932 et y avait exposé jusque 1934. Enfin, George Harcourt (1868-1947), Melton Fisher (1859-1939), Herbert James Gunn (1893-1964), Howard Sommerville (1873-1952), Gilbert Bayes (1872-1953), Leonard-Sanford Merrifield (1880-1943) et William Reynolds-Stephens (1862-1943) n'étaient jamais venus exposer au Salon des artistes français – Cohen est inconnu aujourd'hui et n'aurait jamais exposé au Salon non plus.

On note que la plupart des artistes qui répondirent à l'invitation étaient en fin de carrière ; deux d'entre eux sont d'ailleurs décédés cette année-là. Une salle leur était spécifiquement consacrée, et le portrait de Georges VI par Frank Salisbury, « assis sur un trône de velours, portant le vêtement d'or de son sacre, le roi couronné [tenait] dans sa dextre le sceptre royal, dans sa main gauche le sceptre impérial.⁶³⁷ » Raymond Escholier écrit : « Entente Cordiale. La salle réservée aux artistes britanniques est d'une belle tenue traditionnaliste. Y règne l'image du souverain [...]. Après dix mois d'absence, George VI nous revient. Une fois de plus, les Français lui feront fête. *M. Chamberlain* n'est pas loin. On n'a qu'un regret, c'est que la gracieuse reine Elizabeth et la non moins gracieuse Mme Chamberlain ne soient pas ici présentes... en effigie.⁶³⁸ » L'année suivante, Neville Chamberlain mourait. Le portrait de Donald Wood le présentait « sans nulle pompe ou apparat, portrait très simple, le modèle, souriant, est vu à mi-jambes, il est décrit sur une gamme grise et sobre, attrayante en sa simplicité. »

Les quelques commentaires retrouvés mentionnent tous l'effet quelque peu guindé et la solennité de la salle des artistes britanniques au Salon de 1939. Le critique du *Temps* écrit aussi : « La majorité des tableaux anglais exposés sont des portraits, portraits traditionnels par

⁶³⁷ Escholier, Raymond, « Salon 1939 », *Le Journal*, 4 mai 1939, p. 8.

⁶³⁸ *Id.*

la gravité et le sérieux qui les dictent. On sent que tous ces artistes ne laissent rien au hasard, et vont jusqu'au bout de leurs possibilités. » Sur les douze peintures exposées, huit étaient en effet des portraits mais seul celui du souverain représentait un homme politique. Les autres étaient des proches des artistes, des autoportraits ou des mécènes privés :

Par M. Howard Somerville, un portrait de jeune femme élégante, vêtue de noir, qui montre la souplesse onduleuse d'un Boldini ; le portrait mi-ganté et de souveraine habileté, que M. James Gunn a fait de lui-même, dans un grand atelier où il est assis devant son chevalet ; le portrait de théâtre : *Mme C. G...*, *Souvenir du Shakespeare Ball* par M. S. Goetze ; le portrait plus familier du *Docteur Harold Dearden*, assis, fumant sa pipe, par M. Harold Knight ; un portrait de vieille dame tenant un parapluie, toute ridée, toute aimable, avec un regard de bonté, par M. Oswald Birley ; *le lieutenant colonel Viscount Hill*, avec son habit rouge et ses décorations, par M. Reginald Eves, si traditionnellement anglais dans sa présentation.⁶³⁹

Les quatre autres peintures par les artistes de la Royal Academy étaient des paysages et sur les trois sculpteurs, seul Gilbert Bayes exposa une œuvre d'envergure, une statue de bronze intitulée *The Frog Princess*⁶⁴⁰, tandis que Reynolds exposa une statuette de *Saint Georges* ; l'œuvre de Merrifield s'appelait *Mother and Child* et le catalogue du Salon ne permet pas de connaître les dimensions de la sculpture ni la technique employée, mais René-Jean nous informe : c'était « une statue de jeune femme agenouillée et tenant un enfant » qui était « taillée dans la pierre. » D'après l'auteur, cette jeune femme apparaissait à l'époque « toute de grâce chaste en son attitude délicate. »

C'est aussi grâce à René-Jean qu'on apprend que d'autres artistes anglais étaient représentés dans la salle d'honneur, mais affiliés au Salon National des Beaux-Arts qui eut lieu au même endroit que le Salon des artistes français en 1939. Les organisateurs de la Nationale avaient emboîté le pas à la Société des artistes français et avaient invité quelques artistes anglais parmi lesquels on trouve George Harcourt, Melton Fisher, Reginald Eves,

⁶³⁹ René-Jean, « La salle des artistes anglais », *op. cit.*, p. 4.

⁶⁴⁰ Société des Artistes Français. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie et arts appliqués des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées, le 5 mai 1939*, Paris : E. Pigelet, p. 143.

Alice M. Burton, Elizabeth Kelly, W. B. Fleetwood, Suzanne Beadle et Maurice Codner⁶⁴¹. Les trois premiers n'avaient jamais participé aux Salons, et chacun de ces artistes n'exposa qu'une seule œuvre. Il y avait donc dans cette salle un groupement plus complet et cohérent d'œuvres anglaises qu'il n'y paraît au catalogue de la Société des Artistes Français. René-Jean est le seul à le mentionner parmi les sources retrouvées et pour lui aussi, l'exposition était un acte diplomatique : « La Société nationale, suivant le mouvement, groupe, elle aussi, dans une salle, les œuvres d'artistes anglais associés à ses travaux. Une entente cordiale artistique, qui ne date pas d'hier, s'affirme ainsi avec un éclat renouvelé.⁶⁴² »

Dans l'ensemble, cet événement fut néanmoins d'une envergure limitée : dix artistes de la Royal Academy présents, dix de leurs œuvres exposées, une salle dédiée. On est loin des trois autres rétrospectives organisées depuis 1938, mais le geste diplomatique a été opéré. La quantité d'articles de presse retrouvée au sujet de cet événement paraît être à la mesure de sa portée réelle : il s'agissait d'un regroupement d'artistes anciennement coutumiers ou médaillés des Salons académiques ; c'était une présence, placée en haut de l'escalier qui menait à la salle d'honneur du Grand Palais. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, nombreux furent tout de même les artistes anglais qui souhaitèrent participer à cet événement et à avoir envoyé une de leurs œuvres au Salon en dépit de l'intérêt déclinant de ce dernier pour les critiques artistiques français de l'époque. On y retrouve les plus grands noms de l'histoire de l'art britannique, et des artistes oubliés par cette dernière en dépit de leur présence fréquente au Salon sur la période de l'entre-deux-guerres⁶⁴³.

⁶⁴¹ René-Jean, « La salle des artistes anglais », *op. cit.*, p. 4.

⁶⁴² René-Jean, « Le Salon du printemps au Grand Palais », *Le Temps*, 5 mai 1939, p. 4.

⁶⁴³ Voir Crespon-Halotier Béatrice, *op.cit.*

PARTIE 2. LES GALERIES PARISIENNES

Par rapport à la présence importante et constante des artistes anglais dans les Salons parisiens sur toute la période de l'entre-deux-guerres, le nombre d'expositions ayant trait à l'art anglais dans les galeries parisiennes sur les deux décennies permet de mesurer le poids de cette présence sous un angle différent : celui du marché de l'art, soit celui de la réputation des artistes et de leur capacité à concurrencer les artistes continentaux en termes d'innovation esthétique et plastique. À ce propos, cette recherche a d'abord permis d'établir un relevé d'une soixantaine d'expositions d'artistes anglais à Paris entre 1919 et 1939⁶⁴⁴, soit plus de trois par an en moyenne, ce qui peut paraître élevé au regard de ce qu'on sait sur la présence anglaise à Paris, et peu en même temps par rapport à l'effusion artistique parisienne dans les années 1920 et 1930. En l'occurrence, tout comme pour la présence anglaise dans les Salons, ce chiffre dit peu de choses sur l'impact réel des artistes anglais sur la scène artistique de Paris, sur le rôle qu'ont joué les expositions parisiennes dans la carrière des artistes ou sur l'influence des artistes anglais sur le marché français, sur leur succès à Paris ou encore, sur les acteurs de la promotion et de la réception de l'art anglais à Paris durant l'entre-deux guerres. Quelles galeries ont offert une vitrine à l'art anglais à Paris durant les années 1920 et 1930, quel art anglais a plutôt été promu, et pourquoi ?

Plusieurs constats préliminaires s'imposent ici. En premier lieu, on distingue les expositions d'art anglais contemporain et les expositions rétrospectives sur des créateurs comme Wedgwood (1730-1795) ou Turner, Blake, Bonington (1802-1828) ou Wilkie (1785-1841). Ces dernières furent moins nombreuses mais on note un certain attrait pour les maîtres anglais de façon récurrente sur les deux décennies. Deuxièmement, on retrouve dans les galeries les mêmes artistes qui étaient fortement représentés dans les Salons – hors Salon des

⁶⁴⁴ Le relevé est non exhaustif, d'autres expositions ayant certainement échappé à la recherche systématique, mais il donne une idée assez précise de la fréquence des expositions d'art anglais à Paris durant l'entre-deux-guerres et des tendances qui se sont appliquées.

artistes français – c'est-à-dire ceux qui vivaient à Paris, y exposaient partout et dont quelques œuvres furent achetées par l'État français : les noms de Beatrice How, Bernard Harrison, William Ablett et Ethel Carrick-Fox figurent, naturellement, dans le relevé des expositions de galeries parisiennes et on voit d'ailleurs que Beatrice How et Bernard Harrison s'imposent avec au moins six expositions chacun, y compris dans de grandes galeries. Les autres sont parvenus à exposer une ou deux fois durant les années 1920, et ces artistes n'exposèrent plus dans les galeries durant les années 1930. Quels furent les autres artistes anglais qui eurent accès aux galeries parisiennes durant les années 1920 et comment expliquer qu'ils disparaissent complètement du circuit des galeries dès avant la Grande Dépression ? Pourquoi les avant-gardes anglaises sont-elles totalement absentes des galeries parisiennes pendant les années 1920 ? Ces questions feront l'objet de la première partie de l'analyse de la vie des galeries dans le Paris de l'entre-deux-guerres.

Le relevé des expositions permet aussi d'observer que le temps a accordé plus de place aux artistes modernes anglais, qui se firent plus présents dans les galeries parisiennes durant les années 1930 : apparaissent ainsi lentement à partir de 1927 les noms d'Edward Wadsworth, Christopher Wood, Ben Nicholson, Walter Sickert, Paule Vezelay, Barbara Hepworth, Marlow Moss, Francis Rose et Matthew Smith. Cela ne surprend pas non plus, au regard des développements et des enjeux du marché de l'art européen à cette période, mais ce constat pose de nombreuses questions qui permettent d'aborder plus précisément les tenants et les aboutissants des relations artistiques franco-anglaises durant l'entre-deux-guerres. Si ces figures, qui participent aujourd'hui du prestige de l'art et des musées anglais, commencent à apparaître dans les galeries parisiennes en 1927, elles ne semblent pas s'être imposées sur la scène artistique de Paris alors que plusieurs d'entre elles y vivaient depuis les années 1910 et 1920, qu'elles y ont développé leur réseau parmi les grands noms de l'art moderne et qu'elles y ont fait toute leur carrière. Comment expliquer qu'en tout, on ne trouve que neuf expositions

de leurs œuvres à Paris entre 1920 et 1940 ? C'est autour de cette question qu'a été structuré le second chapitre de cette partie.

Enfin, la question de l'achat des œuvres par des collectionneurs et marchands d'art mérite ici une attention spécifique. On sait peu de choses hélas sur les relations entre les artistes anglais et les marchands français, et on constate que les artistes anglais ont le plus souvent exposé en premier lieu en Angleterre, grâce au soutien de groupes anglais comme la 7 & 5 Society ou le groupe Unit One basés à Londres. Néanmoins, des acteurs ont joué un rôle clé à Paris en faveur de ces artistes : des personnalités comme Eugenia Errázuriz ou Jeanne Bucher, qui a apporté un soutien indéfectible aux artistes modernes durant les années trente et peu après la Seconde Guerre mondiale. Jim Ede, un collectionneur qui fut aussi le directeur de la Tate Gallery, œuvra aussi beaucoup pour certains peintres anglais en France, mais la plupart des œuvres qu'il a acquises de ces artistes sont aujourd'hui conservées en Angleterre.

Chapitre 1. L'art anglais dans les galeries parisiennes durant les années 1920

Durant les années 1920, les galeries ont joué un rôle important dans la promotion de l'art anglais à Paris et on recense sur cette période plus d'une trentaine d'expositions temporaires en faveur de l'art anglais. Le relevé de ces événements artistiques permet de faire plusieurs constats : d'abord, des expositions d'art anglais ont été organisées de façon très régulière sur toute la période, avec plusieurs rétrospectives et expositions chaque année. Dans l'ensemble, on trouve plus d'expositions de peinture que de sculpture ou de gravure. Contrairement à ce qu'on pouvait attendre, l'immédiat après-guerre (1918-1920) ne fut pas le moment le plus propice à l'organisation d'expositions franco-anglaises, et c'est l'année 1927 qui vit s'ouvrir à Paris le plus grand nombre d'événements, avec pas moins de huit expositions importantes sur toute l'année.

Il apparaît aussi clairement que les petites galeries ont toujours accueilli les créateurs venus d'outre-Manche, mais les plus grands galeristes parisiens ont aussi participé régulièrement à la promotion d'artistes anglais, soit en leur offrant une vitrine de renom en leur permettant d'organiser des expositions individuelles, soit en organisant des expositions collectives. Quatre artistes anglais ont ainsi été particulièrement bien représentés dans deux galeries parisiennes jusqu'à la fin des années 1920 : Beatrice How, Bernard Harrison, Edward Chappel (1859-1945) et Muriel Crooke (1901-1975), aux galeries Georges Petit et Eugène Devambez. En même temps, les galeries Barbazanges et Durand-Ruel ont contribué régulièrement à la promotion de l'art anglais en organisant deux expositions chacune – une exposition collective et une exposition individuelle par galerie – jusqu'à la fin des années 1920. Par ailleurs, les galeries Druet et Petit ont organisé deux expositions collectives promouvant l'art anglais, en 1921 pour la première et en 1927 pour la seconde. L'analyse de ces différents événements permet d'identifier les profils d'artistes anglais qui ont été valorisés et les types de galerie qui ont œuvré en leur faveur. Dans un second temps, elle permet

d'observer les choix qui ont été faits lors d'organisation de grandes expositions collectives. Elle permet enfin d'aborder le revers du sujet, c'est-à-dire l'absence des grands noms de l'art moderne anglais dans les galeries parisiennes durant les années 1920.

A. Quels peintres, dans quelles galeries ?

À l'étude du relevé des expositions, le choix des artistes anglais qui ont été les plus soutenus par les grandes galeries parisiennes à cette période d'effusion en faveur de l'art moderne est ce qui surprend le plus : les personnalités qu'on retrouve le plus souvent durant les années 1920 sont Beatrice How et Bernard Harrison. La première fit deux expositions chez Georges Petit en décembre 1919⁶⁴⁵ et en juin 1926⁶⁴⁶, et une exposition chez Eugène Devambez e 1922 ; le second exposa chez Georges Petit à l'hiver 1922⁶⁴⁷ et à la même période en 1925⁶⁴⁸, et chez Devambez en 1920 et 1923 avec le groupe La Cimaïse⁶⁴⁹. Par ailleurs, ces deux artistes exposaient ponctuellement dans d'autres galeries plus modestes : le nom de Beatrice How apparaît ainsi dans des expositions collectives à la galerie Manuel en 1920, à la galerie d'art de la Grande Maison de blanc en 1925 lors d'une exposition qui était spécifiquement consacrée au peintres anglais⁶⁵⁰, et à la galerie Huret en 1926 ; on sait qu'elle eut aussi des expositions particulières à la galerie Artès en 1922 et chez Drouant en 1927 puis régulièrement jusque 1930 dans des galeries plus modestes. Bernard Harrison fut actif plus longtemps : d'abord, il exposait chaque année chez Georges Petit avec le groupe La

⁶⁴⁵ How, Beatrice, et Galerie Georges Petit, *Beatrice How*, Galeries Georges Petit, 1919. Dates de l'exposition : du 16 au 31 décembre 1919. Catalogue préfacé par Léonce Bénédicté.

⁶⁴⁶ How, Beatrice, et Galerie Georges Petit, *Beatrice How*, Galeries Georges Petit, 1926. Dates de l'exposition : du 16 au 30 juin 1926.

⁶⁴⁷ Exposition « Bernard Harrison. Paysages et églises d'Italie » aux galeries Georges Petit, du 31 janvier au 14 février 1922. Le catalogue n'est plus disponible qu'aux archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine grâce à l'achat par l'État français de l'œuvre *Camogli, le port* (700F) à l'exposition : F/21/4220.

⁶⁴⁸ Exposition « Bernard Harrison. Vérone et les Lacs italiens » aux galeries Georges Petit, du 31 janvier au 14 février 1925. Le catalogue est introuvable mais l'exposition fit l'objet d'un achat par l'État de l'œuvre *Les Peupliers, Orta* (1.500F) : F/21/4220.

⁶⁴⁹ Sánchez, Pierre, et Chappey, Frédéric, *op.cit.*, p. 266.

⁶⁵⁰ Anonyme, « Petites Nouvelles », *Le Temps*, 8 juillet 1925, p. 4. Il y eut en effet une petite exposition de peintres anglais dans cette galerie en 1925. How y participait aux côtés de Nina Hammet, Constance Lloyd, Edith Morgan, Rupert Bunny, Harry Eliot, Jelfay, Bernard Harrison, Walter le Wino, Lyman et E.-G. Scott.

Cimaise⁶⁵¹ depuis 1911, et il avait déjà eu une exposition particulière en 1913⁶⁵², faisant l'objet d'achats de l'État réguliers. Durant l'entre-deux-guerres, il eut des expositions particulières à la galerie Marsan en 1923, à la galerie Écalle sur le Faubourg Saint-Honoré en 1930 et chez Charpentier en 1935 ; dans des expositions collectives, on le trouve aussi à la galerie de la Grande Maison Blanche en 1925 (avec Beatrice How) et chez Figaro sur le rond-point des Champs-Élysées en 1932.

Ces relevés font d'eux les artistes anglais les mieux représentés dans les galeries parisiennes durant les années 1920 : ils comptabilisent non seulement le plus grand nombre d'expositions sur la période, mais ils sont aussi les artistes anglais qui ont le plus souvent eu accès aux galeries les plus renommées de Paris. En outre, dans chacun des cas les artistes exposèrent entre quarante et cent-trente-sept œuvres⁶⁵³, pour un total de plus de trois cents œuvres exposées entre 1919 et 1926. Ces chiffres ne sont pas anodins puisqu'on sait que sur toute la période de l'entre-deux-guerres, les deux artistes ont chacun exposé 135 œuvres au total dans les Salons. Ils étaient donc, à tous points de vue, mieux représentés par les galeries parisiennes que par les Salons annuels, en dépit d'une fréquentation remarquable. Il n'est pas possible de savoir précisément comment ces artistes ont eu accès à ces galeries – même si Harrison fréquentait la maison Georges Petit depuis 1911 et que ce lieu a particulièrement œuvré en faveur d'artistes étrangers, impressionnistes et post-impressionnistes – ni de savoir combien d'œuvres ont été vendues à ces occasions, mais on peut supposer que la fréquentation assidue des artistes aux différents Salons parisiens et leur succès, en termes de ventes, ont favorisé leur entrée dans les galeries dès 1919.

⁶⁵¹ C'était un groupe de peintres, sculpteurs et artistes décorateurs co-fondé par Jean Rémond (1872-1931) en 1909 et qui fut actif jusqu'en 1922. Les artistes étaient accueillis chaque année chez Georges Petit puis à la galerie Devambez.

⁶⁵² Sánchez, Pierre, et Jérôme Delatour, *Les expositions de la Galerie Georges Petit (1881-1934) : répertoire des artistes et liste de leurs œuvres*, Paris : Echelle de Jacob, 2011, p. 933. L'exposition était intitulée : « Exposition Bernard Harrison. Petites villes d'Italie. » Elle se tint du 16 au 29 mai 1913.

⁶⁵³ Beatrice How exposa 90 œuvres en 1919 et 137 en 1926 (Georges Petit) ; Bernard Harrison exposa 59 œuvres en 1922 et 42 œuvres en 1925 (Georges Petit).

En l'occurrence, en 1919, la première exposition de Beatrice How chez Georges Petit fut largement commentée, notamment par Arsène Alexandre dans *Le Figaro* :

Avec des qualités de sensibilité et de goût vraiment exquis, l'exposition de Mlle Béatrice How à la galerie Petit est également de celles dont on ne peut se priver d'aller goûter la grâce et la fraîcheur. Depuis longtemps, Mlle How, dans nos Salons, fut appréciée pour ses douces et intenses scènes d'enfants où, avec le minimum de moyens mais le maximum de la justesse et du sens de la vie, elle s'affirmait une des plus originales artistes femmes de notre temps, et des plus pénétrantes.⁶⁵⁴

Le catalogue d'exposition n'est référencé que dans la base de la Frick Collection de New York⁶⁵⁵, mais grâce à l'achat de l'État français chez Petit, on le trouve aux Archives nationales⁶⁵⁶. À l'époque, il avait été préfacé par Léonce Bénédite qui était toujours conservateur du musée du Luxembourg en 1919. Dans sa préface, il renseigne ainsi tous ceux qui s'intéressent à Beatrice How :

L'exposition qu'elle ouvre aujourd'hui n'aurait point besoin de répondant ou de commentateur. C'est une artiste, et une vraie artiste, je dirais même, bien mieux, d'un mot plus simple : un peintre. Il ne faut pas en effet, s'attarder chez elle au sujet. [...] Ce qu'il y a de piquant, c'est de considérer les débuts de Miss How à côté de ses envois derniers. Elle a eu l'idée en effet, de nous montrer quelques anciennes toiles. Nous sommes ici dans le noir. Miss How est alors sous l'influence des Hollandais anciens et modernes. Ces peintures franches, robustes et expressives ne sont pas, certes, à dédaigner. Comment a-t-elle ensuite fait un saut brusque dans la clarté ? [...] Elle pense que c'est en travaillant sous le ciel de France. C'est le pays, dit-elle, où elle se sent le mieux, où cette anglaise des pays de brouillards respire le plus à l'aise et trouve ses meilleures inspirations.⁶⁵⁷

La façon dont Bénédite aborde le sujet est ici très parlante. D'abord, il impose Beatrice How non comme une « femme artiste » mais comme « un peintre », ce qui est d'emblée à interpréter comme une reconnaissance réelle du talent de l'artiste, dont l'apport ne vient pas spécialement du sujet mais de son traitement, de la « vision » de Beatrice How. Ce sont des

⁶⁵⁴ Alexandre, Arsène, « La Vie Artistique », *Le Figaro*, 22 décembre 1919, p. 2. L'inauguration eut lieu le 16 décembre.

⁶⁵⁵ Galerie Georges Petit, et Léonce Bénédite (préf.), *Beatrice How*, Galeries Georges Petit, 1919.

⁶⁵⁶ F/21/4221.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 4.

remarques qu'on trouvait déjà avant la guerre dans les revues spécialisées, il n'y a pas de divergence là-dessus parmi les critiques et la réputation de l'artiste ne fera que s'affirmer durant les années suivantes. Ce qui interpelle davantage, c'est que Bénédite reconnaisse la nationalité anglaise de How du point de vue civil, mais artistiquement c'est ailleurs qu'il rattache l'ensemble de sa production : plutôt d'influence hollandaise à l'origine, la peinture de Beatrice How serait entrée dans la lumière dès lors que l'artiste se serait installée à Paris, et les préjugés bien ancrés sur l'Angleterre, pays de la brume, sont à nouveau relayés en 1919 par la plume de l'auteur. Aucunement disposé à reconnaître le caractère anglais de cette peinture, Bénédite fait entrer l'art de How dans l'école française comme il a fait entrer l'artiste dans un genre réservé : « Elle semble se rattacher par sa vision à notre Berthe Morizot et même à des maîtres bien antérieurs. Ses nus, en effet, puisqu'elle s'est mise à faire des nus, – ce qui lui a pleinement réussi, – rappellent, par leur délicat modelé et la finesse de leurs rapports, nos bons français du XVIIIe siècle.⁶⁵⁸ »

Les mots de Mathilde Arnoux, qui a travaillé sur la réception de la peinture germanique par les musées français entre 1871 et 1981, résonnent ici pleinement vis-à-vis de cette intégration d'un art anglais au patrimoine français comme, d'ailleurs, de la politique d'acquisition des institutions françaises depuis la fin du XIXe siècle, qui expliquent aussi en partie le succès d'artistes comme Beatrice How au détriment d'autres qui vivaient à Paris au même moment (cf. partie 3) :

Les acquisitions de Bénédite pour le musée du Luxembourg portent sur des œuvres qui toutes pour la plupart dénotent un lien avec la veine naturaliste française et assoient ainsi son rayonnement à travers le monde. Bénédite n'a pas pour souci de montrer les mouvements artistiques singuliers qui voient le jour à l'étranger à cette même époque. [...] Bénédite ne prend pas de risques dans ses propositions à la Commission d'achats. Ni les étrangers indépendants du modèle français comme les Préraphaélites anglais ou le Jugendstil allemand, ni les artistes les plus audacieux comme Edvard Munch, Van Gogh, ou encore Gauguin ne

⁶⁵⁸ *Id.*

sont soumis aux acquisitions du musée. L'objectif principal de Léonce Bénédite reste néanmoins de présenter une œuvre importante de chaque artiste contemporain.⁶⁵⁹

Les choses n'évolueront que très lentement jusqu'à l'ouverture du musée des écoles étrangères en 1922 et le décès de Bénédite en 1925, mais André Dezarrois, qui reprit la direction du musée du Jeu de Paume après lui, s'intéressera moins à l'art anglais que son prédécesseur. Quoi qu'il en soit, l'exposition de Beatrice How chez Georges Petit en 1919 avait été un grand succès critique et l'artiste avait ensuite exposé à Bruxelles et dans d'autres galeries parisiennes grâce à cette « première »⁶⁶⁰. C'est pourquoi on la retrouve à Paris parmi d'autres artistes dans des expositions collectives, notamment l'année suivante aux côtés d'artistes de l'École de Paris comme Kees Van Dongen (1877-1968) et Maurice Asselin (1882-1947) lors d'une exposition sur le thème de « L'enfant » chez Manuel Frères – Asselin était un artiste français très proche de Walter Sickert pendant la Première Guerre mondiale – ils partagèrent un appartement à Londres pendant quelque temps – et bien connu en Angleterre, où il exposait depuis 1913 puis régulièrement durant l'entre-deux-guerres⁶⁶¹. Par la suite, Beatrice How a participé à quelques expositions particulières et collectives, et on la retrouve en 1926 aux côtés de Foujita (1886-1968) et de Mabel Harrison dans une petite galerie de la rue de la Boétie⁶⁶².

En revanche, sa seconde exposition chez Georges Petit en 1926 n'a pas laissé de trace majeure dans la presse, ce sont des sources secondaires qui ont permis de la repérer⁶⁶³. Elle a fait l'objet d'un nouvel achat de l'État mais le catalogue d'exposition, qu'on peut consulter dans le dossier des Archives nationales, n'a pas été préfacé⁶⁶⁴. En 1926, il devient sensible que l'enthousiasme est moindre par rapport à celui de 1919. À nouveau, la revue *L'Art et les*

⁶⁵⁹ <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/benedite-leonce.html> (consulté le 5 juillet 2018).

⁶⁶⁰ Anonyme, « Miss Beatrice How », *The Times*, 26 août 1932, p. 12.

⁶⁶¹ Anonyme, « French Painting and Water-Colours. M. Maurice Asselin », *Times*, 22 juin 1936, p. 12.

⁶⁶² Anonyme, « Dans les galeries », *La Semaine à Paris*, 28 mai 1926, p. 75. Exposition « L'art et l'enfant », galerie Huret, du 28 mai au 15 juin 1926.

⁶⁶³ Voir notamment Gray, Sara, *op. cit.*, p. 142 et Sánchez, Pierre, et Jérôme Delatour. *Les expositions de la Galerie Georges Petit (1881-1934) : répertoire des artistes et liste de leurs œuvres. op. cit.*, p. 963-964.

⁶⁶⁴ F/21/4221.

Artistes mentionne et commente brièvement l'évènement, en rapprochant à nouveau How d'une grande figure de l'art français mais en la ramenant aussi au rang d'« artiste-femme » : « Miss Beatrice How, dans son importante exposition de peintures, pastels et dessins, traduit en des tonalités claires les thèmes chers à Mary Cassatt, des « maternités, » de jeunes mères aux gestes attendris et de doux enfantelets aux yeux naïfs, aux chairs potelées ; son art est exquisément gracieux et féminin.⁶⁶⁵ » Idem dans le *Journal des débats politiques et littéraires* : « Passons aux femmes peintres : [...] Béatrice How (galerie G. Petit), qui se trouve placée au Jeu de Paume non loin de Mary Cassatt, évoque dans les tonalités les plus fraîches des spectacles d'intimité, de jeunesse, d'une grâce adorablement féminine.⁶⁶⁶ »

Charles Masson lui a rendu un hommage vibrant à ce moment-là, avec un petit article publié dans *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, sans rien retirer des origines anglaises du peintre et de sa production :

L'art de Beatrice How nous apporte, à chacune de ses Expositions, une surprise dont la grâce ne se défraichit pas. Il représente, d'une manière étonnamment apaisante, un des charmes spécifiques de l'âme anglaise : je veux dire la compréhension intuitive et l'amour spontané de l'enfance. Notre génie, presque tout entier d'origine gréco-latine, est séduit par le rationalisme. [...] Le génie anglais au contraire, plus rude et plus naïf (parfois aussi moins sévère dans ses moyens de séduction) a plus fréquemment subi, et traduit, l'enchantement qui émane de l'enfance, sans épithète et sans prodige. Peu de peintres l'ont fait avec autant de délicatesse que Beatrice How.⁶⁶⁷

Quelques mois plus tard, l'exposition personnelle de How à la galerie Drouant a été inaugurée conjointement par l'Ambassadeur de Grande-Bretagne et par Paul Léon, directeur général des Beaux-Arts, ce qui a donné lieu à quelques annonces dans des revues spécialisées comme *Comædia*⁶⁶⁸ mais sans que le sujet ne fasse l'objet de traitement à part entière. Selon *L'Art et les Artistes* néanmoins, « l'exposition de Beatrice How s'est ouverte avec beaucoup

⁶⁶⁵ Anonyme, « Expositions visitées », *L'Art et les Artistes*, mars 1926, p. 355.

⁶⁶⁶ P. F., « Les petites expositions », *Journal des débats*, 25 juin 1926, p. 3.

⁶⁶⁷ Masson, Charles, *op.cit.*, p. 581.

⁶⁶⁸ Anonyme, « Petit Courrier », *Comædia*, 6 janvier 1927, p. 3.

d'éclat et [a obtenu] un grand succès.⁶⁶⁹ » Les articles qui lui sont consacrés se font plus rares, alors que l'artiste reste très active, avec plusieurs expositions par an dans les galeries parisiennes jusqu'au début de l'année 1930 à la galerie Mona-Lisa⁶⁷⁰. C'est le décès accidentel de Beatrice How à l'âge de soixante-cinq ans, survenu en 1932 chez sa nièce à Hertford où elle était en visite, qui a mis un terme à sa carrière. Elle organisait alors une exposition personnelle à Londres pour le printemps 1933⁶⁷¹.

Beatrice How a ainsi bénéficié à Paris et dans le monde d'une grande reconnaissance durant les années 1920. Comme l'indique le *Times* au moment de sa mort en 1932, les œuvres de cette artiste avaient été acquises non seulement par l'État français à l'occasion des Salons, mais aussi par les directeurs des musées de Dijon et de Lyon, de Glasgow, de Philadelphie et d'Indianapolis, comme par des marchands américains et australiens et par des collectionneurs privés dans le monde entier⁶⁷². Parallèlement, elle avait plusieurs fois exposé à la Royal Academy de Londres, au Salon d'Automne de Liverpool, à la Royal Scottish Academy, à l'Institut Royal d'Irlande ainsi qu'à la Carnegie Exhibition et à l'International Society of Sculptors, Painters and Gravers de Pittsburgh⁶⁷³.

Elle était probablement l'artiste anglaise parisienne la plus connue et la plus reconnue, et si on s'interroge sur les raisons de son succès, il faut chercher les réponses dans la nature de son art : si elle eut tant de soutiens, c'est certainement parce qu'elle ne chercha à inscrire son art ni dans l'avant-garde parisienne, ni dans la modernité anglaise. Elle n'était pas pour autant une artiste académique ou post-impressionniste. Son art est impossible à catégoriser ; c'était un peintre anglais, mais son art n'est pas « national » et c'est d'ailleurs en Angleterre qu'elle fut la plus négligée – d'après Edward Rimbault Dibdin (1853-1941), ce serait en raison du

⁶⁶⁹ Anonyme, « Les expositions. Expositions visitées », *L'Art et les Artistes*, octobre 1926, p. 142.

⁶⁷⁰ Elle eut une exposition particulière dans cette galerie du 5 au 15 novembre 1929 puis une exposition collective avec Beatrice How, « Les peintres de l'intimité » ouvrit ses portes dans la même galerie du 24 décembre 1929 au 10 janvier 1930 : Anonyme. « Expositions, » *Paris Soir*, 10 novembre 1929, p. 2 pour la première ; Le Wattman, « Nos Échos », *L'Intransigeant*, p. 2.

⁶⁷¹ *Id.*

⁶⁷² Anonyme, *op.cit.*, *The Times*, 26 août 1932, p. 12.

⁶⁷³ Gray, Sara, *op. cit.*, p. 143.

style de sa peinture⁶⁷⁴. Si elle est aujourd'hui considérée comme une artiste anglaise importante en Angleterre, c'est en grande partie du fait de son succès en France et en Europe durant l'entre-deux-guerres. Ses œuvres faisaient partie intégrante du champ artistique parisien durant les années 1910 et 1920, elle était loin d'être isolée et si ses tableaux et pastels ont été dispersés dans les collections privées du monde entier, on peut néanmoins considérer Beatrice How comme étant l'une des artistes anglaises majeures dans l'histoire de l'art français de l'entre-deux-guerres.

Bien qu'il ait rencontré un succès certain à la même époque, il n'en va pas de même pour Bernard Harrison. On l'a vu, cet artiste fréquentait lui aussi les Salons chaque année, bénéficiait d'un soutien de l'État – avec pas moins de sept achats officiels – et a exposé dans les galeries parisiennes les plus renommées. Néanmoins, il est sensible qu'il n'obtint jamais de reconnaissance critique telle que Beatrice How en reçut tout au long de sa carrière. Il ne se trouve pas d'article d'époque dans lequel une personnalité majeure du monde de l'art s'exprime en faveur de cet artiste. Ses expositions chez Georges Petit, si elles furent plus fréquentes que pour Beatrice How, ne rayonnèrent et n'eurent jamais le même impact à Paris. Cela se ressent particulièrement à trois reprises : lors de ses expositions chez Petit en 1913, en 1922 et en 1925.

Harrison était installé à Paris depuis le début des années 1890⁶⁷⁵. Il y passait chaque hiver et quittait la ville chaque été pour l'Italie⁶⁷⁶, ce qui se reflète dans les sujets de ses œuvres et les thèmes de ses grandes expositions. Lorsqu'il exposa seul pour la première fois chez Georges Petit, à la veille de la guerre, l'artiste avait quarante-deux ans ; son nom commençait seulement à être connu dans certains cercles de Paris en raison de sa participation aux Salons et chez Petit avec La Cimaïse, mais aussi à Londres et dans d'autres villes à

⁶⁷⁴ Rimbault Dibdin, Edward, « The Late Beatrice How », *The Artist*, mai 1935, p. 90.

⁶⁷⁵ Depuis 1892 selon cet article : Anonyme, « Les expositions B. Harrison et H. Morisset », *Le Temps*, 5 février 1922, p. 5.

⁶⁷⁶ *Id.*

l'étranger. Il fut mentionné çà-et-là dans la presse depuis l'achat de l'État en 1911 suite à son exposition au Cercle international des arts⁶⁷⁷. Lors de sa première exposition particulière chez Georges Petit, le *Journal des débats* lui consacra un petit article indiquant que l'exposition s'était déjà tenue sous le même nom à Londres l'année précédente. À cette occasion, le *Times* lui avait consacré quelques lignes dans lesquelles on pouvait ressentir de grandes réserves au sujet de ses œuvres outre-Manche :

M. Harrison a essayé de rendre l'essence du paysage italien et a évité le pittoresque. L'Italie est pour lui un pays de couleurs pures, de grands espaces et de formes majestueuses : mais nous pensons que son architecture a besoin d'un peu plus de solidité et de netteté que celle qu'il lui a donnée pour faire ressortir la belle qualité de ses compositions. Dans son *Matin d'octobre, Florence*, il a trop sacrifié pour colorer. La couleur, vive et agréable, semble s'imposer au dessin, qui devrait être plus impressionnant, avec un relief plus prononcé et une distinction plus nette entre les différentes substances.⁶⁷⁸

Ces remarques sont intéressantes, d'abord parce que les couleurs de Bernard Harrison ont paru à l'auteur trop prégnantes dans les œuvres – l'artiste aurait trop sacrifié à la couleur, au détriment du dessin. En soi, l'utilisation de tons puissants pour traduire des émotions vives ou violentes n'avait rien de révolutionnaire en 1911, ni à Paris ni à Londres. Si ces critiques interpellent ici, c'est surtout parce qu'elles s'inscrivent dans un article où le même auteur évoque une exposition du Camden Town Group qui se tenait à Londres dans la même galerie, avec notamment des tableaux de Wyndham Lewis. Ce dernier exposait trois œuvres géométriques, très expérimentales, « que beaucoup [allaient prendre] pour des mauvaises blagues, » selon l'auteur, qui ajoute : « They are not that, but this geometrical art needs great

⁶⁷⁷ F/21/4220.

⁶⁷⁸ Anonyme, « Picture Shows », *The Times*, 11 décembre 1911, p. 12 : « Mr. Harrison has tried to give the essential character of the Italian landscape, and has avoided the obviously picturesque. Italy for him is a land of pure colours, broad spaces, and stately forms: but we feel that his architecture needs a little more solidity and sharpness than he has given to it to bring out the fine quality of his compositions. In his *October Morning, Florence*, he has sacrificed too much to colour. The colour, vivid and pleasant as it is, seems to be imposed upon the design, which should be more impressive with a stronger relief and a sharper distinction between different substances. »

beauty of material, as in mosaic or stained glass, or else a very strong emotion to carry it off.⁶⁷⁹ »

À l'époque, Lewis exposait avec le groupe des œuvres semi-cubistes, des autoportraits et des portraits comme *Smiling Woman Ascending a Stair* (fig. 72)⁶⁸⁰. C'étaient des œuvres aux lignes anguleuses et brisées, les visages étaient diaboliques, les yeux toujours noirs et l'esthétique agressive, l'aspect mécanique. Mais les couleurs étaient ternes, jamais vives, l'artiste se servait souvent de papier brun et utilisait surtout de l'encre, du crayon et de l'aquarelle. Le dessin primait sur la couleur, l'effet reposait sur les bris de lignes et sur les nuances de tons qui se déclinaient à l'intérieur des motifs. Lewis était aussi poète ; à travers ses œuvres, il recherchait l'instantanéité, une sorte de mécanique humaine à travers celle des êtres, tandis qu'Harrison transcrivait dans ses peintures une poésie qu'il trouvait au dehors, dans les paysages d'Italie, et finalement l'auteur du *Times* trouva plus violent ou plus criard le déséquilibre qui existe entre couleur et dessin chez ce dernier, que les œuvres de Lewis qui étaient de pures expérimentations.

La critique du *Times* au sujet d'Harrison est ainsi à mettre en perspective. En dépit de couleurs vives, il manquait aux peintures d'Harrison une force intérieure, du caractère, l'architecture des œuvres dans ses vues de Pise et ses *Tours de Gimignano*, en même temps qu'il manquait à Lewis la « beauté de la matière, » une émotion plus vive. Un an plus tard, les mêmes œuvres feront dire à un critique de Paris qu'Harrison était « un coloriste subtil et un poète habile à communiquer les fortes impressions ressenties.⁶⁸¹ » On ne trouve pas d'autre commentaire au sujet de l'exposition de l'artiste aux galeries Georges Petit dans la presse de l'époque.

⁶⁷⁹ *Id.*

⁶⁸⁰ Lewis, Wyndham. *Smiling Woman Ascending a Stair*, v. 1911, crayon et aquarelle sur papier, dimensions inconnues, collection privée.

⁶⁸¹ « Les Échos », *Journal des débats*, 22 mai 1913, p. 2.

Toutefois, dans la mesure où How exposait aux Salons depuis 1902 et Harrison depuis 1898, on peut imaginer que les artistes ont lentement créé leurs réseaux d'acheteurs et de soutiens variés. On sait notamment que des critiques comme Albert Flament ont largement contribué à la notoriété d'artistes dits *indépendants* comme Beatrice How, en publiant des articles dans *Art et Décoration*, revue qui favorisait, selon les termes d'Éric Moinet, « les plus nombreux achats et les plus conventionnels⁶⁸² » aussi. Naturellement, les galeries ne faisaient pas exception à la promotion des artistes qui se vendaient bien à l'époque. Néanmoins, en dépit de prix d'achat similaires au départ⁶⁸³, on distingue ici nettement les statuts des deux artistes : on l'a vu, Harrison était un artiste post-impressionniste qui passait pour consensuel auprès de certains critiques qui le commentèrent durement durant les années 1930. Les œuvres qui lui ont été achetées par l'État français ont été envoyées au musée du Luxembourg (deux), à des musées de province (une œuvre pour le musée de Cambrai), ou pour servir à la décoration d'ambassades (trois). Or, le musée du Luxembourg était, selon le mot de Léonce Bénédite et jusqu'à la création du musée des Écoles étrangères (musée du Jeu de Paume) en 1922, « l'antichambre du Louvre. » C'était le lieu de conservation des œuvres d'artistes vivants, et la règle prévoyait que dix ans après la mort des artistes, les œuvres dont « l'opinion universelle [avait] consolidé la gloire⁶⁸⁴ » entraient dans les collections du Louvre ; le cas échéant, elles étaient envoyées dans les ambassades pour décorer les administrations.

Cette dernière option signa le destin de la plupart des œuvres d'Harrison, à l'exception d'une marine qui a rejoint le musée de Quimper. En revanche, toutes les œuvres de Beatrice How avaient directement rejoint les collections du musée du Luxembourg. Elles sont ensuite

⁶⁸² Moinet, Éric, « Le Front Populaire et l'art moderne : la politique d'achat de l'État et ses répercussions pour les musées et collections publiques entre 1936 et 1939 », in Colloque du bicentenaire de l'arrêté consulaire dit Arrêté Chaptal. *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe: colloque du Bicentenaire de l'arrêté consulaire dit arrêté Chaptal (14 fructidor an IX-1er septembre 1801)*, Auditorium des Galeries nationales du Grand Palais, mardi 4 et mercredi 5 décembre 2001. Édité par Robert Fohr et France. Direction des musées. Mission de la communication, Direction des musées de France, 2003, p. 245.

⁶⁸³ Les œuvres de How comme de Harrison ont été acquises pour des sommes modestes (entre 200 et 2.500 francs)

⁶⁸⁴ <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/histoire-des-collections/peinture.html#c755> (consulté le 05 juillet 2018).

passées au musée du Jeu de Paume de 1921 à 1939, puis au Musée national d'Art moderne à son ouverture en 1947, avant de rejoindre le musée du Louvre autour de 1980. Aujourd'hui, toutes les œuvres de Beatrice How qui ont été achetées par l'État français sont affectées au musée d'Orsay.

Parmi les artistes anglais des Salons qui ont fait l'objet d'une étude approfondie ici, Beatrice How est la seule à avoir accédé aux galeries parisiennes renommées durant l'entre-deux-guerres. Les autres – Mabel Harrison, William Ablett, Ethel Carrick-Fox et Bernard Harrison – eurent beaucoup moins de succès. La première se trouve mentionnée quelquefois dans des expositions collectives mais n'eut jamais d'exposition personnelle, Ablett eut une exposition dans un hôtel du faubourg Saint-Honoré en 1927, et les deux autres bénéficièrent d'un peu plus d'intérêt de la part des galeristes de Paris mais n'accédèrent jamais à ce niveau de reconnaissance. On l'a vu, Carrick-Fox eut l'occasion d'exposer à la Palette Française en 1928, soit à l'âge de cinquante-six ans, et on ne trouve pas de trace d'une exposition postérieure en galerie. Enfin, Harrison eut un succès relatif, c'est-à-dire régulier et plus tenace au sens où son nom apparaît au moins cinq fois dans les expositions de galeries parisiennes, de 1923 à 1935. Il est donc le seul à avoir « résisté » à la crise de 1929 – le seul aussi à être issu d'une famille aisée – mais il faut noter que durant la période de l'entre-deux-guerres, cet artiste a surtout exposé lors d'expositions collectives : il n'eut qu'une seule exposition personnelle en mars 1923 à la galerie de Marsan⁶⁸⁵. Cela s'explique aisément du fait que trois d'entre eux étaient des artistes post-impressionnistes, ce qui était beaucoup moins recherché dans le Paris des années 1920, et que le dernier, Ablett, avait sa propre clientèle et sollicitait sans doute moins de soutien au sein des cercles artistiques parisiens que parmi son réseau, où ses œuvres avaient justement plus de succès que chez les critiques.

⁶⁸⁵ Exposition d'œuvres de Bernard Harrison, galerie de Marsan (6, rue des Pyramides à Paris), du 14 au 27 mars 1923.

On note que les femmes installées à Paris qui furent les plus présentes aux différents Salons, dont Beatrice How, Ethel Carrick-Fox et Mabel Harrison, participèrent régulièrement ensemble à des expositions « d’artistes-femmes, » soit parmi des artistes de différentes nationalités. On sait donc qu’elles cherchèrent à faire valoir leur talent à Paris au travers de ce choix-là. Elles étaient en quête de visibilité, et nécessairement toutes les opportunités furent des occasions d’offrir une vitrine à leurs œuvres et une certaine sympathie de la part des visiteurs et des critiques, mais aucun document ne permet de dire pourquoi elles choisirent d’exposer spécifiquement avec des femmes : on sait que plusieurs personnalités, comme la peintre galloise Nina Hamnett (1887-1956), faisaient partie de l’avant-garde et recherchaient une certaine forme d’indépendance – Nina Hamnett se coupa les cheveux en signe de révolte et cherchait à inscrire son art dans la lignée des grands artistes ; elle était proche du groupe Boomsbury⁶⁸⁶ – et ont exposé dans des expositions d’artistes-femmes, mais d’après tout ce qu’on a pu lire sur Beatrice How, qui exposa à ses côtés à la galerie de la Grande Maison de blanc, rien n’indique que l’artiste ait jamais eu d’idéologies similaires, féministes, ou que toutes les femmes qui exposaient à ces occasions avaient des ambitions communes. Surtout, les critiques – essentiellement des hommes – ne donnèrent pas souvent de grande importance à ces expositions qui, vues sous ce prisme, restaient à la marge de la sphère artistique parisienne. Les « artistes-femmes » étaient rarement considérées comme des artistes à part entière, et celles qui se démarquèrent, comme Beatrice How ou Nina Hamnett, accédèrent à une plus grande reconnaissance que d’autres auprès de grands critiques d’art masculins, sans complaisance.

Du relevé des expositions établi sur la période des années 1920, un autre nom ressort nettement : celui d’Edward Chappel, qui intrigue pour plusieurs raisons. Cet artiste semble avoir vécu en France à partir des années 1920, à Paris d’abord puis dans les Alpes-Maritimes

⁶⁸⁶ <https://awarewomenartists.com/artiste/nina-hamnett/> [consulté le 21 mai 2019]

à partir de 1923, à Cros-de-Cagnes, où il mourut à l'âge de quatre-vingt-six ans. Il était considéré comme un artiste anglais, y compris en Angleterre, mais les sources sont contradictoires : il serait né à Anvers ou en Belgique de parents anglais, mais les registres des expositions indiquent qu'il serait né à Londres⁶⁸⁷. Il a grandi en Hollande et fait ses études supérieures à l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers à la fin du XIXe siècle. C'était un peintre de paysages et de natures-mortes. En 1900, il a participé à l'Exposition universelle de Paris⁶⁸⁸, où il semble s'être installé autour de 1923⁶⁸⁹. Il exposa quasiment chaque année au Salon officiel jusqu'en 1929, sans obtenir de médaille ni sans se faire particulièrement remarquer – on ne trouve pas de mention de lui dans la presse à ces occasions, même lorsqu'il obtint une mention honorable en 1922. Pourtant, l'État lui acheta une première œuvre en 1918⁶⁹⁰, et trois ans plus tard il eut une première exposition personnelle chez Georges Petit. Il en aura une seconde en 1924 et une dernière en 1925.

Son parcours en lui-même intrigue également car il semble non seulement avoir rencontré le succès sur le tard, mais ne l'avoir trouvé qu'en France. Il avait en effet cinquante-neuf ans lors du premier achat de l'État en 1918, soixante-deux ans lors de sa première exposition personnelle à la galerie Georges Petit en 1921 et soixante-six ans lors de la dernière exposition qui fut organisée en 1925. Il avait pourtant reçu une formation académique, probablement autour de 1875. En outre, il exposait chaque année à la Royal Academy de Londres depuis 1905⁶⁹¹ – mais ne devint jamais membre associé, ni moins encore Royal Académicien. Il avait, comme la plupart des artistes anglais qui cherchaient à faire une carrière internationale, exposé à la Carnegie de Pittsburgh⁶⁹². En 1921, il était

⁶⁸⁷ Sánchez, Pierre, et Jérôme Delatour. *Les expositions de la Galerie Georges Petit (1881-1934): répertoire des artistes et liste de leurs œuvres*. Echelle de Jacob, 2011, p. 465 et Crespon-Halotier, Béatrice, et Olivier Meslay. *op. cit.*, p. 130.

⁶⁸⁸ Anonyme, « Exposition Edward Chappel, » *Le Gaulois*, 7 novembre 1921, p. 2.

⁶⁸⁹ Crespon-Halotier, Béatrice, *op. cit.*, p. xx

⁶⁹⁰ F/21/4186, dossier 102, achat d'*Effet Nocturne* au SAF de 1918.

⁶⁹¹ Anonyme. « Exposition Edward Chappel, » *Comœdia*, 22 mars 1925, p. 3.

⁶⁹² F/21/4186, dossier 103, achat de *Nénuphars* à l'exposition de la galerie Georges Petit, catalogue d'exposition disponible dans le dossier, p. 4.

membre de la Royal Oil Institute, de la Société des pastellistes de Londres et de la Société Internationale de Paris⁶⁹³.

Edward Chappel eut donc une longue carrière académique en Europe et on sait qu'il était bien connu en Angleterre – le *Times* le mentionne régulièrement⁶⁹⁴, mais il ne reçut jamais de reconnaissance du monde académique et des institutions, ni en France, ni en Angleterre – il ne fut pas non plus membre du NEAC. On sait peu de choses sur ses contacts et sur son réseau en Europe, hormis ses liens avec le très renommé Frank Brangwyn (1867-1956), devenu royal académicien en 1919, et avec le collectionneur d'art J. B. De Graaf (1873-1947). Ce dernier est l'un des personnages clé pour plusieurs artistes anglais à Paris parce qu'il a particulièrement soutenu les artistes belges et britanniques pendant la Première Guerre mondiale et durant l'entre-deux-guerres. Malheureusement, aucune étude spécifique n'existe sur lui, pas plus que sur Chappel. Plus jeune que Chappel, De Graaf était un entrepreneur spécialisé dans l'épicerie fine. Il est né en Hollande, comme Chappel, et a émigré en 1928 dans le sud de la France, à Beausiet-Mazerolles, où il est mort en 1947. On sait peu de choses sur ce collectionneur, hormis ces quelques éléments délivrés par la Tate où un dossier de correspondances est conservé en archives⁶⁹⁵. J. B. de Graaf collectionnait les œuvres de Brangwyn, qui était proche de Chappel et qui rédigea l'introduction au catalogue de son exposition chez Petit en 1925, dont voici un extrait :

L'art d'Edward Chappel est l'œuvre d'un grand artiste, d'une scrupuleuse honnêteté, qui ne s'est pas laissé contaminer par les différentes tendances modernes qui tendent à former des groupes d'artistes dont l'idéal spécialisé ne fait appel qu'à une certaine coterie, exclusive et restreinte. [...] Artiste dans toute l'acception du mot, d'une vision restée très pure à une époque aussi complexe et affectée que la nôtre, l'œuvre de Chappel est de l'ordre de celles dont le mérite repose dans la communication des émotions naturelles par le moyen de cette forme de l'art qui s'explique de lui-même dans un langage traditionnel à travers les âges.⁶⁹⁶

⁶⁹³ *Id.*

⁶⁹⁴ On trouve huit mentions de l'artiste dans le quotidien entre 1913 et 1930.

⁶⁹⁵ TGA 817.

⁶⁹⁶ Inha catalogue

On ignore comment Chappel obtint une exposition personnelle chez Georges Petit, mais dans le cadre de cette recherche, le traitement de cet artiste par les critiques interpelle par rapport à son oubli. La première exposition des œuvres de Chappel eut lieu du 31 octobre au 15 novembre 1921. À l'occasion de cette première exposition, le journal *Le Gaulois* signale que le public avait « déjà eu le plaisir de l'accueillir à Paris à l'Exposition internationale⁶⁹⁷ » de 1900. Chappel était en effet un artiste qui rencontra le succès auprès de l'institution sur le tard. L'exposition de 1921 fut bien reçue et fit l'objet d'un achat de l'État, *Les Nénuphars*, une nature-morte qui fut acquise pour la somme moyenne de 1.200F et déposée au ministère du Commerce⁶⁹⁸. À l'occasion de l'exposition chez Petit, tous les grands quotidiens parlent de lui en des termes élogieux, notamment René-Jean (1879-1951) dans :

À la Galerie Petit, un peintre anglais, M. Edward Chappel, montre quelques peintures attirantes par la vérité avec laquelle l'artiste reproduit avec application l'aspect des pétales et des feuillages de fleurs, la matité ou l'éclat vitreux d'une faïence, la souplesse d'un tissu. M. Edward Chappel exprime sans prétention, avec élégance, l'aspect des matières, et sans grands élans peut-être, mais avec une évidente sincérité, il sait intéresser à ce qui l'a intéressé.⁶⁹⁹

De nombreuses œuvres d'Edward Chappel sont aujourd'hui conservées en collections privées et passent régulièrement en salles de vente. Chappel était un paysagiste qu'on pourrait qualifier de « classique » ou d'académique. Si quelques tableaux sont régulièrement qualifiés d'« impressionnistes » par les acteurs du marché de l'art actuels, comme c'est le cas pour le petit pastel intitulé *Paysage aux vaches* (fig. 73)⁷⁰⁰, il s'agit surtout d'un art où la nature est omniprésente et l'homme absent. La touche seule peut parfois rappeler celle qu'ont employée les artistes indépendants de la fin du XIX^{ème} siècle, mais c'est généralement le medium utilisé – en l'occurrence pour les œuvres au pastel – qui donne à l'œuvre quelques effets de mouvement ou l'idée d'une représentation de la sensation perçue face à la nature plutôt qu'une restitution stricte du paysage. Mais les quelques œuvres qu'on peut trouver çà-et-là

⁶⁹⁷ « Exposition Edward Chappel », *Le Gaulois*, 7 novembre 1921, p. 2.

⁶⁹⁸ F/21/4186, dossier 103. L'œuvre ne figure pas dans la base Joconde.

⁶⁹⁹ René, Jean, « Les petites expositions », *Comœdia*, 7 novembre 1921, p. 3.

⁷⁰⁰ Chappel, Edward. *Paysage aux vaches*, vers 1910, pastel sur papier, 23 x 30.5 cm, collection privée.

n'évoquent pas de recherche spécifique de l'artiste qui soit assimilable à celles des impressionnistes. On inscrirait plutôt Chappel entre la tradition du paysage anglais et celle de l'école de Barbizon, c'est-à-dire issu des influences tant anglaises que françaises du XIXe siècle. Il est difficile de suivre la trace de Chappel durant les années 1920, mais il est probable qu'il ait poursuivi dans le style des œuvres de 1910 :

Edward Chappel n'a d'attaches ni avec l'impressionnisme, ni avec le post-impressionnisme, et, si l'on discerne une influence dans ses œuvres, c'est celle des maîtres anglais du premier quart du dix-neuvième siècle. Entre les études de paysage de Constable, exposées dans la galerie du Diplôme, à l'Académie royale de Londres, et les transcriptions de nature, au pastel ou à l'huile, d'Edward Chappel, il y a une évidente et très naturelle parenté. Même vision synthétique des choses, mêmes effets de matière, même technique et même sens très fin de la couleur. L'interprétation n'en reste pas moins personnelle. Il est lui, il est bien de son temps. Il a le charme en plus, et ce charme n'est pas moins pénétrant dans ses études de fleurs que dans ses études de nature.⁷⁰¹

Chappel n'a pas durablement marqué l'histoire de l'art de l'entre-deux-guerres, et on peut s'interroger sur la manière dont il y a eu accès – ses contacts susnommés y furent sans doute pour quelque chose, comme le nombre important de visiteurs à la première exposition, mais il est regrettable de ne pouvoir en savoir davantage, les sources étant trop lacunaires sur les activités de nombreux galeristes parisiens de la période. Par ailleurs, la nature des commentaires dénote un intérêt prononcé pour ce genre d'artiste au début des années 1920 en dépit des mouvements modernes d'avant-guerre qui influençaient encore beaucoup d'artistes parisiens. René-Jean, dans le même article où il a consacré ces remarques sur Chappel en 1921, écrivait quelques lignes plus haut pour évoquer une exposition de l'artiste mexicain Ángel Zárraga (1886-1946) :

Des primitifs au cubisme, la distance est-elle aussi grande qu'on le voudrait bien croire ? Faudrait-il faire grand effort pour affirmer que le chemin est assez court et serait-ce un paradoxe très malaisé à soutenir pareille affirmation ? L'exposition de M. Zárraga viendrait,

⁷⁰¹ Thiébault-Sisson, François, « Les expositions Chappel, de Castro et Claudius Denis », *Le Temps*, 5 novembre 1921, p. 2.

en tout cas, à l'appui de cette thèse. S'il me fallait la résumer en une ligne, je dirais que c'est l'exposition d'un peintre qui a cherché Ingres, à travers le cubisme et les traditions classiques. [...] Entre les uns et les autres, il n'existe pas de différence fondamentale.⁷⁰²

En aucun cas il ne s'agirait de rapprocher l'art de Chappel de celui de Zárraga, mais ces remarques au sein d'un même article consacré à deux artistes aux productions si différentes, sous la plume du même auteur, témoignent vraiment de la diversité des productions de l'entre-deux-guerres par des artistes étrangers d'une même génération. Les commentaires de critiques de l'envergure de René-Jean montrent aussi que l'œil connaisseur sait comprendre ce qui se trame en cette période charnière du début des années 1920, et que l'art issu de l'étranger qui est produit et exposé dans le Paris des années 1920, où Zárraga était installé, subit des influences multiples mais reste bien souvent ancré tant dans la culture d'origine des artistes que dans celle de la tradition française. C'est pourquoi la question de la nationalité des œuvres, qui est traitée dans le dernier chapitre de cette étude, paraît à la fois vaine et cruciale. Dans le cas des artistes anglais, elle ne devient cruciale que dans la mesure où les artistes dits « modernes » n'ont été oubliés que d'un seul côté de la Manche et que leurs œuvres sont aujourd'hui considérées comme spécifiquement *anglaises* par les historiens de l'art britanniques. Dans le cas de Chappel, elle est vaine parce que l'histoire de l'art a oublié ces artistes plus académiques pour ne retenir que ceux qui ont produit ce qu'on appelle la « modernité » ou son reflet.

Lors de sa seconde exposition chez Georges Petit en 1925, les commentaires se firent plus rares et plus succincts au sujet de Chappel. Le critique d'art Georges Denoinville (1864-1950) lui consacre quelques lignes pour *Mobilier et décoration* : « L'art de M. Chappel, chez Georges Petit, est tributaire de la grande lignée romantique de Troyon, Daubigny, Jules Dupré et Constable. Il recherche les beaux effets et son âme communique avec le ciel devant la nature.⁷⁰³ » Dans *L'Art et les Artistes*, on put lire que « les visiteurs des galeries Georges Petit

⁷⁰² Jean, René Hyppolite, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁰³ Denoinville, Georges, « Le mouvement artistique », *Mobilier et Décoration*, février 1925, p. 271.

conserveront le meilleur souvenir de l'exposition des peintures et pastels d'Edward Chappel, qui s'est affirmé aux yeux de ceux qui ne connaissaient pas encore son œuvre, un artiste parfaitement probe, sincère, observateur d'une grande pénétration, à la fois sévère et raffiné. Une de ses toiles a été acquise par l'État pour le Musée du Luxembourg.⁷⁰⁴ » *La Revue de l'art Ancien et Moderne* écrit pour sa part : « Chez Georges Petit, un artiste anglais que nous avons déjà remarqué, M. Edward Chappel, peint des soirs lunaires du Buckinghamshire comme il pastellise les clartés de la baie d'Antibes, avec une touche bien personnelle.⁷⁰⁵ » Pour *Le Temps*, François Thiébault-Sisson consacre à nouveau des commentaires plus conséquents sur l'exposition :

Ce n'est pas seulement sur les peintres français que la Provence exerce son charme. Attirés par les resplendissantes facettes de ce miroir aux alouettes, les étrangers y accourent en foule. Le peintre anglais Edward Chappel a suivi le mouvement. Il a planté son chevalet tour à tour sur les rivages de Cagnes, d'Antibes et autres lieux fréquentés par la gent picturale. Il a été sensible également à la mélancolie qui se dégage de nos paysages des Landes. Il n'a pas négligé pour cela les sites pittoresques de son pays natal, et, de ces notes si variées, il a composé un ensemble qu'il expose dans les galeries Georges Petit. Comme notre Pointelin, il aime les paysages du soir, et il les traduit en impressions synthétiques d'une large et majestueuse noblesse. Ses crépuscules et ses effets de lune ont un charme que rehaussent de très beaux effets de matière. C'est un maître.⁷⁰⁶

Si les commentaires se font plus rares et plus courts, ils demeurent ainsi élogieux. L'achat de l'État dont il bénéficia était pour son œuvre *Vers le Soir, vers Buckinghamshire* pour 4,000 francs. Elle a d'abord été conservée au musée du Luxembourg déposée au Ministère de l'Intérieur⁷⁰⁷. Seul le premier achat de l'État en 1918, *Effet Nocturne* (fig. 74)⁷⁰⁸, est actuellement conservé au musée d'Orsay. Edward Chappel a exposé au Salon des Artistes Français jusqu'en 1929, mais il n'y a ensuite plus de trace d'exposition de ses œuvres en France, ni aux Salons, ni dans les galeries – il avait soixante-dix ans en 1929, ce qui peut

⁷⁰⁴ W. L.-Ch., « Les Expositions », *L'Art et les Artistes*, février 1925, p. 250.

⁷⁰⁵ Bouyer, Raymond, « Expositions particulières », *La Revue de l'art Ancien et Moderne*, janvier 1925, p. 144.

⁷⁰⁶ Thiébault-Sisson, François, « Edward Chappel - *Des Fontaines* », *Le Temps*, 21 mars 1925, p. 4.

⁷⁰⁷ Elle ne figure pas dans la base Joconde.

⁷⁰⁸ Chappel, Edward. *Effet Nocturne*, 1918, huile sur toile, 71.5 x 91.5, musée d'Orsay, Paris.

laisser supposer qu'il ne chercha plus à exposer après la crise financière, mais les sources ne permettent pas de savoir exactement quelle fut son activité jusqu'à l'année de sa mort en 1946.

Ainsi, la réception critique de Chappel durant les années 1920 est représentative du tâtonnement qui eût lieu à l'époque : la critique l'encense dès lors qu'il expose dans les grandes galeries, et l'État se fie encore plutôt à ces artistes qu'on trouve le plus souvent dans ces dernières, qui sont installés à Paris ou en province, et qui participent aux Salons parisiens. C'est ce qui explique certainement que l'État ait acheté plus d'œuvres d'Edward Chappel, de Bernard Harrison ou de Beatrice How, qui ont tous trois exposé de nombreuses fois dans de petites galeries ou plusieurs fois dans de grandes galeries, tandis que Mabel Harrison ou Ethel Carrick-Fox, qui étaient connus des critiques et omniprésents aux Salons, aient eu moins de succès en termes d'achats publics. On en déduit ainsi, sans grande surprise, que les galeries avaient davantage d'influence que les Salons aux yeux des acteurs qui ont initié les achats du gouvernement après la Première Guerre mondiale – on ignore hélas ce qu'il en fut des achats privés, qui restent malheureusement la part cachée de cette histoire de l'art dont il ne reste que trop peu de traces.

Pour revenir aux achats de l'État, un exemple semble confirmer cet état de fait, c'est la présence d'une artiste anglaise dans différentes galeries parisiennes au début des années 1920 : Muriel Crooke (1901-1975), dont on sait aujourd'hui bien peu de choses, hormis qu'elle était la fille d'un chirurgien très connu à l'époque, le Docteur William Crooke⁷⁰⁹. Elle exposait à la Royal Academy de Londres et à la Royal Scottish Academy ; elle était peintre et graveuse, et son genre privilégié était la peinture animalière. Elle peignait ainsi des paysages et des figures, mais principalement des animaux – elle est plutôt connue pour ses peintures de

⁷⁰⁹ Jackson-Lee, Peter, *Courage After the Battle: The Story of How Armed Forces Personnel Survive Their Mental And... Physical Injury After Leaving the Armed Forces*, Bath : Brown Dog Books, 2019, p. 208.

chevaux.⁷¹⁰ Elle eut trois expositions personnelles à Paris entre 1922 et 1925, ce qui fait d'elle l'une des artistes anglaises les plus actives dans le circuit des galeries de l'époque : elle eut une première exposition à la galerie Devambez en janvier 1922, la seconde à la Palette Française en janvier 1923 et la dernière dans la même galerie en janvier 1925. Elle participa en outre, avec d'autres artistes, à l'exposition « Peintres et sculpteurs du Sport » à la galerie Manuel en avril 1924. Systématiquement, ses expositions étaient relevées et parfois commentées par la presse, mais c'est une artiste dont on parla relativement peu en dépit de son activité.

Il semble qu'elle ne vécut jamais à Paris : elle fit plusieurs passages aux Salons : en 1924 au SNBA et en 1931 au SAF, occasions lors desquelles elle ne donna pas d'adresse en France⁷¹¹ ; on repère aussi sa présence au Salon d'Automne de 1921 grâce à un commentaire d'André Dezarrois en juin 1922 sur les artistes étrangers au Salon d'Automne dans la revue qu'il dirigeait à l'époque⁷¹² : « Les officiels anglais s'accuseraient sans doute, comme les nôtres, d'exposer au Salon d'Automne, et ceux d'avant-garde, qui font la loi à Londres, n'ont envoyé aucune carte de visite ; toutefois, on y voit, à côté de M. Roger Fry, d'idées avancées, Rupert Bunny, peintre notoire. Brooks, quoique incomplet, a des dons ; Muriel Crooke n'est pas un inconnu comme peintre de chevaux. » Elle n'avait pourtant que vingt-et-un ans en 1922, et on ne trouve pas d'autre source la concernant dans les archives de la presse anglaise comme le *Times* ou *The Guardian et The Observer* ; on peut supposer que Dezarrois faisait alors référence à l'exposition de la jeune artiste anglaise chez Devambez au début de l'année 1922. L'exposition avait été certes annoncée mais peu commentée ; on trouve un mot de François Jean-Desthieux (1895-1944) dans *L'Homme Libre*, qui la rapproche de l'artiste

⁷¹⁰ *Benezit Dictionary of British Graphic Artists and Illustrators : Volume 1*, Oxford : Oxford University Press, 2012, p. 301.

⁷¹¹ Crespon-Halotier, Béatrice, et Olivier Meslay. *op. cit.*, p. 149.

⁷¹² Dezarrois, André, « Le Salon d'Automne, » *La Revue de l'art Ancien et Moderne*, juin 1922, p. 366.

français Jacques Brissaud (1880-1950)⁷¹³. On ne trouve pas de trace de catalogue dans celui de la BNF.

L'année suivante, l'exposition de Muriel Crooke à la Palette Française fut inaugurée par le marquis de Crew, ambassadeur d'Angleterre, qui avait été reçu par le directeur général des Beaux-Arts Paul Léon et par Robert-Guillou, le président de la galerie⁷¹⁴. *Comœdia* et *La Lanterne* annoncent l'exposition sans la commenter bien que le vernissage puisse paraître conséquent au vu des invités. Muriel Crooke bénéficia d'un achat de l'État en 1923 à cette occasion : il s'agissait d'une sanguine intitulée *Le Midi*, achetée pour 250 francs, pour la maison des agriculteurs de Belfort où elle se trouve toujours⁷¹⁵. À l'exposition « Peintres et sculpteurs du Sport », on trouve une réception partagée : un Puvis de Chavannes enthousiaste vis-à-vis du thème de l'exposition comme de certaines productions, qui écrit pour *L'Action Française* que « tout ce qui sait dégager l'accent de la vie est beau et traduisible dans l'art plastique.⁷¹⁶ » Il poursuit :

Il y a un art du sport qui dégage et met en relief chez ceux qui le pratiquent, la puissance concentrée, ordonnée dans son déploiement. L'exposition des *Peintres et des Sculpteurs du sport* à la galerie Manuel, rue Dumont-d'Urville, nous en donne quelques bons exemples. Ce sont, parmi les sculpteurs : MM. Antoine Bourdelle, Moreau-Vauthier, Dalou, et Mlle Poupelet. Parmi les peintres Mlle Muriel Crooke, MM. Darel, Dunoyer de Segonzac, Heuzey. Les boxeurs en plein air de ce dernier ont, dans l'élargissement en hauteur de leurs formes qui s'affrontent, et dans la sobriété du coloris, une sorte de grandeur épique.⁷¹⁷

Par ailleurs, *Le Figaro* publie ouvertement son scepticisme : « Empressons-nous de dire que l'exposition ouverte depuis quelques jours à la Galerie G.-L. Manuel par les soins de la Société des Peintres et Sculpteurs n'ajoute rien, à quelques exceptions près, ni aux sports ni

⁷¹³ Jean-Desthieux, François, « Gens et choses d'art », *L'Homme Libre*, 29 janvier 1922, p. 2 : « Des études de jockeys et de chevaux, de Muriel Crooke, un peu dans la manière de Jacques Brissaud. »

⁷¹⁴ Anonyme. « Informations, » *Comœdia*, 25 janvier 1923, p. 3.

⁷¹⁵ F/21/4192

⁷¹⁶ Puvis de Chavannes, Henri, « Petites expositions », *L'Action Française*, 10 avril 1924, p. 2.

⁷¹⁷ *Id.*

à l'art.⁷¹⁸ » Parmi ces exceptions, Muriel Crooke se trouve mentionnée : « Citons cependant quelques curieuses peintures de Gérard Cochet, *Hallali* ; de Delbos, de Martinie, des études de salle d'armes de Robert Joël, des chevaux de Mlle Muriel Crooke, des sanguines de Mlle Delasalle, et d'amusants dessins de Luc-Albert Moreau et de Jean Routier. » Au sujet des artistes tant appréciés par Puvis de Chavannes, l'auteur ajoute :

Le grand artiste qu'est Dunoyer de Segonzac s'est borné à tracer à la plume, avec sa maîtrise habituelle, quelques croquis de rugby et de boxe, et Bourdelle a sculpté, dans le plâtre, une singulière image de la force. Mais n'allez pas croire que la fantaisie – on n'ose dire l'esprit – soit exclue de cette société qui exalte la force physique. Albert Gleizes, Robert Delaunay et André Lhote consacrent au cubisme et imaginent des matches de football où le ballon ovale serait carré et les joueurs des monstres triangulaires entraînés dans un tourbillon vert et rouge. Ce n'est pas encore avec ceux-là que nous « aurons » l'équipe anglaise.⁷¹⁹

Les Jeux olympiques étaient organisés à Paris cette année-là, mais ils n'avaient pas encore commencé – ils eurent lieu durant l'été. Visiblement, cette exposition, sans aucun doute organisée en lien avec ce grand événement sportif en préparation, a au moins permis à certaines plumes de s'exprimer soit en faveur de leur nation ou contre la nation rivale principale, l'Angleterre. Quoi qu'il en soit, Muriel Crooke fut mentionnée mais passa relativement inaperçue dans cette exposition de groupe qui a réuni des artistes de toutes les tendances. Crooke apparaît, au milieu de certains grands noms et d'anonymes aujourd'hui, comme une personnalité neutre qui expose des toiles équestres sans lien particulier avec les Jeux Olympiques : contrairement aux grands noms mentionnés, le sport équestre et les chevaux étaient son thème de prédilection.

Enfin, lorsqu'elle exposa l'année suivante à la Palette Française, on n'en trouve que des annonces. Si des articles spécifiques sont parus, nous n'en avons pas connaissance à ce stade des recherches sur la réception de Muriel Crooke en France. Après cela, elle fut admise au Salon des Artistes Français en 1931, où elle semble ne pas s'y être fait spécialement

⁷¹⁸ S. A., « La vie artistique », *Le Figaro*, 21 mars 1924, p. 6.

⁷¹⁹ *Id.*

remarquer. Durant les années 1930, Muriel Crooke fut une pionnière dans son implication en Angleterre au sein d'un projet d'aide aux aveugles par l'éducation de chiens guides⁷²⁰ – un mémorial pour cette contribution a été élevé en son honneur devant le Floral Pavilion Theatre de New Brighton en Angleterre. Il semble donc qu'elle ait abandonné l'idée de faire une carrière artistique, pourtant relativement prometteuse, et l'on s'étonne de perdre sa trace dans les années qui ont suivi.

De fait, on remarque que l'intérêt pour les artistes installés à Paris dès avant la Première Guerre mondiale, s'étiolé durant les années 1930 : Beatrice How décède en 1932 après une longue carrière en France ; Bernard Harrison passe plus inaperçu et commence même à être critiqué pour ce qu'on pourrait qualifier de « neutralité » de son art à cette période de l'histoire, où son amour pour l'Italie, sous Mussolini, devient plus problématique ; Edward Chappel avait soixante-et-onze ans en 1930 et finit ses jours à Cagnes-sur-Mer en 1946. À ce stade des recherches, on ignore tout de son activité picturale durant les années 1930 mais il semble qu'il n'ait plus exposé à Paris, ou qu'il ne s'y fit plus remarquer dans la presse quotidienne et spécialisée. Enfin, on a vu que Muriel Crooke retourna en Angleterre dès la fin des années 1920 pour s'adonner à d'autres occupations, et nous perdons également dès lors sa trace en France. On ne trouve pas de trace d'une nécrologie ou d'un hommage à son sujet dans le *Times* au moment de sa mort en 1979.

B. Les expositions collectives des galeries Eugène Druet (1921), Georges Petit (1927) et Bernheim-Jeune (1930)

Entre 1921 et 1930 furent organisées trois expositions regroupant des artistes anglais et britanniques dans les plus grandes galeries parisiennes. D'abord, du 27 juin au 8 juillet 1921 eut lieu à la galerie Druet une exposition d'un groupe de peintres modernes anglais,

⁷²⁰ Jackson-Lee, Peter, *op. cit.*, p. 208-209.

regroupant une dizaine de peintres anglais qui ne vivaient pas en France mais en Angleterre : Robert Bevan (1865-1925), Harold Gilman, Stanislaw de Karłowska (1876-1952), Edward Montgomery O'Rourke Dickey (1894-1977), Charles Ginner (1878-1952), Edward McKnight Kauffer (1890-1954), John Nash, Edward Wadsworth, William Roberts (1895-1980) et Ethelbert White (1891-1972). On reconnaît-là quelques noms déjà évoqués pour leur participation postérieure aux Expositions Internationales ou à celle du New English Art Club chez Georges Petit en 1938. D'après le catalogue, chaque artiste exposa entre trois et douze œuvres pour un total de soixante-huit œuvres.

L'exposition ne fit malheureusement pas grand bruit dans la presse spécialisée. Le catalogue de Pierre Sanchez ne recense que deux sources⁷²¹ : la première dans *L'Art et les Artistes*⁷²² et la seconde dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité*⁷²³. Mais les deux sources ne font que mentionner l'exposition pour l'annoncer, sans y consacrer une ligne critique. Parmi nos sources, nous ne recensons par ailleurs qu'un petit article d'Adolphe Tabarant (1863-1950) – sous le pseudonyme de « L'imagier » – dans *L'Œuvre*, et un article plus développé dans *Comœdia* le 2 juillet 1921. Dans le premier, l'auteur est peu enthousiaste, si ce n'est quelque peu méprisant envers la plupart des artistes anglais par rapport à leurs confrères américains qui exposaient en même temps à la galerie Georges Petit : « Quant au groupe des peintres anglais à la galerie Druet, il est d'importance autrement plus restreinte, puisqu'il ne réunit que dix exposants. De sérieuses qualités marquent les *Maisons à Londres*, de S. de Karłowska.⁷²⁴ » Mais l'auteur d'exprimer rapidement ses réserves :

M. E. Knight Kauffer prête aux fleurs une remarquable stylisation décorative ; les intérieurs nuancés de M. Harold Gilman évoquent assez bien ceux d'un Vuillard ; M. Ethelbert est un Henri Rousseau moins ingénu et surtout plus haut en couleur ; il y a de la verve dans les *Marchands de cheveux* de M. Robert Bevan. Citons encore la *Scierie* de M. John Nash, le

⁷²¹ Sanchez, Pierre, *Les expositions de la galerie Eugène Druet : Répertoire des Artistes exposants et liste de leurs œuvres*, Paris : Échelle de Jacob, 2009, p. ?

⁷²² Anonyme, *L'Art et les Artistes*, juin 1921, p. 416.

⁷²³ Anonyme, « Expositions nouvelles », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, p. 96.

⁷²⁴ L'Imagier, « Un groupe de peintre américains. Un groupe de peintres anglais », *L'Œuvre*, 7 juillet 1921, p. 4.

bizarre *Haut-fourneau* de M. Edward Wadsworth, un portrait de femme de E. M. O'R. Dickey. Étrange vision que celle de M. William Roberts, qui n'est pas cubiste, mais cylindriste. Si ça peut l'amuser, tant mieux pour lui.⁷²⁵

Comme souvent, l'auteur tend ainsi à comparer ou à rapprocher systématiquement les œuvres des Anglais avec leurs confrères français. Il ne le fait pas pour Robert Bevan, qui avait étudié à l'Académie Julian et avait voyagé à Pont-Aven où il avait été influencé par Gauguin autour de 1893-94. Il était l'époux de Karlowska depuis 1897. Quant à la *Scierie* (fig. 75)⁷²⁶ de John Nash, paysagiste anglais qui s'intéressait surtout aux traces de l'industrialisation sur le paysage anglais, elle représente typiquement tout l'esprit de son travail. Par ailleurs, le *Haut-Fourneau* de Wadsworth était une gravure sur bois qui faisait partie d'une série que l'artiste a travaillé autour de 1919. Ses motifs stylisés évoquent une sorte d'étouffement issu de l'instrument industriel qui servait à désoxyder et à fondre par combustion les métaux contenus dans les minerais. La composition de Wadsworth est maîtrisée et l'effet produit par ses *Hauts-Fourneaux* (fig. 76)⁷²⁷ est analogue à celui que l'instrument peut produire dans la vie industrielle réelle, bien qu'elle ne le représente pas à proprement parler – contrairement à la *Scierie* de Nash par exemple. Wadsworth représente l'étouffement par la reproduction mécanique du motif dans sa composition, ce qui veut dire qu'il s'éloigne de la reproduction stricte de la réalité et tend à l'abstraction de ses formes.

On peut donc dire que cette « critique » d'Adolphe Tabarant, qui est connu pour ses nombreux écrits sur l'impressionnisme, paraît ne correspondre qu'à son goût et son intérêt personnel pour un certain type d'œuvres ; dès lors que les artistes s'éloignent de la figuration et stylisent leurs formes, Tabarant trouve les œuvres « décoratives » ou amusantes, il les méprise, tandis que les artistes du Camden Town Group (comme Robert Bevan et Stanislaw

⁷²⁵ *Id.*

⁷²⁶ Nash, John. *The Sawmill, Gloucestershire*, 1919, huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée.

⁷²⁷ On peut se faire une idée de l'œuvre de Wadsworth grâce à une seconde version conservée au musée de Chicago : Wadsworth, Edward. *Les Hauts Fourneaux II*, 1919. 20.5 × 25.3 cm, xylographie sur papier vélin orange colorée, Chicago Art Institute, Chicago.

de Karlowka), influencés par l'impressionnisme français, trouvent davantage grâce à ses yeux. Son enthousiasme est néanmoins tout relatif puisqu'il compare Gilman à Vuillard comme si le premier ne surpassait pas le second, et il fait le silence sur les productions de Charles Ginner – Gilman et Ginner faisaient partie du Camden Town Group fondé par Sickert.

Au contraire, René Jean se montre plein d'entrain et de respect pour l'ensemble présenté chez Druet : « Voici maintenant des artistes anglais. Les peintres qui exposent chez Druet sont, pour la plupart, sinon tous, des inconnus pour nos galeries et ne vivent pas à Paris. Cela n'empêche pas quelques-uns d'entre eux d'avoir une parenté marquée avec certains de nos peintres. Cette parenté s'explique aisément. Les influences présentes sont mondiales et se répandent partout par le canal des musées et des expositions.⁷²⁸ » Il poursuit :

C'est ainsi que M. Edward Wadsworth qui montre une affection particulière pour les paysages industriels, pour les sols parsemés de scories, et qui les traduit avec une originalité un peu brutale, expose aussi des dessins qui font surgir à la pensée certains paysages sortis de la plume de Van Gogh. Un autre peintre, M. Robert Bevan, fait songer, par exemple, devant certains coins de Londres, à M. Boutet de Monvel ; ailleurs, devant des types soigneusement étudiés, animant une scène populaire, on fait un rapprochement avec M. Borgeaud. Je ne veux pas dire par là que la vision de M. Robert Bevan doive quelque chose à l'un des deux peintres que je cite et qui nous sont plus familiers ; il est probable qu'il n'a jamais songé ni à les imiter, ni à s'en inspirer. Simple simultanéité qu'il faut noter en passant. William Roberts, en une série de dessins coloriés, montre des personnages déformés dont les membres tendent à s'inscrire, partie par partie, dans le cylindre cher à Cézanne.⁷²⁹

L'auteur compare sans rapprocher, et lorsqu'il tend à le faire, il précise que les artistes anglais paraissent avoir les mêmes aspirations que certains artistes français, sans les interpréter ou les copier. Par ailleurs, il note l'absence d'un artiste anglais majeur, Paul Nash : « un autre contemporain qui manque à ce groupe est M. Paul Nash. Trois pastels, quelques lithographies que j'ai vues de lui sont d'un artiste d'une vision très personnelle, un

⁷²⁸ René-Jean, « Les petites expositions », *Comœdia*, 2 juillet 1921, p. 2.

⁷²⁹ *Id.*

peu dogmatique peut-être dans sa précision, mais qui possède le don de dramatiser un paysage. » En revanche, John Nash était présent à l'exposition et fut apprécié de l'auteur, qui le dit encore jeune mais prometteur : « Il est, lui aussi, un artiste de premier plan et le paysage, son apport principal à la Galerie Druet, est une œuvre forte et robuste, mais ses dessins et ses aquarelles ne témoignent pas d'une parfaite unité ; les différences de l'un à l'autre sont dues peut-être aux diverses époques où furent tracés ces spécimens du talent d'un artiste que l'on me dit être très jeune et qui est, à coup sûr, un de ceux dont il faut suivre les travaux avec sympathie et sincérité. »

Au sujet de l'exposition elle-même, on ignore tout de son organisation. Il est peu probable que les artistes se soient déplacés pour cet événement qui fit relativement peu parler de lui à Paris et qui fut considérée comme une exposition discrète bien qu'elle ait eu lieu chez Druet. Les artistes présentés avaient tous une certaine renommée en Angleterre après la guerre mais l'intitulé même de l'exposition paraît vague et n'annonce pas d'événement d'envergure. Dans l'ensemble, on peut considérer l'exposition comme mineure bien qu'elle se soit tenue dans une galerie importante de la scène artistique parisienne. Elle eut le mérite d'être accueillie par l'épouse d'Eugène Druet en 1921, mais on peut douter du succès tant critique que public de cette exposition, en dehors de la revue *Comœdia*. Aucune œuvre ne fut acquise par l'État français à cette occasion.

Six ans plus tard, une exposition d'une toute autre envergure ouvrit ses portes chez Georges Petit : elle a réuni dans la grande salle de la galerie cent trente et un artistes soigneusement sélectionnés⁷³⁰. *L'Art et les Artistes* nous renseigne sur les détails de l'organisation de cette manifestation artistique, dont « le but [...] fut d'exposer aux yeux du grand public français un ensemble d'œuvres des artistes anglais vivants les plus justement appréciés à l'heure présente dans leur pays d'origine. » – on note que l'auteur écrit « anglais »

⁷³⁰ D'après les informations de : Anonyme, « Une exposition d'œuvres d'artistes britanniques », *L'Art et les Artistes*, mars-juillet 1927, p. 284.

alors qu'il s'agissait d'une exposition d'œuvres d'artistes britanniques et qu'on y retrouve des artistes d'origine écossaise, comme William Reid Dick, et irlandaise, comme William Orpen (1878-1931), John Lavery (1856-1941) ou Augustus John. C'est le grand marchand d'art anglais, le baron Joseph Duveen, qui a impulsé l'organisation de l'événement, « excellente entreprise d'entente cordiale artistique. » L'auteur de l'article de *L'Art et les Artistes* admet : « On ne pourra plus dire désormais que l'amitié franco-anglaise est demeurée exclusivement sur le terrain politique et qu'elle semblait condamnée à ne se développer que dans le domaine de l'industrie et du commerce. »

D'après les sources, l'exposition semble avoir opposé des artistes plutôt classiques d'un côté et de l'autre, des artistes « d'un modernisme aigu, cherchant un moyen d'expression plus en rapport avec la vie actuelle, » et qui crut « le trouver dans les formules déjà désuètes du surréalisme.⁷³¹ » On retrouve Algernon Talmage, William Orpen qui préparait en 1927 sa candidature au poste de président de la Royal Academy – il perdit en 1928 contre William Llewellyn (1858-1941) – William Reid Dick qui, comme Augustus John, fut élu royal académicien en 1928, Philip Connard qui l'était depuis 1925 et John Lavery depuis 1921, Henry Tonks qui reste connu pour sa haine de l'art « moderne » continental de l'entre-deux-guerres, William Rothenstein qui dirigeait le Royal College of Art bien qu'il ne devint jamais royal académicien. Seules des personnalités comme Roger Fry ou Jacob Epstein, qui exposèrent lors de cet événement, représentèrent dans ce groupe une certaine modernité – le premier faisait partie du Bloomsbury Group et le second, qui est l'auteur du célèbre *Rock Drill* – symbole de l'ère industrielle et mécanique moderne – ne voulut jamais devenir royal académicien et s'en fit même l'ennemi.

Parmi les œuvres exposées, *L'Amazone blessée* de Charles Shannon, *Le Chapeau noir* de John Lavery, *Le Matin* d'Algernon Talmage, *Miss Frita* d'Alan Beeton, *La Baigneuse* de Wilfried-Gabriel Glehn et *Dieppe* de Philip Connard furent particulièrement remarquées. Ce

⁷³¹ Feuillet, Maurice. « L'Art britannique à Paris, » *Le Gaulois Artistique*, 10 mai 1927, p. 123-124.

sont donc plutôt des œuvres d'artistes anglais (tous l'étaient sauf Lavery), dont une représente d'ailleurs un paysage français – bien qu'il se soit établi en Angleterre, Philip Connard aimait beaucoup la France où il avait séjourné au moment de ses études grâce à un prix qu'il avait remporté au Royal College of Art de Londres⁷³² ; il y fit de nombreux séjours durant sa carrière. Malheureusement, toutes ces œuvres sont aujourd'hui dans des collections privées et nous n'avons aucune visibilité sur elles, en dehors des reproductions fournies par la presse de l'époque. Sur l'œuvre de Talmage, *Le Matin* qui est reproduit en noir et blanc dans *L'Art et les Artistes*⁷³³, on peut observer une reprise des caractéristiques de celles que l'artiste envoyait au Salon des artistes français : dans une pièce meublée, devant une large fenêtre aux rideaux dégagés sur chacun des côtés, deux femmes sont représentées. L'une est nue face à la fenêtre, les bras levés au-dessus de sa tête pour enfiler une sorte de robe légère ; l'autre est assise au sol, couverte mais le sein droit dénudé. Elles n'interagissent pas entre elles bien qu'elles parlent peut-être, et ce silence très propre à l'œuvre de Talmage se dégage à nouveau de la composition, illuminée d'une lumière naturelle qui provient de la fenêtre. Néanmoins, la touche diffère des œuvres très lisses qu'il envoyait aux Salons auxquels il a participé : elle paraît moins nette, plus proche des œuvres de Sickert, en particulier dans le traitement du décor – les rideaux, le canapé et le tapis comme les reflets dans les miroirs – tandis que les corps sont très finement dessinés : la lumière qui se projette contre elles en contre-jour requiert un dessin plus net qui parcourt les silhouettes, les détachent du décor et attire dès lors le regard.

De nombreux autres grands artistes qui aimaient la France étaient présents : Wilson Steer, Hughes Stanton dont l'œuvre *Les Dunes près du Touquet* rendirent un hommage remarqué à la France, Charles Spencelayh (1865-1958), qui a exposé chaque année au Salon des artistes français entre 1923 et 1934 mais qui privilégia l'Angleterre pour faire carrière,

⁷³² Tennyson, Charles, « Mr. Philip Connard », *Times*, 15 décembre 1958, p. 14.

⁷³³ Anonyme, « Une exposition d'œuvres britanniques », *op. cit.*, p. 285.

Alfred Munnings qui exposa chez Petit *Les Saltimbanques*, qui n'est pas reproduite mais dont Maurice Feuillet (1873-1968) a écrit :

Munnings [...] réalise une œuvre qui le met au premier plan. Il y a une vue singulière dans ce groupe de deux gitanes aux coiffures noires, aux robes blanches et roses à volants recouvertes de châles orangés qui viennent de sortir de leur voiture étrange dont la couleur verte, rechapée d'arabesques d'or, éclate comme une fanfare sous le ciel clair ; et les pêcheurs qui les regardent avec curiosité sont d'une justesse d'attitude qui est la vie même. Autour de cette scène c'est la plage au sable blond où deux chevaux blancs se reposent et le lointain horizon de la mer.⁷³⁴

Difficile de se faire une idée plus colorée et ensoleillée de la toile de Munnings. Au contraire, Beeton exposa une *Miss Rita des Îles* (fig. 77)⁷³⁵ très sombre, très sobre aussi mais tout de même éclatante : une jeune femme créole aux cheveux noirs est représentée dans un long vêtement de satin noir sur fond de rideaux rouge sombre. La beauté pâle de son visage ressort de ce décor dans une composition dont l'équilibre n'a d'égal que les traits de cette jeune femme qui nous regarde et captive nos regards. L'ensemble, « peut-être un peu sombre » pour Feuillet fait néanmoins valoir « le modelé étonnant du visage ambré.⁷³⁶ » *Le Chapeau noir* (fig. 78)⁷³⁷ de John Lavery fait écho à ce portrait traité d'une toute autre manière : l'artiste « nous présente le portrait d'un de ces juges anglais qui, en même temps que leur costume ancestral, ont conservé la perruque poudrée des autres siècles. Droit, énigmatique avec sa bouche aux lèvres minces et ses yeux perçants, il est assis à son banc et sa main se crispe sur le bord de la table.⁷³⁸ » Moins séduit que par la beauté créole, Feuillet ajoute avec réserve : « Sa figure dans l'ombre n'est éclairée que par le reflet des papiers épars et la silhouette noire de sa toque bizarrement découpée ajoute une note curieuse à ce portrait d'une si haute distinction. » C'est en effet un portrait beaucoup plus frontal, plus sentencieux, qui est reproduit dans les pages du *Gaulois Artistique* et le lecteur peut se faire une idée d'une

⁷³⁴ Feuillet, Maurice, « L'Art britannique à Paris », *op. cit.*, p. 124.

⁷³⁵ Beeton, Alan. *Miss Rita des Îles*, 1923, huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée.

⁷³⁶ Feuillet, Maurice, « L'Art britannique à Paris », *op. cit.*, p. 124.

⁷³⁷ Lavery, John. *Le Chapeau Noir*, date inconnue, huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée.

⁷³⁸ Feuillet, Maurice, « L'Art britannique à Paris », *op. cit.*, p. 124.

certaine solennité dans laquelle baignait encore une partie de la société comme l'art britanniques.

Enfin, William Orpen exposa *Le Tétrarque mort*⁷³⁹ (fig. 79)⁷⁴⁰, qui est un autoportrait de l'artiste tenant un fusil dans la main gauche et un lagopède, qui est une sorte de perdrix, mort dans sa main droite. On ignore pourquoi le titre a été ainsi traduit en français alors que le titre anglais signifie littéralement « le lagopède mort » et un tétrarque étant le « gouverneur d'une des quatre divisions d'une région⁷⁴¹ » – ce qui peut évoquer les quatre pays constituant le Royaume-Uni mais ne fait pas sens ici. L'artiste se représente le visage impitoyable, le regard noir et fier de sa chasse, toisant le spectateur, sur une toile aux dimensions presque carrées. Ce n'était pas là une manière inhabituelle de se dépeindre : l'artiste a souvent fait des autoportraits dans une posture similaire, de profil gauche, regardant le spectateur avec ce visage si singulier qui le caractérisait. Néanmoins, il se présenta plus tard sous des traits moins indéfectibles⁷⁴². Une œuvre préparatoire (fig. 80)⁷⁴³ conservée au musée de Dublin montre l'artiste dans cette position avec les mêmes détails sur les vêtements, mais les mains vides et le bras droit non levé, sans les plis dûs à l'inclinaison de la tête qui encadrent les lèvres. La composition, cadrée ici sur le visage de l'artiste, l'oiseau et le fusil reliés par l'oblique du bras droit qui passe sur l'une des diagonales de la toile, donne une composition en croix, très centrée, où le regard tournoie sur la scène de fin de chasse. Cette œuvre, d'une force extraordinaire « triomphe⁷⁴⁴ » et fut considérée comme « *le clou* de cette remarquable exposition⁷⁴⁵ » chez Georges Petit en 1927. Datée de 1909 et léguée par une certaine Lady

⁷³⁹ Anonyme, « Une exposition d'œuvres britanniques », *op. cit.*, p. 285.

⁷⁴⁰ Orpen, William. *The Dead Ptarmigan*, v. 1909, huile sur toile, 100 x 91 cm, National Gallery of Ireland, Dublin.

⁷⁴¹ Définition cnrtl : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/t%C3%A9trarque> (consulté le 15 mai 2019).

⁷⁴² Voir notamment ses autoportraits de 1907 et de 1913 (**fig. X et X**) : Orpen, William. *Sowing New Seed*, 1913, huile sur toile, 123 x 90 cm, Saint Louis Art Museum, Saint Louis et Orpen, William. *Self-Portrait With Glasses*, 1907, huile sur toile, 77 x 56 cm, Mildura Arts Centre, Mildura.

⁷⁴³ Orpen, William. *Self-Portrait*, 1909, encre sur papier, 15 x 9.3 cm, National Gallery of Ireland, Dublin.

⁷⁴⁴ Anonyme, « Une exposition d'œuvres britanniques, » *op. cit.*, p. 284.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 285.

Poe au musée national d'Irlande de Dublin trois ans plus tard (1930)⁷⁴⁶, il est peu probable qu'il ait été possible de l'acquérir à Paris en 1927.

L'ensemble exposé n'était d'ailleurs certainement pas à vendre, elles appartenaient sûrement déjà à des mécènes ou des sociétés privés de l'entourage du baron Duveen, comme *Le Chapeau Noir* qui appartenait à l'Inner Temple Society⁷⁴⁷. Par ailleurs, les artistes ne se sont probablement pas déplacés. D'ailleurs, Maurice Feuillet ne paraît pas reconnaître William Orpen sur son autoportrait alors que l'artiste irlandais avait un atelier à Paris – et un atelier à Londres ; il est connu pour avoir passé des années dans la capitale française durant l'entre-deux-guerres, mais dans son article Maurice Feuillet parle d'un « chasseur, » d'un « personnage, cambré par l'effort [qui] se détache en plein ciel sur un fond de nuages gris qui fait valoir le plumage blanc de l'oiseau et les teintes sombres du costume.⁷⁴⁸ » Il ne parle pas d'autoportrait, seulement d'une « peinture exécutée largement avec un beau et solide métier de peintre.⁷⁴⁹ »

L'exposition fut bien reçue et l'événement encouragé par les critiques qu'on peut lire : « Toutes ces œuvres ont une grande tenue et révèlent une parfaite connaissance du métier. Si quelques autres peintres veulent s'évader hors des règles admises, ils le font avec un respect d'eux-mêmes dont nos surréalistes devraient bien s'inspirer.⁷⁵⁰ » Maurice Feuillet ajoute :

Il y avait encore des sculptures, et certaines, de G. Bayes, Ch. Hartwell, A. J. Oackley, A. Drury, sont excellentes. Il s'y trouvait également des aquarelles et des eaux-fortes, un peu décevantes quand on sait à quel degré de maîtrise sont parvenus les aquarellistes et graveurs anglais. Si on a le regret de n'avoir pas vu figurer à cette exposition un certain nombre d'artistes de talent qui, la prochaine fois, par exemple, ne manqueront pas sans doute de se

⁷⁴⁶ Informations disponibles en ligne sur la page du musée : <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/11759/the-dead-ptarmigan-a-selfportrait?ctx=db5c33a9-d04e-4f49-aad4-284f0b4d00f9&idx=39> [consulté le 15 mai 2019]

⁷⁴⁷ Feuillet, Maurice. « L'Art britannique à Paris, » *op. cit.*, p. 124.

⁷⁴⁸ *Id.*

⁷⁴⁹ *Id.*

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 125.

joindre à la phalange des précurseurs d'aujourd'hui, l'initiative prise par les Britanniques est néanmoins digne d'encouragement.⁷⁵¹

Pour *Le Gaulois*, Feuillet écrivit ainsi que l'exposition « nous met à même d'apprécier des efforts de tendances diverses, mais dont l'intérêt mérite le succès qu'elle ne peut manquer de remporter.⁷⁵² » Mais le plus bel hommage à cette exposition et à l'art anglais tout entier, c'est à Thiébault-Sisson que le public comme la postérité le doivent : « Nos recherches les plus échevelées n'ont pas échappé à leurs peintres. Elles les ont toujours intéressés, pas assez pour faire d'eux des suiveurs, juste assez pour apporter de l'inédit dans leurs façons de comprendre et d'interpréter la nature.⁷⁵³ » Pour lui, « on trouve chez eux des souvenirs très visibles de nos impressionnistes, d'Henri Matisse, de Lebasque et de plusieurs autres encore, mais ces souvenirs ont servi à des créations toutes nouvelles, et, de même que la toile qui, jadis, mit en avant le talent de sir William Orpen, *L'Intérieur du café royal*, à Londres, ne ressemble ni à un Monet, ni à un Renoir. » Il poursuit :

Les œuvres anglaises inspirées de nos peintres gardent quand même la marque du tempérament britannique. Elles restent fidèles au goût, au sentiment et aux traditions de métier de l'art anglais. De tous les morceaux exposés salle Petit, pas un qui manque de tenue, pas un qui ne soit exécuté suivant les règles du plus beau, du plus solide métier. Ce métier, nos jeunes en ont secoué depuis longtemps l'habitude. Ils veulent être libres d'exprimer leurs sensations à leur guise, et ils ne se sont pas fait faute d'aller, dans ce mépris des règles, jusqu'à l'extravagance. Aussi sont-ils obligés, le jour venu de leur maturité, de recommencer leur éducation technique. Ils auront beaucoup à apprendre, sous ce rapport, de leurs confrères anglais. Ils feraient bien de s'approprier également la leçon de distinction et de tenue qu'ils nous donnent. Ils en auraient bon besoin.

À cet égard, Maurice Feuillet va plus loin et émet des réserves quant à l'hypothèse que les uns s'inspirent trop des autres et que les échanges soient porteurs : ils peuvent l'être, « à condition toutefois qu'on n'en vienne pas à adopter une même formule pour réaliser les inspirations de chacun. » En plein Paris des années 1920, alors que des artistes étrangers

⁷⁵¹ *Id.*

⁷⁵² Feuillet, Maurice, « Une exposition à Paris d'artistes britanniques, » *Le Gaulois*, 26 avril 1927, p. 4.

⁷⁵³ Thiébault-Sisson, François. « L'Exposition d'art britannique, » *Le Temps*, 22 avril 1927, p. 4.

arrivaient de tous les côtés de l'Europe et échangeaient de manière si fructueuse qu'ils changèrent le cours de l'histoire de l'art occidental, Maurice Feuillet écrit que « la façon de penser, de ressentir est, chez chaque race, d'un caractère très distinctif et fort tranché. Ce sera sans doute une barrière suffisante contre un semblable péril, on peut imaginer ce que les artistes ne manqueraient pas d'y perdre. En peinture comme en politique, l'internationalisme est l'ennemi.⁷⁵⁴ » Ne pouvant ignorer ce qui se produisait à Montparnasse, et même s'il était contre le comportement d'une poignée d'artistes, notamment surréalistes, il paraît considérer que les Anglais sont une *race* distincte de la « race » continentale : « En pratiquant une brèche dans les cloisons étanches derrière lesquelles se retranchaient les écoles de nationalités différentes, en leur permettant de respirer plus librement dans un domaine agrandi, elles promettent un échange d'idées et de moyens d'expressions d'où peuvent naître des efforts nouveaux et des réalisations intéressantes.⁷⁵⁵ »

On peut donc dire que les critiques qui ont commenté cette exposition l'ont perçue comme un moyen de faire ressentir un certain malaise vis-à-vis de l'avancée des mouvements modernes comme le surréalisme, et à appeler les artistes à un prompt retour à l'ordre. Très positifs à l'égard de l'exposition et en s'appuyant sur de longs développements sur les artistes britanniques plutôt académiques, une poignée de critiques s'interroge sur l'avenir de l'art français et/ou adjoignent à cette exposition artistique des propos relatifs à l'Entente cordiale : « L'Angleterre et la France sont si proches voisines et, en dépit de certaines divergences, ont tant de buts communs ; leur sang, sur les champs de bataille, a cimenté une trop belle alliance de la civilisation contre la barbarie, pour que leurs élites intellectuelles n'aillent pas désormais, main dans la main et dans une cordiale entente, à la conquête d'un même Idéal.⁷⁵⁶ » Or, des modernes anglais étaient déjà installés à Paris et commençaient à cette époque à se multiplier autour de Diaghilev, de Mondrian et de Picasso, de Cocteau ou de Arp,

⁷⁵⁴ Feuillet, Maurice, « Une exposition à Paris d'artistes britanniques, » *op. cit.*, p. 4.

⁷⁵⁵ *Id.*

⁷⁵⁶ Feuillet, Maurice, « L'Art britannique à Paris », *op. cit.*, p. 125.

de Ernst, de Masson, et contribuèrent durant les années suivantes à la diffusion des préceptes continentaux vers New York et Londres.

L'année 1930 marque le début de cette nouvelle ère dans le milieu des galeries parisiennes, avec l'ouverture chez Bernheim-Jeune d'une exposition consacrée à Ben Nicholson, considéré comme pionnier de l'art abstrait en Angleterre, et son ami Christopher 'Kit' Wood. On n'en trouve pas de trace dans la presse, bien qu'au moins un article a été consacré à Christopher Wood suite à l'exposition – on le sait grâce à la correspondance de l'artiste avec sa mère, Clare Wood⁷⁵⁷. C'est cette correspondance qui nous éclaire le plus sur le déroulement de l'exposition et sur certains aspects du marché de l'art en France par rapport à l'Angleterre : le 25 octobre, Christopher Wood écrit à sa mère qu'au lieu de rentrer à Londres, il est resté à Paris parce que Bernheim-Jeune lui a proposé d'exposer dans sa galerie entre le 15 et le 30 mai 1930⁷⁵⁸. À l'époque, Wood avait 28 ans et vivait à Paris depuis une dizaine d'années. C'était un artiste très fragile, très tourmenté, et qui s'est finalement suicidé alors que son art commençait à mûrir et que sa carrière prenait un tournant important – un chapitre est consacré à cet artiste dans la partie 3 de cette thèse. En octobre, alors qu'il venait d'apprendre qu'il était invité à exposer dans cette célèbre galerie parisienne, Wood écrit :

Je me réjouis de cette nouvelle car c'est très flatteur, mais c'est une grande responsabilité pour moi et pour lui, du fait que s'il me laisse sa galerie pendant ces deux semaines comme il le fait pour beaucoup de peintres, cela représenterait 250£, et il me la laisse pour rien ; désormais, je vais devoir travailler terriblement dur et donner le meilleur de mon travail, car je pense que je suis quasiment le premier peintre anglais à exposer dans une galerie de cette envergure depuis Whistler.⁷⁵⁹

⁷⁵⁷ TGA 773/10.

⁷⁵⁸ TGA 773/9, lettre à Clare Wood, 25 octobre 1929 : « Everybody says that the progress of my work is enormous, and the proof of this is that Bernheim, who has the most important and most serious gallery in Paris, Rue la Boetie, has offered me an exhibition from the 15th – 30th May of next year. »

⁷⁵⁹ *Id.* : « I am delighted about this as it is very flattering, but a great responsibility for me and for him, as if he let me his gallery for these two weeks as he does to some painters, it would represent 250£, as it is he is giving it me for nothing; between now and then I shall have to work terribly hard and give my very best work, as I think I am almost the first English painter to exhibit in a big Parisian gallery like this since Whistler. »

Ce n'était pas le premier peintre anglais à exposer dans une galerie aussi importante, mais c'était probablement l'artiste anglais installé à Paris le plus original et prometteur à le faire. Seul le parcours de Beatrice How pourrait être comparable, et il n'est pas certain que les deux artistes se soient connus ou aient eu connaissance de leurs travaux réciproques. Ils n'avaient pas du tout les mêmes centres d'intérêt ou les mêmes idées, les mêmes recherches picturales ; Christopher Wood faisait partie du cercle de Picasso et avait l'ambition de faire une carrière de la même envergure que lui. C'était un peintre qui recherchait de nouvelles solutions plastiques tout en restant résolument figuratif et qu'on peut qualifier de « moderne, » alors que l'œuvre de Beatrice How s'inscrit davantage dans la tradition, elle avait une approche plus classique de la peinture. Wood ne craignait pas d'être en rupture avec l'histoire de l'art anglais ou continental, et bien qu'il ait étudié quelque temps à l'Académie Julian, c'est un artiste qu'on peut vraiment qualifier d'autodidacte⁷⁶⁰.

À cette période, les affaires étaient épouvantables en raison de la crise financière. Il écrivait que les choses allaient très mal pour la plupart des artistes parisiens, d'où l'importance de faire une bonne exposition quelques mois plus tard. D'un côté, il écrit que son exposition à Paris lui donnerait « beaucoup plus de prestige en Angleterre,⁷⁶¹ » mais de l'autre, il écrit qu'à Paris les œuvres se vendent beaucoup moins cher qu'à Londres :

Si mon exposition échoue à Paris ce sera vraiment dommage car les Français ont des standards beaucoup plus élevés en peinture que ce n'est le cas à Londres, et ils sont terriblement difficiles et critiques – et puis d'une peinture dont je tire £30 à Londres je n'en aurais que £14 ici. Bien que ce soit une grande chance et un grand honneur, toutes ces choses signifient que je vais soudainement être vraiment lancé en tant que peintre et que les prix vont subitement augmenter. Tous les artistes ont des vies difficiles, impossibles, et je me fiche complètement des dettes car il est impossible de les éviter.⁷⁶²

⁷⁶⁰ Voir partie 3 – chapitre 1. A.

⁷⁶¹ TGA 773/9, *op. cit.* : « my exhibition in Paris will give me much more prestige in England. »

⁷⁶² *Id.* : « If my show fails in Paris it will be a great pity as the French have a much higher standard for painting than there is in London, and are terribly hard and critical – also a picture I sell for 30£ say in London I only get about 14£ here. Still it's a great chance and a great honour, and all these things will mean suddenly I will be launched as a well know painter and the prices will shoot up suddenly.

Le 11 avril, soit un mois avant le début de l'exposition, il était rentré d'un séjour en Cornouailles où il se trouvait avec Ben et Winifred Nicholson et où il avait rencontré le peintre autodidacte Alfred Wallis (1855-1942), et où il avait peint plusieurs marines en vue de l'exposition. Il était très surmené et il écrivit à Clare Wood qu'il lui fallait encore peindre sept ou huit œuvres supplémentaires pour le 1^{er} mai. D'après sa lettre, Bernheim lui avait conseillé de rester à Paris et de travailler, et il lui avait même trouvé un « charmant petit appartement avec un jardin pour un prix dérisoire.⁷⁶³ » Il s'agit certainement de la petite maison qu'il a peinte pour l'exposition et dont il a fait deux versions dans lesquelles, selon l'historienne de l'art et la conservatrice Katy Norris, les « forces conflictuelles » qui habitaient l'artiste « sont explorées » : « *The Artist's Cottage, Paris* et *Little House by Night* [...] placées ensemble nous apprennent quelque chose sur le 'potentiel Jekyll and Hyde' de Wood.⁷⁶⁴ » – on y voit en effet deux représentations de la maison sous le même cadrage et sous le même format, mais l'une de jour et l'autre de nuit ; sur la table de jardin, deux natures mortes différentes ; à l'intérieur de la maison, une femme est assise dans l'entrée de la version diurne tandis qu'un homme pendu se tient dans l'encadrement de la porte au même endroit dans la version nocturne, sous un ciel tantôt beige qui éclaire un jardin flamboyant, tantôt très menaçant qui assombrit l'herbe verte et fait disparaître les deux arbres encadrant le jardin. *The Artist's Cottage, Paris* (fig. 81)⁷⁶⁵ et *Little House by Night* (fig. 82)⁷⁶⁶ sont aujourd'hui conservées dans des collections privées.

D'après la lettre de Wood du 11 avril, Ben Nicholson, qui était son ami proche, s'est joint à lui dans un second temps pour exposer chez Bernheim à la même période. L'exposition s'est ainsi transformée en une exposition « collective » et non plus personnelle : « j'ai dû

All artists have very difficult lives, impossible and I don't care a fig about debts as it's impossible to avoid them. »

⁷⁶³ TGA 773/10, lettre à Clare Wood, le 11 avril 1930 : « Bernheim the dealer says I must stay and work and has found me a charming little flat with a garden and quite cheap. »

⁷⁶⁴ Norris, Katy, *Christopher Wood*, Chichester : Pallant House Gallery, 2016, p.136 : « According to Ingleby these conflicting forces are explored in two paintings, *The Artist's Cottage, Paris* and *Little House by Night*, which together tell us something of Wood's Jekyll and Hyde potential. »

⁷⁶⁵ Wood, Christopher. *The Artist's Cottage, Paris*, 1930, huile sur bois, 54 x 65 cm, collection privée.

⁷⁶⁶ Wood, Christopher. *Little House by Night*, 1930, huile sur bois, 53.5 x 65.6 cm, collection privée.

revenir ici avec Ben Nicholson pour qui j'ai fait en sorte, avec une grande difficulté, qu'il expose en même temps que moi.⁷⁶⁷ » Il est probable que Wood ne se sentit pas capable d'assurer son exposition seul. Nicholson était très proche de lui et d'autres artistes à Paris – il adhéra à Abstraction-Création l'année suivante –, ce qui a pu donner à Christopher Wood l'impression qu'il serait lui-même plus légitime à exposer dans cette galerie, ou qu'il supporterait mieux les regards critiques sur ses œuvres. Sa santé psychologique et physique était très mauvaise car il était opiomane, et il se suicida d'ailleurs quelques semaines après l'exposition chez Bernheim⁷⁶⁸. En avril, il écrivait pourtant qu'il allait mieux et il portait de grands espoirs vis-à-vis de cette exposition : « Toute ma carrière est en train de se former avec toute cette concentration et tous ces prompts efforts, et je commence à sentir moralement un effet immédiat du fait que les gens me traitent comme une personne bien plus importante qu'auparavant. Aussi, je me sens beaucoup plus heureux.⁷⁶⁹ » Wood confirme l'hypothèse de ses craintes à l'idée de ne pas réussir à exposer tout seul dans une lettre datée du 6 mai 1930 :

Quoi qu'il en soit Bernheim est tout simplement ravi de mon travail, et de celui de Ben Nicholson, que j'ai trainé parce que je pensais ne pas avoir suffisamment d'œuvres à exposer. Les siennes sont tout simplement bestiales, il déteste son travail et dit qu'il ne peut exposer qu'une dizaine d'œuvres. Cela me met dans une terrible position et tout le monde dit que je suis fou de ne pas avoir gardé l'exposition pour moi seul, on me conseille de l'envoyer au diable. Je ne peux pas faire cela, mais je suis content que le marchand soit si content de mon travail, c'est ce qui est le plus encourageant.⁷⁷⁰

Nicholson était en effet dans une période de transition. D'une part, son mariage avec Winifred Nicholson allait mal, le couple venait d'avoir un deuxième enfant en juillet 1929 et

⁷⁶⁷ TGA 773/10, *op. cit.* : « I had to come over here with Ben Nicholson for whom I have arranged with great difficulty to show at the same time as myself. »

⁷⁶⁸ Voir partie 3, chapitre 1. A.

⁷⁶⁹ TGA 773/10, *op. cit.* : « My whole career is forming itself with all these concentrated and quick efforts, and I begin morally to feel an immediate result in the way people treat me as a very much more important person than before. Also I am much happier. »

⁷⁷⁰ *Id.* : « Anyhow Bernheim is simply delighted with my work, and to Ben Nicholson, who I dragged in because I thought I would not have enough, he is simply beastly, hates his work and says he can only show ten pictures. It's put me in a dreadful position and everyone says I am a fool not to have the show myself and tell him to go to the devil. I can't do this, but am pleased that the dealer is so pleased with my things, it's most encouraging. »

Ben Nicholson se sentait pris au piège par ses responsabilités familiales⁷⁷¹. D'autre part, il peignait encore des œuvres figuratives bien qu'il avait déjà amorcé une réflexion sur l'art abstrait à l'issue de sa période cubiste, mais le voyage en Cornouailles, et surtout la rencontre sur place du pêcheur Alfred Wallis, qui avait commencé à peindre en autodidacte après le décès de sa femme en 1922, avait bouleversé les approches picturales respectives de Wood et de Nicholson. La conservatrice Virginia Button écrit : « Wallis incarnait l'idée du peintre authentiquement naïf et, en tant que véritable Celte, il fit appel à l'exploration de leurs propres racines celtiques. Bien qu'ils aient tous deux commencé à incorporer certains de ses motifs dans leur travail, l'influence durable de Wallis sur Nicholson ne réside pas dans son sujet, mais dans son utilisation de matériaux et de supports peu orthodoxes.⁷⁷² » Wood lui-même avait influencé Nicholson depuis leur rencontre à la fin des années 1920. Nicholson reprenait l'approche et le traitement de ses sujets, et on voit bien l'influence de Wood sur Nicholson dans une œuvre comme *Porthmeor Beach, St Ives* (fig. 83)⁷⁷³ de 1928.

À l'approche de l'exposition, Wood était dans une difficulté financière écrasante et il écrivit à Clare Wood le 6 mai 1930 qu'il était compliqué pour lui de continuer à peindre jusqu'à l'exposition, à l'occasion de laquelle il n'était même pas sûr de vendre quoi que ce soit :

J'ai de terribles difficultés financières et je n'ai aucune peinture à vendre en Angleterre, et tout a été si mal qu'il a été très difficile de continuer jusqu'à l'exposition où j'espère que je vendrai quelque chose. Je serai probablement de retour en Angleterre après et j'essaierai d'arranger quelque chose avec un marchand anglais. Les peintres ne devraient pas s'inquiéter des aspects financiers, ce n'est pas leur travail et ils n'y sont pas doués, mais que peut-on faire. Je suis plus heureux ici.⁷⁷⁴

⁷⁷¹ Button, Virginia, *Ben Nicholson*, Londres : Tate Publishing, 2015, p. 25-26.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 23 : « Wallis embodied the idea of the authentically naive painter, and as a true Celt he appealed to their self-conscious exploration of their own Celtic roots. Although they both began to incorporate some of his motifs into their work, Wallis's enduring influence on Nicholson lay not in his subject matter, but in his use of unorthodox materials and supports. »

⁷⁷³ Nicholson, Ben. *Porthmeor Beach, St Ives*, 1928, huile et crayon sur toile, 90 x 120, collection privée.

⁷⁷⁴ TGA 773/10, lettre à Clare Wood, le 6 mai 1930 : « I've had awful money difficulties as I have no pictures in England to sell and everything has been so bad and it's been an awfully difficult time to keep going until the

Pour finir, l'exposition arriva et d'après les lettres de Christopher Wood, ce fut un grand succès dès le premier jour : « Le premier jour de l'exposition a eu lieu hier et je pense que c'était un succès parce que le marchand Bernheim me l'a dit. Tous mes amis sont venus ainsi que beaucoup de personnes que je ne me serais jamais attendu à voir.⁷⁷⁵ » Une partie de sa famille était venue aussi, dont son oncle qui visiblement était un ami des Bernheim⁷⁷⁶. Il a vendu huit toiles le premier jour, ce qui le rendit très heureux et satisfait. On sait que son oncle n'est pas venu à l'exposition mais lui a acheté une toile, ce qui déçoit l'artiste⁷⁷⁷, et surtout son amie et mécène Lucy Weirtheim lui acheta une dizaine d'œuvres chez Bernheim ; elle lui promit certainement une exposition dans sa galerie londonienne pour octobre⁷⁷⁸, ce qui motiva énormément Christopher Wood et le stimula beaucoup : il peignit quarante œuvres en six semaines⁷⁷⁹. De ces encouragements à l'issue de l'exposition, et du succès financier de cette dernière, Wood écrit : « J'ai vendu huit toiles le premier jour ce qui est très très bon, mais pour exactement la moitié du prix que j'aurais obtenu en Angleterre, mais c'est le succès qui compte même si j'ai peu d'argent à la fin.⁷⁸⁰ »

Pour Nicholson, l'exposition fut de moindre importance, par rapport à l'ensemble de sa carrière comme pour lui sur le moment, puisqu'il n'exposa que dix toiles et qu'il ne vendit rien. Wood écrit à la fermeture de l'exposition que celle-ci avait été « un grand succès bien qu'il ne me restait que deux œuvres après le premier jour, ce qui veut dire que j'en ai vendu onze, mais comme Bernheim n'a rien vendu depuis six mois il a trouvé cela merveilleux. Ben Nicholson n'en a pas vendu une seule donc je suppose que j'ai eu de la chance. » Il ajoute

show when I hope I will sell something. I will probably come back to England after for a while and arrange something with an English dealer. Painters ought not to bother about the business side, it's not their job and they're no good at it, but what can one do. I am happier here »

⁷⁷⁵ *Ibid.*, le 18 mai 1930 : « The first day of the exhibition was yesterday and I think it was a success because the dealer Ber[n]heim told me so. All my friends came and lots of people I never expected to turned up. »

⁷⁷⁶ *Id.* : « Uncle Leon, who is a friend of the Bernheims, is I think coming today. »

⁷⁷⁷ TGA 773/10, lettre à Clare Wood, le 26 mai 1930 : « Uncle Leon never came and bought the picture he told Bernheim he would and I think he has behaved in a strange way. Why say anything about buying – he was not obliged to. »

⁷⁷⁸ Button, Virginia, *op. cit.*, p. 139.

⁷⁷⁹ *Id.*

⁷⁸⁰ TGA 773/10, lettre à Clare Wood, le 18 mai 1930 : « I sold about 8 pictures the first day which is very very good, but for exactly half the price as in England, but it's the success that counts even if I have little money at the end of it. »

qu'un « splendide article a été publié à son sujet dans une revue française très prisée.⁷⁸¹ » Le seul article sur Christopher Wood retrouvé dans la presse est un article très élogieux trouvé dans les papiers personnels de Frosca Munster (1896-1963), la compagne de l'artiste à l'époque, dans les archives de la Tate Britain⁷⁸². Elle a découpé l'article et l'a collé sur une feuille blanche sur laquelle elle a inscrit : « Le Petit Journal 17-5-30. » Or, le *Petit Journal* du 17 mai 1930 ne contient pas cet article. Il est signé Gilbert Charles (1913-1998), un historien de l'art français⁷⁸³ qui a écrit : « Il y a déjà plusieurs années que je connais M. Christopher Wood. À vrai dire, ce n'est pas exactement le nom que l'on a accoutumé de lui donner et beaucoup de gens savent infiniment mieux quel personnage répond à l'appellation de Kit Wood : je veux dire le plus aimable Parisien et le plus charmant des Londoniens.⁷⁸⁴ » Il poursuit :

Je voudrais simplement engager à visiter en ce moment la galerie Georges Bernheim tous ceux qui sont sensibles aux prestiges d'un art d'une admirable probité, où l'artifice lui-même (dans *artifice* il y a *art*) n'est jamais qu'un moyen d'expression, à tous les sortilèges d'une âme inquiète et grave qui animent d'une vie si particulière et si forte ces images de la mer des voiles. [...] N'allez pas croire cependant [...] que cette peinture soit jamais anecdotique ni qu'elle se perde dans le détail. [...] Non, la peinture de Kit Wood ne cède jamais à un développement sentimental, elle garde toujours cette qualité propre de la peinture, dont on pourrait dire est la qualité. Elle se suffit parfaitement à soi-même. Avec les couleurs les plus franches et les plus sobres, ce peintre traduit pour nous les aspects multiples de son univers, une féerie tout pleine d'ironique mélancolie, les enchantements et les promesses où le monde devient plus vrai que le réel.⁷⁸⁵

Plus tard, à l'occasion d'une exposition consacrée à l'œuvre de l'artiste entre 1929 et 1930, le critique d'art du *Times* a écrit : « Quand les peintures de Christopher Wood ont été

⁷⁸¹ TGA 773/10, lettre à Clare Wood, le 12 juin 1930 : « There was a splendid article about me in a French newspaper full of praise. »

⁷⁸² TGA 72-3/116.

⁷⁸³ Il existe aussi un doute sur l'identité de Gilbert Charles, bien qu'il fût historien de l'art, car il n'aurait eu que dix-sept ans au moment de l'écriture de l'article.

⁷⁸⁴ Charles, Gilbert, « Un peintre anglais : Christopher Wood », *Le Petit Journal* (?), 17 mai 1930, page inconnue.

⁷⁸⁵ *Id.*

exposées pour la première fois à Paris ils ont fait, il paraît, le commentaire ‘trop anglais’.⁷⁸⁶ » Or, d’après le seul article qui ait été retrouvé dans la presse française durant les recherches, rien de ce genre n’aurait été publié. L’auteur poursuit : « L’adverbe péjoratif laisse une certaine rancœur à l’oreille anglaise, car s’il y a une chose dont l’opinion critique de ce côté de la Manche a fait l’unanimité et dont elle est fière depuis les vingt-neuf ans de la mort tragique de Wood, c’est que son lyrisme romantique ne pourrait jamais être « trop » anglais, au sens provincial du terme. Il était trop bien ancré dans la tradition et la technique continentales, en témoigne la fierté de l’entourage de Picasso qui en a fait l’éloge.⁷⁸⁷ » La perte prématurée de cet artiste, décédé au mois d’août 1930, a privé la scène artistique parisienne d’un talent très prometteur. Aucune œuvre ne lui avait été acquise par l’État français au moment de l’exposition de mai-juin 1930, et il ne reste aujourd’hui que trop peu de traces de son passage à Paris entre 1921 et 1930.

Par conséquent, on peut dire que les galeries furent assez peu nombreuses à ouvrir leurs portes à des artistes anglais durant les années 1920, ou que peu d’artistes anglais y eurent accès. On sait que des galeristes comme Jeanne Bucher jouèrent un rôle important pour une poignée d’artistes étrangers en difficulté, comme Paule Vézelay qui arriva à Paris à la fin des années 1920⁷⁸⁸, mais dans l’ensemble la période fut peu propice à la mise en vitrine des œuvres d’artistes anglais installés à Paris. L’art anglais, qu’il ait été classique ou bien issu de recherches plus modernes, ne trouva pas dans les galeries parisiennes de place privilégiée par rapport à l’abondance d’artistes anglais dans les Salons. Néanmoins, quelques artistes qui sont restés majeurs pour l’histoire de l’art britannique et français ont été invités par les plus grands galeristes parisiens de l’époque : Eugène Druet, Georges Petit, Georges Berheim-Jeune et son

⁷⁸⁶ Anonyme. « Christopher Wood Stand The Test of Time, » *Times*, 2 avril 1959, p. 14 : « When Christopher Wood’s paintings were first shown in Paris they drew, we are told, the comment ‘*trop anglais*.’ »

⁷⁸⁷ *Id.* : « The pejorative adverb rather rankles in English the ear, for if there is one thing critical opinion on this side of the Channel has been unanimous about and proud of for the 29 years since Wood’s tragically early death, it has been that his romantic lyricism could never be ‘too’ English, in the provincial sense of the term. It was too well grounded in Continental tradition and technique, and there was the praise of authorities from Picasso downward to testify that fact. »

⁷⁸⁸ Voir Partie 3 – chapitre 1-B.

épouse ont accueilli les plus éminents artistes anglais, qu'ils furent installés ou non dans la capitale française – avec néanmoins une prédilection pour ceux qui vivaient à Paris dans le cas des expositions personnelles.

Chapitre 2. Deux aspects de la modernité anglaise dans le Paris des années 1930 : la présence et la réception des artistes Francis Rose et Matthew Smith

À partir de 1928, on observe une augmentation progressive à Paris de plusieurs expositions d'artistes dits « modernes » anglais, dont certains vivaient ou passaient à Paris depuis les années 1920 : Matthew Smith, Paule Vezelay, Marlow Moss, Christopher 'Kit' Wood, Tristram Hillier, Walter Sickert, Ben Nicholson, Francis Rose et bien d'autres, comme Stanley Hayter, Winifred Nicholson ou Roland Penrose, Julian Trevelyan et Meraud Guinness Guevara – les quatre premiers artistes susnommés font l'objet d'une étude spécifique par artiste dans les pages qui suivent, ce qui explique que nous n'en parlerons que succinctement dans ce chapitre consacré à la présence et à la réception des artistes anglais dans les galeries parisiennes durant les années 1930. Tous n'y ont pas eu accès. Tous ne se connurent pas, et tous n'eurent pas à Paris les mêmes desseins et ne furent pas nécessairement membres d'un même groupe.

Certains s'installèrent durablement ou définitivement à Paris, d'autres y avaient de nombreux contacts et contribuèrent à plusieurs expositions collectives ou personnelles à Paris, sans forcément y vivre. Certains, comme Tristram Hillier et Ben Nicholson, firent partie du mouvement surréaliste ou du groupe Abstraction-Création tout en étant membres du groupe Unit One fondé à Londres en 1933 – Paul Nash en définit les principes qui furent publiés dans le *Times* le 12 juin 1933 ; l'un d'eux précise : « Unit One diffère d'un groupe comme les Surréalistes à Paris, qui ont leurs manifestes et leurs programmes, et se déclarent ouvertement eux-mêmes comme étant « au service de la Révolution » – la révolution dans ce cas étant la révolution communiste. Unit One n'a pas de telles prétentions.⁷⁸⁹ » Paul Nash lui-même s'intéressa au surréalisme et participa, avec Herbert Read, Roland Penrose, David Gascoyne

⁷⁸⁹ Paul Nash, « Unit One », *The Times*, 12 juin 1933, p. 10 : « In this sense Unit One differs from a group like the Surréalistes in Paris, which has its manifestoes and programmes, and openly declares itself "au service de la revolution" – the revolution in this case being the Communist one. Unit One has no such pretentions. »

et Stanley Hayter à l'organisation de la grande exposition surréaliste de Londres en 1936. Par ailleurs, le texte publié par Paul Nash dans le *Times* à lui seul pourrait être qualifié de manifeste, comme l'introduction de l'ouvrage d'Herbert Read publié en 1934⁷⁹⁰ sur le groupe Unit One.

Ces quelques éléments d'introduction tendent à montrer, premièrement, que les grands artistes considérés comme « modernes » en Angleterre, à la réputation déjà solide à Londres durant les années 1930, avaient parfaitement conscience de ce qui se passait sur le continent et y trouvaient un réel intérêt, bien qu'ils ne partageassent pas nécessairement les aspects révolutionnaires des mouvements continentaux, en particulier parisiens. Avant d'évoquer dans la dernière partie les artistes qui choisirent exclusivement Paris pour y faire leur carrière, il s'agira dans ce chapitre de revenir sur deux artistes aux parcours fascinants qui connurent une grande renommée dans le Paris de l'entre-deux-guerres, et dont la postérité étonne : Francis Rose, repéré par Gertrude Stein et quasiment oublié aujourd'hui de part et d'autre de la Manche, et Matthew Smith, qui était installé à Paris sans réellement s'intéresser à la modernité parisienne, qui fréquenta régulièrement les galeries de la capitale française mais qui fit plutôt carrière en Angleterre, où sa gloire est aujourd'hui célébrée.

A. Francis Rose, artiste néo-romantique oublié ?

À partir de la fin des années 1920, plusieurs artistes d'envergure s'installèrent à Paris ou entretenirent des liens étroits avec la capitale française. L'exemple de Francis Rose (1909-1979) est un cas particulièrement singulier, puisqu'il vécut en France de 1929 à 1936, c'est-à-dire à partir de l'âge de vingt ans. À son arrivée, il étudia quelque temps avec Francis Picabia et José Maria Sert (1874-1945), un muraliste catalan et ami de Salvador Dalí. Rose se fit très

⁷⁹⁰ Read, Herbert, *Unit 1: The Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*, Londres : Cassell and Company Ltd, 1934, p. 10-16.

rapidement remarquer, en dépit de sa jeunesse et bien qu'il exposât très peu à Paris sur la période : on recense trois expositions personnelles à la galerie Vignon en 1930 et 1933 puis une exposition à la galerie Pierre en mai 1937, dont le catalogue a été préfacé par Gertrude Stein – le seul que la BnF conserve aujourd'hui⁷⁹¹. Grâce à la presse, on recense également une petite exposition collective en 1930 à la galerie Bonjean (rue de la Boétie) aux côtés d'artistes renommés comme Giorgio de Chirico, Georges Braque, Raoul Dufy, Max Jacob ou Fernand Léger. La presse de l'époque le remarqua dès sa seconde exposition personnelle en 1933, et on trouve de nombreux commentaires sur les œuvres qu'il a exposées à ces occasions.

Waldemar-George fut ainsi l'un des premiers à prôner le talent de l'artiste à l'occasion de son exposition à la galerie Vignon en 1933 : « Ce jeune artiste anglais a débuté comme un illustrateur de Byron et de Shelley. Grâce lui en soient rendues ! Au lieu d'emboîter le pas aux coryphées de l'École de Paris, ce peintre de la vie intérieure, qui n'est ni un peintre littéraire, ni un anecdotier, a recours aux images.⁷⁹² » Paroles étonnantes, puisqu'on sait que Francis Rose exposait aux côtés des modernes, qu'il fut l'amant de Christopher Wood et l'ami de Jean Cocteau, et que Gertrude Stein lui acheta au moins trente tableaux – cette dernière écrivit dans son livre, dont on trouve un extrait introduit par Bernard Fay dans la *Gazette des Beaux-Arts* avant que l'ouvrage n'ait été traduit en français :

Ce fut peu après cela que Gertrude Stein, un jour, convoqua son concierge et le pria de suspendre au mur toutes les toiles de Francis Rose. Il y en avait une trentaine. Gertrude Stein était très agitée de la décision qu'elle prenait et de l'opération qui se déroulait dans l'atelier. Je lui demandai pourquoi elle le faisait si ça l'agitait tant ? Elle me répondit que c'était plus fort qu'elle, qu'elle s'y sentait irrésistiblement poussée, mais en même temps elle trouvait très émouvant de changer ainsi complètement l'aspect de la pièce en ajoutant trente tableaux. Mais ce fut fait et on n'en parla plus.⁷⁹³

⁷⁹¹ On recense les deux autres grâce à la presse.

⁷⁹² Waldemar George, « Francis Rose », *Formes*, 1932-33, p. 247.

⁷⁹³ Stein, Gertrude, « L'atelier de Gertrude Stein », *La Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1934, p. 243.

La célèbre marchande américaine relate qu'elle avait acheté son premier tableau de Francis Rose lorsqu'elle l'avait vu dans la vitrine d'un galeriste parisien. Elle l'acheta à la galerie Bonjean, où l'artiste avait exposé pour la première fois aux côtés des artistes modernes en 1930 pour 300 francs⁷⁹⁴, ce qui était très peu coûteux, et par la suite elle en acheta de nombreux autres tout en refusant de le rencontrer :

En hiver, Gertrude Stein conduit au bain, chez un vétérinaire, son caniche Basket et en attendant que Basket sèche, elle allait aussi à la galerie de peinture où elle avait acheté les toiles romantiques du peintre Anglais. Toutes les fois elle revenait à la maison chargée de nouvelles toiles de l'Anglais. Elle n'en parlait pas beaucoup, mais les tableaux s'accumulaient. Diverses personnes se mirent à lui parler du jeune artiste et lui offrirent de le lui présenter. Elle refusa. Elle dit : « Non ! Elle en avait assez de connaître les jeunes peintres, elle voulait maintenant se contenter de connaître la jeune peinture. »⁷⁹⁵

Plus tard, elle rencontra forcément Francis Rose puisqu'elle lui demanda de faire plusieurs portraits d'elle. Ainsi qualifiait-on les œuvres de l'artiste de « romantiques. » Waldemar George, en 1933, en avait fait autant : « Un poète traduit naturellement son état affectif dans un langage rythmé. Francis Rose exprime par des images, par des « tableaux vivants, » ses sensation tonales et ses idées. Il juge la couleur pure, abstraite, inapte à exprimer ses démons familiers. Aussi donne-t-il une apparence humaine aux formes qu'il nous suggère.⁷⁹⁶ » Il ajoutait à l'époque :

Francis Rose, qui est un débutant, représente le romantisme anglais, ce romantisme trop teinté d'humanisme et d'italianité pour être assimilé à la « sehnsucht » nordique. Ses peintures sont les œuvres d'un chercheur inspiré mais encore inégal. Par contre ses dessins et ses illustrations révèlent une profonde tradition de culture et un goût distingué. Les dessins que nous

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 242 : « Une fois, juste avant de quitter Paris, à la même galerie de tableaux, elle vit une toile représentant un poète assis près d'une cascade. « De qui est-ce ? » demanda-t-elle. – D'un jeune Anglais, Francis Rose, réondit-on. – Non, son œuvre ne m'intéresse pas... Combien est-ce ? », demanda-t-elle. Ça n'était pas cher. Gertrude Stein prétend qu'un tableau vaut 300.000 francs ou 300 francs. Elle paya celui-là 300 francs et nous partîmes pour l'été. »

⁷⁹⁵ *Id.*

⁷⁹⁶ Waldemar-George. *op. cit.*, p. 247.

reproduisons rejoignent, par un étrange détour, les dessins de Baudelaire et les poèmes de Poe.⁷⁹⁷

L'artiste avait vingt-quatre ans. Il était baron, ce qui peut expliquer qu'il ne chercha pas nécessairement à exposer ses œuvres durant les années trente, mais il produisit énormément d'œuvres durant sa carrière et en vendit pourtant beaucoup à des marchands lorsqu'il les exposait. Son moment de gloire eut lieu en France en 1938, en juillet d'abord lors d'une exposition qu'il fit au Petit Palais pour exposer ses œuvres issues d'un voyage en Chine, et au Salon d'Automne lors de l'exposition « La peinture anglaise indépendante contemporaine » – il n'avait jamais cherché à exposer dans aucun Salon auparavant. Bien qu'il exposât alors aux côtés de sommités de l'art anglais, comme Paul Nash ou Henry Moore, ses œuvres furent particulièrement remarquées et on trouve en 1938 des critiques qui sont à la fois souvent élogieuses, et qui reflètent en même temps l'anglophobie ambiante de cette fin des années 1930 en France : plusieurs fois, on l'encense mais on nie aussi son origine anglaise alors que l'artiste est bien né en Angleterre, dans la région de Surrey.

Ce fut le cas par exemple lorsque l'artiste exposa au Petit Palais à l'été 1938. Raymond Escholier, qui était alors le conservateur du musée, consacra un petit article à l'exposition qui commence par ces mots : « Pour le critique littéraire, pour le critique d'art, il n'est pas de plus vif plaisir que de découvrir un talent inconnu, un génie dans sa fleur. Ayant révélé au grand public, il y a dix-sept ans, le nom d'un admirable poète, [...] il m'est agréable aujourd'hui d'attirer l'attention sur l'œuvre déjà magistrale d'un artiste de vingt-huit ans, Sir Francis Rose, peintre et... poète.⁷⁹⁸ » Raymond Escholier avait découvert l'artiste dans l'atelier de Gertrude Stein, rue d'Assas. Lors de l'exposition au Petit Palais, Francis Rose résidait à l'ambassade de Chine de Paris. Escholier poursuit :

⁷⁹⁷ *Id.*

⁷⁹⁸ Escholier, Raymond. « La Chine au Petit Palais. Une révélation : Sir Francis Rose, » *Le Journal*, 4 juillet 1938, p. 2.

Et les amis de Segonzac, eux aussi peintres de talent, Lotiron et P.-E. Clairin, de renchérir sur cet éloge. Le fait est que, depuis l'ouverture de l'exposition Francis Rose, tous les artistes ont à cœur de connaître cette œuvre lyrique si fortement originale. Les artistes et les gens du monde, car on doit reconnaître que, sur les pas de la duchesse de Clermont-Tonnerre et de Mme Wellington Koo, la gracieuse ambassadrice de Chine, dont Francis Rose vient de peindre un portrait du plus subtil raffinement, le Tout-Paris des grandes générales défile dans les salles de Francis Rose. [...] Il n'y a pas moins de mérite dans les feuilles de croquis, où l'on découvre l'immense labeur de Francis Rose, interprète étourdissant de Raphaël, de Delacroix et de Corot. [...] Ses gouaches, surtout ses maquettes de décors et de costumes pour le Roi nu et pour Marie Stuart, ont une grâce un peu surannée, presque romantique, et ce n'en est pas le moindre charme.⁷⁹⁹

Escholier consacre ainsi un long éloge à l'artiste en insistant sur tous les aspects de son art. Puis il ajoute : « Et maintenant, qui est Sir Francis Rose, jeune homme mince, aux cheveux roux ? Sir Francis Rose, sera demain la gloire de la peinture anglaise, Sir Francis Rose n'est pas Anglais. » De père écossais et de mère française, il eut selon Raymond Escholier « le droit de porter le tartan des Rose et celui des Stuart, c'est-à-dire les couleurs de la famille qui régna sur l'Écosse. » On apprend également grâce au critique que le grand père du peintre « fut cet amiral Elphinstone qui, avec Bolivar, libéra l'Amérique du Sud ; et, parmi ses ancêtres, Sir Francis Rose compte aussi le fameux Horace Walpole, ce grand ami de la France. » Il termine son article par ces mots : « C'est en France que le talent de Rose s'est révélé et affirmé. À la veille de la visite des souverains britanniques, Paris aura eu cette élégance d'honorer ce jeune artiste d'outre-manche, en qui s'allient si heureusement le sang d'Écosse et le sang de la France ! » De même, Georges Brunon-Guardia signala l'exposition de Francis Rose dans les pages de *L'Intransigeant* en le qualifiant de « jeune peintre écossais.⁸⁰⁰ » *Mobilier et Décoration* mentionne élogieusement, à la même occasion, « la remarquable exposition d'un jeune artiste écossais, fils d'une mère française (il a vingt-huit ans), Sir Francis Rose, qui nous apporte de Chine des pages saisissantes, et vous penserez

⁷⁹⁹ *Id.*

⁸⁰⁰ Brunon-Guardia, Georges, « Les Arts. De musées en galeries », *L'Intransigeant*, 25 juin 1938, p. 2.

peut-être avec moi que cette exposition constitue une révélation.⁸⁰¹ » Dans la presse plus générale, on trouve mention de Rose dans *Paris Midi*, qui fut l'un des rares périodique à désigner le peintre d'Anglais : « Le Petit Palais expose l'œuvre de Sir Francis Rose, peintre anglais, dont les compositions étranges sont d'ordre généralement théâtrales. Les personnages que leur jeune créateur fait vivre dans une hallucination collective dénotent une personnalité singulière. Le peintre de figures l'emporte ici sur le paysagiste.⁸⁰² »

Francis Rose trouva tout de même ses détracteurs, parmi lesquels on peut citer Pierre du Colombier. Lors de l'exposition des « Artistes anglais indépendants contemporains » au Salon d'Automne de 1938, Pierre du Colombier fut en effet le critique le plus virulent de l'évènement tout entier, c'est-à-dire envers le Salon d'Automne, envers l'exposition des artistes anglais, et envers Francis Rose en particulier :

Que la nouveauté du décor ne nous trompe pas : ce Salon d'Automne n'a rien de bien neuf. On nous avait affirmé que, cette année, il ne comporterait pas de rétrospective. N'en est-ce pas une que celle du cubisme organisée par M. Albert Gleizes ? Quel que soit le jugement qu'on en porte – et certains tableaux de Serge Férat, quelques œuvres d'art appliqué des ateliers de Moly-Sabata m'inclinent à l'indulgence – peut-on nier qu'il s'agisse là d'un épisode aujourd'hui achevé ? Trouverons-nous donc chez les Anglais « indépendants » l'étoile nouvelle destinée à guider les bergers ? Certes non, et l'« évènement » qui favorisa la naissance du romantisme ne paraît pas devoir se renouveler.

Et l'auteur d'ajouter : « Abstraction faite de quelques forces détestables comme celle du nouveau « génie, » Sir Francis Rose, qui, l'an dernier, encombra de ses productions le Petit Palais, les peintres anglais paraissent suivre avec docilité mais non sans adresse des directions qui leur sont venues de ce côté-ci de la Manche.⁸⁰³ »

Francis Rose ne vivait plus à Paris au moment de ces deux évènements d'envergure pour sa carrière et pour le monde artistique parisien – il voyageait beaucoup. Il trouva durant

⁸⁰¹ Anonyme, « L'actualité artistique », *Mobilier et Décoration*, janvier 1938, p. 280.

⁸⁰² Gros, G.-J., « La plus belle plastique, le souvenir de Paris et les artistes du Petit Palais », *Paris-midi*, 1^{er} juillet 1938, p. 2.

⁸⁰³ Combier, Pierre du. « Le Salon d'Automne, » *Candide*, 16 novembre 1938, p. 7.

sa carrière un succès beaucoup plus mitigé en Angleterre, et à sa mort en 1979, l'article que le *Times* lui consacra ne fut pas sans réserve quant à l'œuvre du peintre. On y apprend que bien qu'il remportât une médaille d'or à Londres à l'âge de treize ans lors d'une exposition organisée par Sargent et Orpen pour les peintres de moins de quinze ans, « en Angleterre ses peintures furent prises moins au sérieux⁸⁰⁴ » qu'ailleurs, c'est-à-dire surtout à Paris et parmi les collectionneurs américains. Dès les premières lignes, l'auteur qualifie l'artiste en ces mots : « Il était l'un des derniers d'une longue liste de dilettantes aristocratiques, qui jouait avec de nombreux arts, comme son ami et parfois collaborateur, Lord Berners, et n'a jamais eu l'impulsion nécessaire pour atteindre le niveau de maîtrise professionnelle dans aucun domaine.⁸⁰⁵ » Cyril Connolly avait estimé que son autobiographie était de piètre qualité, que « Sir Francis Rose a su parler de la vie mais pas l'écrire,⁸⁰⁶ » et trouva « les pages parsemées de fautes d'impressions dans le livre,⁸⁰⁷ » symptomatique d'un « véritable talent pour tout fausser légèrement.⁸⁰⁸ »

L'auteur du *Times* se sert ainsi de ces mots de Connolly pour poursuivre : « C'est peut-être cet aspect de son travail qui a particulièrement séduit les surréalistes français à l'égard de Sir Francis, et Gertrude Stein, qui a fait l'éloge hyperbolique de ses peintures (elle le désigna comme « le peintre le plus important parmi les plus jeunes peintres aujourd'hui » en 1939) et qui l'aurait incitée à le faire illustrer plusieurs de ses livres, y compris *The First Reader*, qu'il a conçu dans un style convenablement sophistiqué dans un style naïf (ou peut-être tout simplement naïf).⁸⁰⁹ » Pour l'auteur, le peintre avait reçu une « vague instruction »

⁸⁰⁴ Anonyme. « Obituary, Sir Francis Rose, *The Times*, 27 novembre 1979, p. 14 : « In Britain his paintings were taken less seriously. »

⁸⁰⁵ *Id.* : « he was one of the last of a long line of shorter list or aristocratic dilettantes, who toyed, like friend and sometime collaborator Lord Berners, with many arts and never quite had the spur of necessity to attain professional mastery in any one. »

⁸⁰⁶ *Id.* : « Sir Francis Rose has been able to say Life but not to spell it. »

⁸⁰⁷ *Id.* : « he find the book's misprint-strewn pages. »

⁸⁰⁸ *Id.* : « a genuine talent for getting everything slightly wrong. »

⁸⁰⁹ *Id.* : « It was perhaps this aspect of his work which particularly endeared Sir Francis Rose to the French Surrealists and to Gertrude Stein, who hyperbolically praised his painting (« the most important painter among the younger painters today », 1939) and got him to illustrate several of her books, including the *First Reader*, which he designed in a suitably sophisticated-naive (or perhaps simply naive) style. »

avant de partir pour Paris, où son art connut un grand succès dès le début des années trente tandis que son exposition à Londres en 1933 « a suscité moins d'enthousiasme et, alors que son exposition de 1938 au Petit Palais avait fait beaucoup de réclame, son exposition à la Mayor Gallery de Londres a laissé la critique perplexe, plus encline à rendre hommage à son enthousiasme qu'à son talent ou à sa technique.⁸¹⁰ »

Dans l'ensemble, Francis Rose fut donc l'un de ces artistes trop proches de l'École de Paris et de l'art français dit « moderne » pour être très populaire dans l'Angleterre des années 1930. Il continua à exposer en France et en Angleterre durant les années 1950 et 1960, et une rétrospective de son œuvre fut organisée à Londres et à Brighton en 1966. En France, on ne trouve plus de trace de son nom dans la presse après la Seconde Guerre mondiale. L'État français, en dépit de l'enthousiasme du conservateur du Petit Palais et le succès de l'exposition en 1938, n'acheta pas d'œuvre de cet artiste qui exposa surtout dans des galeries, dont les plus prestigieuses, en France comme en Angleterre. Aucune de ses œuvres ne figure hélas parmi les collections françaises. À l'heure actuelle, on en trouve cependant dans les plus grands musées anglais comme la National Gallery, et aux États-Unis, en particulier à la galerie d'art de l'université de Yale et au musée des Beaux-Arts de San Francisco. Par ailleurs, beaucoup d'œuvres – probablement la plupart – circulent actuellement sur le marché de l'art dans le monde entier.

Aujourd'hui, on peut dire que l'œuvre de Francis Rose a été oubliée dans la mesure où il semble avoir relativement peu exposé à Paris et que les collections nationales n'ont conservé qu'un seul catalogue – dont la valeur tient certainement davantage à la préface de Gertrude Stein qu'à la renommée de l'artiste. En Angleterre, on ne trouve pas davantage de trace des catalogues issus des expositions de Francis Rose durant l'entre-deux-guerres, qu'il s'agisse d'événements s'étant tenus en France ou en Angleterre. Aucun historien de l'art

⁸¹⁰ *Id.* : « provoked less excitement, and whereas his 1938 show at the Petit Palais had considerable réclame his Mayor Gallery show in London the next year left critics bemused, more inclined to pay tribute to his enthusiasm than to his talent or technique. »

anglais ou français ne paraît s'être encore intéressé à l'œuvre de l'artiste – on ne trouve pas d'ouvrage qui lui soit consacré, ni même d'entrée dans des bases biographiques comme Oxford. Au vu de sa réception lors de ses expositions parisiennes, l'œuvre de Francis Rose mériterait certainement d'être redécouverte et la vie de l'artiste à explorer pour mieux comprendre sa place dans l'histoire de l'art : proche des surréalistes, qualifié parfois de romantique moderne par les plus éminents critiques d'art français, rejeté plutôt par leurs pairs anglais, Rose semble être l'archétype de l'artiste anglais oublié pour s'être fixé en France à cette période très charnière des relations franco-britanniques.

B. Le cas exceptionnel du peintre Matthew Smith, artiste anglais installé à Paris

Dans ce contexte, l'exemple de l'artiste Matthew Smith (1879-1959) est exceptionnel à plus d'un titre. C'était un artiste anglais, né au nord de l'Angleterre à Halifax, fils d'un riche industriel. Les détails de la jeunesse de Matthew Smith sont extrêmement intéressants pour cette étude en raison du cadre familial et des contradictions qui vont mener l'artiste jusqu'à son accomplissement, un destin qui rétrospectivement paraît vraiment fascinant. C'est pourquoi nous avons fait le choix, en dépit de la notoriété de cet artiste outre-Manche, de développer ici une partie sur les premières années de cet artiste dont la progression des réflexions furent lentes et les décisions prises longuement réfléchies, en raison de son tempérament et de son entourage. Par ailleurs, l'ouvrage de Malcolm Yorke⁸¹¹ s'avérant être le plus complet sur la vie de l'artiste – en particulier en France – et le plus critique sur les études qui ont précédé la sienne, ce chapitre est principalement nourri de ses commentaires et de ses observations sur Matthew Smith.

⁸¹¹ Yorke, Malcolm, *Matthew Smith : His Life and Reputation*. Londres : Faber and Faber, 1997, p. 6.

Le père de l'artiste, Frederic Smith, était très conservateur ; il était aussi passionné de littérature, poète lui-même à ses heures et également mécène. Il commandait à des artistes RA ou ARA comme Seymour Lucas (1849-1923) ou Edgar Bundy (1862-192), des œuvres qui étaient exposées à la Royal Academy, et les murs du domicile familial étaient recouverts d'œuvres d'art anglais – Frederic Smith n'avait pas lui-même grandi entouré d'œuvres classiques italiennes, flamandes ou françaises, et comme pour beaucoup de mécènes privés à l'époque, c'est le *Times* qui guidait le choix des artistes à qui il passait commande⁸¹².

Ainsi, comme le précise l'historien de l'art Malcolm Yorke, les enfants pouvaient, s'ils le souhaitaient, acquérir une éducation dite libérale sans avoir à quitter la maison⁸¹³. Ce ne fut pas le cas, et même si Matthew Smith lut énormément durant son enfance des livres tirés de l'immense bibliothèque de son père, s'il aimait le théâtre, il a déclaré plus tard qu'il n'avait jamais vu une seule bonne peinture avant l'âge de vingt-et-un an, à Londres⁸¹⁴ – ce sujet a été un motif de conflit entre l'artiste et son père durant longtemps. À dix-huit ans, Matthew Smith ne savait pas ce qu'il voulait faire de sa vie. C'était un jeune homme mélancolique, plutôt « anxieux, ayant peu d'estime pour lui-même et dénué de talent particulier.⁸¹⁵ » Son père prit la décision pour lui de le faire travailler pour sa firme, ce qu'il fit durant quatre ans.

En fait, comme John Rothenstein le relata plus tard, Matthew Smith était attiré par l'art depuis l'enfance. Le problème, c'est qu'il ne s'intéressait pas du tout à la peinture des artistes connus en Angleterre qui ornaient les murs de sa maison. Il se sentait frustré parce qu'il ressentait de plus en plus l'envie de dessiner, voire de peindre, mais il ne trouvait pas d'inspiration satisfaisante, il n'y avait pas accès. Ainsi, si Matthew Smith sentait instinctivement cette attirance pour l'art, il ne perçut pas quelle voie suivre depuis Halifax. Il

⁸¹² *Ibid.*, p. 16.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 7.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 7-12.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

savait seulement qu'il n'aimait pas l'art académique anglais de l'époque et que pour rien au monde il ne voulait en devenir un. Malcolm Yorke relate : « Il partageait avec [son père] et la majeure partie de la population britannique, et y compris avec le monde artistique londonnien, son ignorance du développement artistique continental. Dans le prestigieux magazine *Studio*, rien n'indiquait avant 1908 qu'en dehors de la peinture de salon académique, il y eut quoi que ce soit de produit en Europe.⁸¹⁶ » Cela montre que dans l'Angleterre d'avant 1905-08, rares étaient les personnalités qui s'intéressèrent aux productions artistiques du continent, au moins dans les sphères auxquelles pouvait avoir accès l'artiste et y compris dans les revues d'art spécialisées. En dehors du Salon, visiblement, la haute bourgeoisie ignorait ou rejetait ce qui se faisait à Paris au début du siècle.

Le père de Smith, observant l'intérêt grandissant de son fils pour l'art, lui avait offert des cours privés de peinture à l'âge de treize ans et lui paya un voyage à Londres pour aller voir une rétrospective de Turner en 1892. Le problème, c'est que dès lors que Matthew ne s'intéressa plus à rien d'autre qu'à la peinture, son père s'en inquiéta et commença à considérer ce hobby avec hostilité, d'autant que Matthew ne montra aucune aptitude d'homme d'affaires. Lorsque Matthew Smith demanda un jour à l'heure du thé, devant toute la famille, s'il pouvait intégrer une école d'art, son père y fit formellement obstruction, lui expliquant que l'art n'était qu'un passe-temps, pas un travail⁸¹⁷.

La condition pour que Matthew entreprenne des études d'art fut qu'il reste au domicile familial et intègre l'université locale, à Manchester, où le jeune homme ne put apprendre que le design. Trois ans plus tard, l'artiste remporta deux certificats de seconde classe dans les catégories de dessin à main levée et de dessin sur tableau, qui étaient requis pour devenir professeur stagiaire. Il remporta durant les deux années suivantes un autre

⁸¹⁶ Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 17 : « He shared his ignorance of new Continental development with Frederic and most of the British population, including the inward-looking art world in London. Nothing in the prestigious *Studio* magazine before 1908 indicated that anything other than academic Salon painting was being produce anywhere in Europe. »

⁸¹⁷ Rothenstein, John, *op. cit.*, p. 229.

certificat de seconde classe puis de première classe dans la catégorie de dessins d'après sculptures antiques et modèles vivants. En 1905, il remporta une commande suite à une compétition d'après modèle vivant qu'il avait gagnée. Malcolm Yorke relate qu'à cette époque, le jeune Laurence S. Lowry (1887-1957) enseignait à l'université de Manchester et qu'il recommandait à ses étudiants de ne surtout pas quitter Manchester pour Londres⁸¹⁸. On peut alors imaginer que Paris était encore moins envisageable pour le professeur – alors même qu'il venait de se former avec Adolphe Valette (1876-1942), un peintre impressionniste français installé à Manchester.

De fait, cette idée seule mit du temps à se profiler et à se confirmer dans l'intériorité de Matthew Smith. Autour de 1905, il commença à se sentir frustré à Manchester et fit quelques séjours brefs à Londres pour visiter des expositions. Lui comme son père étaient désormais conscients que Matthew n'était pas fait pour le design d'objets, pas plus que pour travailler dans la firme industrielle de son père. Pendant trois ans, Matthew Smith vécut dans cinq maisons différentes (« toutes plus luxueuses les unes que les autres⁸¹⁹ ») à Halifax, Bridlington, Giggleswick, Bowden et Manchester, fréquentant des écoles d'art pour garçons. À l'âge de vingt-cinq ans, il demanda l'autorisation de son père d'aller étudier l'art à Londres. Après de longues tergiversations, Frederic Smith accepta et Matthew Smith intégra la Slade School of Art de Londres.

À cette époque, l'école était encore perçue comme opposée aux enseignements de la Royal Academy ; les cours qui y étaient dispensés étaient tournés vers le Continent et ouverts, toutes proportions gardées, au « modernisme » continental – c'est-à-dire à l'impressionnisme. Plusieurs des professeurs qui y enseignaient avaient des contacts avec les impressionnistes français et connaissaient des lieux comme l'Académie Julian. Par ailleurs, en dépit de la

⁸¹⁸ Levy, Mervyn, and Lowry, Laurence S., *Painters of Today. L. S. Lowry*, Londres : Studio Books, 1961, p. 9 : « I can't think what you want to go to London for, you won't find any better lamp posts than you will in Wolverhampton ! It's all a lot of nonsense ! London doesn't *make* a painter any good just because he *goes* there. No sir, you can only paint where you belong – and that is where you are born. »

⁸¹⁹ Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 27.

réputation de l'école, à cette période les étudiants anglais qui sont devenus plus tard des artistes d'avant-garde ont tous trouvé les enseignements de la Slade trop académiques et peu adaptés à ce qu'ils y recherchaient (cf. Partie 3).

Le professeur le plus emblématique de cette récession du progressisme en matière artistique était Henry Tonks (1862-1937), qui fut professeur jusqu'en 1918 et devint le directeur de la Slade de 1918 à 1930. C'était un professeur qui avait la réputation d'être particulièrement dur avec ses étudiants. En outre, depuis les célèbres expositions organisées par Roger Fry à Londres en 1910 et 1912, Tonks devint complètement opposé à toute nouveauté en peinture : bien qu'amateur de l'impressionnisme et membre du New English Art Club, il était contre le post-impressionnisme, le cubisme, le futurisme, le vorticisme, l'abstraction et le surréalisme, parce que les artistes qui représentaient ces groupes avaient abandonné le dessin. Il pensait qu'ils ne savaient pas dessiner. Par conséquent, en raison des développements des mouvements modernes continentaux, la Slade était, dès le début des années 1900, beaucoup moins ouverte à cette modernité européenne, et des personnalités comme MacColl, qui gravitaient autour des sphères artistiques anglaises, ont déclaré par exemple que « la première étape de l'éducation artistique de ce pays est de persuader les étudiants qu'il n'est pas nécessaire d'aller à Paris⁸²⁰ », ce que Malcolm Yorke estime comme étant l'une des raisons pour laquelle si peu d'artistes s'y soient rendus, la Slade étant toujours à l'époque considérée en Angleterre comme la seule alternative à l'académisme⁸²¹ – l'autre raison, plus implicite, était que la Slade comptait en 1914 deux-cents quarante-quatre étudiants, dont deux-cent quatre femmes qui étaient là, pour la plupart, pour s'instruire et s'occuper avant de se marier.

On ignore tout de ce que pensait Smith de l'art moderne continental entre 1905 et 1908. Le relevé de ses correspondances a été effectuée par Malcolm Yorke, qui n'a trouvé

⁸²⁰ Cité par Yorke, Malcolm. *op. cit.*, p. 40.

⁸²¹ *Id.*

aucune trace de commentaires de Smith sur l'exposition des trois-cent quinze œuvres impressionnistes de la collection de Durand-Ruel à la Grafton Gallery de Londres en 1905, et l'auteur pense même que l'artiste ne savait pas qu'elle avait lieu à l'époque, ni mesuré d'ailleurs ce qu'il avait manqué. On sait grâce à une lettre à un ami datée de 1907 qu'à la Walker Art Gallery de Liverpool, Smith avait particulièrement aimé « deux œuvres de Sargent, deux ou trois du New English Art Club, et plusieurs des œuvres du Salon.⁸²² » Il avait aussi aimé des œuvres d'artistes comme Muirhead, Pryde et de Glehn. À l'exposition de l'International Society à l'automne 1907, il avait relevé le travail de Puvis de Chavannes. À la même exposition l'année suivante, il avait vu des œuvres de Gauguin, de Matisse, de Cézanne, de Bonnard, Denis, Van Gogh, Monet, Signac et Vollard, mais aucun commentaire de Smith n'existe hélas sur ce passage à l'exposition⁸²³. On ignore tout de ce que pensait Smith de l'enseignement de la Slade, et de l'impact de professeurs comme Tonks sur son esprit et sur sa création, toutes ses œuvres de jeunesse ayant été détruites.

Jusqu'à la fin de ses études à la Slade, Smith ne s'était pas fait remarquer en tant qu'artiste et n'avait pas vraiment d'idée de la suite à donner à sa carrière. C'était une personne réservée, perçue par son entourage comme une personne assez maladroite voire un peu bête, d'autant qu'il était le seul de la fratrie à s'être lancé dans une carrière artistique alors que sa famille ne considérait pas cela comme étant très sérieux. Comme le formule Malcolm Yorke, il était toujours « Mr Futile⁸²⁴ » après ses études. Il n'avait pas d'estime non plus pour son travail artistique. Le premier élément décisif de sa vie, de son destin, se produisit à Whitby où Smith se rendit pour une session d'été pour « compléter sa formation ». Il y rencontra Mary Gwendoline Salmond (1877-1958), qui était une jeune femme brillante, déjà très reconnue dans le milieu artistique et que même Henry Tonks admirait. Augustus John perçut chez elle une valeur et des aptitudes incroyables, elle l'impressionnait. Cette jeune femme fut la

⁸²² *Ibid.*, p. 41.

⁸²³ *Id.*

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 47.

première personne à percevoir chez Matthew Smith des qualités, à voir chez lui quelque chose d'unique, à vraiment croire en lui. Elle avait gagné plusieurs prix durant ses études à la Slade et à la fin de ses études, elle était partie à Paris, s'était installée à Montparnasse (rue Froidevaux) dès 1898, et avait étudié sous Whistler à l'Académie Carmen, où elle avait appris la technique qui manquait à l'enseignement de la Slade. Elle avait enseigné le dessin à son retour à Londres, à l'école privée de Chelsea ouverte par Augustus John et William Orpen, ainsi qu'à la Clapham Art School où elle était « une enseignante populaire et admirée.⁸²⁵ »

Elle se trouvait à Whitby quand Smith s'y rendit à l'été 1907, pour se perfectionner bien que ses œuvres étaient déjà acceptées au New English Art Club, à la Royal Academy et au Salon de Paris. Elle était l'une des meilleures de la session d'été ; elle venait d'une famille richissime, elle était très cultivée, c'était une jeune femme qui avait des opinions marquées sur tous les sujets, et elle était en outre extrêmement belle. Bien entendu, Smith pensait qu'il n'avait rien pour lui plaire. Pourtant, elle tomba amoureuse de lui. Malcolm Yorke estime qu'elle perçut certainement chez lui un besoin d'être encouragé, et qu'elle aimât chez lui, comme beaucoup de femmes plus tard, « sa vulnérabilité et sa délicatesse.⁸²⁶ » C'est elle qui l'a convaincu de se rendre à Paris. Il trouva le courage de demander l'autorisation à son père d'aller faire un séjour en France, et ce dernier accepta en dépit de la santé de Smith – il était très anxieux, mélancolique voire dépressif – à condition qu'il ne s'approche pas de Paris. Matthew Smith se rendit alors en Bretagne, seul, et à partir de ce moment-là, comme il le répéta souvent : « ma vie commença, mon esprit commença à s'ouvrir.⁸²⁷ »

Il s'installa à Pont-Aven, où il eut d'abord des difficultés pour se loger en dépit du revenu que son père lui allouait. Il finit par trouver et s'installa à l'Hôtel des Voyageurs tenu par Julia Guillou, qui fut très maternelle avec l'artiste. Pont-Aven eut une grande influence sur Smith, non seulement sur son art mais aussi sur son tempérament. Il fut marqué à vie par

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 50.

le paysage, les tenues vestimentaires des habitants, leur comportement et leur façon de parler, et par l'humanité, la tolérance et la simplicité, l'affabilité, des peintres traditionnels français⁸²⁸. C'était un changement total pour lui, qui avait toujours vécu dans le luxe, entouré de personnalités distinguées. Sur place, il rencontra un artiste anglophone qui devint son ami : Chicagoan Guy Ferris Maynard (1856-1936), qui venait de Paris, avait exposé au Salon et avait connu Gauguin – il ne reste presque plus rien de sa production. Il initia Smith dans la communauté des artistes qui persistait dans la région, ainsi qu'avec des idées plutôt radicales en matière artistique. Il le conseilla également sur les lieux à visiter en France (comme le musée de Nantes) et l'encouragea à lire des écrits d'artistes, à peindre des natures-mortes d'objets du quotidien⁸²⁹. Smith découvrit d'abord les environs, en particulier Le Pouldu où Gauguin et son groupe s'étaient expatriés, puis il était allé retrouver Gwen à Paris – ce que son père ne sut jamais. Malheureusement, on ignore quasiment tout de la production de l'artiste en Bretagne, où il resta neuf mois, car il ne subsiste de cette période que trois petites toiles.

Après ce séjour, Matthew Smith s'installa à Étapes, rue de Rivage, sur la côte du Nord de la France. Il y rencontra un autre personnage important, John Lyman (1886-1967), un peintre canadien qui connaissait mieux que Smith les cercles artistiques parisiens, l'Académie Julian, Marcel Beronneau et Gustave Moreau, qui forma Matisse. Il connaissait le Sud de la France. D'après Yorke, c'est à Étapes que Smith peignit sa première œuvre significative, un autoportrait (fig. 84)⁸³⁰ daté de 1909. John Rothenstein, qui devint un ami de l'artiste, écrivit sur cette œuvre qu'on y voit « un jeune visage timide et amical, le regard est soucieux et vous observe avec une expression de légère surprise.⁸³¹ » C'est un autoportrait peint en touches larges et marquées, dans une palette de tons rosés pour le fond qui font ressortir l'aspect massif du manteau noir porté par un artiste à la silhouette imposante, vêtu de façon élégante.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁸³⁰ Smith, Matthew. *Self Portrait*, 1909, huile sur toile, 72.4 x 48.3 cm, collection privée.

⁸³¹ Rothenstein, John, *op. cit.*, p. 231.

Le visage exprime une certaine neutralité, un certain stoïcisme et en même temps, il est vrai que l'artiste paraît lui-même étonné par cette œuvre qui lui est consacrée. C'est aussi l'une des dernières œuvres pour laquelle Smith employa des tons aussi neutres, les toiles de l'année suivante étant déjà caractérisées par une palette bien plus vive de rouges puis, dès avant la Première Guerre mondiale, de bleus et de verts purs, de couleurs primaires très intenses qui lui vaudront le surnom de « fauve anglais » – une dénomination qui est remise en cause aujourd'hui.

Depuis Étapes, Smith faisait régulièrement des allers-retours jusque Paris et il décida d'aller y vivre en 1910, accompagné de John Lyman. Ils s'installèrent d'abord dans un hôtel de la rue Jean Bart et intégrèrent l'Académie qu'Henri Matisse avait ouvert en janvier 1908 et où beaucoup d'artistes étrangers venaient se former – c'est probablement sur la suggestion de Lyman, qui était allé visiter le Salon des Indépendants l'année précédente et qui avait été marqué par un paysage du maître, que les deux jeunes artistes firent le choix de cette Académie⁸³². Lyman raconta plus tard que « les professeurs d'art continentaux » ne commentaient les études des artistes que rarement plus d'une fois par semaine, Matisse ne passait que toutes les deux semaines environ et ses commentaires « prenaient la forme d'une longue discussion sur les principes et les qualités fondamentales de l'art.⁸³³ » On ignore si cela le déçut à l'époque, ce qui est probable, mais son commentaire dénote en tous cas que l'enseignement des artistes continentaux différait de celui des professeurs des écoles anglaises comme la Slade. Les étudiants étaient plus autonomes. De son côté, Smith se plaisait dans cette Académie et se souvient d'un cours qui le marqua particulièrement – il écrivit en 1950 une lettre à Francis Halliday dans laquelle on peut lire que « l'ambiance de l'école était très

⁸³² Yorke, Malcolm. *op. cit.*, p. 60.

⁸³³ Lyman, John. « Matisse as a Teacher, » *Studio International*, vol. 176, 1968, p. 2-3.

plaisante⁸³⁴ », décrivant le lieu avec ses larges fenêtres donnant sur un jardin dans lequel les étudiants pouvaient se promener durant les pauses⁸³⁵.

Comme le relate Lyman, les étudiants avaient le choix de montrer ou non leurs travaux pour obtenir des commentaires. Smith n'osa jamais, durant cet apprentissage, montrer les siens à Matisse, bien que ce dernier fût moins dur que Tonks. Il ne le vit que trois fois environ mais s'en souvint et l'admira toute sa vie. Néanmoins, Malcolm Yorke estime que caractériser Smith « comme un élève ou même un disciple de Matisse, comme les critiques anglais l'ont fait sans sourciller, n'est pas justifiable.⁸³⁶ » Rapidement en effet, Lyman et Smith commencèrent à fréquenter moins souvent l'Académie, surtout parce que Matisse insistait, comme Tonks finalement, sur la maîtrise du dessin alors que les étudiants recherchaient l'enseignement de la « modernité » artistique et ne la trouvèrent pas chez Matisse, pour qui le dessin et l'unité de l'œuvre étaient des préoccupations centrales.

Matisse n'était pas intéressé par l'actualité, il peignait à cette époque des toiles comme *Luxe, Calme et Volupté*⁸³⁷ et son œuvre ne fit jamais référence aux deux guerres mondiales par exemple. Il recherchait un art équilibré, pur et serein ; ses sujets exprimaient des émotions positives et non moroses. Smith admirait surtout l'aspect coloriste des œuvres du maître, mais l'esprit de l'art de Matisse rejoignait finalement l'idée que se faisait son père de l'art : une œuvre a vocation à détendre celui qui la regarde après une journée de travail. En cela, les deux œuvres s'opposent, celle de Smith étant toujours plus exaltée, exprimant une certaine violence émotionnelle, ses sujets étant empreints d'une tourmente qui a caractérisé l'artiste à toutes les étapes de sa vie. À l'époque où Smith arriva en France, Matisse avait bien avancé depuis le scandale du Salon d'Automne de 1905, et le cubisme était en voie de développement, même si Smith l'ignorait probablement encore à cette époque.

⁸³⁴ Cité par Yorke, Malcolm. *op. cit.*, p. 61.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 61-62.

⁸³⁶ *Id.* : « to label him glibly as a pupil or even a follower of Matisse, as the English reviewers did, is not justifiable. »

⁸³⁷ Matisse, Henri. *Luxe, Calme et Volupté*, 1904, huile sur toile, 98.5 × 118.5 cm, musée d'Orsay, Paris.

En 1911, il n'avait encore vendu aucune toile et vivait toujours sur le maigre revenu que son père lui allouait. Il vivait à Montparnasse, au 155 puis au 8 rue de la Grande Chaumière, c'est-à-dire à côté de maîtres comme Picasso, Cocteau, Rivera, Gris ou Léger, mais d'après Yorke Smith n'eut pas de liens avec eux, pas d'affinités particulières, au contraire⁸³⁸. Son ami Lyman ne vivait pas très loin avec une amie de la Slade, dans le quartier Anglais où vivaient beaucoup d'Américains et d'Anglais à l'époque. On ignore si Gwen était à Paris à ce moment-là mais on sait qu'ils étaient toujours très proches et il est possible, étant donné qu'aucune correspondance entre eux n'existe, qu'elle se trouvait à Paris avec Smith. On ne sait pas du tout qui ni quels lieux il fréquenta à cette période, ce qu'il aimait, ce qu'il recherchait en art, quelles œuvres il aima, avec qui il parlait. On sait que jusqu'en 1914, il peignit dans le style fauve, comme en témoignent des natures-mortes flamboyantes comme *Lilies* de 1913 (fig. 85)⁸³⁹. À l'été, il retourna à Pont-Aven avec Lyman puis revint à Paris où il fréquenta sans doute l'une des Académies. Surtout, il s'intéressa à Ingres et fréquenta le Louvre pour copier une œuvre en particulier : *Madame Rivière*⁸⁴⁰ de 1805.

Par ailleurs, Smith fréquenta beaucoup à son retour à Paris les galeries comme celles de Durand-Ruel, de Vollard, de Berthe Weille ou la Salle Caillebotte, et continua de peindre sous l'influence du fauvisme mais s'essaya au moins une fois de peindre à la manière des Nabis – on le sait grâce à un petit autoportrait intitulé *Self Portrait in a Mirror* (fig. 86)⁸⁴¹. L'artiste s'est représenté presque de dos dans des tons orangés et bruns, en composant son œuvre comme une mise en abyme, c'est-à-dire en intégrant un miroir encadré dans la composition, ce qui cloisonne l'autoportrait à l'intérieur d'une toile presque carrée. La touche est souple et l'ensemble décentré à gauche est rééquilibré par la balance des tons, plus clairs à droite, donnant presque un effet de mouvement à l'intérieur du miroir qui contrebalance la

⁸³⁸ Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 67.

⁸³⁹ Smith, Matthew. *Lilies*, 1913, huile sur toile, 76.2 x 59 cm, Leeds City Art Gallery, Leeds.

⁸⁴⁰ Ingres, Jean Auguste Dominique. *Madame Rivière*, 1805, huile sur toile, 116.5 x 81.5 cm, musée du Louvre, Paris.

⁸⁴¹ Smith, Matthew. *Self Portrait in a Mirror*, 1908-09, huile sur bois, 33 x 30.5 cm, collection privée.

fixité du reste de la composition. Il est sensible que cette toile ne reste qu'une étude, l'expérience d'un artiste qui se cherche. Toutefois, Smith devint un habitué de la galerie Vollard et emmena un jour l'un de ses amis de la Slade, James Dickinson Innes, qui était un ami de Leo et Gertrude Stein, voir leur impressionnante collection – Innes n'avait cure de ces œuvres, il admirait plutôt Turner, Constable et Steer, mais il est possible que Smith ait eu accès au cercle des Stein par le biais de cet ami.

Matthew Smith passa ainsi deux ans à Paris avant la guerre, séjour qu'il apprécia énormément. Il apprit approximativement le français, se sentit libre et eut accès à toutes les dernières innovations en matière artistique. Ces dernières ne le firent pas changer soudainement de style, parce que Smith était un artiste qui avait besoin de temps pour intégrer ce qu'il voyait. Il ne copia jamais que pour s'entraîner, pour progresser, et retint toujours les leçons de Tonks et de Matisse sur l'importance voire de la primauté du dessin en peinture. Il avait besoin de sentir longuement l'atmosphère des lieux qu'il pénétrait, d'apprendre à les connaître, avant de pouvoir les peindre et en subir l'influence. Yorke écrit à ce sujet : « Il apprenait par lui-même davantage en regardant, en lisant et en réfléchissant qu'en peignant, puisqu'il ne peignit que six œuvres durant son séjour, dont seulement trois ont été réalisées dans la ville elle-même.⁸⁴² »

On ignore comment le père de Smith avait pris la nouvelle de son installation à Paris, mais le fait que son fils se fiance avec Gwen (en 1910), qui était un très bon parti pour la famille, l'a rassuré. L'artiste garda des liens étroits avec sa famille, qui vinrent lui rendre visite à son atelier parisien en 1911 et visitèrent le Salon. Gwen vivait à Paris également mais avait une adresse différente et son propre studio.⁸⁴³ Le journal de la sœur de Matthew Smith dénote son scepticisme envers le mode de vie de son frère, son logement et son art. Quant à son père, il commença à faire pression sur Matthew pour obtenir un retour sur investissement,

⁸⁴² Yorke, Malcolm. *op. cit.*, p. 72 : « He was teaching himself more by looking, reading and thinking than by painting, since only six works emerged from his stay, just three were created in Paris itself. »

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 72-73.

ce qui d'ailleurs explique sa visite à Paris en 1911 : Matthew Smith avait exposé deux œuvres au Salon des Indépendants cette année-là, ce qui fut sa première exposition publique, et comme Yorke l'explique, cela montra à ses parents que même s'ils n'appréciaient pas l'art de leur fils et les efforts qu'il faisait, d'autres personnes en étaient capables – les œuvres de Smith passèrent totalement inaperçues à l'exposition, ses œuvres étant exposées aux côtés de celles de maîtres comme Matisse, Léger, Signac, Vlaminck, Modigliani et Kandinsky. Smith exposa trois œuvres l'année suivante, qui passèrent tout aussi inaperçues – aucune trace dans la presse française de l'époque.

C'est aussi en 1912 que l'artiste se maria avec Gwen, ce qui eut pour conséquence l'augmentation de la somme allouée par son père à Matthew, étant donné que Gwen comme Matthew étaient loin de faire fortune avec la production de leur art. La mère de Matthew mourut soudainement juste avant leur voyage de noces à Rome, alors que le couple était retourné à Paris, ce qui assombrit considérablement la période et annula leur voyage. En guise de voyage de noces, ils repartirent en France et choisirent d'abord la Bretagne, que Gwen ne connaissait pas du tout, puis ils visitèrent St-Jean-de-Luz, Argelès, et le musée Ingres à Montauban. Enfin, ils rentrèrent à Paris où ils visitèrent l'exposition des œuvres de la collection Vuillard chez Bernheim-Jeune. Le problème qui se posa rapidement à ce moment-là, c'est que Matthew Smith, qui était entouré des grands maîtres français, n'avait pas du tout confiance en lui. Il ne fut pas encouragé par l'un d'entre eux, principalement parce qu'il n'osa jamais les approcher. Il se sentait paralysé à Paris, et en 1912 le couple avait choisi de se retirer de la capitale pour cette raison⁸⁴⁴.

Ils rejoignirent l'un des amis de Maynard à Grez-sur-Loing en Ile-de-France, où se trouvait une communauté d'artistes anglophones et où ils firent des rencontres déterminantes :

⁸⁴⁴ Royde-Smith, Sophie, « The Early Paintings of Matthew Smith, », mémoire de recherche en histoire de l'art, Londres, Courtauld Institute, 1981, p. 53.

Alden Brooks (1883-1964) et sa femme Hilma Brooks, qui était peintre⁸⁴⁵. Alden avait été éduqué par un père qui était peintre, il avait de très bons contacts. Il collectionnait des peintures post-impressionnistes et possédait des sculptures sur bois de Gauguin. Comme l'explique Yorke, les Brooks avaient aussi un appartement à Paris et les Smith furent introduits par leur biais à travers l'intelligentsia parisienne. Alden et Matthew devinrent amis lentement mais leur amitié dura toute leur vie et le journal d'Alden⁸⁴⁶ regorge d'informations sur la vie personnelle de Matthew Smith.

L'artiste devint également ami avec Joe Heseltine (1859-1930), le frère du compositeur anglais Peter Warlock (1894-1930) et un ami du peintre irlandais John Lavery (1856-1941), ainsi qu'avec Lloyd Osbourne (1868-1947), le beau-fils de Robert L. Stevenson (1850-1894). Osbourne deviendra l'un des premiers acheteurs de Matthew Smith, dont les contacts étaient, visiblement, exclusivement britanniques ou américains. D'ailleurs, l'un des amis les plus éminents de l'artiste fut le compositeur anglais Frederick Delius (1862-1934), qu'il rencontra également à Grez-sur-Loing en 1913, par le biais de Brooks⁸⁴⁷. Chez le compositeur, les murs étaient ornés d'œuvres de Gauguin, de O'Connor et de Munch. Durant sa période à Grez-sur-Loing, Smith peignit surtout des natures-mortes, en particulier des fleurs parce qu'elles étaient naturellement colorées, ce qui lui simplifia ses expérimentations coloristes plus que des portraits ou des paysages ne pouvaient le faire. C'est vraiment la couleur qu'il a tendu à travailler à cette période, après avoir eu une phase assez longue de formation sur le dessin – il travaillait toujours à ce moment-là sur sa copie de *Madame Rivière*.

⁸⁴⁵ Alden était né aux États-Unis mais avait passé son enfance en Europe et en Angleterre, avant de retourner aux États-Unis pour faire ses études puis de devenir enseignant à l'université d'Harvard. Il était installé à Grez-sur-Loing depuis 1908 comme correspondant français pour le *New York Times* – il est aussi connu pour ses écrits académiques sur Shakespeare.

⁸⁴⁶ TGA 7817/9

⁸⁴⁷ Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 82. Une fois encore cela prit du temps, Smith n'osant pas approcher Delius, dont il connaissait le travail et qu'il admirait.

Cette période fut marquée par un rejet de l'avant-garde artistique parisienne au profit d'une sorte d'exploration des maîtres européens du passé, dont Ingres qui le fascinait. Il retourna au musée de Montauban, qui contenait quatre mille dessins et tout le contenu du studio du maître. Malcolm Yorke s'étonne de cette attirance de Smith pour les maîtres du passé, par rapport au rejet qu'il avait toujours eu des maîtres anglais, mais cela paraît assez symptomatique de plusieurs des grands artistes anglais qui sont venus à Paris. Les Anglais ne rompaient pas avec la tradition, l'histoire de l'art britannique n'étant pas jalonnée de révolutions comme l'est celle du continent, et en particulier celle de Paris. On le verra, Matthew Smith n'a pas été le seul à se tourner vers l'étude des maîtres européens une fois arrivé en France. Smith n'aimait pas les œuvres historiques comme les portraits de Napoléon ou de Jeanne D'Arc, il détestait le *Bain Turc*⁸⁴⁸ que son futur ami Walter Sickert décrivit comme étant « absurde et repoussant, semblable à un plat de macaronis, à quelque chose de frétilant et de déplaisant. » – l'œuvre avait durablement marqué Picasso, Matisse et Derain lorsqu'elle avait été présentée pour la première fois à une rétrospective de l'œuvre d'Ingres au Salon d'Automne de 1905. Pourtant, comme Yorke l'explique, Smith apprit beaucoup d'Ingres, que Matisse admirait aussi, et la prédilection pour le nu comme la similitude des poses dans les œuvres trahissent l'influence d'Ingres sur Smith⁸⁴⁹.

La période de Grez-sur-Loing dura deux ans et se termina au début de l'année 1914. Le couple Smith commençait à battre de l'aile. Par ailleurs, Smith ne vendait aucune œuvre à ses amis de Grez, Brooks ayant des réserves sur ses toiles de l'époque, qu'il ne trouvait pas assez abouties, pas suffisamment travaillées. Pire, Heseltine pensait que « ses travaux étaient tellement faibles que Smith ne pouvait pas réellement être un artiste.⁸⁵⁰ » Lorsque la guerre fut déclarée, Heseltine confia à Brooks qu'il pensait que Smith était un espion anglais envoyé par l'État-Major britannique, dont son beau-frère était membre, pour garder un œil sur Delius,

⁸⁴⁸ Ingres, Jean-Auguste-Dominique. *Le Bain Turc*. 1852-69, huile sur bois, 108 cm de diamètre, musée du Louvre, Paris.

⁸⁴⁹ Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 84.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 86.

qui était d'origine allemande⁸⁵¹. C'est dire si Smith paraissait prometteur avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale. En 1914, il avait trente-cinq ans.

Un événement important se produisit alors : Frederic Smith, le père de Matthew, mourut le 27 août 1914. Il laissa à ses enfants un héritage tel que Smith n'eut plus jamais à se soucier d'argent, à se soucier de vendre, ce qui changea tout pour lui. Il n'eut jamais à enseigner pour gagner sa vie, comme le firent nombre d'artistes de l'époque. Il exposa toujours, par besoin de reconnaissance, pour son amour propre, mais il n'aimait pas se séparer de ses œuvres et laissa à sa mort énormément de ses œuvres préférées. Surtout, il put travailler à son rythme, ce qui était essentiel pour lui au vu de son tempérament, et ce qui était un luxe énorme.

Après le décès de son père, Matthew Smith se retira seul en Cornouailles. Durant les deux premières années de la guerre, l'artiste ne s'enrôla pas – on ignore pourquoi. Les Smith retournèrent à Londres vivre chez les parents de Gwen et en mai 1915, leur premier enfant naquit. Matthew avait un studio au 2 Fitzroy Street. Il ressentait le besoin d'être seul, de se retirer. D'après Yorke, il était affectueux avec son enfant mais il laissait à Gwen le soin de le gérer au quotidien⁸⁵². Il en fit des dessins « mais passait la majeure partie de son temps à agoniser dans son studio ou à se faire de nouveaux amis dans la communauté artistique de Fitzroy Street.⁸⁵³ » Il avait embauché un modèle féminin pour travailler et s'exercer sur le nu et fit de grands progrès. Il peignait toujours à la manière fauve jusqu'en 1916, comme en témoignent les deux nus intitulés *Fitzroy Street Nude No. 1* (fig. 87)⁸⁵⁴ et *Fitzroy Street Nude No. 2* (fig. 88)⁸⁵⁵. Ce sont des toiles sur lesquelles le modèle pose dans des positions peu conventionnelles, assis sur une chaise. L'artiste emploie des couleurs primaires pures et rythme ses toiles avec des obliques vertes qui traversent les arrière-plans. Le modèle n'est pas

⁸⁵¹ TGA 7817/9. Lettre d'Alden Brooks à Francis Halliday, 31 août 1960.

⁸⁵² Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 89.

⁸⁵³ *Id.*

⁸⁵⁴ Smith, Matthew. *Fitzroy Street Nude No. 1*, 1916, huile sur toile, 86.4 x 76.2, Tate Britain, Londres.

⁸⁵⁵ Smith, Matthew. *Fitzroy Street Nude No. 2*, 1916, huile sur toile, 101.6 x 76.2 cm, The British Council, Londres.

vraiment mis en valeur au point de vue esthétique, mais ces toiles montrent la direction que tend à donner Smith à son style personnel, qui progressait. Il est sensible que l'artiste cherchait alors à travailler sur le corps humain, les positions lascives du modèle lui permettant diverses expérimentations sur les ombres, qu'il peint en vert, et sur le modelé des formes corporelles.

D'après les informations récoltées par Yorke, le modèle était soit Nina Hamnett, soit Emily Powell. Elles posaient toutes les deux pour Walter Sickert, qui vivait dans la même rue que Matthew Smith. Ils se rencontrèrent et en dépit de leurs différences d'opinion sur les sujets artistiques, les deux peintres devinrent amis au point qu'à l'été 1916, les Sickert invitèrent les Smith à Chagford, dans la région de Devon. Yorke écrit : « Les deux hommes partageaient un amour pour les personnalités excentriques, le théâtre, la bonne cuisine, le vin, le bric-à-brac et pour tout ce qui était français, tandis que leurs épouses, Christine et Gwen, avaient le même problème qui était de subir leurs maris égocentriques et peu commodes.⁸⁵⁶ »

Smith rencontra alors des artistes comme Augustus John, Henry Lamb, Charles Ginner, Jacob Epstein ou Harold Gilman, qui étaient les camarades de Sickert et qui devaient beaucoup au travail de Gauguin, Matisse, Van Gogh et les autres post-impressionnistes comme Signac et Seurat. C'est donc en fait à Londres que Matthew Smith devint familier avec les leçons et les visions des maîtres parisiens de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Yorke écrit : « Ces hommes avaient l'âge de Smith, parlaient sa langue, et étaient désireux d'avoir de nouvelles recrues pour gagner la guerre contre l'académisme victorien. Bien entendu Smith put apprendre énormément de la façon dont ils avaient adapté les découvertes françaises aux perceptions et aux sujets anglais.⁸⁵⁷ » À travers Sickert, Smith rencontra aussi les membres du Bloomsbury Group, qui menaient des vies libérées et

⁸⁵⁶ Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 91.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 93 : « These men were Smith's age, spoke his language, and were eager to gain recruits for the war against Victorian academism. Obviously Smith could learn a lot from the way they had adapted French discoveries to English visions and subject matter. »

prônaient un certain modernisme qui allait à l'encontre des mœurs de l'ère victorienne. Vanessa Bell, l'épouse de Clive Bell, et Duncan Grant, devinrent des amis de Smith ; en outre, Smith connut bien Roger Fry dont les Omega Workshop étaient installés au 33 Fitzroy Square, juste à côté de chez lui. Fry devint la personnalité la plus influente auprès de Matthew Smith, « à travers son rôle d'entrepreneur et d'apôtre de l'art moderne français.⁸⁵⁸ » Smith était extrêmement impressionné par ce théoricien de l'art, qui était le plus brillant et le plus influent dans l'Angleterre de l'époque, mais en même temps il évitait les discussions théoriques avec lui, ne se sentant pas à la hauteur pour échanger avec cet esprit clairvoyant.

Smith eut aussi des contacts avec les représentants du vorticisme en Angleterre à cette époque. Ce groupe, avec celui du Bloomsbury et celui de Sickert, était le troisième à « faire la guerre » à l'ère victorienne et à l'académisme. Mais en dépit de tous ces contacts, ces discussions et ces découvertes, Smith continua de travailler selon sa propre esthétique et ses propres idées, seul, dans son studio londonien. Epstein et John l'encouragèrent à cette période et respectaient son tempérament – ils avaient beaucoup plus confiance en eux que lui. Durant deux ans, il continua de travailler ainsi, tout en pensant à la guerre, celle du monde et non celle de l'art, et progressivement, un sentiment patriotique grandit en lui. Il commençait à être mal perçu par certains, parce qu'il ne partait pas au Front, et bien qu'il fût loin d'avoir une santé de fer ou une personnalité de combattant, il voyait publiés dans *Studio* la liste des artistes qui s'étaient engagés ; il avait visité les expositions de Nash et de Nevinson en 1916 et 1917 ; mais lui-même n'avait pas d'expérience d'envergure en tant qu'artiste, aucune exposition à Londres, pas de contacts, et seulement quelques nus et des natures mortes florales en main pour démontrer ses qualités d'artistes.

Il tenta de s'enrôler en 1917 mais il fut refusé par les Artists' Rifles et par la compagnie d'artillerie, présumément selon Yorke parce qu'il était trop petit, « ce qui est

⁸⁵⁸ *Id.*

bizarre parce qu'il était plutôt grand (1,80 mètre).⁸⁵⁹ » Il fut affecté à la garnison. Finalement, il fut appelé comme agent privé pour la Inns of Court Officer Training Corps. Il fut blessé en septembre et rentra à Londres en convalescence, où il peignit dans son studio ou lisait des livres sur Rodin, Delacroix et Gauguin. Il devint lieutenant en septembre 1918 et travailla en France dans un camp de prisonniers de guerre à Abbeville en novembre. Il y fit une vingtaine de dessins de prisonniers de guerre allemands, qui sont les seuls dessins ayant survécu de ses années de guerre. De là, il tenta de devenir artiste officiel de l'armée britannique, ce qui était un bon moyen de se faire connaître parce que les œuvres des artistes engagés avaient été reproduites dans l'ouvrage *British Artists at the Front* en février 1918, qui fut largement diffusé. Mais il manquait toujours de crédibilité et ne fut pas retenu. En décembre 1918, il fut démobilisé et retrouva son ami Alden Brooks, qui l'introduisit auprès de Roderic O'Connor (1860-1940), le peintre irlandais qui avait vécu à Paris et à Pont-Aven à la fin du XIXe siècle.

Smith avait beaucoup entendu parler de lui depuis son premier séjour à Pont-Aven et cet artiste devint son mentor à cette période, une sorte de guide ou même de figure paternelle pour Matthew Smith. Il vivait à Paris, au 102 rue du Cherche-Midi, et Smith eut l'occasion de visiter son atelier à maintes reprises. Il y découvrit ses peintures, en particulier ses marines et ses nus. Il put aussi y admirer sa vaste collection d'œuvres de Gauguin, Bonnard, Seguin, Segonzac, Rouault, Derain, Modigliani et Vlaminck. Malcolm Yorke décrit l'art de O'Connor en ces termes :

O'Connor était un peintre électrique, tantôt impressionniste, expressionniste, symboliste, Pré-fauve, intimiste, post-impressionniste ou synthétique, tirant de chaque nouveau mouvement français ce dont il avait besoin pour exprimer sa propre vision. Il était essentiellement un coloriste audacieux, quelqu'un qui simplifiait la forme et aimait appliquer un traitement

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 99.

sensuel de la peinture. Il est aisé de comprendre pourquoi Smith fut intéressé par ses travaux et pourquoi il désigna plus tard l'Irlandais comme son « maître. »⁸⁶⁰

Pour autant, la période d'après-guerre fut complexe pour Matthew Smith, qui avait désormais une quarantaine d'années et n'avait toujours pas peint d'œuvre d'envergure – et très peu d'œuvres en tout. Il était père de deux enfants, et l'expérience de la guerre l'avait considérablement déprimé. Retourné en Angleterre en mars 1919, il fit quelques allers-retours à Paris avec Gwen pour visiter des expositions, dont celle de Matisse, puis ils retournèrent deux mois à Grez-sur-Loing au printemps 1919. Alden Brooks écrivit un roman dont le personnage principal, Dominique Prad, était basé sur celui de Matthew Smith⁸⁶¹, ce qui montre que même si Smith n'était toujours pas accompli en tant qu'artiste à son âge, il devait être un personnage, une personnalité qui s'interrogeait, quelqu'un d'introspectif qui avait aussi beaucoup d'histoires à raconter. Yorke écrit que l'artiste adorait relater toute sorte d'anecdotes sur Halifax au Café Royal, et sur son enfance avec les amis qui étaient originaires de la même région, comme Frederick Delius (1862-1934) et John Rothenstein, le directeur de la Tate Gallery⁸⁶². Mais à cette période, il est certain qu'il avait perdu la vigueur de sa jeunesse, son élan, qu'il doutait et que la guerre l'avait broyé⁸⁶³. À Londres, le groupe de Fitzroy était démembré, Sickert étant reparti à Dieppe, Gore et Gilman étant décédés, Lees souffrant d'une maladie mentale et étant interné, et les modernes comme Nevinson ou Lewis étaient dans le même état que Smith.

La famille Smith repartit alors s'installer deux ans en Cornouailles, de 1920 à 1922. Gwen espérait que la vie au grand air lui ferait du bien, mais ce ne fut pas le cas et la situation empira. Smith ne s'intéressait pas à la peinture de paysage et il se sentait bloqué, étouffé, avec ses deux enfants et sa vie de famille. À la fin des vacances, il la renvoya à Londres et resta seul à Cornwall. Il délaissa peu à peu sa famille et ne lui rendit quasiment plus visite.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁶¹ Brooks, Alden. *The Enchanted Land*, Londres : Unwin, 1924.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 1.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 105.

Progressivement, Gwen comprit qu'il ne reviendrait plus et vendit la maison de Grez pour repartir vivre à Londres avec les deux enfants. Matthew Smith retourna s'installer à Fitzroy en 1922 et on sait qu'il exposa en 1922 et en 1923 avec le London Group. Il était toujours seul et mélancolique, bien que rien ne faisait suspecter à son entourage son état psychique.

À plus de quarante ans, l'artiste restait un homme réservé, sensible mais secret, qui ne laissait pas transparaître ses émotions. Seule sa peinture avait le pouvoir de montrer ce qu'il dissimulait en lui, même à ses amis les plus proches, et c'est ce caractère qui le poussa à retourner à Paris en 1922, lorsque l'événement le plus important de sa vie et de sa carrière intervint à Londres, où il était brièvement retourné vivre : il rencontra Vera Cuningham (1897-1955), une jeune femme qui voulait devenir artiste, qui était la muse de l'artiste Bernard Meninsky (1891-1950) et qui vivait avec lui.

Matthew Smith la rencontra lors d'une visite à l'atelier de Meninsky. Vera n'avait que vingt-cinq ans, tandis que Smith en avait quarante-trois, et il était toujours marié. Elle était la fille d'un ingénieur civil qui avait fait fortune en contribuant à la construction du Transsibérien. Sa mère était issue d'une famille de nobles et son père avait fait faillite pendant la Révolution Russe. Vera était déterminée à devenir une artiste, elle vivait depuis son départ du domicile familial en colocation avec trois amies et suivit brièvement l'école des Beaux-arts Heatherley puis la Central School of Art de Londres. Néanmoins, d'après Malcolm Yorke, comme Smith elle bénéficiait d'un revenu privé et n'était pas dépendante de la vente de ses œuvres⁸⁶⁴.

Elle devint la muse et la maîtresse de Matthew Smith, ce qui lança très clairement la carrière de l'artiste, qui prit un tournant magistral durant les années 1920 grâce à ses nus colorés qui devinrent célèbres et marquèrent véritablement l'histoire de la peinture britannique. Le père de Vera était décédé mais sa mère était toujours en vie, et au vu de la

⁸⁶⁴ *Id.*

situation familiale de Smith, le couple ne pouvait pas vivre à Londres sans provoquer de scandale, sans offenser gravement la mère de Vera ou sans être confrontée à Gwen, qui vivait alors à Kensington. C'est la raison pour laquelle le couple quitta Londres pour Paris, décision qui n'avait donc rien à voir avec leur attirance pour la capitale mondiale des arts. Tous les contacts de Smith étaient à Londres, et il ne cherchait pas à faire carrière en France ou à se confronter enfin aux grands maîtres de la scène artistique parisienne. Ils s'installèrent au 6 villa Brune à Montparnasse, dans une petite maison avec jardin, située dans une rue isolée et calme – dans un cul de sac.

Au début de cette relation, Vera mis ses projets personnels d'artiste de côté et se consacra entièrement à Matthew Smith, posant pour lui pour des séries de portraits, nue ou vêtue, qui concrétisèrent la réputation et la carrière de l'artiste. Ce fut pour lui la période la plus riche et la plus dense, la plus productive surtout et la plus porteuse. Il se libéra. Rothenstein écrivit plus tard de Matthew Smith qu'il était prisonnier jusque-là de ce qu'il avait observé et assimilé, qu'il prit un nouveau départ au début des années 1920, abandonnant la théorie et les leçons tirées de ses années de formation, des ouvrages qu'il avait lus, des œuvres qu'il avait vues, des discours qu'il avait entendus, pour laisser libre court à sa propre créativité, pour libérer ce qui devait sortir de lui-même, pour explorer son intériorité et se laisser enfin s'exprimer librement :

Il est devenu clair que, par sa trop étroite étude et son assimilation du post-impersonnisme, même de Cézanne et des Fauves, il s'était construit ce qu'il me décrivait comme étant une prison spirituelle. Son mécontentement était devenu insupportable. Persuadé que les œuvres de sa première maturité étaient les produits de cette prison, il résolut de renoncer aux attitudes et aux opérations intellectuelles dont elles étaient issues et de prendre un nouveau départ : de découvrir ce qu'il avait en lui pour peindre et pour chercher les moyens de rendre sa propre expression. Profondément découragé, il a tout recommencé. Mais sa renonciation fut récompensée par une étrange promptitude. Après s'être débarrassé de toutes ses idées et de toute sa doctrine, il découvrit avec enthousiasme qu'il était capable de peindre, que ce soit à partir d'un modèle nu ou de fruits et de fleurs, avec une fluidité qu'il n'avait jamais connue

auparavant, et il reconnaissait désormais ce qu'il peignait comme venant de lui et comme ce qu'il avait toujours voulu faire.⁸⁶⁵

Matthew Smith s'était trouvé en la personne de Vera, ce qui lui permit de se trouver dans son art, de prendre un nouveau départ et de tout reprendre du début. Il abandonna ce qu'il savait, fit table rase de son passé, des doctrines qu'il avait assimilées, et laissa libre cours à son imagination. Le résultat fut immédiat et sans précédent. Il finit par trouver son style, sa propre esthétique et son propre moyen d'expression à travers les portraits de sa maîtresse. Il trouva sa voie par ce moyen, en éliminant tout ce qui l'empêchait de libérer sa créativité, tout ce qui n'était pas essentiel à son œuvre, et trouva finalement la direction à donner à son art, ce qu'il n'était encore jamais parvenu à faire.

L'une des premières œuvres de cette époque est *Nude on a Red Divan* (fig. 89)⁸⁶⁶, un nu de Vera en format paysage peint dans des tons rouges très vifs. Le modèle pose de façon lascive, les yeux clos, les bras étirés vers l'arrière de la tête et la jambe gauche repliée sur celle de droite, de sorte à dissimuler son sexe et à valoriser le haut de son corps. Les contours des formes sont marquées par d'épaisses lignes noires et brunes, et le corps de Vera, allongée sur un divan, la tête appuyée contre un coussin vert, complémentaire, est légèrement plus clair que le sofa lui-même : c'est comme si la chaleur de son corps rendait le support sur lequel elle repose encore plus chaleureux, comme si elle réchauffait ce qu'elle touchait, rendant le divan tellement rouge-orangé qu'il ressemble à un support de braises – les formes du soubassement rappellent celles d'un bûcher, c'est comme si le canapé brûlait ou qu'il chauffait par le dessous. Les lignes ne permettent pas de définir nettement les contours de sa physionomie ni

⁸⁶⁵ Rothenstein, John, *Matthew Smith (1879-1959)*, Londres : Beaverbrook Newspapers, 1962, p. 4 : « He grew certain that by his too close study and assimilation of Post-Impressionism, even of Cézanne and the Fauves, he had built himself what he described to me as a spiritual prison. His dissatisfaction became unbearable. Persuaded that the works of his first maturity were the products of this prison, he determined to renounce the attitudes and intellectual operations from which they sprang and to make a fresh start : to discover what it was that he had in him to paint and to search for the means to give it his own expression. Deeply despondent, he started all over again. But his renunciation was rewarded with a strange promptitude. Having cleared his mind of consciously held ideas and all doctrine, he shortly made the exhilarating discovery that he was able to paint, whether from the naked model or from fruit and flowers, with a fluency that he had never before known and that what now came from his brush was something that he recognised as uniquely his own and as what all the time he wanted to do. »

⁸⁶⁶ Smith, Matthew. *Nude on a Red Divan*, 1923-24, huile sur toile, 45.7 x 63.5 cm, collection privée.

celles du décor, ce qui montre que Smith n'applique pas ici les leçons tirées d'Ingres et l'insistance marquée du maître sur l'importance du dessin. Toutes les formes fusionnent, elles brûlent, fondent, se confondent et on ne distingue plus que l'essentiel, qui n'est pas le modèle lui-même mais ce que Smith perçoit en lui.

Plusieurs auteurs qui ont écrit sur cette période de l'œuvre de Matthew Smith tendent à le rapprocher du maître flamand Pierre-Paul Rubens (1577-1640), tant dans l'esprit de sa peinture, dans cette façon de dépeindre son modèle – Hélène Fourment (1614-1673 ?), qui était sa seconde épouse – que dans sa manière d'insister sur l'aspect charnu de son corps. L'historien de l'art Jean-Jacques Mayoux écrit :

Un *Cornish Landscape* de 1920 montre la même recherche d'un colorisme expressionniste un peu extérieur, plaqué sur le sujet formel. Elle se trouve mais atténuée dans les nus d'environ 1925 : *Model Waking*, *Model Turning*, *Couleur de Rose* (1924) : une rose, ou un rose, un peu congestionnés, avec une chaleur sensuelle de la lignée de Rubens. La couleur reste audacieuse : la chair se voit surprise de passer à l'occasion du carmin au presque noir ; mais cette couleur n'est plus imposée de la même manière.⁸⁶⁷

Mayoux insiste ainsi bien entendu sur le colorisme de Smith, mais aussi sur le pas franchi entre une œuvre de 1920 et une autre de 1924 : sur la première, l'artiste « plaquait » un colorisme sur son sujet, tandis qu'en 1924 la couleur exprime la sensualité du sujet, elle vient de lui au lieu de lui être appliquée. Le traitement de la chair l'inscrit pour lui dans la lignée de Rubens, tandis que Yorke écrit : « comme le biographe de Vera l'a écrit, elle est devenue comme l'Hélène Fourment de Rubens, « la splendide poseuse désirée tant par le peintre que par l'homme.⁸⁶⁸ » Smith s'approprie désormais son sujet. Yorke ajoute : « Contrairement à Picasso ou à Matisse, Smith ne s'est jamais représenté en train de contempler le modèle, mais sa présence possessive est partout implicite.⁸⁶⁹ » Son lien avec

⁸⁶⁷ Mayoux, Jean-Jacques, *La Peinture Anglaise*, Paris : Armand Colin, 1969, p. 264.

⁸⁶⁸ Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 120 : « as Vera's biographer wrote, she had become like Rubens' Hélène Fourment, the 'splendid sitter desired both by the painter and the man. »

⁸⁶⁹ *Id.* : « Unlike Picasso or Matisse, Smith never depicted himself contemplating the model, but his proprietorial presence is everywhere implied. »

son sujet change, et ses nus de Vera sont les plus représentatifs de ce changement chez l'artiste.

Si on compare *Nude on a Red Divan* avec un paysage du Yorkshire qu'il a peint en 1926, on comprend que si Smith a bien trouvé son style propre, le traitement de son *Yorkshire Landscape* (fig. 90)⁸⁷⁰ montre que sa relation avec le sujet est d'une autre nature, qu'il n'a pas la même relation avec lui qu'avec Vera. L'emploi du rouge se contente de délimiter les contours des collines. On sait combien l'artiste était attaché à cette région où il a grandi, et ces lignes rouges tendent à montrer une sorte de fil, un lien qu'il a entretenu toute sa vie avec elle – on retrouve ce ton mélangé à la terre au premier plan. Mais les arbres sont d'un vert un peu terne, ce traitement étant bien éloigné de la leçon de Gauguin à Paul Sérusier, qui avait dit à ce dernier lors d'une promenade au Bois d'Amour en 1888 : « Comment voyez-vous ces arbres ? Ils sont jaunes. Eh bien, mettez du jaune ; cette ombre, plutôt bleue, peignez-la avec de l'outremer pur ; ces feuilles rouges ? Mettez du vermillon.⁸⁷¹ » – l'impact de cette leçon de Gauguin à son disciple avait donné naissance au célèbre *Talisman, l'Aven au Bois d'Amour*⁸⁷², qui devint le manifeste fondateur du groupe des Nabis et qui révolutionna l'histoire de l'art occidental, en particulier pour son application des couleurs en aplats, l'artiste étant muni du souci de peindre la sensation visuelle par la recherche d'un équivalent coloré plutôt que d'appliquer le mimétisme coloré de ses prédécesseurs, les impressionnistes.

Smith, plutôt que de suivre les leçons de Gauguin qui l'avait pourtant durablement influencé et beaucoup marqué, suivit désormais son propre instinct et se mit à exprimer sa relation avec ses sujets plutôt que de suivre les leçons des maîtres français. En même temps, il avait toujours en tête cette longue histoire de l'art européen : le corps humain dénudé est le sujet central de l'art, et Smith continuait de copier des nus de maîtres comme Rubens,

⁸⁷⁰ Smith, Matthew. *Yorkshire Landscape*, 1926, huile sur toile, 33 x 43 cm, collection privée.

⁸⁷¹ Denis, Maurice, *Théories 1890-1910 : Du Symbolisme Et De Gauguin vers un Nouvel Ordre Classique*, Paris : L. Rouart et J. Watelin, 1920, p. 167.

⁸⁷² Sérusier, Paul. *Talisman, l'Aven au Bois d'Amour*, 1888, huile sur bois, 27 x 21.5, musée d'Orsay, Paris.

Velázquez, Rembrandt, Giorgione, Watteau, De Vinci, Raphaël, Cranach, Titien, Véronèse et Delacroix, « qui avaient tous imposé des jalons que les peintres du Salon du XIXe siècle n'avaient pas réussi à atteindre avec leurs Vénus en sucre rose et leurs Nymphes frétilantes.⁸⁷³ » Cela montre que Matthew Smith cherchait bien à marquer l'histoire de l'art, avec en tête l'idée qu'il lui fallait le faire en trouvant un moyen personnel de le faire et en puisant dans les ressources extraordinaires qu'il pouvait trouver dans les musées de Paris. Ses nus diffèrent de ceux de Manet, qui cherchait à montrer le nu féminin comme un sujet contemporain plutôt que glorifié, comme il l'avait toujours été auparavant. Smith cherchait autre chose à travers ses nus de Vera. Charles Harrison écrit que si son emploi de la couleur est à rapprocher de celui de Matisse, les deux approches picturales sont nettement différentes :

La nature toujours hédoniste de ses sujets – des nus dans des intérieurs, des paysages par temps chaud et des natures mortes de fruits succulents, des draperies à motifs et des céramiques colorées – encourage naturellement les comparaisons avec Matisse, et il est donc facile de voir qu'il utilise beaucoup la couleur, de laquelle tant de choses dépendent, comme un dérivé de l'exemple du peintre français. Mais le pinceau de Smith a toujours été un instrument moins critique que celui de Matisse ; la relation entre les fonctions de « dessin » et de « coloration » est bien distincte dans les œuvres des deux peintres. Alors que Matisse s'efforçait toujours dans ses peintures d'articuler une structure qui garantisse une certaine indépendance quant au rôle de la couleur, Smith avait tendance à l'utiliser de manière beaucoup plus descriptive, afin de saisir la richesse des modulations de surface et d'éclairage dans ses sujets.⁸⁷⁴

Charles Harrison ajoute : « Dans son travail antérieur, il avait établi des contrastes dramatiques, mais dans son travail plus typique des années vingt, la peinture est généralement appliquée à l'état fluide et une teinte passe ainsi facilement à l'autre. Le résultat est

⁸⁷³ Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 121 : « who had all set benchmarks which the nineteenth-century Salon painters had failed to reach with their pink sugar Venuses and titillating Nymphs. »

⁸⁷⁴ Harrison, Charles, *English Art and Modernism*, Londres : Penguin Books Ltd., 1981, p. 154 : « The consistently hedonistic nature of his subjects – nudes in interiors, warm-weather landscapes and still lifes of succulent fruit, patterned draperies and colourful ceramics – naturally encourages comparisons with Matisse, and it is thus easy to see his use of colour, upon which so much depends, as derived from the French painter's example. But Smith's brush was always a less critical instrument than Matisse's ; the relationship between « drawing » and « colouring » functions is quite distinct in the two painters' works. Where Matisse strove consistently in his paintings to articulate a structure which would guarantee some independence for the role of colour in the accomplished decorative whole, Smith tended to use colour very much more descriptively, as a means to capture the richness of modulations of surface and illumination in the subject at hand. »

immédiatement accessible et implique un processus de formalisation moins critique que son propre travail antérieur ou celui de Matisse.⁸⁷⁵ » Si l'aspect visuel des œuvres de Smith tendent donc à rapprocher ses toiles de celles de Matisse à sa période fauve, ce dernier appliquait ses couleurs indépendamment du dessin qui structurait ses œuvres ; Smith emploie la couleur autrement, de façon « plus descriptive » selon Harrison, comme un moyen de représenter les variations des formes et l'éclairage du sujet. L'auteur insiste aussi sur la différence entre les œuvres pré-1920 et post-1920 : son travail est plus fluide, avec une mise en scène visuellement moins artificielle, plus personnelle. Pour l'auteur, le résultat serait plus directement accessible, dans la mesure où il devint sensible que Smith n'appliquait plus des procédés empruntés, mais qu'il sut plus intuitivement ce qu'il recherchait et qu'il parvenait à l'exprimer.

Yorke fait le même constat qu'Harrison au sujet de ce qui différencie Smith de Matisse, bien qu'il avance des arguments différents : il y a pour lui bien plus de différences que de ressemblances entre les deux œuvres. Pour l'historien de l'art, les nus de Vera sont plus sommaires du point de vue formel, avec des plans très resserrés sur son corps, ce qui donne à l'œuvre un effet presque étouffant, « tandis que les odalisques de Matisse sont étendues dans la lumière ensoleillée d'une fenêtre ouverte, dans des pièces entièrement meublées où on peut même voir le chevalet sur lequel émerge l'œuvre.⁸⁷⁶ » Chez Matisse, l'espace dans lequel repose le corps féminin est plus aéré, plus ouvert. Smith n'a qu'un seul sujet lorsqu'il représente le corps humain, qu'il met en scène mais qui recouvre toute la toile. Yorke écrit : « Il nous laisse voir le lien entre la matérialité de la peinture elle-même et le

⁸⁷⁵ *Id.* : « « In his earlier work he had established some dramatic contrasts, but in his more typical work of the twenties the paint is generally applied in a fluid state, and one tint thus elides easily into another. The result is immediately accessible and involves a less critical process of formalization either than his own earlier work or than Matisse's. »

⁸⁷⁶ Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 124 : « whereas Matisse's odalisques lie in sunlight under the open windows of fully furnished rooms in which we can even see the easel on which the image is emerging. »

corps qui est devant lui, d'une manière telle que ni Ingres ni Matisse ne se le seraient permis.⁸⁷⁷ » Smith serait alors plus « expressionniste⁸⁷⁸ » que Matisse ne l'a jamais été.

Matthew Smith et Vera Cunningham passèrent plus de temps à Paris qu'à Londres durant presque toute la décennie. Ils n'y achetèrent cependant jamais de maison, gardèrent leur indépendance et n'eurent pas d'enfants. Elle exposa avec le London Group en 1922 et en devint membre en 1927. Elle exposa avec Matthew Smith, avec les Amis de Montparnasse et au Salon des Indépendants de 1926 – on n'en trouve qu'une vague mention dans *Paris Soir* : « Matthew Smith a de la truculence.⁸⁷⁹ » – mais ils n'eurent pas d'exposition personnelle à Paris durant les années 1920. Ils évoluaient de façon indépendante l'un de l'autre et Vera réalisa une série de dessins satiriques qui furent publiés sous le nom de *Charlotte's Progress* en 1932⁸⁸⁰. En 1936, elle exposait à la Royal Academy. Par ailleurs, l'atmosphère parisienne avait changé depuis l'avant-guerre, et Smith se sentait plus à son aise dans la capitale. Au début des années 1920, seul Monet était toujours en vie parmi les impressionnistes, et le renouveau des mouvements artistiques connut une courte pause après les grandes découvertes d'avant-guerre. Les grands maîtres quittaient souvent Paris pour le Sud de la France ou pour l'Italie en été. Braque et Derain étaient toujours à Paris mais Smith ne les approcha pas – il ne s'intéressa jamais à leurs recherches.

Beaucoup d'écrivains américains avaient remplacé les artistes dans les cafés : Joyce, Hemingway, Cocteau ou Ezra Pound étaient à Paris, mais Smith ne les approcha pas non plus et ne fit jamais partie de ces cercles. Smith restait avec ses amis Brooks, O'Connor et Maynard, qui étaient toujours à Paris, et avec qui il visitait les musées et les galeries. O'Connor connaissait les marchands de Paris – il en était un lui-même et acheta des œuvres à Smith après la guerre – et ce dernier resta plutôt dans son sillage. Ils étudiaient et reproduisaient des

⁸⁷⁷ *Id.*

⁸⁷⁸ *Id.*

⁸⁷⁹ Léon-Martin, Louis, « Le Salon des Indépendants », *Paris Soir*, 19 mars 1926, p. 5.

⁸⁸⁰ Cunningham, Vera, *Charlotte's Progress*, Londres : Wishart, 1932.

œuvres académiques et n’avaient aucun intérêt pour les mouvements comme le surréalisme, le dadaïsme, l’abstraction ou le cubisme analytique. Le *modernisme* qui les intéressait s’arrêtait aux recherches de Gauguin, puis Smith eut une phase durant laquelle il reconsidéra les travaux de Van Gogh, avec un intérêt tant pour l’artiste que pour son parcours et pour sa personne. O’Conor en avait acheté mais pas pour son goût personnel, il savait seulement ce que les œuvres valaient – Yorke raconte que de retour à Londres, Tonks avait déclaré : « Les Van Gogh de la Tate me rendent malade ! »⁸⁸¹

La première exposition personnelle de Smith eut lieu en 1926, alors qu’il avait quarante-sept ans. Elle eut lieu à Londres, où le couple se rendait régulièrement pour exposer. Yorke raconte que Smith exposa avec le London Group en 1923, aux côtés de Vanessa Bell, Fry, Meninsky et Paul Nash. Il affichait ses nus de Vera à £20, soit au même prix que des œuvres des maîtres anglais renommés qui étaient déjà connus en Angleterre. On ignore s’il en vendit des œuvres, mais son nom commença à se faire connaître à Londres et Fry acheta une œuvre à Smith et à O’Conor quelques mois plus tard⁸⁸². Fred Mayor (1903-1973) poussait Smith à exposer depuis plus de deux ans et le projet prit forme lorsque Mayor ouvrit sa galerie d’art moderne et contemporain – la célèbre Mayor Gallery. L’exposition se tint donc à Londres du 7 au 28 avril 1926. Vingt-quatre œuvres furent présentées – des nus de Vera, des paysages de Cornouailles et sa copie de *Mme Rivière* d’Ingres, une étude d’après Delacroix, « présumément pour se donner du crédit auprès des critiques londoniens et les impressionner⁸⁸³ » selon Yorke, mais peut-être aussi par manque de confiance en lui. Les prix variaient de £15 à £70⁸⁸⁴. L’exposition ne fut guère un succès public, mais il fut un succès économique car plusieurs œuvres furent vendues – quelques artistes londoniens comme Augustus John et Jacob Epstein en achetèrent – ce qui faussa la réception de l’exposition.

⁸⁸¹ Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 129.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 131.

⁸⁸³ *Id.*

⁸⁸⁴ *Id.*

Les critiques furent surpris, mais des auteurs d'envergure comme Anthony Bertram (1897-1978) et Paul Georges Konody (1872-1933) louèrent les toiles de Smith dans *The Saturday Review* et *The Observer* : « Ces toiles riches et luxueuses, étincelantes comme de vastes émaux de Limoges, lourdes de sens dans la forme et dans la couleur, liées entre elles par un rythme implacable et puissant, resplendissent sur les murs.⁸⁸⁵ » Konody, qui fit la comparaison avec un autre artiste exposé dans la même galerie (un certain M. Sevier), ajouta :

La férocité de la diffusion par M. Smith de teintes vives, bien que toujours harmonisées, sur toute la surface de la toile, est aussi excitante et dérangement que la logique du rythme linéaire de M. Sevier est apaisante et avenante à la communion intime. L'effet est totalement sensuel – voire excessif – dans un cas, et plus intellectuel dans l'autre. Les deux artistes sont essentiellement modernes, mais, bien que le cubisme modifié de M. Sevier ne puisse susciter aucune hostilité et conserve suffisamment d'éléments représentatifs pour obtenir l'approbation du traditionaliste le plus borné, M. Smith ose trop agressivement pour « tomber » avec le grand public, bien que dans sa manipulation brillante de la forme humaine, il est, en dehors de la couleur arbitraire, très réaliste, sans aucune distorsion ni extravagance.⁸⁸⁶

Les couleurs des œuvres de Smith sont donc qualifiées d'agressives, trop agressives pour le grand public, mais les toiles sont qualifiées de sensuelles et la forme humaine, brillamment manipulée. Konody va jusqu'à penser qu'en laissant de côté la palette, Smith est un réaliste, au sens où on ne trouve pas dans son œuvre de distorsion ou d'extravagance. Ces commentaires sont intéressants, puisque Konody qualifie en même temps les deux artistes de « modernistes » et que Sevier était un cubiste. Par ailleurs, l'idée de Smith d'exposer ses copies d'Ingres et de Delacroix fut intelligente parce qu'il a ainsi montré qu'il maîtrisait le dessin, qu'il avait étudié les maîtres européens et que son œuvre était issue de ces études

⁸⁸⁵ Bertram, Anthony. « Matthew Smith, » *Saturday Review*, 24 avril 1926, p. 535 : « These rich and luxurious canvases, glowing from the walls like vast Limoges enamels, heavy with the sense of form and colour, bound together with relentless and powerful rhythm, demand that we shall look at them and be ashamed about some of the pleasant things that have taken us in before. »

⁸⁸⁶ Konody, Paul, « The Mayor Gallery », *The Observer*, le 11 avril 1926, p. 5 : « The fierceness of Mr. Smith's pouring of vivid, though invariably well-harmonised, hues over the whole surface of the canvas is as exciting and disturbing as the logic of Mr. Sevier's linear rhythm is soothing and inviting to intimate communion. The appeal is entirely sensuous – indeed, over sensuous – in the one case, and intellectual in the other. Both artists are essentially modern, but whilst Mr. Sevier's modified Cubism cannot arouse any hostility and retains enough of the representational element to gain the approval of the most hidebound traditionalist, Mr. Smith is too aggressively daring to « go down » with the general public, though in his brilliant handling of the human form he is, apart from the arbitrary colour, quite a realist, without any kind of distortion or extravagance. »

incessantes. Il a montré qu'il ne cherchait pas à rompre avec la tradition – au contraire des fauves qui avaient fait scandale en 1905. Dans le Paris des années 1920, Matthew Smith n'aurait peut-être pas pu percer parce que le public n'aurait perçu aucune modernité dans ses œuvres, aucune nouveauté. Ceci questionne la notion de modernité même, dont la définition reste complexe voire impossible à déterminer, et en particulier ici lorsqu'il s'agit de comparer ou de confronter ce qu'on a appelé les « modernités » anglaise et française de l'époque. Le fauvisme même ne peut s'appliquer à Smith en Angleterre, alors qu'en France il est probable qu'on l'eut qualifié de fauve à l'époque – aujourd'hui, il n'est plus étiqueté du tout.

Konody salue ainsi la copie de *Mme Rivière* comme étant « peut-être la plus intéressante et la plus attirante des œuvres exposées par Matthew Smith. » L'œuvre était pour l'auteur « une copie, ou plutôt, une paraphrase modernisée du célèbre portrait » d'Ingres, ce qu'il trouva intéressant parce qu'il considérait Ingres comme étant « le dernier maître dont on peut s'attendre à ce qu'il soit admiré et copié par un artiste dont chaque touche révèle un culte profond de Delacroix.⁸⁸⁷ » Smith, comme Nash et bien d'autres artistes anglais avant lui, était un moderne anglais parce qu'il avait assimilé l'académisme sans jamais l'avoir rejeté – qu'importe qu'il s'agisse de l'art classique européen ou français, il était à Londres respecté pour l'aspect novateur de son travail qui était bien à rapprocher des maîtres anciens. L'exposition ne fit donc pas scandale, et la presse spécialisée fut plutôt bonne. Sa carrière était lancée.

Matthew Smith a donc eu ceci d'exceptionnel dans le paysage parisien qu'il n'avait cure de la modernité parisienne. Il développa la sienne, qu'on pourrait qualifier de modernité anglaise issue de la tradition française. Il ne vint pas à Paris durant l'entre-deux-guerres parce que c'était le lieu le plus attractif pour les artistes du monde entier, mais pour éviter son épouse, sa famille, et vivre en paix avec Vera Cunningham. Son art s'en est profondément

⁸⁸⁷ *Id.* : « interesting because Ingres is the last master whom one could expect to be admired and copied by an artist whose every touch reveals a profound worship of Delacroix, and attractive because the restraining influence of Ingres has gere sobered Mr. Smith's palette down to normality. »

ressenti, mais ce ne fut pas au contact des maîtres de l'avant-garde parisienne. C'était un artiste timide, qui ne côtoyait que peu ses amis proches, qui ne fut pas attiré par les cafés mais par les musées, qui intégra tout ce que Paris pouvait lui offrir, et qui ne se lia avec aucune personnalité française ou de l'École de Paris. À Londres, Walter Sickert lui en voulut d'être ami avec le Bloomsbury Group, et en même temps Matthew Smith se brouilla avec Roger Fry en refusant d'intégrer la London Artists' Association, sous prétexte que Fry « était trop instable comme politicien de l'art pour qu'il puisse lui faire confiance⁸⁸⁸ » – Smith était à l'opposé de Fry, il ne recherchait l'amitié de personne pour se faire connaître et ne fut jamais un artiste qui s'intégra vraiment à aucun cercle. Il n'en avait pas besoin, et il est probable que même s'il avait été moins fortuné, il en aurait été exactement de même.

Matthew Smith passa quasiment inaperçu dans la presse française : il n'a que très rarement exposé en France durant l'entre-deux-guerres et n'y eut jamais d'exposition personnelle. Aucun achat de l'État n'est répertorié, aucune œuvre n'est conservée en France, aucune trace de catalogue d'exposition français n'a été retrouvée dans le cadre de cette recherche. Ses amis lui achetaient des œuvres – Alen Brooks, Roderic O'Conor, l'épouse de Jacob Epstein⁸⁸⁹, Dudley Wallis (le directeur de la galerie Whitworth Art de Manchester), Francis Halliday ou Augustus John par exemple. Son nom apparaît à deux reprises dans la presse de la période : lorsqu'il exposa à Hambourg en 1932 aux côtés de Nash, Nicholson, Grant et Wadsworth – il n'y a pas de commentaire sur les œuvres, l'exposition est seulement mentionnée⁸⁹⁰ ; et lorsqu'il exposa avec le London Group à Londres en avril 1929, avec un commentaire intéressant du marchand et collectionneur Arthur Sambon (1867-1947) qui écrivit à l'époque : « Cette association, qui a célébré dernièrement son vingt-cinquième anniversaire, reste le plus vivant des groupements de peintres. Sa dernière exposition montrait plutôt un retour aux traditions avec M. Matthew Smith, M. Duncan Grant qui exposait un

⁸⁸⁸ Yorke, Malcolm. *op. cit.*, p. 133 : « Fry was too slippery an art politician to trust. »

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 139 : Mme Epstein fit une offre extravagante à Smith lorsqu'elle voulut lui acheter une œuvre qu'il avait exposée au London Group pour 250 guinées.

⁸⁹⁰ Anonyme, « La vie artistique à l'étranger », *Le Bulletin de l'Ancien et du Moderne*, avril 1932, p. 286.

pierrot lunaire d'une imagination tiepolesque, M. Thornton qui interprète la nature dans des paysages rustiques [...].⁸⁹¹ »

On ignore ce que l'auteur entendait par là chez Matthew Smith, ce qui est dommage. À l'époque, Smith peignait toujours des nus de Vera et commençait à varier sur le sujet en ajoutant des fleurs et des fruits à ses compositions. Il peignait aussi des paysages de Cornouailles. Yorke écrit : « comme pour les nus, les détails étaient supprimés – les types de fleurs sont souvent indéterminées – et l'artiste met tout en œuvre pour la couleur et la qualité de la peinture.⁸⁹² » Le conservateur britannique Philip Hendy (1900-1980) écrivit en 1962 : « Comme peintre de fleur il est unique. Je pense que nul autre peintre ne s'est servi des fleurs et des fruits pour exprimer une telle variété d'extase, du délice le plus rafraichissant à l'orgie passionnée.⁸⁹³ » Dans son catalogue d'exposition sur l'artiste, Hendy évoque des artistes comme Chardin, Cézanne, Renoir et Matisse comme seuls rivaux de Smith dans l'approche sensuelle de ses sujets. En 1927, Smith eut une seconde exposition personnelle à la Lefevre Gallery. Les prix de la trentaine d'œuvres exposées témoignent de la montée de la renommée de l'artiste à Londres, lui qui avait tant de mal à vendre ses œuvres et qui voulait les garder pour lui : certaines furent vendues pour £150 alors que les prix étaient fixés autour de £30. Les critiques furent bonnes et respectueuses, l'artiste étant considéré « comme un peintre anglais majeur » et non « comme un imitateur de l'art français.⁸⁹⁴ »

À la fin des années 1920, Smith était considéré comme un maître parmi ses contemporains anglais. Personne ne le connaissait en France, alors qu'il passa le plus clair de son temps à Paris jusqu'en 1932. Arthur Tooth organisa une rétrospective des œuvres de Smith dans sa galerie londonienne en 1929. Paul Georges Konody écrivit : « Si on me demandait qui je considère comme étant la personnalité la plus exceptionnelle de l'art

⁸⁹¹ Sambon, Arthur, « La vie artistique à l'étranger », *Le Bulletin de l'Ancien et du Moderne*, avril 1929, p. 172.

⁸⁹² Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 141 : « as with the nudes details are suppressed – the flower species often unclear – as the artist goes all out for colour and paint quality. »

⁸⁹³ Cité par Yorke, *Id.* : « As a flower painter he is unique. I can think of no other painter who had used flowers and fruit to express such a variety of ecstasy, from cool delight to passionate orgy. »

⁸⁹⁴ *Id.*

moderne britannique, je nommerais sans hésiter le nom de Matthew Smith.⁸⁹⁵ » Yorke estime que c'est parce que son œuvre ne présentait pas d'influence française, ce qui paraît étonnant lorsqu'on sait ce que l'artiste pensait de l'art britannique et si on considère son intérêt pour les maîtres français. Certes, son art était personnel, et si on veut éviter de parler d'influence artistique, on peut tout de même estimer que l'art français a nourri le sien bien plus que les maîtres anglais. On peut comprendre l'affirmation de Yorke au sens où Smith n'était pas influencé par l'art français *contemporain*, ce qui serait alors plus exact. Il exposait chaque année avec le London Group et il est vrai qu'il était bien plus proche des modernes anglais contemporains, mais son art ne dénote pas non plus d'influence de ces derniers. Son art était nourri de ses réflexions personnelles, de ses ressentis, et même s'il s'est formé dans différentes écoles d'art, on peut dire que ses œuvres des années 1920 font presque de lui un peintre autodidacte, qui n'écoutait plus que son instinct pour peindre.

À travers une anecdote plus tardive, Matthew Smith donne lui-même la réponse à ce sujet : en 1940, Frank Rutter avait écrit à propos des nus de Smith : « M. Smith peint également des paysages et des personnages, ces derniers étant influencés par Rouault et tendant à se caractériser par un choix de femmes énormes et grossières comme modèles. À l'instar de Rouault, Matthew Smith laissera son pouvoir et sa force dégénérer en brutalité.⁸⁹⁶ » Le sang de Matthew Smith ne fit qu'un tour, et il écrivit plus tard : « Il me tarde de dire à Rutter que ma représentation des femmes est rationnelle, et saine, un état généralement peu attrayant pour un « goût raffiné » je l'avoue, elles sont également dérivées de Rubens et de

⁸⁹⁵ Cité par Yorke, *Ibid.*, p. 43 : « If I were asked whom I consider the outstanding personality in modern British art, I would unhesitatingly pronounce the name of Matthew Smith. »

⁸⁹⁶ Rutter, Frank, *Modern Masterpieces: An Outline of Modern Art*, London: G. Newnes Limited, 1940, p. 248 : « Mr Smith also paints landscapes and figures subjects, the last being influenced by Roualt and tending to be charaterised by a choice of massive, coarse-looking women for models. Like Rouault, Matthew Smith on these occasions is apt to let his power and force degenerate into brutality. »

Delacroix, avec un œil sur Courbet, sur Ingres et peut-être sur Renoir, et non sur les prostituées de Rouault.⁸⁹⁷ »

La réputation de Smith ne fit que croître en Angleterre jusqu'au début des années 1930. Il était séparé de Vera depuis 1929 et souffrait de dépression grave, au point qu'il passa quelque temps dans une maison de repos à Lyon, soigné par le Dr d'Espiney. Il eut d'autres aventures avec différentes femmes à sa sortie, dont une jeune femme dont on ignore le nom mais qui lui permit autour de 1930 de produire à nouveau des nus aussi voluptueux que ceux de Vera, comme *Model Waking* (fig. 91)⁸⁹⁸ de 1931. Ce portrait paraît néanmoins moins puissant, plus terne. Le cadrage est moins resserré, le corps plus raide. Les caractéristiques restent pourtant les mêmes qu'avec d'autres portraits de Vera, avec une pose qui laisse apparaître et donne un rôle majeur à la poitrine du modèle charnu, étendu sur un lit ; mais le fond et le dessous du lit sont noirs, il n'y a plus là de braises, la toile possède moins de chaleur, et les tons employés pour le modèle sont moins chatoyants que ceux dont l'artiste se sert pour le rideau orangé de droite.

En 1935, la Tate achetait à Smith sa toile intitulée *Cyclamen* (fig. 92)⁸⁹⁹ de 1920 et lui acheta l'année suivante l'un des plus flamboyants nus de Vera, *Model Turning*⁹⁰⁰ de 1924, pour £250. Depuis, la collection de toiles de Matthew Smith de la Tate Britain s'est considérablement agrandie, comptant aujourd'hui pas moins de vingt-cinq œuvres de l'artiste. En Angleterre, le milieu artistique commença à émettre au début des années 1930 l'idée que Smith soit « accepté au sein de l'establishment de la peinture britannique,⁹⁰¹ » c'est-à-dire qu'il puisse y exposer ou même être élu académicien royal, pour remplacer William Orpen (1878-1931) qui venait de décéder. Winston Churchill, qui avait en horreur l'art

⁸⁹⁷ Cité par Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 147 : « I long for Rutter to be told that my representation of women is sane, and healthy, a state usually unattractive to « refined taste » I admit, also that they are derived from Rubens and Delacroix, with an eye on Courbet, Ingres, and perhaps Renoir, and not from the prostitutes of Rouault. »

⁸⁹⁸ Smith, Matthew. *Model Waking*, 1931, huile sur toile, 63.5 x 71 cm, collection privée.

⁸⁹⁹ Smith, Matthew. *Cyclamen*, v. 1920, huile sur toile, 61 x 60.5 cm), Tate Britain, Londres.

⁹⁰⁰ Smith, Matthew. *Women Turning*, v. 1924, huile sur toile, 65 x 80 cm, Tate Britain, Londres.

⁹⁰¹ Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 148.

moderne parisien, se retourna contre la Royal Academy qui refusait d'exposer Smith, mais rien n'y fit parce que l'artiste était, selon Yorke, trop moderne et aussi trop proche de Jacob Epstein, refusé trois fois par l'Académie entre 1929 et 1932⁹⁰² – un gros différent opposait surtout Epstein et la Royal Academy à cause de l'affaire des statues du sculpteur qui ornaient le bâtiment de la British Medical Association. Officiellement, il s'agissait de raisons de sécurité mais en fait, le bâtiment avait été racheté et les sculptures d'Epstein étaient jugées inconvenantes par le nouvel acquéreur, qui voulait les retirer⁹⁰³. Personne n'avait soutenu Epstein à la Royal Academy à ce moment-là, alors qu'il était justement question de l'élire membre associé. C'est la raison pour laquelle des artistes comme Henry Moore refusèrent toujours de devenir académiciens, par égard pour Epstein et parce que l'affaire, qui avait fait grand bruit pendant longtemps, ne fit pas bonne presse à la Royal Academy, jugée trop stricte et aux règles dépassées.

Aujourd'hui, plusieurs œuvres de Matthew Smith sont exposées à la National Portrait Gallery, comme d'autres le sont à la Tate et dans les plus grands musées du Royaume-Uni. À la National Portrait Gallery, les œuvres dénotent, en quelque sorte, avec les toiles qui les entourent – une toile de jeunesse de Vézelay, des toiles de Vanessa Bell, de Carrington ou de Laura Knight. Sur les cartels, aucune mention de la vie parisienne de l'artiste. Les commentaires portent sur les sujets des œuvres exposées, évitant les sources de l'artiste, sa vie, et l'œuvre de Matthew Smith est clairement rattachée, en Angleterre, à la tradition picturale britannique la plus noble. C'est tout à fait ironique lorsqu'on songe au parcours de Matthew Smith, qui aimait si peu la peinture britannique traditionnelle, et qui vécut quasiment toute sa vie en France : de 1933 à 1939, l'artiste partit en effet vivre dans le sud de la France, d'abord à Arles puis à Aix-en-Provence, rendant visite à ses fils et à ses amis à Londres de temps en temps seulement – ses deux fils moururent durant la Seconde Guerre mondiale.

⁹⁰² *Id.*

⁹⁰³ Simon, Robin, and Mary A. Stevens, *The Royal Academy of Arts : History and Collections*, New Haven : Yale University Press, 2018, p. 235.

Le sud de la France était un territoire nouveau pour Smith, qui commença par copier Cézanne en 1932. Il travaillait en plein air et peignit beaucoup de paysages de Cagnes, de Vence, de Fréjus et d'Aix, mais ce n'était pas la lumière du Sud qui l'intéressait, contrairement aux maîtres qui y ont travaillé durant les années précédentes. Son approche est plus froide, « plus proche de Rubens que de la tradition du paysage français de Claude, Poussin, Corot, ou du *Bonheur de Vivre* de Matisse.⁹⁰⁴ » Yorke offre ici un éclairage intéressant sur les œuvres de cette période. Il explique qu'en fait, les paysages du Sud par Smith sont plus proches de ses sombres paysages du Yorkshire, où il avait grandi, que des paysages de Derain, de Matisse ou de Cézanne, peut-être parce que, comme Constable l'avait observé, « un homme ne perçoit dans la nature que ce qu'il connaît. »⁹⁰⁵ Yorke écrit : « Si Smith échoua à voir la Provence avec des yeux français, il a aussi peu apporté au paysage anglais traditionnel, étant trop général, manquant de nostalgie, et ne montrant pas d'intérêt pour 'l'esprit du lieu'⁹⁰⁶ »

En 1933, Smith s'installa à Cagnes-sur-Mer, où il passa aussi beaucoup de temps en 1936. Il vécut à l'Hôtel Le Cagnard pendant deux ans, d'où il avait vue sur le cap d'Antibes, et ne retourna à Londres que pour une exposition à la Tooth Gallery en 1934 – il vendit pour plus de £1,000 en tout et les critiques furent bonnes dans l'ensemble⁹⁰⁷. Il quitta Cagnes pour Aix en 1936, où il logea à l'Hôtel Moderne, suite à une relation amoureuse passionnée qu'il eut avec l'un de ses modèles. Il souhaitait être seul et se consacrer à sa peinture, rester concentré. Il louait en même temps à cette période un petit appartement à Paris, au 18 Villa Seurat dans la rue de la Tombe Issoire à Montparnasse, qu'il garda pendant deux ans pour y faire des séjours, savoir ce qui se faisait dans les galeries parisiennes et rendre visite à ses

⁹⁰⁴ Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 154.

⁹⁰⁵ *Id.*

⁹⁰⁶ *Id.* : « If Smith failed to see Provence with French eyes, he also did little to further the traditional English view of landscape, being too generalized, lacking in nostalgia, and showing no interest in 'the spirit of place'. »

⁹⁰⁷ *Id.*

amis Brooks et Delius, qui étaient toujours à Paris⁹⁰⁸. Smith se faisait extrêmement discret en France, changeant souvent d'adresse, et personne ne pouvait voir ses œuvres dans son atelier. Il évitait tout le monde en dehors de ses amis. Il demanda même à Arthur Tooth, qui était l'un des galeristes les plus éminents de Londres et dans la galerie duquel qui Smith exposait souvent, de ne pas diffuser son adresse à qui que ce soit⁹⁰⁹. Lorsque Roger Fry décéda, en 1934, Smith hésita à se rendre à ses funérailles et ne le fit pas, à cause de toutes les personnes qu'il risquait d'y croiser⁹¹⁰ – par ailleurs, l'annonce de la nouvelle de la mort de ce grand défenseur de la modernité française fit dire à Tonks : « c'est comme si (pour l'art anglais) un Mussolini, un Hitler ou un Staline était mort.⁹¹¹ » Tonks mourut trois ans plus tard et Smith ne fit aucun commentaire⁹¹².

À Aix en 1937, Smith rencontra un couple de Suisses, l'artiste Pierre Monay et son épouse Marion Monay. Le couple vivait un mariage libre et Smith tomba amoureux de Marion, ce qui aboutit à un ménage à trois dans leur appartement du 23, rue du 4 septembre à Aix-en-Provence. Smith eut cependant d'autres maîtresses et modèles féminins durant la période, en dépit de sa passion pour Marion. Anièse Moreau et sa sœur, par exemple, firent partie de ses modèles privilégiés autour de 1936-37⁹¹³. Il continuait ainsi de peindre ardemment, quoi qu'il détruisît beaucoup d'œuvres durant cette période plutôt féconde. Il peignit deux portraits, l'un d'Anièse Moreau, *Nude with Yellow Roses (Anièse Moreau)* (fig. 93)⁹¹⁴ et l'autre de Marion Monay (fig. 94)⁹¹⁵. La première est nue, son sexe dissimulé par un bouquet de roses jaunes qui reprennent la couleur de ses cheveux blonds. Le corps est valorisé par une palette de jaunes, d'orangés, de rouges et de bruns disposés en touches larges

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 155.

⁹⁰⁹ TGA 20009.

⁹¹⁰ TGA 20009. Lettre de Matthew Smith à Gwen Smith, le 16 septembre 1932 : « I nearly went to Fry funeral, but *not* quite ! I think it was partly on account of all people I should meet if I said so. »

⁹¹¹ Cité par Yorke, Malcolm, *op. cit.*, p. 157.

⁹¹² *Id.*

⁹¹³ *Ibid.*, p. 159-160.

⁹¹⁴ Smith, Matthew. *Nude with Yellow Roses (Anièse Moreau)*, 1936-37, huile sur toile, 91.4 x 72.4 cm, collection privée.

⁹¹⁵ Smith, Matthew. *Marion Monay*, 1939, huile sur toile, 76.2 x 74.4 cm, collection privée.

apparentes : l'effet se situe entre mouvement et tourmente. Le modèle tourne la tête vers la droite, les yeux baissés ; elle paraît à l'aise, le bras droit détendu vers la gauche, mais la pose n'est pas aussi lascive que les représentations de Vera. L'œuvre est au format portrait, et tout l'effet se joue alors dans la verticalité. Il permet à l'artiste d'insister sur la longueur et la silhouette plus mince de son modèle, moins voluptueux que Vera ; pour autant, toute la composition est faite de courbes et d'obliques qui se contredisent, qui sont disposées dans différents sens au sein de l'œuvre. La composition pyramidale fait converger les obliques des bras du modèle vers sa tête, guidées par un ton rouge vif qui part du coussin de gauche, traverse le visage d'Anièse et redescend sous son bras gauche, soutenu par l'anse du siège sur lequel elle est installée. Le fond est neutre mais divisé en deux parties latérales : à gauche, le fond est jaune comme les cheveux et les fleurs ; à droite il reprend l'orangé du corps. Bien que les seins du modèle soient visibles, c'est ici vers son sexe puis vers les cheveux du modèle que le regard est d'abord attiré, en raison du ton jaune doré que Smith a utilisé pour les roses et la blondeur des cheveux d'Anièse. La silhouette est soulignée par des cernes noirs qui reprennent les tons du fauteuil brun foncé.

On a donc une composition, une palette et des lignes extrêmement travaillées, qui indiquent une évolution perceptible dans l'art de Smith, qui se perfectionne, et qui tendent à prendre ici un sens symbolique. La chaleur du corps n'est pas de braise et c'est moins le modèle que les caractéristiques du tableau qui transcendent et subliment ici l'œuvre. La touche et la composition l'emportent sur la couleur, pourtant puissante et lumineuse, disposée dans un jaillissement maîtrisé. En comparaison, le portrait de Marion Monay paraît extrêmement fade en dépit des tons purs qui sont utilisés, ce qui montre bien que la couleur chez Smith est loin d'être sa seule force ni sa seule préoccupation. La composition prend ici aussi le pas sur le traitement du modèle, qui est habillé et assis sur une chaise. On retrouve la dualité des couleurs du fond, qui n'est plus séparé au centre de l'œuvre mais décentré sur la gauche, tandis que le modèle se tient sur la droite du tableau. Marion Monay n'exprime rien

de particulier, si ce n'est peut-être un air pensif, la tête appuyée sur le bras droit, lui-même soutenu par le dossier de sa chaise.

Là encore, la touche en traits larges et courbes s'opposent à une certaine rigidité qui régente tout le tableau : la chaise en bois remplace ici les lits et les coussins couramment utilisés par le peintre pour ses modèles, et les multiples lignes de forces s'opposent : elles passent par les bras repliés du modèle, par son corps qui est coupé sur la droite par le bord du tableau, et par la ligne verticale qui sépare le fond en deux tons et qui se poursuit le long de l'assise de la chaise. Ce portrait n'a rien de commun avec les nus voluptueux de Smith. Les couleurs du mur sont complémentaires, le bleu-vert prenant le pas sur le rouge, repris par le foulard qui entoure le cou de Marion et descend jusqu'à sa poitrine. Ces caractéristiques suggèrent qu'elles reprennent les traits de caractère du modèle en même temps que les liens qui l'unissent à l'artiste. Ce rouge sur le mur ne prend plus qu'un quart de l'espace, comme si le rapport passionnel qu'il avait avec elle laissait, au fond, beaucoup de place pour d'autres. Matthew Smith était libertaire, et ses portraits des femmes qu'il fréquentait à l'époque s'en ressentent. Ils n'ont plus rien à voir avec les rouges de braise qu'il a employés exclusivement pour représenter Vera Cuningham durant les années vingt, et qui mourrut d'ailleurs dans ses bras en 1955⁹¹⁶.

En 1937, pendant l'Exposition Internationale, se tint une exposition à la Lefevre Gallery de Londres, intitulée « The Entente Cordiale » où des œuvres de Smith furent exposées aux côtés de celles de maître français comme Matisse, Braque ou Derain, ce qui accrut sa renommée en tant que contributeur à la hauteur d'un Nash, d'un Augustus John, d'un Walter Sickert ou d'un Edward Wadsworth en Angleterre. À l'été 1939 (du 16 juin au 7 juillet 1939), Smith exposait à la galerie Bing de Paris dans le contexte de l'exposition « Trois peintres anglais : Walter Sickert, Matthew Smith, Christopher Wood. » L'exposition ne fit pas

⁹¹⁶ Jimenez, Jill B, and Joanna Banham, *Dictionary of Artists' Models*, Londres : Fitzroy Dearborn, 2001, p. 136 : « She died in hospital at age of 55, reportedly in Matthew Smith's arms. »

grand bruit, la période n'étant pas la plus propice à parler d'art dans la presse nationale. En outre, Matthew Smith avait appris le décès de son fils Mark dans un accident aérien le 4 juin 1939 et il était reparti à Londres, où il restera jusqu'à l'été 1946. Mais le titre de l'exposition, le regroupement de ces trois artistes en particulier, ainsi qu'un commentaire publié dans *L'intransigeant* attirent ici l'attention : « Quant à M. Walter Sickert, qui voisine à la galerie Bing avec deux intéressants compatriotes, M. Matthew Smith et M. Christopher Wood, Paris l'avait fêté récemment à diverses occasions. Mais l'exposition organisée par M. Dunoyer de Segonzac fait ressortir plus que jamais la profonde originalité de cet art qui, par des moyens picturaux d'une rare solidité, exprime à merveille toute l'âme britannique.⁹¹⁷ »

Ce qui différencie ces trois artistes anglais, c'est que Sickert était le seul à ne pas être installé à Paris – Wood était mort depuis neuf ans (cf. partie 3) mais avait fait toute sa carrière à Paris. Ces trois artistes étaient des cas particuliers : Sickert était un grand amateur de l'art impressionniste français mais il avait toujours vécu et fait carrière à Londres ; Smith vivait en France mais avait fait carrière à Londres et était inconnu ou presque en France ; Wood était un artiste proche de Picasso, Cocteau et Diaghilev, le seul à avoir vécu à Paris pour son ambiance et sa modernité, le seul à avoir cherché à inscrire et à rattacher son art à Paris. Pourquoi les réunir, et en quoi justement « cet art [...] exprimerait-t-il toute l'âme britannique » ? Les trois artistes étaient tous, à leur manière, profondément influencés par l'art français. Pourtant, quelle que soit la manière dont ils ont transformé ou marqué l'histoire de l'art européen et britannique, l'origine anglaise d'un artiste paraît indéfectiblement le sceller, quel que soit son parcours et la nature de son attirance pour la France et Paris, à son « âme britannique » – ce qui n'est pas le cas d'un Picasso ni de tous ces artistes étrangers réunis sous l'égide de l'École de Paris – faisant ainsi partie intégrante, à vie, de la culture française. Matthew Smith, comme les deux autres, en est complètement exclu et demeure totalement inconnu du grand public français. Cela conduit à se demander ce qu'il en est des artistes anglais qui, contrairement à

⁹¹⁷ Brunon Guardia, Georges, « L'âme étrangère: Ensor et Sickert », *L'intransigeant*, 24 juin 1939, p. 2.

Matthew Smith, étaient bien connus à Paris de leur vivant et ont cherché à affilier leur art à l'École de Paris.

PARTIE 3. LES MODERNES ANGLAIS INSTALLÉS À PARIS, ARTISTES DE L'ÉCOLE DE PARIS ?

On ne saurait plus en douter, des artistes anglais ont fait partie de la scène artistique parisienne de l'entre-deux-guerres au même titre que des artistes espagnols, italiens, russes, belges ou américains bien connus. Leur présence, loin d'être anecdotique ou marginale, a marqué le patrimoine français et le parcours respectif des artistes mérite à plus d'un titre une attention renouvelée et une considération ravivée de la part des chercheurs en faveur d'une écriture révisée de l'histoire de l'art occidentale. Le dernier aspect de cette présence anglaise en France est celle des modernes qui étaient installés à Paris. Dans la mémoire collective française, européenne ou mondiale, aucun nom d'artiste anglais n'est connu pour avoir fait partie de l'École de Paris ; aucun n'aurait apparemment contribué à sa construction et à ses développements. Pourtant, à nouveau, une recherche sommaire permet de repérer rapidement des noms comme Christopher 'Kit' Wood, Paule Vézelay, Marlow Moss ou Stanley Hayter et son Atelier 17. Plus ou moins documentés, les parcours de ces artistes anglais majeurs qui vécurent à Paris suffisent à se demander pourquoi ils sont aujourd'hui exclus de l'École de Paris, dont l'image est célèbre dans le monde entier.

Les sources s'accordent sur la définition de l'École de Paris : au sens le plus large, il s'agit de la communauté d'artistes étrangers ayant travaillé à Paris durant la première moitié du XXe siècle. André Warnod (1885-1960) fut le premier à regrouper les artistes étrangers installés à Paris sous l'appellation d'« École de Paris » le 27 janvier 1925, dans article de *Comœdia* : « L'École de Paris existe. Plus tard, les historiens d'art pourront, mieux que nous, en définir le caractère et étudier les éléments qui la composent ; mais nous pouvons toujours affirmer son existence et sa force attractive qui fait venir chez nous les artistes du monde

entier.⁹¹⁸ » Pour Warnod, la spécificité des artistes de l'École de Paris était, plus précisément, d'être associés aux artistes français « qui mènent le combat, qui sont en pleine évolution, qui donnent l'état le plus actuel de l'art » : « À côté de ces artistes français, et travaillant dans le même sens, apparaissent des étrangers qui se sont formés en France et affirment ainsi d'une façon absolue l'existence de l'École de Paris avec ceux qui ne font que passer et que des raisons affectives retiennent seules chez nous. » Selon Bernard Dorival (1914-2003), dans son ouvrage publié en 1960 sur l'École de Paris au musée national d'Art moderne, l'origine de l'École de Paris est à chercher dans le cubisme : « Mais tout change avec le Cubisme, le premier mouvement véritablement international qui ait brassé l'apport de la France avec celui d'autres pays.⁹¹⁹ » Pour Gladys Fabre, « l'École de Paris repose sur une communauté multinationale unie par un mode de vie bohème et des intérêts spirituels ou matériels communs.⁹²⁰ »

La définition de l'École de Paris serait donc fondée sur la notion d'échanges artistiques et culturels français avec ceux d'autres pays, avec l'idée d'un objectif et d'un mode de vie communs. Rien ne semble donc pouvoir exclure des artistes anglais indépendants installés à Paris, qui ont parfois cherché à se revendiquer de l'École de Paris, qui ont fait partie de groupes comme Abstraction-Création et qui côtoyaient les cercles de Picasso, de Jean Cocteau, de Max Jacob, de Mondrian et du mouvement De Stijl ou du courant constructiviste. Pourtant, ces artistes anglais, qui ont pour certains fait l'objet d'études récentes au Royaume-Uni, ne sont pas considérés par les historiens de l'art comme ayant fait partie de l'École de Paris durant l'entre-deux-guerres. Dans cette dernière partie, il s'agit donc de questionner cet état de fait à la lumière des éléments connus de la carrière des artistes, et de s'interroger sur l'« exclusion » apparente de ces artistes de cette École de Paris – non pour

⁹¹⁸ Warnod, André, « L'École de Paris », *Comœdia*, 27 janvier 1925, p. 1.

⁹¹⁹ Dorival, Bernard, *L'École de Paris au musée national d'Art moderne*, Paris : Somogy, 1961, p. 11.

⁹²⁰ Dans Andral, Jean-Louis, *L'École de Paris, 1904-1929 : La Part de l'autre*, Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2000, p. 27.

tenter de les classer sous cette appellation mais bien plutôt pour questionner l'apport de ces artistes sur cette scène artistique parisienne de l'entre-deux-guerres.

Chapitre 1. Les modernes anglais et l'École de Paris

A. Le cas de Christopher Wood (1901-1930)

L'exemple de Christopher 'Kit' Wood est l'un des plus parlants qui existent au sujet de l'implantation, et de l'oubli, des artistes britanniques sur la scène artistique parisienne du XXe siècle. Arrivé à Paris en 1919, Christopher Wood a évolué dans les cercles à la fois bohèmes et mondains de la capitale française. Son parcours et son œuvre commencent à faire l'objet de nouvelles recherches depuis quelques années par des historiens de l'art britanniques, mais elles restent aujourd'hui relativement peu documentées par rapport à la quantité de sources qui sont disponibles dans les archives. Surtout, si on dispose de nombreux détails relatifs à la vie personnelle de l'artiste, son œuvre singulière n'a encore fait l'objet que de très peu d'études spécifiques ou thématiques. En France, ce peintre est totalement inconnu du grand public ; en Angleterre, on peut voir quelques-uns de ses tableaux dans la plupart des musées qui ont à cœur de représenter la production artistique européenne ou locale des années 1920, en particulier à la Tate Britain et St Ives, à la maison Kettle's Yard de Cambridge, sur les musées de la côte de la Manche et autour de Liverpool, d'où était originaire l'artiste. À Paris, aucune œuvre de Christopher Wood n'est visible bien que ce dernier ait habité dans la capitale et qu'il ait vécu, produit et exposé en France jusqu'à la fin de sa vie.

L'artiste est arrivé à Paris en 1921 avec le désir ardent de devenir le plus brillant artiste que le monde ait jamais vu. Sa volonté de peindre et la détermination qu'il y a appliquée jusqu'à sa mort sont nées durant son adolescence, alors que son père, le Docteur Lucius Wood, était parti au Front. En 1914, le jeune Christopher Wood était tombé gravement malade et avait dû rester alité durant quatre ans. Pour s'occuper, il lisait et écrivait puis il avait commencé à dessiner et à peindre. Sa mère, qui le soigna à leur domicile à partir de 1916, resta la personne avec laquelle l'artiste garda la relation la plus forte jusqu'à sa mort. En

1918, lorsque son père revint du Front, Wood était devenu un jeune adulte à la fois très sensible et audacieux, qui n'avait aucune intention de répondre à la volonté de son père d'entreprendre des études de médecine. D'abord ouvert au compromis, Christopher Wood a passé un an à l'université de Liverpool pour étudier l'architecture. Cela satisfaisait sa mère, Clare Wood, mais il s'agissait surtout pour le jeune artiste de commencer à s'émanciper. L'année suivante, il quittait Liverpool pour Londres.

Il avait alors trouvé un petit emploi chez un marchand de fruits et continuait à dessiner et à peindre seul. À Londres, il aurait revu Augustus John au Café Royal après l'avoir déjà rencontré lors d'un des séminaires du peintre à l'université de Liverpool. Wood lui aurait montré des dessins et John aurait été si impressionné par son travail qu'il lui aurait conseillé d'aller à Paris et de loger chez son ami Alphonse Kahn (1870-1948), un riche collectionneur d'art ancien et moderne basé en France et en Angleterre. D'après le journaliste et auteur Sebastian Faulks, qui a publié un roman sur la vie de l'artiste⁹²¹, il est néanmoins plus probable que Wood ait fait la connaissance de Kahn par le biais d'un ami de la famille, le marchand d'art oriental Robert Tritton⁹²². Quoi qu'il en soit, le départ de l'artiste pour Paris s'est concrétisé durant l'année 1920, et il arriva dans la capitale française en mars 1921. Sa correspondance très abondante avec sa mère, restée à Liverpool, constitue à elle seule un témoignage très riche sur les réflexions personnelles du peintre et sur la vie des artistes étrangers et leurs conditions de vie dans le Paris des années 1920.

Lorsqu'il est arrivé en France, Christopher Wood n'avait jamais suivi de formation artistique en Angleterre. Il était resté complètement autodidacte jusque-là, et c'est à Paris qu'il prit pleinement conscience de ses lacunes en matière de technique et de culture artistiques. Après deux mois dans la ville, à rechercher un studio depuis l'appartement d'Alphonse Kahn et à arpenter les salles des musées et des galeries parisiennes, il prit la décision de s'inscrire à

⁹²¹ Ce qui ne veut pas dire que le récit soit romancé, au sens où il est fiable et conforme à la réalité. Il fait partie de toutes les bibliographies des publications scientifiques sur l'artiste.

⁹²² Faulks, Sebastian, *The Fatal Englishman : Three Short Stories*, Londres : Vintage, 1997, p. 6.

l'Atelier Julian pour préparer l'entrée à l'Académie des Beaux-Arts de Paris. À cette époque, il menait une vie relativement solitaire et ne côtoyait que les Anglais qu'il connaissait à Paris, à savoir Alphonse Kahn, Robert Tritton et leur entourage. Il se consacrait entièrement à sa formation artistique, sa mère lui envoyant de l'argent de façon régulière pour subvenir à ses charges, et resta assidu à l'Atelier Julian qu'il considérait comme étant le meilleur de Paris. Au mois de juillet, il fut tenté de quitter la France quelque temps pour aller visiter l'Italie. Quelques jours avant son départ, il écrivait à sa mère :

Pendant que je suis en Italie, je vais travailler très dur sur mes couleurs et essayer de trouver quelque chose d'original. Personne n'est bon à Paris, il ne s'agit que de chercher sans cesse quelque chose de nouveau pour amuser les gens blasés qui sont ici. C'est mon impression. Je trouve que je dessine beaucoup mieux les femmes que les hommes. Je ne sais pas pourquoi, mais c'est vrai que je peux vraiment leur donner plus d'intérêt et peut-être avoir suffisamment de talent pour améliorer un ou deux petits défauts qui peuvent persister. Quoi qu'il en soit, je vais voir pour trouver un ou deux bons « boosters », comme disent les Américains – des personnes qui s'intéressent à moi et qui peuvent être utiles pour me faire connaître et mettre un bon mot ici et là.⁹²³

Rapidement, il avait en effet reçu des invitations de la part de personnalités qui entouraient les deux marchands d'art qui le soutenaient, mais les sorties au golf ou au tennis, les soirées au champagne et les mondanités, n'intéressaient pas réellement l'artiste. Ce fut le début du compromis qui le rongea jusqu'à sa mort : il n'avait pas les moyens financiers d'intégrer ce monde et préférait de loin l'idée de la vie de bohème parisienne, mais en même temps pour lui, jeune artiste étranger qui ne connaissait personne à Paris, ce monde était une porte d'entrée dorée qu'il a souvent franchi dans les deux sens et dont il ne s'est éloigné que trop tard, deux ans avant son décès. Il eut ainsi dans le Paris des années 1920 une identité double : il était un artiste sans le sou, habitant un studio du quartier Montparnasse, habité du

⁹²³ TGA 773/1. Lettre de Christopher Wood à Clare Wood, non datée (écrite entre le 9 et le 17 juillet 1921) : « Whilst I am in Italy, I am going to work very hard at my colours and try and work out something original. Nobody is any good in Paris, unless they can find something new to amuse these very blase people here. That's my impression. I find I can draw women much better than men. I don't know why, but it's true that I can really put more interest into their faces and perhaps have the knack of improving one or two little faults they may have. Anyhow will see I have one or two good "boosters", as the Americans say, people who are interested in me and can be of great use advertising me and putting in a good word here and there. »

désir d'atteindre ses objectifs sans céder à la pression du dandy qu'il était aussi, la nuit, dans les soirées mondaines en compagnie du Tout-Paris.

Le personnage qui se trouvait à la croisée de ces deux mondes était l'homme qui, rapidement, est devenu le bienfaiteur de l'artiste : Antonio de Gandarillas. Ce diplomate chilien était marié mais séparé de son épouse, avec qui il avait eu plusieurs enfants, et vivait à Paris dans un luxe en partie financé par son patrimoine familial et en partie par son addiction au jeu. Lui et Wood s'étaient rencontrés lors d'une soirée mondaine en octobre 1921. Ils eurent tout de suite une relation d'amour et ont mené une vie commune dans l'appartement de Gandarillas, sur les Champs-Élysées, durant six ans environ. Situé en dehors des cercles artistiques par sa profession, Gandarillas était proche en revanche de nombreux commanditaires potentiels pour l'artiste, qui eut ainsi accès rapidement à un réseau complet de personnalités influentes. Malheureusement, le goût de cette clientèle ne correspondait que rarement à ce que l'artiste ambitionnait de produire. Il voulait apprendre et expérimenter, se joindre aux recherches les plus modernes de peintres comme Picasso et des artistes qui gravitaient autour de celui que Wood considérait comme étant le génie de Paris.

Le jeune artiste oscilla ainsi entre ses désirs et ses obligations, et évolua tantôt dans la frustration, tantôt dans le soulagement du repli. En septembre 1921, il commençait à remettre en cause les cours de l'Académie Julian et envisageait de changer pour intégrer la Grande Chaumière, mais il y resta encore plusieurs mois tout en gagnant sa vie en honorant des commandes d'Edward Molyneux (1891-1974) pour des revues de mode (*Vogue*, *Femina*, *Harpers Bazaar*) et des dessins de décoration d'éventails :

J'ai deux éventails à faire sur ivoire, j'espère les finir d'ici une semaine. Je vais parfois à l'Académie, ce qui est absolument nécessaire, mais j'apprends beaucoup plus si j'ai un modèle

à moi et que je vais au studio de Drian pour travailler avec lui. Il a critiqué tout mon travail et je sais qu'il pense que je progresse très bien maintenant.⁹²⁴

Il délaissa ainsi progressivement les cours académiques pour continuer sur sa voie propre, écoutant à la fois son instinct et toutes les personnes qui l'entouraient. Adrien Drian (1885-1961), un illustrateur à la mode, était devenu son ami le plus proche depuis le mois de juillet. Wood appréciait son conseil en matière de création et sollicita beaucoup son aide, mais il remit plus tard en question le talent de cet artiste en vogue, qui cherchait avant tout la satisfaction de sa clientèle. Avec un tel entourage, qui allait du richissime couturier Molyneux à la princesse Violet Murat (1876-1951), de l'Infante d'Espagne à la duchesse de Grammont et de Madeleine de Chevreul à Cecil Sorel (1873-1966), Christopher Wood aurait pu s'enrichir très vite et mener la grande vie mondaine parisienne, ou bien rentrer en Angleterre avec tous les contacts qu'il avait dès lors. En janvier 1922, soit moins d'un an après son arrivée à Paris, il est d'ailleurs retourné à Londres pendant quelques semaines – il a toujours été tenté de rentrer en Angleterre comme de retourner en France, sans jamais parvenir à se sentir durablement à sa place où qu'il aille. Là, il partagea un studio avec Dorothy Millar, la première épouse du célèbre chef-d'orchestre anglais Eugène Goossens (1893-1962) – oublié en France – et travailla avec la veuve de Lovat Fraser dans la conception de costumes de théâtre⁹²⁵, alors qu'un an plus tôt, il était totalement inconnu et demeurait isolé à Londres. Mais l'artiste ne s'intéressait pas à ce genre de vie, et il garda toujours une relation conflictuelle avec les personnalités qui l'entouraient :

J'ai été complimenté de nombreuses fois et mes éventails ont été grandement approuvés. C'est plutôt amusant lorsque les gens viennent dire : « c'est vous qui avez fait ça ? J'ai vu ceci ou cela, ça m'a tellement plu », alors qu'on sait très combien c'était mauvais et combien on

⁹²⁴ TGA 773/1. Lettre de Christopher Wood à Clare Wood, 21 novembre 1921 : « I have two Fans to do on Ivory and hope to get them finished in a week now. I am going sometimes to the Academie, which is absolutely necessary, but I find I learn so much more if I have a model of my own just to myself and also I go to Drian's Studio to work with him. He criticized all my work and I know he feels I am progressing very well now. Everybody tells me that who comes to my Studio. »

⁹²⁵ TGA 773/2. Lettre de Christopher Wood à Clare Wood, 18 janvier 1922.

pourrait faire mieux désormais. Comme tout le monde est menteur. Pourquoi disent-ils toujours exactement le contraire de ce qu'ils pensent !⁹²⁶

En fait, Wood séparait en lui tout ce qui avait trait à sa sphère personnelle et tout ce qui était relatif à son univers artistique. Il pouvait dîner en bonne compagnie et passer d'excellentes soirées, tout en pensant au fond de lui que ces personnes fortunées n'avaient aucun sens créatif, aucun raffinement véritable ni aucune culture. Il les trouvait vulgaires et les méprisait souvent totalement. Il croisa toutefois des âmes dont il se sentit proche, notamment chez des femmes comme Violet Murat, avec qui il entretint une amitié sincère et durable, ou la marquise Luisa Casati (1885-1957), qui le fascina pendant des années – sans parler de Gandarillas ou de l'entourage des de Noailles où il rencontra Frosca Munster (1896-1963) et René Crevel (1900-1935).

De retour à Paris en février 1922, il sous-loua son studio et ne vit personne, refusa toutes les invitations et retourna travailler à l'Académie Julian, concentré sur son travail, avant de partir deux semaines plus tard pour un long voyage en Europe avec Gandarillas qui le conduira d'abord à Marseille, à Nice, dans le Sahara et à Tunis, à Carthage, en Sicile, à Malte puis à Athènes, à Volo, à Constantinople et en Salonique, à Vienne, à Prague et en Allemagne, puis de Karlsbad à Berlin jusqu'à Munich : « Il est si bon de s'éloigner de tout le côté artificiel de Paris, qui suffit à tuer en peu de temps quiconque sent et comprend les choses⁹²⁷ », écrira-t-il à Clare Wood. Durant ces mois, il progressa en peinture plus que jamais, mais il apprit aussi assidument, avec l'aide de professeurs particuliers et grâce à la lecture des œuvres littéraires, les langues italienne et allemande.

⁹²⁶ TGA 773/2. Lettre de Christopher Wood à Clare Wood, 16 février 1922 : « I have been complimented so many times upon them and my Fans have been greatly approved of. It's rather amusing when people come and say : « did you do that thing ? I saw so and so, I liked it so much », when you know perfectly well how bad it was and how much better you could do it now. How untruthful everybody is. Why do they always say exactly the opposite to what they think ! »

⁹²⁷ TGA 773/2. Lettre de Christopher Wood à Clare Wood, 12 mars 1922 : « It is so beautiful to be away from all the artificiality of Paris, which is enough to kill anyone after a time who feels and understands things. »

Il ne fut de retour à Paris qu'à la fin de l'année 1922 ou au début de l'année 1923. L'accueil, dans les milieux plus modestes des cafés parisiens, fut mitigé à ce moment-là et l'artiste écrivit à sa mère qu'on l'insultait régulièrement en raison de sa nationalité anglaise : « Ils détestent les Anglais ici. Si tu entends parler anglais dans un café où seules les classes inférieures françaises vont, elles se mettent à crier « sale anglais », alors tu vois, elles ne nous aiment pas beaucoup en ce moment.⁹²⁸ » C'est la première fois qu'il mentionnait ce genre d'information sur son quotidien à Paris, et il n'en parla plus jamais à sa mère ensuite donc il est difficile d'estimer l'importance ou le poids de cette donnée dans le contexte plus général d'une étude sur la vie des artistes anglais à Paris. À ce moment précis (en janvier 1923), on sait que les relations franco-britanniques étaient extrêmement tendues sur le plan politique en raison de l'occupation de la Ruhr par l'armée française. En dépit de l'alliance franco-britannique dans la Grande Guerre, les tensions existaient depuis toujours et les retombées du traité de Versailles avaient aggravé les relations entre les deux nations pour atteindre un point culminant en 1923 :

On parle souvent de « fraternité d'armes », mais il y eut peu de contacts entre les combattants des deux pays. De plus, chacune des deux nations ne comprit pas bien les efforts et les souffrances de l'autre, et certains chefs militaires anglais avaient une piètre opinion de l'armée française. [...] Il y avait là des germes de la mésestente qui allait prévaloir pendant une seconde étape, qui va de 1919 à 1944. Elle commença dès la Conférence de la paix. Les Français voulaient une paix dure, qui écarterait pour de bon le danger allemand ; les Britanniques voulaient ménager l'Allemagne, pour des raisons économiques et politiques. Le traité de Versailles une fois signé, les Français en recherchèrent une application stricte, notamment en matière de réparations [...]. Ces différends culminèrent en 1923 lors de l'occupation de la Ruhr, qui suscita l'indignation des Britanniques. Certains d'entre eux accusaient la France de vouloir dominer l'Europe, voire de projeter un bombardement aérien de Londres. En France, on dénonçait la trahison de l'Angleterre, « nation de marchands ». ⁹²⁹

⁹²⁸ TGA 773/3. Lettre de Christopher Wood à Clare Wood, 19 janvier 1923 : « They loathe the English here. If you are heard talking English in the café where only the French lower classes go, they shout “sale anglais” (dirty Englishman), so you see they don't like us much at the moment. »

⁹²⁹ Crouzet, François, « L'Entente Cordiale : réalités et mythes d'un siècle de relations franco-britanniques », *Études anglaises*, vol. tome 57, no. 3, 2004, pp. 312-313.

La lettre de Christopher Wood à sa mère en janvier 1923 confirme que les Anglais n'avaient pas bonne presse en France à ce moment-là. Qu'il soit insulté dans les cafés des quartiers populaires a pu aggraver en Wood le sentiment qu'il serait imprudent de s'éloigner des cercles mondains de Paris. Les jours suivants, il raconte qu'il dîna avec un prince et fit la rencontre de la marquise Casati, avec qui il passa ensuite beaucoup de temps. En dehors de ces visites, il travaillait dans son studio de Montparnasse et sortait peu le soir ; à la mi-février, il était à Nice⁹³⁰ avec des inspirations neuves entièrement tournées vers son art : « Il y a beaucoup d'Anglais ici et j'ai rencontré plusieurs connaissances. J'adorerais rencontrer Matisse, le grand peintre français, qui a une maison ici. Je ferai tout ce qui est en mon pouvoir pour faire sa connaissance.⁹³¹ »

Quelques jours plus tard, il repartait en voyage au Maghreb et autour de la Méditerranée, où il travailla sa technique coloriste en suivant les conseils précieux de la lumière si particulière des lieux. À son retour à Paris au printemps 1923, il se rendit au Salon des Artistes Français, où tant d'artistes anglais avaient été médaillés l'année précédente. Il en tira un profond sentiment de désolation au sujet de l'art exposé, qui confirma sa volonté de se démarquer de cet art académique en dépit de son prestige et de la capacité de l'artiste à produire ce type d'art : « J'ai visité le Salon aujourd'hui et, en réalité, il n'y avait pas une seule œuvre que je n'aurais pas pu peindre beaucoup mieux. Je n'ai aucune ambition d'exposer quoi que ce soit là-bas.⁹³² » Il n'ira plus jamais chez Julian⁹³³ et concentrera l'essentiel de ses réflexions sur les artistes modernes de Paris :

Aujourd'hui, peindre demande plus de réflexion et d'originalité qu'auparavant. Les paysages anciens et les images de femmes qui leur ressemblent ne sont plus recherchés par ceux qui

⁹³⁰ TGA 773/3. Lettre de Christopher Wood à Clare Wood, lettres du 24 janvier au 19 février 1923.

⁹³¹ *Id.*, lettre du 19 février 1923 : « There are many English people here and I have come across several acquaintances. I should love to meet Matisse, the great French painter, who has a house here. I shall do all I can to make his acquaintance. »

⁹³² *Id.*, lettre du 21 mai 1923 : « I saw the Salon today and really there was not one picture that I could not have painted much better myself. I have no ambition whatever to expose anything there ever. »

⁹³³ La dernière tentative de l'artiste pour suivre les cours de l'Académie remonte au début du mois de février (TGA 773/3. Lettre du 2 février 1923).

savent quoi. La peinture moderne est de plus en plus appréciée, mais ce qui est extraordinaire, c'est que rares sont ceux qui sont bons. Picasso, Matisse et un ou peut-être deux autres, et c'est tout.⁹³⁴

De retour à Londres en octobre, il côtoie son ami Wyndham Lewis (1882-1957), qu'il considère comme étant l'un des seuls artistes, en dehors d'Augustus John, qui ait réellement de l'intérêt en Angleterre⁹³⁵. Ce n'est qu'un an plus tard, en octobre 1924, qu'il a rencontré Pablo Picasso (1881-1973) et Jean Cocteau (1889-1963) lors d'un séjour à Villefranche-sur-Mer, où ce dernier résidait chez la famille Bourgoint. Intégré dans la sphère intime des artistes, Wood raconte dans ses lettres les circonstances dans lesquelles il put s'entretenir avec eux et le contenu de leurs discussions. Wood était virtuellement connecté à la sphère personnelle de Picasso depuis son arrivée à Paris. Il côtoyait les mêmes lieux et les mêmes personnes que celles avec lesquelles Picasso passait lui-même « des heures à discuter à table ou au bord de la mer,⁹³⁶ » comme le comte et la comtesse de Beaumont. De son côté, Picasso vivait la vie mondaine qui accompagnait le succès des Ballets, invité aussi bien par la haute société parisienne que dans les sphères londoniennes très privées, chez Clive Bell et Maynard Keynes⁹³⁷ – qui étaient reçus chez Picasso à Paris en retour.

C'est Eugenia Errázuriz (1860-1951) qui mit en relation Christopher Wood et Picasso⁹³⁸. Cette mécène chilienne installée à Paris, que la France a oubliée et qui fait l'objet d'un regain d'intérêt depuis les années 2000⁹³⁹, n'était autre que la tante de Tony de

⁹³⁴ *Ibid.*, lettre du 9 juillet 1923 : « Painting now-a-day requires much more thought and originality than it did before. The old landscapes and pictures of women that looked exactly like them are no longer sought after by those who know what's what. Modern painting is becoming much more appreciated but the extraordinary thing is that there are few who are any good. Picasso, Matisse and one or perhaps two others and that's all. »

⁹³⁵ Lors d'une visite à la Grosvenor Gallery durant l'été, il écrivait : « Really there wasn't one thing I liked or that had anything in it. I am surprised how poor and far behind hand is the English painting. All the same if I can arrange it I should like to spend a couple of months at the Slade School in London which is so excellent for drawing and where (Augustus) John corrects the work I believe. » (TGA 773/3, lettre du 18 août 1923) ; en octobre, il écrit : « I have a painter friend here called Wyndham Lewis who is one of the cleverest men alive, he is also an author. He is a great artist who will never make a penny whilst he is alive. » (TGA 773/3, lettre du 20 octobre 1923).

⁹³⁶ Penrose, Roland, *Picasso*, Paris : Flammarion, 1996, p. 298-299.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 272.

⁹³⁸ TGA 773/3, lettre du 14 novembre 1924.

⁹³⁹ On doit les premières études francophones sur cette personnalité clé de la carrière de Picasso à Alejandro Canseco-Jerez. Il a publié la première biographie francophone sur Eugenia Errázuriz en 2008 : Canseco-Jerez,

Gandarillas. À elle seule, elle mérite une publication dans le contexte d'une étude sur les liens artistiques franco-britanniques depuis la fin du XIXe siècle, pour le rôle d'entremetteuse qu'elle a joué entre les artistes des deux côtés de la Manche⁹⁴⁰ – John Singer Sargent fit l'un de ses premiers portraits à Paris vers 1880-82⁹⁴¹. Elle est connue en Angleterre pour avoir mis en relation Jean Cocteau et Pablo Picasso, qui avait lui-même des liens très intimes avec l'Angleterre⁹⁴², et elle a été l'une des principales mécènes de ce dernier à partir de 1916 – bien qu'on retienne plus volontiers le nom de l'américaine Gertrude Stein (1874-1946).

Cocteau a immédiatement fait une forte impression sur Christopher Wood. Pour lui, Cocteau était à ce moment-là « le plus grand poète et le plus grand génie vivant, » tout ce qu'il faisait était un chef-d'œuvre.⁹⁴³ » Évidemment, Wood ne fut pas moins impressionné ni moins admiratif de Picasso. Cette intégration au cercle des artistes qu'il n'imaginait peut-être pas rencontrer à Paris avant son arrivée, acheva de convaincre Christopher Wood que la France était le lieu où il devait tenter de développer son art et surtout sa carrière. Il ne cessera plus de côtoyer les artistes, qu'il retrouva à Paris et dont il buvait les paroles à chaque nouvelle visite – plusieurs fois par semaine. Comme à toutes les phases de sa correspondance, l'écriture lui permettait de faire le point sur ses pensées en même temps qu'elle lui permettait, par l'envoi de ses lettres, de transmettre quelque chose de cet aspect de Paris en Angleterre⁹⁴⁴. Aucun artiste ni aucun lieu à Paris ne lui apprit davantage et ne le fit progresser plus vite, sans jamais pour autant qu'il cherche à les suivre des points de vue stylistique ou théorique.

Alejandro, *La mécène de Picasso: Eugenia Huici de Errázuriz*, Paris : éd. Artextos, 2008. Une première exposition lui a été consacrée à Memphis au début de l'année 2018 : « The real beauty : the artistic world of Eugenia Errázuriz, » du 1^{er} janvier au 8 avril 2018 à la Dixon Gallery and Gardens.

⁹⁴⁰ Il n'est hélas pas possible d'y consacrer un chapitre ici ; Eugenia Huici de Errázuriz constitue l'une des pistes de recherches post-doctorales, comme tous les artistes et les personnages qui ne peuvent nous intéresser ici que très brièvement.

⁹⁴¹ Sargent, John Singer. *Madame Errazuriz*, 1880-82, huile sur toile, 53.3 x 48.3 cm, collection privée.

⁹⁴² Roland Penrose les évoque fréquemment dans sa biographie de l'artiste, qu'il a bien connu.

⁹⁴³ *Ibid.*, lettre du 1^{er} novembre 1924.

⁹⁴⁴ Il écrivait à la fin de l'année 1924 : « [Cocteau] and Picasso, the painter, are great friends, and admire each other very much intellectually and they are the two outstanding geni of this period, perhaps the only two, certainly in the world of art. I don't suppose you have read any of his things like everybody in England who have never seen any Picasso's pictures. I can only say that the English, as a race, are terribly slow and I am exceedingly sorry for them from that point of view as I see it and suffer from it myself so terribly. » (*Ibid.*, lettre du 1^{er} novembre 1924).

Ce qui liait Christopher Wood, Picasso et Cocteau transparait certes dans les conceptions qui régissent les productions de Wood, mais est avant tout à rechercher dans la vie intime des artistes, dans leurs questionnements et dans leurs personnalités propres. Wood était plus jeune que les deux autres, il ne connut jamais le Paris d'avant-guerre ; Picasso et Cocteau étaient bien établis et respectés à Paris quand Christopher Wood arriva, mais l'étude rétrospective des profils et des parcours respectifs des trois artistes met en évidence des aspirations et des conceptions communes profondément ancrées en eux. Wood a nourri une admiration sans limite pour Picasso et Cocteau, mais c'est sans orgueil et sans vanité qu'il s'est senti proche d'eux au point de reconnaître en eux son propre talent et sa propre vocation. Il a souvent évoqué l'idée qu'il devait, et même qu'il était voué, à accomplir d'aussi grandes choses qu'eux dans le domaine artistique. Ils étaient pour lui des maîtres mais d'une certaine manière, il se sentait leur égal, et il ne cessa jamais de travailler en ce sens, oscillant sans arrêt entre cette certitude profonde et les doutes qu'il avait sur sa capacité à la réaliser.

Comme eux, et ce bien avant de les rencontrer, Wood était un personnage inoubliable qu'on remarquait partout sur son passage. Grand, distingué et d'une beauté saisissante, rare et relevée par tous ceux qui l'ont rencontré, Christopher Wood n'était « ni une âme, ni un corps, c'était comme une lumière, une fine calorie transparaissant de l'albâtre, [et] l'on s'étonnait de sa présence autant que d'un privilège.⁹⁴⁵ » Il était, selon l'écrivain Charles-Albert Cingria (1883-1954), « un des êtres qui m'a le plus impressionné dans cette existence terrestre.⁹⁴⁶ » À sa mort en 1930, Christopher Wood inspira des hommages d'une rare beauté, d'une majesté à couper le souffle. Son décès engendra une tristesse incommensurable, un vide immense à Paris et dans l'esprit de ses plus grands génies. Max Jacob, avec qui l'artiste eut une brève relation amoureuse à la fin des années 1920, était désespéré et ne se remit jamais de ce décès :

⁹⁴⁵ TGA 773/30. Charles-Albert Cingria a rédigé un éloge de Christopher Wood, intitulé *Ossianide*.

⁹⁴⁶ *Id.*

Je ne verrai plus de son balcon le mélèze qui cache la mer et une minuscule chapelle qu'il aimait peindre : « on entend chanter les oiseaux dans votre arbre, » avait dit l'un des rares poètes qui l'approchèrent. Kit était si simple et si poète lui-même qu'il fut moins flatté du compliment que touché de la beauté de l'image. Kit savourait les mots et quand on connaissait le langage de son regard si expressif on y voyait briller les joies de son esprit. [...] Il y a quelques jours, le huit avant l'aurore sa voix m'a éveillé : l'habitude de vivre dans le surnaturel lui donne plus de réalité que n'en a la terre. Je suis descendu. Il était là et son caractère de guerrier philosophe, son ingénuité, sa bonté mélancolique et humoristique souriaient sur son visage.⁹⁴⁷

L'œuvre de Kit Wood, comme le surnommaient ses proches, était connue à Paris pour être exactement à son image. Depuis l'origine, son esthétique a souvent été qualifiée de « naïve, » au sens où les formes qui composent ses toiles comme le style que l'artiste est parvenu à construire à travers elles, sont au premier regard assimilables à celles qu'un enfant ou un jeune garçon pourrait produire. La candeur, la gentillesse et l'obligeance marquée qui le caractérisaient, rapportées par ses proches qui soulignent la blondeur et le charme enfantin de Kit Wood, l'éternelle jeunesse de cet artiste attachant, corroborent d'une certaine manière ce regard du public sur son œuvre. Sous cette image se cache pourtant une réalité que Wood a cherché à saisir et à représenter : c'est justement le masque que porte le réel, et l'apparente simplicité de son œuvre ne saurait être pleinement pertinente qu'accompagnée de son sens. Trois ans avant son décès, Jean Cocteau avait rédigé la préface à l'exposition qui eut lieu à la galerie des Beaux-Arts de Londres au printemps 1927, soit au moment où l'artiste amorçait le dernier tournant qui l'a hissé, toile après toile jusqu'à son décès, au sommet de son art. Dans sa préface intitulée « Les toiles ou l'étoile de Christopher Wood, » Cocteau écrivait en 1927 : « Si je n'étais pas l'ami de Wood, je voudrais l'être après avoir vu ses toiles, car elles témoignent d'une qualité qui manque le plus aux œuvres de notre époque, le cœur.⁹⁴⁸ » Il est troublant d'observer que, pour évoquer l'œuvre de Wood, Cocteau employa en 1927 un

⁹⁴⁷ Le texte original manuscrit de l'hommage à Kit Wood par Max Jacob est conservé parmi les papiers de Fosca Munster à la Tate Britain : TGA 723/102.

⁹⁴⁸ Cocteau, Jean, « Les toiles ou l'étoile de Christopher Wood », in Murray, William Staite, et al. *Stoneware Pottery by W. Staite Murray and Paintings by Ben Nicholson, Christopher Wood*, Londres : Beaux Arts Gallery, 1927.

lexique et des analogies qui font entièrement écho à ceux de Max Jacob lorsqu'il parla de l'artiste trois ans plus tard :

Avec le rêve le sommeil frise la vulgarité. Il se rapproche de nous. Il devient pittoresque ; il fait de l'art ; il compose avec des souvenirs. Le rêve est un bric-à-brac de la vie. Seul le sommeil sans rêve garde son mystère. Il plonge plus loin. Il participe au surnaturel. Je parierais que si Christopher Wood voulait peindre le sommeil il ne peindrait pas ses rêves, il peindrait un homme, un dormeur. Grave différence, retour à l'humain, vers lequel la jeunesse de bonne race se dirige consciemment ou inconsciemment.⁹⁴⁹

En 1929, Wood avait peint le portrait de Max Jacob (fig. 95)⁹⁵⁰. C'est la seule œuvre de l'artiste que la France possède et conserve aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Quimper, grâce à un don de la famille à la France après la mort de l'artiste⁹⁵¹. Au moment de sa conception, Wood était en Bretagne avec Max Jacob, qu'il avait rencontré à Tréboul et qu'il considérait comme étant l'un des meilleurs poètes de leur temps⁹⁵². En Bretagne, où il a peint la plupart de ses dernières œuvres, Kit Wood avait trouvé une inspiration neuve qui lui permit de concevoir des séries de marines chargées d'un sens symbolique qu'on repère à l'observation prolongée de ses toiles : *A Fishing Boat in Dieppe Harbour* (fig. 96)⁹⁵³ de 1929 est un exemple fort de l'effet produit par l'esthétique originale de Kit Wood. Comme l'indique Sophie Barthélémy, ce bateau est « intégré dans un jeu complexe de lignes et de valeurs colorées, ce qui crée une composition à la fois très structurée et rigoureusement simplifiée.⁹⁵⁴ » Le dessin préparatoire de cette œuvre est une représentation quasi technique du bateau comme de l'architecture, motifs qui font l'objet d'un traitement rigoureux et naturaliste dont la restitution ne paraît pas intéresser l'artiste lors de la création de l'œuvre

⁹⁴⁹ *Id.*

⁹⁵⁰ Wood, Christopher. *Portrait de Max Jacob*, 1929, huile sur carton, 80.5 x 64 cm, musée des Beaux-Arts, Quimper.

⁹⁵¹ Information disponible sur la fiche de l'œuvre sur le site du musée de Quimper : <http://www.mbaq.fr/fr/nos-collections/max-jacob-et-ses-amis/christopher-wood-portrait-de-max-jacob-381.html>, consulté le 10 octobre 2018.

⁹⁵² TGA 773/9, lettre à Clare Wood du 15 août 1929.

⁹⁵³ Wood, Christopher. *A Fishing Boat in Dieppe Harbour*, 1929, 65 x 81 cm, huile sur toile, Tate Britain, Londres.

⁹⁵⁴ Barthélémy, Sophie, « Fishing Boat, Dieppe », *Christopher Wood : un peintre entre deux Cornouailles*, Musée des Beaux-Arts de Quimper, Tate Gallery, Quimper, France : Musée des Beaux-Arts, 1996, p. 34.

finale. Cette dernière capte au contraire le regard par l'effet des motifs et des nuances de couleurs, en particulier celles de l'eau sur laquelle repose un bateau de pêche dont la disposition générale et le cordage produisent une interaction singulière au sein de l'œuvre comme avec l'œil.

Les principes d'isolement et d'attache coexistent sur la toile, troublant l'esprit à la réception : d'une part, le bateau est représenté seul au milieu d'un port inanimé et dépourvu de toute activité humaine ; d'autre part, que le cordage soit situé à la proue soit celui de l'amarre ou celui de l'ancrage, il paraît sectionné au lieu d'être naturellement plongé dans l'eau. Les teintes de cette dernière, qui s'éclaircissent vers l'arrière où le quai s'achève, font circuler le regard vers le seul point d'ouverture de la composition, aussitôt condamné par la présence des falaises. Le regard est ainsi confiné dans l'espace et tend à tourner sur lui-même. Pour en sortir, le cordage comme la fonction du bateau rappelée par le titre, suggèrent de songer au-dessous de l'œuvre, à ce qui se trouve sous le visible, ici sous l'eau dont le bleu trouble la quiétude d'un regard prolongé. Kit Wood, qui était fasciné par l'activité des ports depuis son séjour à St. Ives en 1926, semble ainsi distinguer dans son œuvre différents plans de l'activité humaine, séparant par les bordures des quais un monde terrestre et un monde maritime.

Si on compare cette œuvre avec *Boat in Harbour, Brittany* (fig. 97)⁹⁵⁵, que Wood a peint la même année, on remarque que le peintre a choisi cette fois de montrer une activité humaine, tant sur le bateau que sur le quai. Mais tandis que les marins s'affairent de toutes leurs forces à redresser les voiles du navire, on voit que la représentation de l'amarre est à nouveau coupée par la présence de personnages pour le moins étranges au bord du quai. Les formes des figures, disposées sur un angle isolé de la terre, se résument en effet à un enchevêtrement de lignes à mi-corps. Par opposition aux costumes colorés des marins, les

⁹⁵⁵ Wood, Christopher. *Boat in Harbour, Brittany*, 1929, huile sur panneau, 79.4 x 108.6 cm, Tate Britain, Londres.

femmes du premier plan sont grisées et leur costume traditionnel leur donne un aspect spectral. Dans une lettre non publiée qu'il écrivit de Saint Ives en novembre 1928 à l'une de ses amies les plus proches, l'artiste anglaise Winifred Nicholson (1893-1981), Wood décrivait l'activité portuaire du lieu en ces mots :

St Ives est comme une table de roulette en ce moment. Il y a une terrible tempête qui se démêle tout autour de ce lieu. Les mouettes et les bateaux de pêche sont soufflés comme des bouts de papier et les femmes pénètrent dans leurs maisons comme des lapins effrayés. Heureusement, c'est le sabbat et les hommes n'ont pas besoin de craindre de ne pas sortir, car ils sont considérés comme des héros. Tout le monde se rend à la jetée pour les voir partir pêcher le hareng chaque après-midi à 16 heures 30. Ils ressemblent à des pirates avec de grosses bottes montées sur les cuisses et des chapeaux en peau avec des ailes comme Mercure, ou est-ce Mars, peu importe, ils ont l'air très courageux et fringants lorsque leurs bateaux passent sur les vagues comme des maisons qui arrivent autour de la jetée.⁹⁵⁶

La manière dont il relate la vie du port, quelques mois avant de peindre cette œuvre, résonne avec elle et on voit combien l'artiste synthétise le fourmillement de la vie à laquelle il assiste pour en produire une sorte d'écho visuel qui transmet, non pas l'activité du port à proprement parler, mais bien sa perception de celle-ci et des hommes. Tout ce que Wood voit fait sens et se rapporte à un réel plus grand, les histoires sont historiques et l'histoire est mythologie, les lieux sont des allégories, les anecdotes des prophéties. Ici, le jeu des couleurs à lui seul confère du sens à son œuvre : les teintes des voiles imposantes se détachent d'un ensemble grisé par la complémentarité du bleu et du marron foncés. À bord, c'est le même jeu de complémentaires dont Wood se sert pour les costumes des marins. En revanche, les couleurs de la coque imposante du bateau s'apparentent tant à celles de la ville, des figures et du quai, qu'à celle des voiles, de la mer et du ciel. Winifred Nicholson, dans un texte qu'elle écrivit à la mémoire du jeune peintre, montre combien les couleurs de Wood sont liées à ce

⁹⁵⁶ TGA 773/100 : Nicholson, Winifred, *Unpublished Memoir* : « St Ives is like a roulette table at the moment. There is a terrific storm lashing itself to pieces all-round the place. The sea gulls and fishing boats are blown about like bits of paper and the women scuttle into their houses like frightened rabbits. Luckily it is the Sabbath and the men don't need fear not going out, as they are looked upon as heroes at this time. Everyone goes to the jetty to see them leave for the herring fishing each afternoon at 4.30. They look like pirates with big jack boots up to their thighs and skin hats with wings to them like Mercury, or was it Mars, doesn't matter which, they look very brave and dashing as their boats go over waves like houses that come in just now round the pier. »

qui fonde son identité et à la relation qu'il entretient avec les paysages qu'il peint, plutôt qu'aux teintes naturelles de ces derniers :

Le bleu était sa couleur – et l'évolution de l'utilisation du bleu dans son travail incarne l'évolution du pouvoir moteur de sa vie. Au début, tout son travail était bleu, un bleu outremer intense mélangé avec du noir, puis il est entré dans le vert – le vert de la terre et le vert bleu de la mer, de la vague et du ciel à l'horizon. Le dernier ciel bleu par rapport au blanc d'une pureté absolue. Cette couleur séraphique a été atteinte par la plus profonde expérience humaine de la souffrance et de la beauté – de la terre et du vent.⁹⁵⁷

L'esthétique visuelle de Kit Wood, par laquelle il cherche à transmettre ce qu'il perçoit à l'observation de la vie, l'artiste l'a ainsi construite progressivement durant les dernières années de sa vie. Cela se ressent à l'étude de nombreuses toiles antérieures comme *Mousehole, Cornwall* (fig. 98)⁹⁵⁸, une œuvre intermédiaire de 1928 où Kit Wood a tenté une élaboration discursive par l'intégration d'une dimension autre à son paysage maritime. Ici, l'activité des bateaux qui traversent ce lieu de passage s'oppose à la passivité des badauds appuyés au muret à l'avant, et leurs couleurs à celle du voilier blanc de l'arrière-plan. À la sortie du port, les formes du portique de manutention ressemblent à celles d'une potence et introduisent à l'ensemble la notion de sentence. Le port enclavé entre la terre et le ciel évoque l'idée de purgatoire, d'un lieu transitoire entre la vie et la mort où vaquent à leurs occupations toutes les âmes en attente. Il est ainsi palpable que le sens de ces œuvres dépasse la simple représentation de paysages, Wood crée des images qui n'ont pas vocation à restituer un réel observé, ni son ambiance ou les impressions qu'il suscite, elles touchent à la représentation mentale d'un visible plus large, qui se rapporte à l'époque et non au lieu en particulier – sans n'être qu'un prétexte, ce lieu serait plutôt comme une porte qui a permis à l'artiste de *voir*, d'observer un réel analogique qui résonne. Il écrit à Nicholson : « Les gens m'intéressent plus

⁹⁵⁷ *Id.* : « Blue was his colour – and the evolution of the use of blue in his work is the evolution of the driving power of his life. In his early work it was blue, intense ultramarine in conjunction with black, then entered green – green of earth and blue sea green of wave and sky at the horizon. Last sky blue in relation to white of utter purity. This seraphic colour was reached through deepest human experience of suffering and of loveliness – of earth and of wind. »

⁹⁵⁸ Wood, Christopher. *Mousehole, Cornwall*, 1928, collection privée.

que les paysages et mes œuvres sont purement imaginaires.⁹⁵⁹ » Sans n'être jamais détaché de l'actualité du monde, celui de Kit Wood est au contraire ancré dans son époque et son mode de représentation, empreint de symboles et de codes, traduit un niveau de conscience dont ses mots témoignent à chaque lettre qu'il envoie à ses proches :

J'aime le port de l'autre côté avec l'église et les collines à l'arrière : c'est tout brun et gris beige avec des fenêtres d'un blanc éclatant dans toutes les maisons, les collines sont droites et dures, et au sommet se trouvent des arbres balayés par le vent et des poteaux télégraphiques. St Ives est à la limite de l'Europe et le premier barrage anglais à ceux qui viennent de régions éloignées.⁹⁶⁰

Lorsque Wood peint les paysages côtiers de l'intérieur des terres, l'allusion à la mer reste omniprésente : sur *Church at Tréboul* (fig. 99)⁹⁶¹ de 1930, un muret imposant sépare l'église qui structure l'arrière-plan et donne son titre à l'œuvre, tandis que se détachent à l'avant deux groupes de figures. Un premier s'affaire autour d'une toile triangulaire qui rappelle le matériel maritime et le motif de la voile, tandis que deux femmes en costume traditionnel passent par là sans y prêter attention. Cette œuvre de Tréboul fait écho à *Tréboul Church, Brittany* (fig. 100)⁹⁶² peinte à la même période. Ici, l'église vue de trois quarts permet au peintre de déployer son motif dans la largeur à l'arrière-plan et de le cloisonner avec le muret qu'on retrouve et qui cherche à creuser l'espace vers le fond. On note qu'au premier regard, les deux églises sont loin d'apparaître identiques sur les deux œuvres, tandis que les habitations grises aux façades translucides rappellent les figures fantomatiques du quai de *Boat in Harbour, Brittany*. Aucune présence humaine n'est représentée sur la seconde œuvre de Tréboul, mais Wood parvient à faire de l'édifice massif le cœur battant du lieu : enserrée entre le muret et l'horizon condamné à l'arrière grâce à une légère contre-plongée, l'église

⁹⁵⁹ TGA 773/100 : Nicholson, Winifred, *Unpublished Memoir* : « The people interest me more than the landscapes and my things are purely imaginative. »

⁹⁶⁰ *Dear Winifred ... Christopher Wood : Letters to Winifred Nicholson 1926-1930*, Bristol : Sansom & Co, 2013, p. 84 : « I like the port from the other side with church and hills behind – it's all brown and beige grey with startling white windows in all the houses, the hills are straight and hard and in the tops are windswept trees and telegraph poles. St Ives is on the edge of Europe and the first English rebuff to those coming from distant parts. »

⁹⁶¹ Wood, Christopher. *Church at Tréboul*, 1930, huile sur panneau, 73 x 91.6 cm, Tate Britain, Londres.

⁹⁶² Wood, Christopher. *Tréboul Church, Brittany*, 1930, huile sur panneau, collection privée.

paraît manquer d'espace en profondeur et l'agencement de l'arrière-plan provoque une sensation d'écrasement, y compris à gauche où une discrète artère peine plus encore que le muret à creuser et à aérer l'espace confiné.

La composition ne respire que par l'avant, où se trouvent deux barques abandonnées et reléguées au premier plan, posées sur l'herbe côte à côte. Bien que cet intervalle n'occupe qu'un tiers de la surface totale de la toile, ces barques dont la présence paraît anecdotique permettent d'ouvrir un second champ, un décrochement sans lequel le principe de vision – le détachement d'une figure sur un fond – ne saurait se produire qu'entre la pierre et le ciel. Ici, leur présence produit à elle seule un effet d'ouverture extraordinaire, un souffle, tant de l'avant vers l'arrière que vers un ailleurs suggéré par ces deux cavités : le dénivellement du terrain sur lequel repose la contre-plongée permet de créer simultanément un effet de plongée vers l'intérieur et le fond des barques. Ces formes s'opposent à l'opacité et à la massivité de l'édifice religieux, elles produisent un contraste qui équilibre la toile et activent les interactions entre l'œil et l'esprit de celui qui regarde. La mer n'est pas loin, ce qui rend l'eau absente et sensiblement omniprésente dans une œuvre qui fonctionne de l'arrière vers l'avant, presque jusqu'au hors champ.

Il est ainsi remarquable que l'esthétique de Wood comme ses motifs participent d'un discours qui se dévoile sur l'ensemble de ses toiles. Ses paysages apportent tous une partie du sens de son travail, mettant en scène un monde maritime des profondeurs invisibles en opposition avec le monde des surfaces terrestres où les hommes s'affairent. Dans cet univers, les bateaux d'une part et l'architecture de l'autre semblent faire figure d'institutions dans un écho permanent. L'esthétique de l'artiste indique que le sens de ses représentations ne tient pas de la reproduction stricte d'une scène, mais qu'il s'inspire du réel pour peindre le monde tel que lui seul le voit. Le sens de son art passe par la sensation que ses œuvres produisent, par la relation qu'elles instaurent entre le réel et les formes, par la vision.

Enfin, lorsque Kit Wood intègre à ses œuvres tardives des éléments de narration, comme avec *Ulysses and the Sirens* (fig. 101)⁹⁶³ de 1929, il dépasse également l'anecdote en transformant la référence, qu'il s'approprie. Ulysse, traditionnellement représenté attaché au mât de son navire (John Waterhouse, *Ulysses and the Sirens* (fig. 102)⁹⁶⁴), est ici placé sous la grotte à la place du monstre Scylla : selon le mythe homérique, Ulysse avait été mis en garde par Circé au sujet des sirènes, qui séduisaient les marins par leurs chants exceptionnels et les dévoraient. Afin d'échapper à leur pouvoir, Ulysse a protégé son équipage en faisant couler des boules de cire dans les oreilles de ses hommes et s'est fait attacher au mât de son navire pour pouvoir écouter le chant des sirènes sans être en mesure de céder à leur attraction. Après être passé devant elles, les matelots devaient ensuite traverser le détroit de Messines, entre l'Italie et la Sicile. Le détroit était bordé de deux écueils où logeaient les monstres invincibles Charybde d'une part, et Scylla de l'autre. Ulysse devait passer le plus vite possible du côté de Sylla sans chercher à la combattre, mais il oublia ce conseil et les plus braves hommes de son équipage moururent sous le courroux du monstre. Dans *L'Odyssee*, Circé décrit Scylla à Ulysse ainsi :

Enfoncée à mi-corps dans le creux de la roche, elle darde ses cous hors de l'ancre terrible et pêche de là-haut, tout autour de l'écueil que fouille son regard, les dauphins et les chiens de mer et, quelquefois, l'un de ces plus grands monstres que nourrit par milliers la hurlante Amphitrite. Jamais homme de mer ne s'est encore vanté d'avoir fait passer là sans dommage un navire. Jusqu'au fond des bateaux à la proue azurée, chaque gueule du monstre vient enlever un homme.⁹⁶⁵

Ici, Ulysse trône dans la roche qui fait corps avec lui, il est devenu le pêcheur qui semble observer les marins tomber dans le piège des sirènes. Wood transpose donc la figure d'Ulysse qu'il incarne en Scylla, en même temps qu'il personnifie en lui son palais à Ithaque,

⁹⁶³ Wood, Christopher. *Ulysses and the Sirens (aka Mermaids)*, 1929, huile sur panneau, 55 x 79 cm, Kettle's Yard, Université de Cambridge.

⁹⁶⁴ Waterhouse, John William. *Ulysses and the Siens*, 1891, huile sur toile, 100 x 201. 7 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne.

⁹⁶⁵ Homère, *Illiade ; Odyssee*, Paris : Gallimard, 1955, p. 228-229.

construit selon Homère « au pied du Mont Néion⁹⁶⁶ » mais suffisamment en hauteur pour qu'on puisse « [apercevoir] un vaisseau qui rentrait jusqu'au fond de la rade et, les voiles carguées, se [mettre] à la rame.⁹⁶⁷ » Ici, les marins « carguent (c'est-à-dire replient et amarrent les voiles du navire à l'aide du cordage) les voiles au rocher et non au mât de leur navire comme ils le devraient, donc le rocher reste bien identifié au mât d'un navire allégorique qui s'étendrait à l'ensemble de la toile. Le palais d'Ulysse avait des escaliers taillés à même le rocher où les serviteurs d'Ulysse font des allers-retours incessants dans *L'Odyssee*, à l'instar des sirènes qui paraissent ici être au service du roi.

Wood synthétise ainsi plusieurs épisodes du mythe pour construire une œuvre complexe dans laquelle les valeurs de référence sont modifiées au profit d'un déplacement sémantique, il se sert d'un mythe populaire pour modifier les représentations tant des origines culturelles que du rôle et de la place de l'art durant l'entre-deux-guerres. Sans doute, cette toile tend moins à élaborer un discours qu'à surprendre et à favoriser l'éveil, même si de nombreux points communs unissent l'artiste et Ulysse⁹⁶⁸ : il s'agit de transformer les regards et les esprits de l'époque. On voit ici que Wood, qui peignait de mémoire, joue dans ses représentations sur les limites du réel, du souvenir et du rêve, ce qui n'est pas sans rappeler le projet surréaliste qui, au même moment, tend à réformer l'esprit humain en modifiant les codes et les fondements de la civilisation chrétienne : « Le pacte surréaliste est triple : aider,

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 80-81.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 51-53.

⁹⁶⁸ Il est en effet aisé d'imaginer que Wood ait pu se sentir proche du personnage mythique, le rapprochement pouvant se faire jusque dans les éléments posthumes de la vie de Wood, dont les causes précises du décès restent mystérieuses. Les mots de Télémaque résonnent ici, tant ils peuvent s'appliquer au personnage de Kit Wood et à l'étude de son œuvre : « De tous ceux qui sont morts là-bas en combattant, nous savons où chacun trouva la mort funeste. Mais lui ! Zeus a caché jusqu'au bruit de sa mort : nul ne peut préciser comment il succomba, si ce fut au rivage, accablé d'ennemis, ou si ce fut en mer, sous les flots d'Amphitrite. C'est pourquoi tu me vois ici à tes genoux ; voudrais-tu me parler de cette mort funeste ?... l'as-tu vue de tes yeux ?... en sais-tu quelque chose de l'un de nos errants ? C'est le plus malheureux qui soit né d'une femme... Ne mets ni tes égards ni ta compassion à m'adoucir les choses. Mais dis-moi point par point ce que tes yeux ont vu. Aussi je t'en conjure par tout ce que mon père, cet Ulysse vaillant, a pu dire, entreprendre et, suivant sa promesse, réussir pour ta cause, au pays des Troyens, au temps de vos épreuves, à vous, gens d'Achaïe ! L'heure est enfin venue pour moi qu'il t'en souviennes ; dis-moi la vérité ! » *Ibid.*, p. 61.

dans toute la mesure du possible, à la libération sociale de l'homme. Travailler sans répit au désencroûtement intégral des mœurs. Refaire l'entendement humain.⁹⁶⁹ »

Avec *Sleeping Fisherman, Ploaré, Brittany* (fig. 103)⁹⁷⁰, que Kit Wood peint l'année suivant – durant les derniers mois de sa vie – le pêcheur est représenté en demi-dieu, son œuvre achevée : il a rapporté sur Terre les poissons de la mer. Plus qu'une référence aux symboles chrétien et gréco-romain, Wood compose ici une allégorie de son travail d'artiste qui fait écho à ce qu'il écrivait à Winifred Nicholson deux ans plus tôt :

Je m'efforce et m'efforce encore de vivre une vie complètement isolée de toutes les lassitudes matérielles du monde, peut-être que cela joue sur mes nerfs. J'aimerais pouvoir terminer cinq ou six superbes toiles qui sont toutes imaginaires (c'est plus difficile que de peindre sur le motif), puis partir très loin et les laisser derrière moi comme si c'était un terrible crime que j'avais commis, c'est cela que je ressens actuellement.⁹⁷¹

Si on peut rapprocher ces références aux productions d'avant-guerre de Giorgio de Chirico (*Ariadne* (fig. 104)⁹⁷² de 1913), dont il était proche à de multiples points de vue, l'insertion de ce personnage aux formes antiquisantes accompagné de ses attributs gréco-latins dans un paysage de Bretagne témoigne d'une culture à la fois composite et dénuée d'ancrage fixe. Kit Wood a pris Paris au mot et finalement incarne un cosmopolitisme aux teintes apatrides : son érudition et sa sensibilité, révélées par des œuvres qui mènent une action sur l'œil, reflètent le climat parisien de l'époque – avec une ouverture au monde qui relèverait davantage de la fuite et de la perte que de la liberté et de l'évasion. Les dernières œuvres de l'artiste, comme *Zebra and Parachute* (fig. 105)⁹⁷³ ou *Tiger and Arc de*

⁹⁶⁹ Breton, André, *La Clé des champs*, Paris, Union générale d'éditions, 1973, p. 163.

⁹⁷⁰ Wood, Christopher. *Sleeping Fisherman, Ploaré, Brittany*, 1930, huile sur panneau, 37.8 x 72.8 cm, Laing Art Gallery, Newcastle Upon Tyne.

⁹⁷¹ *Dear Winifred ... Christopher Wood: Letters to Winifred Nicholson 1926-1930, op. cit.*, p. 36 : « I strive and strive to live a completely cut off life from all tiresome worldly things never go out, perhaps it's getting on my nerves. I wish I could finish five or six splendid pictures which are all from imagination (that's more difficult than painting that one sees in front of one) and then shoot off miles away and leave it behind as if it was some terrible crime that I had committed, that is what I feel like now. »

⁹⁷² Chirico de, Giorgio. *Ariadne*, 1913, huile et crayon sur toile, 135.3 x 180.3 cm, Metropolitan Museum, New York.

⁹⁷³ Wood, Christopher. *Zebra and Parachute*, 1930, huile sur toile, 45.7 x 55.9 cm, Tate Britain, Londres.

Triomphe (fig. 106)⁹⁷⁴ indiquent clairement que l'artiste amorçait l'année de sa mort un nouveau virage artistique tourné vers le surréalisme, avec des œuvres énigmatiques empreintes tant des symboles de la modernité européenne que de références à l'antiquité et à la culture classique française – toujours emblèmes de la splendeur du patrimoine historique et culturel français, qui se poursuit et se renouvelle à toutes les époques.

Dans l'ensemble, cette production tardive de paysages maritimes à laquelle l'œuvre de Wood ne saurait se résumer, témoigne cependant à elle seule de l'atmosphère parisienne de l'entre-deux-guerres. L'apport d'un artiste comme Kit Wood tient essentiellement à sa posture dans la vie et au regard qu'il a porté sur les cercles qu'il a fréquentés, comme au travail qu'il a fourni pour tenter de transmettre cette atmosphère par l'image. Libérées de leur aspect anecdotique et du rôle traditionnel attribué aux Beaux-Arts, il ne fait aucun doute que les œuvres de Kit Wood s'inscrivent dans les recherches propres à l'époque dont il est le produit et portent ses empreintes jusque dans le champ visuel contemporain.

Si l'artiste, trop jeune et trop fragile pour être en mesure de se libérer seul de l'emprise de l'opium, qu'il fumait en compagnie de Cocteau, n'a pas eu le temps d'atteindre les objectifs dont il se sentait investi, il n'en demeure pas moins que ses centaines de toiles soient à considérer et à intégrer à l'histoire de l'art occidental du XXe siècle. L'œuvre de Kit Wood n'est pas seulement réfléchie, extrêmement riche et porteuse, elle est aussi l'incarnation parfaite et l'image la plus juste de la complexité des relations franco-britanniques de l'entre-deux-guerres : elle est le produit d'un écartèlement. Nourrie de sentiments contradictoires et d'une fascination réciproque, duelle, d'affinités profondes et de rivalités permanentes, c'est comme si l'histoire de l'Entente cordiale s'était incarnée dans le rapport au monde de

⁹⁷⁴ Wood, Christopher. *Tiger and Arc de Triomphe*, 1930, huile sur toile, 46.4 x 55.2 cm, Phillips Collection, Washington DC.

Christopher Wood ; comme elle, l'artiste a été « tantôt une réalité, tantôt un mythe, voire un fantôme.⁹⁷⁵ »

B. Marlow Moss (1889-1958 et Paule Vézelay (1892-1984), membres majeurs et oubliés de la modernité parisienne de l'entre-deux-guerres.

L'année où Christopher Wood trouva la mort sur les rails de la gare de Salisbury, en Angleterre, une révolution invisible s'était produite à Paris dans le monde du néoplasticisme. Invisible, parce qu'une artiste *anglaise* initia la découverte ; révolutionnaire, parce qu'elle impacta l'œuvre de Piet Mondrian (1872-1944) et par suite, le cours de l'histoire de l'art occidental : l'invention de la double ligne est communément associée à l'œuvre de Mondrian, qui l'a employée pour la première fois dans ses œuvres néoplastiques en 1932 ; or, l'artiste anglaise Marlow Moss avait découvert l'intérêt de la double ligne depuis deux ans, en 1930, et l'avait intégrée à ses œuvres depuis⁹⁷⁶. Le lien n'est pas fortuit entre les deux découvertes. Mondrian connaissait bien Marlow Moss depuis l'arrivée de cette dernière à Paris en 1927. Les deux artistes, dont les œuvres présentent d'évidentes caractéristiques communes, n'ont pas travaillé ensemble avant la découverte par Moss de la double ligne et n'y ont pas pensé non plus séparément.

Depuis 1912, Mondrian cherchait à dépasser le cubisme de Picasso, à savoir l'expérimentation des multiples points de vue et la recherche de la tridimensionnalité sur une surface plane. Pour Mondrian, les cubistes n'allaient pas assez loin et leurs découvertes méritaient que les artistes poursuivent leurs expérimentations, ce qui fit de lui l'un des

⁹⁷⁵ Crouzet, François, *op. cit.*, p. 1.

⁹⁷⁶ Toutes les études critiques sur l'artiste évoquent ce sujet et en attestent. On peut citer la chronologie du catalogue d'exposition : Yves-Alain Bois, Joop M. Joosten, Angelica Zonder Rudenstine et Hans Janssen, *Piet Mondrian 1872-1944*, Boston, New York, Toronto, Londres : Bullfinch Press, Little Brown and Company, 1994, p. 62 : « April 1932. The first yearbook of « Abstraction Création » edited by Helion, publishes Mondrian's statement « Le Néoplasticisme » and reproduces two of his works, as well as two paintings by the British artist Marlow Moss (1890-1958) that adhere to Mondrian's visual vocabulary but include doubled lines. Mondrian sponsors Moss for membership of « Abstraction-Création in this year. »

pionniers de l'abstraction avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale. Dès 1914, il affirmait vouloir extraire des formes leur substance dans l'objectif d'atteindre leur essence. En tant qu'artiste, il cherchait à représenter le fondement de toute chose, l'origine des formes qui composent le réel :

Je construis des lignes et des combinaisons de couleurs sur des surfaces planes afin d'exprimer, avec la plus grande conscience, une beauté générale. La nature (ou ce que je vois) m'inspire, me met, comme tout peintre, dans un état émotionnel qui me pousse aussi près que possible de la vérité et à tout extraire, jusqu'à ce que j'atteigne au fondement (qui ne demeure qu'un fondement extérieur !) des choses. Je crois qu'il est possible, grâce à des lignes horizontales et verticales construites en pleine conscience, mais sans calculs, suggérées par une intuition aigüe et nées de l'harmonie et du rythme, que ces formes fondamentales de la beauté, complétées au besoin par d'autres lignes droites ou courbes, puissent produire une œuvre d'art aussi puissante que vraie.⁹⁷⁷

Ces réflexions et les expérimentations associées qu'il mena durant les années suivantes, le conduisirent à construire un art abstrait et géométrique qui donna son nom au néoplasticisme, un principe esthétique régenté par trois lois que Mondrian énonça en 1920 : d'abord, il n'y a ni courbes ni obliques, uniquement des lignes verticales et horizontales ; les couleurs employées ne sont que des couleurs pures, soit le rouge, le jaune et le bleu, et les non-couleurs que sont le gris, le noir et le blanc – le noir étant l'absence de couleur et le blanc la somme de toutes les couleurs ; enfin, l'œuvre ne doit pas représenter une symétrie, mais un équilibre parfait⁹⁷⁸ : « Oui, toutes choses sont des parties d'un tout : chaque partie reçoit sa valeur visuelle du tout et le tout la reçoit des parties. Tout se compose par relation et réciprocité.⁹⁷⁹ » Pour lui, « la couleur n'existe que par l'autre couleur, la dimension est définie par l'autre dimension, il n'y a de position que par opposition à une autre position. C'est pourquoi je dis que le rapport est la chose principale.⁹⁸⁰ »

⁹⁷⁷ Léal, Brigitte, *Mondrian*, Paris : Éd. du Centre Pompidou, 2010, p. 8.

⁹⁷⁸ Ces principes ici résumés. On les trouve développés de façon exhaustive dans Lemoine, Serge, *Mondrian et De Stijl*, Paris : Hazan, 2010, p. 48-49.

⁹⁷⁹ Mondrian, Piet, *Réalité naturelle et réalité abstraite*, p. 10.

⁹⁸⁰ *Id.*

C'est en 1927 que Marlow Moss vit une œuvre de Mondrian pour la première fois à Paris⁹⁸¹, ce qui fut pour elle une révélation artistique. Elle avait trente-neuf ans, comme Mondrian lorsqu'il arriva à Paris en 1911, après avoir vu des œuvres de Braque à Amsterdam. En quête d'un sens artistique qu'elle n'était pas parvenue à trouver à Londres ou à Cornwall, elle avait fini par faire un bref séjour dans la capitale française et s'y était installée dans l'année. En dehors de quelques éléments biographiques, on sait peu de choses sur son parcours antérieur à son arrivée à Paris⁹⁸² : issue d'un milieu familial aisé qui l'a d'abord contrainte à suivre la voie tracée des femmes bourgeoises de l'époque, elle excellait au piano et à la danse jusqu'à ce que la tuberculose, qui avait emporté son père lorsqu'elle était enfant, ne l'immobilise complètement à l'adolescence. Son oncle, chez qui sa mère avait emménagé après le décès de son père, était un riche homme d'affaires célibataire aux idées très conservatrices concernant les femmes. Sa mort en 1917 laissa néanmoins l'artiste dans une indépendance financière qui lui permit de choisir la voie artistique qu'elle voulait suivre.

À l'époque, elle n'avait pas encore changé de nom et s'appelait toujours Marjorie Jewell Moss. Elle était étudiante à la St John Wood School of Art de Londres, qui dispensait des cours très académiques – c'était la voie royale pour les artistes qui visaient la Royal Academy. L'artiste était alors âgée de vingt-huit ans et on ignore les raisons précises pour lesquelles elle commença si tard son éducation artistique⁹⁸³. Quoi qu'il en soit, si l'année 1917 marqua d'abord pour elle une forme de libération, elle n'avait pas trouvé sa place à la St John School, qu'elle avait quitté pour intégrer la Slade School. Cette dernière était connue pour ses enseignements plus progressistes et pour dispenser des cours en liens étroits avec l'art continental, en particulier français – elle avait formé des artistes comme Wyndham

⁹⁸¹ Moss, Marlow, *Marlow Moss: 1890-1958*, [Carus Gallery], New York : Carus, 1979, p. 1.

⁹⁸² Plusieurs travaux doctoraux ont été menés sur Marlow Moss ces dernières années. Le plus récent date de 2008, il a été mené par Lucy Howarth à l'université de Plymouth. Sa thèse constitue à l'heure actuelle la source la plus complète sur l'artiste, et elle a donné lieu à une exposition à Zurich en 2018. Les éléments biographiques fournis sur Moss dans cette thèse sont issus de sa thèse : Howarth, Lucy H. A., *Marlow Moss (1889-1958)*. Université de Plymouth, 2008.

⁹⁸³ Il s'agit sans doute d'une conséquence des idées de son oncle, qui n'était pas favorable à ce qu'une femme mène une carrière d'artiste, mais on sait que c'est lui qui finança ses études à la St John School of Art juste avant son décès en 1917 (Howarth, Lucy H. A., *op. cit.*, p. 66-67).

Lewis, Paul Nash, C. R. W. Nevinson et Stanley Spencer avant la guerre. Malheureusement, pendant la guerre l'école avait connu des années marquées par un retour aux formes traditionnelles, et Marjorie n'y avait pas non plus trouvé sa place⁹⁸⁴. Elle était alors passée par une période de dépression et de remise en question à trente ans, et elle s'était retirée quelque temps à Cornwall pour faire le point, à la fois sur son avenir et sur des sujets plus intimes, en l'occurrence sur son orientation sexuelle⁹⁸⁵.

Rentrée à Londres quelques mois plus tard, elle avait décidé d'achever seule sa formation en étudiant surtout des œuvres du British Museum, passant toutes ses journées dans les salles de lecture : elle s'était intéressée à l'art, mais aussi à la philosophie, aux mathématiques, à l'architecture, à la littérature et au ballet⁹⁸⁶. La nuit, elle avait alors mené une vie plus libérée dans le Londres des années 1920, en totale opposition avec l'éducation qu'elle avait reçue. C'est à ce moment-là qu'elle avait changé de nom pour s'appeler Marlow Moss et qu'elle avait commencé à travestir son apparence, coupant ses cheveux très courts et portant des vêtements masculins. Après avoir repassé deux ans à Cornwall, où elle avait suivi des cours de sculpture, elle était revenue à Londres en 1926 et on sait qu'elle a exposé avec le London Group en 1927. Ses œuvres étaient à l'époque marquées par des expériences sur les couleurs et l'espace, tant impressionnistes que cubistes⁹⁸⁷.

Dans ce contexte, la destination parisienne était apparue comme une suite logique. Moss était trop isolée en Angleterre, à la fois trop différente et en pleine transition, toujours en quête de son identité. Comme pour Kit Wood, on ne lui connaît aucun lien artistique à Londres avant son arrivée à Paris⁹⁸⁸, non que les sources manquent particulièrement mais qu'il semble n'y avoir aucune trace d'affinités quelconques ou plus profondes. À Paris au

⁹⁸⁴ Howarth, Lucy H. A., *op. cit.*, p. 67.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁹⁸⁷ *Id.*

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 69-70. Selon Lucy Howarth, il n'y a pas de traces de liens avec des personnalités qui auraient été proches d'elle du point de vue idéologique, ni à Londres ni à Cornwall, et il semble que même Nijhoff, qui a été sa compagne et sa première biographe, n'ait pas de souvenirs de ce genre concernant la période londonienne.

contraire, Marlow Moss fit rapidement des rencontres décisives. Elle vécut d'abord à l'hôtel Libéria, rue de la Grande Chaumière à Montparnasse, et intégra l'Académie moderne où Fernand Léger et Amédée Ozenfant furent ses professeurs. Leurs enseignements portèrent leurs marques sur son esprit jusqu'à la fin de sa vie. Léger lui offrit tout ce qu'elle avait recherché jusque-là à travers sa formation, et elle dit de lui plus tard : « He taught me everything I know about – Construction.⁹⁸⁹ » Qu'elle emploie ces mots précis alors que son maître était Mondrian en dit long sur le rapport qu'elle a eu avec Fernand Léger durant cette période de formation, qui fut pour elle une longue révélation.

Bien qu'elle eût connaissance du travail de Mondrian, dont elle avait vu des reproductions, c'est à Paris que Marlow Moss a peu à peu abandonné la figuration, durant l'année qui a suivi son inscription à l'Académie moderne⁹⁹⁰. Lorsqu'elle commença à peindre des œuvres néoplastiques en 1928⁹⁹¹, un débat animait le cercle des avant-gardes au sujet de l'intégration de principes mathématiques à la peinture. C'est durant cette période que Moss a commencé à s'intéresser à ce qui est devenu l'une de ses principales sources : les ouvrages du poète et mathématicien roumain Matila Ghyka (1881-1965), en particulier son *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*⁹⁹² publiée en 1927. C'est dès lors ce qui a régenté les œuvres de Marlow Moss et ce qui a constitué surtout la principale caractéristique de son art par rapport à celui de Mondrian : si Marlow Moss suivit ce dernier dans la théorie et l'esthétique néoplastiques, un principe fondamental distingue les deux conceptions, c'est que Mondrian refusa toujours d'employer les mathématiques dans ses œuvres. Pour lui, les rythmes devaient découler de l'instinct de l'artiste (« des lignes horizontales et verticales construites en pleine conscience, mais sans calculs, suggérées par une intuition aigüe et nées

⁹⁸⁹ TGA 20002/9/1/12. Lettre à Paule Vézelay, 19 août 1955.

⁹⁹⁰ Il ne reste pas de traces de ses œuvres antérieures mais elle l'a écrit à Paule Vézelay dans une lettre le 22 août 1955. TGA 20002/9/6.

⁹⁹¹ Howarth, Lucy H. A., *op. cit.*, p. 71.

⁹⁹² Ghika, Matila C., *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris : Gallimard, 1927.

de l'harmonie et du rythme⁹⁹³ ») tandis que pour Marlow Moss, l'abstraction pure « n'était pas fondée sur une philosophie métaphysique mais sur un réalisme biologique.⁹⁹⁴ » Ses études préparatoires confirment cet aspect central de son art, ses marges étant recouvertes de calculs qui régissent toutes les proportions et la construction de l'espace de chaque toile (fig. 107). Selon ses propres termes, publiés dans la revue de l'important collectif parisien Abstraction-Création dont elle était un membre actif depuis l'origine, Marlow Moss précise ses idées en quelques lignes :

La vraie valeur [des formes naturelles] ne se trouve donc pas dans leur forme visible mais dans la relation qui existe entre cette forme et l'univers. La tâche de l'homme est donc d'approfondir sa conscience de l'univers afin de pouvoir établir l'équilibre de rapports qui doivent exister mutuellement entre ces formes visibles et invisibles. [...] Le peintre veut construire la plastique pure qui pourra exprimer en totalité la conscience de l'artiste envers l'univers.⁹⁹⁵

En cela, l'artiste anglaise se situe entièrement sur les lignes de Piet Mondrian, où elle trouva sa place pour la première fois à la fin des années 1920. Mais pour elle, le développement de la science et de la technique constituait pour l'homme une perspective nouvelle qui portait jusqu'au champ de la création. Selon elle, ce dernier avait, depuis l'Antiquité puis à travers les époques, été régenté d'abord par la force physique (art antique) puis par la force morale (art religieux des ères médiévales et modernes). Au XXe siècle, « la force cérébrale s'[était] révélée être l'arme la plus puissante de l'homme » :

Par les cartes du monde, il a le plan exact de toute l'étendue de son domaine. Par la science et la technique, il sera capable de vaincre son plus grand ennemi : LA NATURE. Devenu conscient de son propre pouvoir, il prévoit une nouvelle réalité : la reconstruction de la vie humaine par l'homme lui-même. [...] La base de cette nouvelle plastique : l'équilibre sur lequel sera basé cette plus grande œuvre d'art : la vie humaine.⁹⁹⁶

⁹⁹³ Mondrian, Piet. *op. cit.*, p. 10.

⁹⁹⁴ Cecil, Ann. *Marlow Moss, Piet Mondrian and the Double Line, 1930-1934*, Ottawa : National Library of Canada, 1982, p. 44.

⁹⁹⁵ Moss, Marlow, *Abstraction-Création Art non figuratif*, 1933, n° 2, p. 29

⁹⁹⁶ *Id.*

L'artiste prônait ainsi une forme d'actualisation de l'existence humaine par l'homme et d'une réalité contrôlée par la raison, non par les émotions. Il s'agissait pour elle d'un travail de l'entendement humain, d'un processus contrôlé par la conscience, ce qui explique son emploi systématique des mathématiques dans la création de ses compositions. Le résultat, c'est-à-dire la plastique des œuvres de Moss, est très proche de celle de Mondrian, trop selon beaucoup de critiques et d'artistes qui les confondaient et ont parfois estimé qu'elle plagiait le maître incontesté. Pourtant, une lecture actualisée de son œuvre ne paraît pas concurrencer celle de Piet Mondrian, elle ouvre au contraire à une conception différente de la théorie néoplastique et la complète sans aucunement la remettre en cause. En fait, il apparaît au regard des sources que Mondrian lui-même eut une relation ambiguë avec le travail de Moss. Dès l'origine, le rapport entre le maître néerlandais et l'artiste anglaise laisse penser que Mondrian n'ait pas su quoi penser de son homologue à la « silhouette petite et bizarre⁹⁹⁷, » qui se promenait « été comme hiver en tenue de jockey.⁹⁹⁸ » D'après Lucy Howarth, il est possible que Mondrian ait été jusqu'à considérer Marlow Moss comme une « amie, » mais cela semble peu probable⁹⁹⁹. Plus éloquente est la réaction de Mondrian au moment où la pratique de l'artiste anglaise a évolué au point de tendre à dépasser celle du maître en 1930.

Cette année-là, Marlow Moss avait peint une œuvre qu'elle avait exposé à Paris au Salon des Surindépendants en 1931 – l'œuvre est aujourd'hui perdue. C'était la première toile néoplastique dans laquelle avait été introduite la double ligne, ce qui atteste sans équivoque que Moss a bien été l'initiatrice de cette évolution. Lorsqu'il a eu connaissance de la toile, Mondrian a écrit une lettre à Moss pour lui demander pourquoi elle avait incorporé la double ligne. La compagne de l'artiste, Netty Nijhoff (1897-1971), relate le contenu de la

⁹⁹⁷ Canney, Michael, *Michael Canney : Paintings, Constructions and Reliefs*, Londres : Belgrave Gallery, 1990, p. 6.

⁹⁹⁸ Elgar, Frank, Mondrian, and Thomas Walton, *Mondrian*, Londres : Thames & Hudson, 1968, p. 57-58 : « she went about, summer and winter, dressed as a jockey. » Les nombreuses photographies de l'artiste sont conformes à la description d'Elgar.

⁹⁹⁹ Mondrian aurait dédicacé un catalogue à Marlow Moss : « à mon amie Marlow – PM » mais il semble que le mot était plutôt de la main de Max Bill, qui était assurément l'ami de Marlow Moss. Lucy Howarth relate le détail de cette anecdote dans sa thèse de doctorat sur Moss, *Ibid.*, p. 75. Quoi qu'il en soit cette dédicace n'attesterait en rien les liens d'amitié supposés entre les deux artistes.

correspondance entre les deux artistes à ce moment-là dans un catalogue consacré à Moss : cette dernière avait répondu à Mondrian en lui expliquant longuement pourquoi elle avait pensé à introduire la double ligne. Pour elle, la ligne simple seule représentait dans les œuvres une « conclusion et une restriction¹⁰⁰⁰ » à la composition. Elle avait joint à sa lettre deux dessins avec, certainement, de nombreuses annotations chiffrées¹⁰⁰¹. D'après les mots de Mondrian, il n'aurait « pas compris » ces explications et les dessins ne lui auraient pas apporté plus d'éclairage : « Je n'ai pas pu tout à fait suivre votre lettre. Les chiffres ne signifient pas grand chose pour moi.¹⁰⁰² » Il écrivit à Jean Gorin pour lui demander son avis sur les idées de Marlow Moss, regrettant le fait que cette dernière élude selon lui la question. Comme l'explique Lucy Howarth, l'utilisation de la géométrie dans les œuvres était pour Mondrian incompréhensible. Cela faisait de Moss une artiste plus proche du mouvement De Stijl et de Théo Van Doesburg ou de Vantongerloo, dont Mondrian s'était éloigné quelques années auparavant, que du néoplasticisme¹⁰⁰³.

Mondrian était réservé sur les théories de Marlow Moss et écrivit à Gorin, qui était son élève, que son art n'était pas très élaboré par rapport au sien : « Il me semble que Miss Moss est à un stade moins développé que vous, ou du moins à un stade moins conscient.¹⁰⁰⁴ » D'après Nijhoff, Moss et Mondrian étaient pourtant amis jusque-là : « Elle comprenait très bien Mondrian et *vice versa*. Ils étaient très bien assortis. Ils formaient une paire de loups solitaires extraordinaires.¹⁰⁰⁵ » Mais lorsque Mondrian commença lui-même à insérer la double ligne dans son œuvre peu après, il y eut un scandale parce qu'il ne reconnut pas que l'invention était de Moss, dont le travail était beaucoup moins connu que le sien à l'époque.

¹⁰⁰⁰ Nijhoff, A. H., *Marlow Moss : [30. März - 30. April 1962]*, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam : Stedelijk Museum, 1962, p. 3-4.

¹⁰⁰¹ Ses dessins en sont tous remplis.

¹⁰⁰² *Id.* : « I couldn't quite follow your letter. Figures don't mean much to me. »

¹⁰⁰³ Howarth, Lucy, *op. cit.*, p. 176.

¹⁰⁰⁴ Le, Pommeré M., *L'oeuvre De Jean Gorin : the works of Jean Gorin = Das Werk Von Jean Gorin*, Zurich : Waser Verlag, 1985, p. 499 : « It seems to me that Miss Moss is at a less developed stage than you are, or at least at a less conscious stage. »

¹⁰⁰⁵ Cité par Howarth, Lucy, *op. cit.*, p. 177 : « She understood Mondrian very well and vice versa. They were very well matched. They were a pair of extraordinary lone wolves. »

Dans les correspondances entre Gorin et Vantongerloo, qui étaient des amis proches de Moss, Mondrian fut accusé d'avoir volé l'invention de la double ligne à l'artiste anglaise. D'après Vantongerloo, Mondrian s'accaparait le néoplasticisme, estimant que l'admiration des artistes qui l'entouraient ne faisaient que flatter son égo – en particulier Ben Nicholson, Henry Moore, Naum Gabo et Moholy-Nagy, qu'il désignait en privé comme étant des « profiteurs et des parasites de l'art abstrait.¹⁰⁰⁶ »

Cette affaire, tombée dans les limbes de l'histoire de l'art depuis près d'un siècle, permet aussi d'y pénétrer. Paris n'était pas seulement le lieu des échanges artistiques fructueux et des grands travaux de groupes ; beaucoup d'artistes étrangers s'y sont aussi sentis très mal à l'aise. Les mots de Naum Gabo rappellent à ce sujet de nombreuses remarques écrites par Kit Wood à sa mère durant les années 1920 : « Paris est violente et pleine de ragots, remplie d'intrigues et de jalousies.¹⁰⁰⁷ » Mais il est certain que Moss s'épanouissait à Paris durant cette époque, et le vol de Mondrian ne l'a pas dissuadée de travailler avec lui par la suite. L'admiration qu'elle a portée à son œuvre ne s'est jamais épuisée et on trouve de nombreuses traces de son adhésion aux théories du maître dans les lettres qu'elle écrivit jusqu'à la fin de sa vie, dans les années 1950. Selon Lucy Howarth, l'amitié entre Moss et Mondrian aurait été contrariée jusqu'en 1936¹⁰⁰⁸, mais il apparaît en même temps que dès lors que Mondrian a commencé à utiliser la double ligne dans ses œuvres, soit à partir de 1932, les deux artistes ont travaillé ensemble sur la question, sans relâche, au point qu'il n'est plus possible de distinguer les origines précises des évolutions de cette double ligne dans le langage néoplastique à partir de 1932¹⁰⁰⁹. On sait seulement que les deux artistes travaillèrent de concert : « [Moss and Mondrian] were involved in lively discussions, and there was a brisk

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 178.

¹⁰⁰⁷ Cross, Tom, *Painting in the Warmth of the Sun : St. Ives Artists 1939-1975*, Penzance/Guildford : Alison Hodge/ Lutterworth Press, 1984, p. 53 : « Paris is violent, gossipy and full of intrigue and jealousies. »

¹⁰⁰⁸ Mondrian a écrit à Gorin, dans une lettre du 18 novembre 1936 : « I am back to usual with her. It seems Vantongerloo had misinformed her about me – at least so much better. »

¹⁰⁰⁹ Howarth, Lucy, *op. cit.*, p. 178-179.

give-and-take-ideas.¹⁰¹⁰ » Serge Lemoine résume la situation : pour lui, Marlow Moss était « proche de Mondrian au point de l'avoir influencé.¹⁰¹¹ » Qu'il s'agisse d'une proximité amicale, géographique ou artistique, ou bien des trois, il est établi que Moss a influencé Mondrian.

Lucy Howarth a étudié l'usage de la double ligne chez les deux artistes à travers deux œuvres respectives de 1932 : *White, Red and Grey* de Moss et *Composition B, with Double-line and Yellow and Grey* de Mondrian (fig. 108)¹⁰¹². Elle en déduit une distinction fondamentale :

Il existe néanmoins une différence cruciale entre ces deux peintures. La double ligne de Mondrian est coupée en deux par une verticale dominante. Cela a pour effet de fixer visuellement la composition. Par conséquent, la ligne double reste en fait une ligne ; les deux lignes forment une seule ligne. Le double trait de Moss, non interrompu par la verticale, se scinde ; les deux lignes appartiennent à leurs zones respectives, la supérieure et l'inférieure, et non l'une à l'autre. La bande étroite d'espace blanc permise entre les deux lignes devient incroyablement activée et, à l'instar de la force exercée entre deux surfaces magnétiques répulsives, la composition explose vers l'extérieur tout en restant soudée. Une énergie continue est générée : un mouvement perpétuel, en nette contradiction avec la composition figée de Mondrian.¹⁰¹³

En termes d'effet, la composition de Moss serait donc supérieure à celle de Mondrian du fait de l'emploi différent de la double ligne : celle de Moss n'étant pas traversée par la verticale dominante, elle devient prédominante dans l'œuvre et génère un mouvement des parties vers les bords de la toile ; chez Mondrian, la verticale dominante coupe en effet la

¹⁰¹⁰ Rotzler, Willy, *Constructive Concepts: A History of Constructive Art from Cubism to the Present*, Zurich : ABC, 1988, p. 163.

¹⁰¹¹ Lemoine, Serge, *op. cit.*, p. 126.

¹⁰¹² Moss, Marlow. *White, Red and Grey* de Moss, 1932, huile sur toile, 54 x 44.5 cm, collection privée ; Mondrian, Piet. *Composition B, with Double-line and Yellow and Grey*, 1932, huile sur toile, 50. X 50 cm, collection privée.

¹⁰¹³ Howarth, Lucy, *op. cit.*, p. 179 : « There is, however, a crucial difference between these two paintings. Mondrian's double-line is bisected by a dominant vertical. This has the effect of visually pinning it down. Consequently the double-line remains, in fact, a line ; the two lines form one single line. Moss's double-line, uninterrupted by the vertical, splits ; the two lines belong to their corresponding areas, the upper and the lower, not to each other. The narrow strip of white space allowed between the two lines becomes incredibly activated, and, like the force between two repellent magnetic surfaces, the composition explodes outwards, yet simultaneously remains bound together. A continuous energy is generated : a perpetual movement, in sharp contradistinction to Mondrian's locked-down composition. »

double ligne, ce qui a pour effet d'annihiler la vocation que cette dernière trouve dans l'œuvre de Moss. Celle de Mondrian paraît donc plus statique à première vue, mais ses œuvres fonctionnent souvent en deux temps : le tout semble d'abord être en équilibre statique, et c'est sous l'influence d'un regard prolongé que les parties s'activent. On sait que la notion d'« équilibre dynamique » était au centre des recherches de l'artiste. Mondrian pensait qu'intuitivement, l'homme cherche à être bon et recherche pour lui-même une forme d'unité et de stabilité – qui est une fausse facilité selon l'artiste. L'homme tombe alors dans la recherche d'un équilibre statique qui s'oppose à l'équilibre naturellement dynamique de la vie. Pour Mondrian, ce phénomène de recherche du meilleur parmi les oppositions que la vie offre est elle aussi naturelle chez l'homme, et c'est ce que ce dernier ressent comme unité ; mais pour Mondrian, la beauté de la vie résidait en fait dans cette contradiction entre l'équilibre dynamique de la vie contrebalancée par cette recherche de l'homme d'un équilibre statique inévitablement contrarié. Dans cette contradiction pouvait être trouvée, selon Mondrian, une unité réelle, qui ne s'était jusque-là réalisée que dans la pensée et dans l'art¹⁰¹⁴.

Concrètement, en tant que peintre Mondrian distinguait ces deux sortes d'équilibre en art : l'équilibre statique et l'équilibre dynamique. Pour lui, « la grande difficulté, pour les peintres, est d'annihiler l'équilibre statique dans leurs tableaux par le recours à des oppositions constantes (contrastes). » Mais selon ses propres termes, il échoua et il écrivit dix ans plus tard : « Un grand nombre de gens apprécient dans mon œuvre antérieure précisément la qualité que je n'ai pas voulu exprimer mais qui fut produite par mon incapacité d'exprimer ce que j'avais l'intention d'exprimer : 'l'équilibre dynamique du mouvement'. » Or, c'est précisément ce que la double ligne de Moss avait vocation à apporter dans cette recherche :

¹⁰¹⁴ Il écrit : « Intuitively, man wants to be good : unity, equilibrium – especially for himself. Thus he falls back into the search for false ease and static equilibrium which is inevitably opposed to the dynamic equilibrium of true life. It is quite natural that he seeks only 'the best' among the oppositions that life offers, and this is what he experiences as unity. However, life shows us that its beauty resides in the fact that precisely these inevitably disequibrated oppositions compel us to seek equivalent oppositions: these alone can create real unity, which until now has been realised only in thought and art. » (Mondrian, Piet, and Harry Holtzman, *The New Art, The New Life*, Londres : Thames and Hudson, 1987, p. 283-285)

Premièrement, des lignes simples divisent la toile de sorte que la composition se décompose en plans distincts et que la peinture devienne une unité autonome. Deuxièmement : les lignes simples rendent la composition statique. Troisièmement : la double ligne, ou une multiplicité de lignes, rend possible « une continuité de rythme lié et interdépendant dans l'espace », ce qui rend la composition dynamique plutôt que statique.¹⁰¹⁵

Marlow Moss ne fit donc pas qu'inventer et théoriser la double ligne. Les œuvres, leur réception et les mots de Mondrian lui-même montrent que seule Moss parvint à s'en servir pour atteindre cet « équilibre dynamique du mouvement » qu'elle et le maître recherchaient tous les deux. En outre, l'œuvre de Moss ne se résume pas à ses tableaux néoplastiques. À partir de 1940, elle produisit des dessins et des sculptures influencées par des artistes comme Vantongerloo, Naum Gabo et Max Bill. Ainsi, pour Laurence Alloway, qui répondit à l'allégation de Michel Seuphor selon laquelle Moss serait très proche de celui de Mondrian, « Peut-être que M. Seuphor n'a pas vu les nouvelles peintures de Miss Moss, qui sont basées, non pas uniquement sur Mondrian, mais sur tout le mouvement De Stijl, y compris Van Doesburg.¹⁰¹⁶ » L'influence n'étant pas, dans le contexte de ces groupes d'artistes, préjudiciables à l'originalité d'une œuvre, il convient de ne pas sous-estimer l'apport de Moss au mouvement De Stijl. Par sa présence à Paris et par sa collaboration étroite avec Mondrian au début des années 1930, par son apport significatif au néoplasticisme et par son implication active dans la vie artistique parisienne, par ses œuvres et par ses affinités avec des membres majeurs de l'avant-garde européenne, Marlow Moss est indéniablement une figure importante de l'histoire de l'art abstrait. Son travail a contribué à l'évolution du néoplasticisme, il en fait partie intégrante et son emploi de la double ligne a été décisif pour le développement d'un langage universel à partir de formes géométriques et de couleurs pures, ce qui était

¹⁰¹⁵ Selon Nijhoff dans son introduction au catalogue de l'exposition dédiée à Marlow Moss en 1962, cette dernière décrivait sa théorie en ces termes. Le passage est rapporté par Lucy Howarth, *op. cit.*, p. 180 : « First, single lines split up the canvas so that the composition falls apart into separate planes and the painting becomes a self-contained unit. Second : single lines make the composition static. Third : the double-line or a multiplicity of lines renders « a continuity of related and inter-related rhythm in space » possible, which makes the composition dynamic instead of static. »

¹⁰¹⁶ *Id.*

précisément l'ultime but du projet néoplastique tel que Mondrian l'avait théorisé autour de 1920.

En 1931, Marlow Moss compte parmi les membres fondateurs du groupe parisien Abstraction-Création¹⁰¹⁷. Le collectif fut officiellement fondé par Auguste Herbin (1882-1960), Jean Hélion (1904-1987) et Georges Vantongerloo, mais une quarantaine d'artistes ont initié sa fondation dans l'objectif de contrer l'influence du surréalisme d'André Breton. Le groupe fut actif jusqu'en 1936, et compta en tout quatre-cents membres de nationalités très diverses. Selon un cahier pédagogique du Centre Georges Pompidou sur Abstraction-Création disponible en ligne, l'association était « centrale dans l'histoire de l'abstraction géométrique,¹⁰¹⁸ » mais peu d'ouvrages y ont été spécifiquement consacrés. On sait qu'au moins quatre artistes anglais majeurs en firent partie : Ben Nicholson, Barbara Hepworth, Marlow Moss et Paule Vézelay.

Cette dernière est inconnue en France. Trois de ses œuvres font partie des collections publiques en province : le musée de Grenoble a acheté deux œuvres de l'artiste en 1988 et le musée des Beaux-Arts de Nantes a bénéficié d'un don en 1979¹⁰¹⁹. Mais à Paris, aucune trace du passage de Paule Vézelay ne paraît avoir subsisté malgré l'intérêt que présente son œuvre, le temps qu'elle a passé à Paris et l'importance de cette présence pour le développement de sa pratique¹⁰²⁰. Ses recherches présentent des similitudes avec un autre aspect de celle de Moss : la ligne incurvée. Les mathématiques, la ligne pure, la recherche de l'équilibre, se rejoignent dans les œuvres de Moss et de Vézelay, qui sont elles-mêmes devenues très proches l'une de

¹⁰¹⁷ Rosen, Randy, *Marlow Moss 1890-1958*, New York : Carus Gallery, 1979, p. 1 : « Marlow Moss was one of the founding members of the important Abstraction-Création group of 1931, yet her work remains relatively unknown to the American public outside museum circles. »

¹⁰¹⁸ Vanessa Morisset, *Cercles et carrés. Le Centre Pompidou mobile*, Paris : Centre Pompidou, 2013, p. 4 <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cercles-et-carres-2013.pdf> (consulté le 18 novembre 2018).

¹⁰¹⁹ On trouve les références des trois œuvres sur la base Joconde mais les achats du musée de Grenoble ne figurent pas parmi la liste des achats publics des archives nationales.

¹⁰²⁰ On ne trouve pas de traces de valorisation de cette petite collection en France depuis la fin des années 1920, hormis dans le cadre d'une exposition intitulée « L'Art dans son nouvel essor. Tendances abstraites entre 1945 et 1959 » qui a été organisée dans le cadre du projet « Art et culture des années 1950 » à Ludwigshafen (Allemagne), au musée Wilhelm-Hack-Museum, du 18 octobre 1998 au 31 janvier 1999. Aucune trace de cette exposition n'a été retrouvée dans le cadre de cette étude.

l'autre. Après une première visite à Paris en 1920, Vézelay s'y était définitivement installée en 1926, à l'âge de trente-quatre ans. Comme Moss, elle s'appelait Marjorie à l'origine (Marjorie Watson-Williams), mais elle a décidé de changer son nom pour des raisons différentes : « I have never pretended to be a man. I did not do it deliberately to avoid the question of sex. I put Paul with an 'e' on the end to hint that it was a feminine Paul.¹⁰²¹ » Elle choisit Vézelay pour sa référence à l'un des joyaux du patrimoine français¹⁰²² et pour la consonance francophone du nom. L'accent sur le 'e' est aujourd'hui souvent omis dans les sources parce que la France a oublié l'artiste et que toutes les publications qui la concernent sont actuellement anglophones.

Pourtant, le parcours et l'œuvre plastique de Paule Vézelay sont étroitement liés à l'histoire des avant-gardes parisiennes. L'artiste avait fait un premier voyage à Paris en 1920 et c'est dans cette ville, bien avant de venir s'y installer, qu'elle avait obtenu l'une de ses premières expositions à la galerie des Feuilletts d'Art¹⁰²³. Quand elle a décidé de s'installer à Paris, elle était loin d'en être au début de sa carrière. D'abord, elle était déjà reconnue dans le domaine de l'illustration ; elle avait été très active en Angleterre après ses années de formation¹⁰²⁴ et avait été à l'origine de l'organisation de l'exposition « Pictures, Sculpture and Pottery by Some British Artists » à l'importante galerie Lefevre de Londres¹⁰²⁵. À l'époque, bien qu'elle n'eût pas encore délaissé la figuration, elle avait sélectionné pour l'exposition des artistes comme Ben Nicholson, Jacob Epstein, Paul Nash et Frank Dobson, dont les œuvres

¹⁰²¹ « BBC Two Women of Our Century, Series 1, Paule Vézelay », *BBC*, <https://www.bbc.co.uk/programmes/p025lsfp>. Consulté le 17 octobre 2018.

¹⁰²² La basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay est un édifice majeur de l'art roman, et le tympan intérieur de son narthex est connu pour être l'un des plus grands chefs-d'œuvre de la sculpture romane.

¹⁰²³ Située au 11, rue Saint Florentin à Paris. L'exposition est mentionnée dans la chronologie du catalogue d'exposition Vézelay, Paule, *Paule Vézelay: Imagination, Mathematics, Balance : [exhibition] February 23-March 26, 1988*, Zabriskie Gallery, New York : Zabriskie Gallery, 1988, p. 5.

¹⁰²⁴ Elle s'est formée à la peinture et au dessin à la Bristol Municipal School of Art puis elle vécut à Londres à partir de 1912, où elle continua d'étudier à la Slade School. Comme Moss, elle fut déçue par l'enseignement académique dispensé et elle quitta l'école pour partir étudier à la London School of Art, où l'illustrateur George Belcher fut son professeur. *Ibid.*, p. 4.

¹⁰²⁵ Le catalogue est conservé à la bibliothèque du V&A museum de Londres : *Catalogue of Pictures, Sculpture & Pottery by Some British Artists of To-Day*. London: Lefevre Galleries, 1925. Print.

étaient déjà ou devinrent influencées plus tard par le cubisme, le surréalisme et le néoplasticisme.

Par ailleurs, elle avait déjà exposé dans plusieurs villes d'Europe et deux de ses œuvres avaient été sélectionnées pour le pavillon britannique de la Biennale de Venise de 1924. En outre, son nom figure dans les catalogues des Salons parisiens à partir de 1921, et la nature des Salons auxquels elle participa jusqu'en 1927 indique le cheminement artistique qu'elle a emprunté jusqu'à son installation à Paris puisqu'elle fit d'abord le choix d'exposer dans un Salon académique en 1921, puis aux Indépendants en 1922 et au Salon d'Automne en 1923, puis elle cessa d'exposer aux Salons jusqu'en 1927¹⁰²⁶. Cette année-là, elle choisit à nouveau le Salon d'Automne mais elle n'y exposa qu'une œuvre et ne retourna plus jamais dans ces Salons par la suite, ce qui fait sens au vu de son évolution artistique à la fin des années 1920.

Installée au 7 rue de la Grande-Chaumière¹⁰²⁷, Paule Vézelay a été pleinement intégrée aux cercles de l'avant-garde dès son arrivée. Depuis 1923-24, son art avait surtout été marqué par le monde du théâtre et du cirque, en particulier par le célèbre Cirque Medrano que Picasso et Archipenko appréciaient particulièrement (Sarah Wilson se demande si Vézelay y a rencontré les artistes¹⁰²⁸), avec des œuvres figuratives qui rappellent certaines productions et l'univers de Degas ou de Seurat¹⁰²⁹. En 1927, ses formes ont commencé à s'abstraire et ses

¹⁰²⁶ Elle exposa d'abord deux œuvres à la Nationale en 1921. L'année suivante, elle exposa trois œuvres au Salon des Indépendants et en 1923, elle choisit le Salon d'Automne. Ensuite, elle n'exposa plus aux Salons jusqu'en 1927, soit après son installation à Paris. En 1921, elle a peut-être tenté une exposition de ses œuvres au Salon des Artistes Français et y aurait été refusée. Les sources ne donnent pas de réponse mais c'est possible. Au SNBA cette année-là, elle exposa un *Nu* et une scène de genre intitulée *Chambre de jeune fille* – des types d'œuvres élevés dans la hiérarchie des genres. En 1922 ses trois œuvres étaient intitulées *Peintures* ; en 1922 elle exposa une marine intitulée *Boats* et en 1927, elle exposa un paysage parisien intitulé *Le jardin du Luxembourg*.

¹⁰²⁷ Son studio est connu dans toutes les sources pour avoir été à cette adresse.

¹⁰²⁸ *Paule Vézelay 1892-1984 : Early Work 1909-1939*, Londres : Michael Parkin Fine Art Ltd, 1988, p. 4 : « Did Paule met Picasso or Archipenko at the Cirque Medrano ? Her linocut of a tightrope dancer at the circus, *La Danseuse de corde* shows a new graphic toughness and is a remarkable anticipation of the 'Lines in Space' series. »

¹⁰²⁹ Par exemple, voir Vézelay, Paule. *Sir Eugene Goossens and Richard Tauber rehearsing at the Prince's Theatre, Bristol, 1925*, 1925, huile sur toile, 79.7 x 99 cm, National Portrait Gallery, Londres.

scènes à renvoyer davantage au monde du rêve. Une œuvre comme *Femmes* (fig. 109)¹⁰³⁰ montre une stylisation des silhouettes qui se multiplient dans la largeur de la toile comme sous l'effet des miroirs d'un kaléidoscope, bien que l'artiste représente plusieurs personnages distincts. Un jeu de symétries s'instaure : de la droite vers la gauche, deux femmes paraissent émerger du néant pour passer au premier plan. Au centre, la silhouette féminine tient un bouquet de fleurs ; derrière, deux hommes aux corps sculptés se tiennent debout dans des poses qui rappellent la statuaire classique. La composition est structurée sur des oppositions de courbes et de lignes anguleuses pour distinguer les genres masculin et féminin. Le travail sur la couleur et sur la touche suggère un monde onirique ou surnaturel, comme si l'artiste peignait l'envers d'une toile traditionnelle sur laquelle les hommes seraient au premier plan, regardant un spectateur qui ne peut plus les voir que de dos. À leur place, la femme nue au bouquet n'est ni une allégorie, ni le symbole d'une quelconque modernité. Bien qu'elle reste un sujet, elle n'est ici plus qu'une forme anonyme, le produit de volumes et de lignes courbes travaillées par l'artiste.

Cet intérêt pour la ligne et la recherche d'une maîtrise parfaite de la main pour la produire a été au centre des préoccupations de l'artiste dès les premières années de sa carrière et durant toute sa vie. Dans une interview qu'elle a donnée en 1983 pour un reportage de la BBC intitulé « Women Of Our Century », Paule Vézelay revient plusieurs fois sur ce sujet et explique :

Il faut beaucoup de temps pour contrôler votre main et la faire obéir pour lui faire faire tout ce que vous voulez obtenir dans une ligne. Une ligne c'est extraordinaire. Elle peut être sombre ou claire ou courbée ou droite. Cela peut être une ligne vive, une ligne terne, mais vous devez être capable de la contrôler avec votre main et cela prend des années de pratique, je pense. [...] Elle doit être exactement comme vous le souhaitez et pour pouvoir la dessiner exactement comme vous le souhaitez, cela demande du temps.¹⁰³¹

¹⁰³⁰ Vézelay, Paule. *Femmes*, 1927, huile sur toile, 53.3 x 45.7 cm, collection privée.

¹⁰³¹ « BBC Two Women of Our Century, Series 1, Paule Vézelay ». BBC, <https://www.bbc.co.uk/programmes/p025lsfp>, consulté le 17 octobre 2018 : « It takes a long time to control your

La relation amoureuse de Vézelay avec le surréaliste français André Masson (1896-1987) est souvent mise en avant dans les sources britanniques pour « expliquer » la période surréaliste de Vézelay entre 1929 et 1933¹⁰³², bien que les deux artistes aient toujours refusé d'accepter toute mention de leur relation dans leurs biographies respectives¹⁰³³. La proximité entre les œuvres de Vézelay et celles de Masson est en effet très nette à cette période : il suffit de comparer une œuvre comme *Nudes (in a café)*¹⁰³⁴ de Vézelay avec les œuvres de l'époque d'André Masson, comme *Poissons sur un Rocher*¹⁰³⁵ (fig. 110). L'influence est très perceptible au niveau de la composition et du travail sur les courbes, qui se multiplient et s'entrecroisent dans des œuvres où la figure humaine tend chez Vézelay à devenir monstrueuse. Masson privilégiait dans les siennes des figures animales hybrides et insérées dans des décors qui font corps avec eux, avec un jeu sur des motifs qui sont imbriqués les uns dans les autres – les éléments qui composent ses toiles se complètent et s'affrontent, se décomposent et se mélangent, comme si chacune des parties dépendait et se confondait avec toutes les autres : chez Masson, tout se métamorphose en permanence. Autour de 1930, on retrouve chez Vézelay des créatures mi-animales, mi-humaines et mi-réelle, mi fictives (*The Introduction*¹⁰³⁶), avec un travail sur la ligne qui se poursuit durant les premières années de la décennie.

L'œuvre de Masson a ainsi porté ses empreintes dans celle de Vézelay à la période de leur relation, mais comme l'historienne de l'art Sarah Wilson l'a écrit, cette phase a sans

hand and make your hand obey anything you want in a line. A line is extraordinary. It can be dark or light or curved or straight. It can be a lively line, it can be a dull line, but you've got to be able to control it with your hand and that takes years of practice, I think. [...] It must be exactly as you want it so that you can draw it exactly as you intend to be and that takes some doing. »

¹⁰³² Les artistes ont eu une relation amoureuse passionnelle entre 1929 et 1933 et ont vécu ensemble durant quatre ans. Ils étaient fiancés et allaient se marier lorsque Vézelay a rompu définitivement avec Masson, qui avait un comportement violent.

¹⁰³³ *Paule Vézelay 1892-1984: Early Work 1909-1939, op. cit.*, p. 7 : « Both Masson and Paule Vézelay refused to allow any reference to their relationship in their official biographies. »

¹⁰³⁴ Vézelay, Paule. *Nudes (In a Café)*, 1931, huile sur toile, 65.4 x 80.6 cm, collection privée.

¹⁰³⁵ Masson, André. *Poissons sur un Rocher*, v. 1931, pastel sur papier, 24.1 x 31.7 cm, collection privée.

¹⁰³⁶ Vézelay, Paule. *The Introduction*, 1930, huile sur toile, 22 x 27 cm, collection privée. L'étude de cette œuvre est reproduite en couleurs dans le catalogue *Paule Vézelay and her Circles. Paris and South of France*, Londres : England and Co, 2007, p. 8.

doute été la moins productive de l'artiste¹⁰³⁷. D'ailleurs, son œuvre ne connaît pas de rupture et cette étape surréaliste paraît surtout avoir ralenti l'avancement du travail de l'artiste durant ces quelques années ; auparavant, son travail sur la ligne à travers les motifs oniriques du cirque et du monde du théâtre portait déjà l'essentiel de ce que le surréalisme a été en mesure d'apporter à l'artiste, et finalement l'apport de ce dernier aura été moindre au regard de l'ensemble de son œuvre. Vézelay était déjà sur la voie de l'abstraction avant de rencontrer Masson, et les historiens de l'art datent de 1928 la conception de sa première œuvre totalement abstraite – l'œuvre est aujourd'hui perdue¹⁰³⁸. Après cette première tentative, l'artiste a poursuivi son travail sur l'abstraction des formes à travers des œuvres totalement non-figuratives, comme *L'Animal* de 1929 (fig. 111)¹⁰³⁹. Ici, l'identification du sujet de l'œuvre ne peut se faire que par le biais de la ligne et de la couleur, qui évoquent la morphologie d'un animal qui n'est pas précisément identifiable : ce pourrait aussi bien être un cheval (de profil, à travers la ligne centrale) ou un renard (de trois quarts, à travers les formes brunes qui émergent à l'arrière de la ligne), sans n'être que l'un ou l'autre. Vézelay suggère des formes sans rien fixer. À travers cette œuvre de transition, elle amorce également un travail sur l'équilibre de sa composition. La silhouette de l'animal étant décentrée à gauche, l'artiste a peint des formes circulaires pleines sur la droite dans des tons bruns plus foncés, ce qui permet d'alourdir ce côté en donnant plus de poids à ces formes – qui n'ont pas d'autre rôle dans l'œuvre, qui ne précisent pas l'identification du sujet.

En 1930, la *Femme Fâchée* (fig. 112)¹⁰⁴⁰ de Vézelay ne suggère plus aucune forme matérielle. Le titre de l'œuvre permet seulement de mettre en relation les formes et le monde des émotions humaines, avec une représentation abstraite de l'intériorité d'une femme qui

¹⁰³⁷ Paule Vézelay 1892-1984 : *Early Work 1909-1939*, op. cit., p. 5 : « Ironically, the Masson period was perhaps the least productive for her. »

¹⁰³⁸ On peut citer Sarah Wilson dans la chronologie du catalogue *Paule Vézelay 1892-1984: Early Work 1909-1939*, op. cit., p. 7 : « In 1928, she created her first purely abstract work (now lost). » On peut citer aussi Leslie Harcourt dans le catalogue d'exposition *Paule Vézelay, Master of Line*. Londres : England and Co, 1988, p. 5 : « The creation of her new name and the decision to settle permanently in Paris were arrived simultaneously in 1926. Two years later she executed her first purely abstract work. »

¹⁰³⁹ Vézelay, Paule. *L'Animal*, 1929, huile sur toile, 19 x 24.2 cm, collection privée.

¹⁰⁴⁰ Vézelay, Paule. *Femme Fâchée*, 1930, crayon et aquarelle sur toile, 46 x 27 cm, collection privée.

serait fâchée : l'œuvre est composée d'une ligne ascendante jonchée de formes géométriques simples et de tâches organiques. Jusqu'en 1933, ce lien entre motif et représentation ne se fait souvent plus qu'à travers le titre des œuvres, qui demeure alors le seul lien avec la réalité, le seul indice tangible du sujet des toiles. Après 1930, l'artiste délaisse progressivement la figuration et l'idée d'un rapport entre réel et représentation, avec des œuvres qui s'intéressent uniquement aux rapports entre les formes, entre les matières et entre les couleurs – les œuvres s'intitulent désormais *Five Forms* (fig. 113)¹⁰⁴¹, *Untitled* (fig. 114)¹⁰⁴² ou *Line in Space* suivi d'un numéro – comme *Line in Space n°22* (fig. 115)¹⁰⁴³. En 1933, l'artiste écrivait à propos de son travail :

De mon propre travail, je dois dire que j'espère donner un plaisir intense à l'œil du spectateur, en incitant son regard à rester sur des couleurs et des formes plus agréables que ce que l'on peut facilement trouver dans la réalité, ou dans son imagination. J'espère que ce plaisir sera une sorte de musique pour les yeux et qu'il maintiendra son regard assez longtemps pour pouvoir transmettre ce que je raconte avec ce langage mystérieux de la peinture ; puisque c'est quelque chose qui ne peut pas être peint.¹⁰⁴⁴

Bien que Paule Vézelay ait ainsi été fortement attirée vers l'abstraction dès avant 1930, elle a continué de rattacher son travail au surréalisme et d'exposer avec les surréalistes jusqu'au début des années 1930 – c'est d'ailleurs Robert Desnos qui a préfacé son catalogue d'exposition à la galerie Max Berger de Paris la même année¹⁰⁴⁵. Ce n'est qu'après sa rupture avec André Masson que l'artiste a totalement délaissé le surréalisme, et c'est à ce moment-là qu'elle a décidé de devenir membre du groupe Abstraction-Création¹⁰⁴⁶. Elle s'intéressa de

¹⁰⁴¹ Vézelay, Paule. *Five Forms*, 1934, crayon sur papier, 25 x 18 cm, collection privée.

¹⁰⁴² Vézelay, Paule. *Untitled*, 1936, huile sur toile, 71.1 x 91.4 cm, collection privée.

¹⁰⁴³ Vézelay, Paule. *Line in Space n°22*, 1953, pastel sur papier, 23 x 28 x 6 cm, collection privée.

¹⁰⁴⁴ TGA 9027/1/2/1. Paule Vézelay, *Paris 1933*, texte non publié : « Of my own work I must say that I hope to give intense pleasure to the eye of the beholder, enticing his regard to remain on colours and forms more pleasing than can easily be found in actuality, or seen by his own unaided imagination. I hope this pleasure will prove a kind of music for the eyes, and may hold his regard long enough to convey what I am telling with this mysterious language of paint ; since it is something that can only be painted. »

¹⁰⁴⁵ Desnos, Robert, *Paule Vézelay* [mai 1930], Paris : galerie Max Berger, 28 rue Vavin à Paris, 1930.

¹⁰⁴⁶ Alley, Ronald, *Paule Vézelay*, Londres : Tate Gallery, 1983, p. 11 : « Gradually eliminating all such suggestions of Surrealism, she began to simplify her work and use flat planes of colour and clear-cut forms, and in 1934 was invited to join the group Abstraction-Création which had been founded by Herbin, Arp, Gleizes, Héliou and others to bring together the leading artists of all countries who were working in non-figurative styles.

plus près au rapport des formes à trois dimensions représentées sur une surface plane, et c'est naturellement qu'elle se tourna progressivement vers la sculpture. À cette époque, elle avait rencontré Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) et son époux Hans Arp, et la visite de leur atelier a certainement constitué la plus grande révélation de la carrière de l'artiste. Autour de 1935-36, elle compléta ses recherches sur l'espace, la ligne, l'équilibre et le rythme avec des petites sculptures comme *Five Forms* (fig. 113)¹⁰⁴⁷, qui reprennent le même genre de formes que celles des peintures et qui lui ont permis de transposer ses recherches sur des volumes en trois dimensions. Ces travaux la conduirent à élaborer en 1935 ses premières constructions à l'aide de fils de fer ou de laine attachés et tendus dans des boîtes en bois. Elle écrit : « J'ai commencé ce que j'ai décrit comme étant mes « Recherches en trois dimensions – tableaux de fil et ficelles tendues.¹⁰⁴⁸ » Elle poursuit :

J'ai d'abord fabriqué de petites caisses en bois dans lesquelles j'ai tiré des lignes de pêche, des fils de coton et de fins cordons ; ceux-ci ont formé des lignes droites et des angles contrastés dans l'espace. Pour les courbes, j'ai utilisé des feuilles sèches et des formes plates découpées, un collage en fait. [...] J'utilisai bientôt divers types de fils qui me donnaient des lignes tridimensionnelles pouvant être courbées ou ondulées dans la direction souhaitée. [...] Mes lignes dans l'espace créent un troisième élément en projetant leurs ombres, et ces échos changeants et délicats semblaient ajouter de la profondeur, de la lumière et de la beauté à toute la construction, car toutes les ombres ont pour moi un caractère magique.¹⁰⁴⁹

C'est de cette façon que Paule Vézelay commença sa série des *Lignes dans l'espace* à partir de 1935-36. Il s'agit de constructions dans lesquelles l'artiste étudie le rapport des lignes et des formes entre elles sous l'effet de la lumière. Disposés dans des cadres en bois

Instead of working with complex irregular shapes like pieces from jigsaws arranged as if they were dancing in space, she created compositions of a more classical character with a number of simple contrasting forms against a more or less uniform background. »

¹⁰⁴⁷ Vézelay, Paule. *Five Forms*, 1935-36, plâtre, 10.7 x 19 x 10 cm, collection privée.

¹⁰⁴⁸ Cité par Sarah Wilson dans *Paule Vézelay 1892-1984 : Early Work 1909-1939, op. cit.*, p. 9 : « I began what I described as my « Recherches en trois dimensions – tableaux de Fil et Ficelles tendues. »

¹⁰⁴⁹ *Id.* : « I first made small wooden cases into which I stretched fishing lines, cotton threads and fine cords ; these formed straight lines and contrasting angles in space. For curves I used dried leaves and cut-out flat forms, collage in fact. [...] I was soon using various kinds of wire which gave me three-dimensional lines which could be curved or undulated in any direction I desired. [...] My lines in space create a third element by casting their shadows, and these changing, delicate echoes seemed to add depth and light and beauty to the whole construction; they had, as all shadows have for me, a quality of magic. »

vitrés de plusieurs centimètres d'épaisseur, les fils tendus dans ces petits coffrages projettent leurs ombres sur le fond des cadres où l'artiste a disposé une toile peinte. Sur *Lines in Space N°3* (fig. 116)¹⁰⁵⁰, des fils de coton rouges et noirs s'entrecroisent devant la toile sans la toucher, de sorte que les lignes soient suspendues et « vivent » dans l'espace, tandis que les ombres les dédoublent sous l'effet de la lumière et les projettent sur la toile. Avec *Lines in Space N°4* (fig. 117)¹⁰⁵¹, l'artiste modifie la couleur du fond qu'elle peint en noir et sur lesquelles elle colle des formes biomorphiques en papier blanc. La composition est ainsi complexifiée, d'abord parce qu'elle intègre des jeux d'équilibres entre lignes et formes, ensuite parce que les ombres portées ne reportent plus les lignes que sur les zones blanches de la toile. L'artiste écrit :

Lorsque les lignes sont dessinées par un artiste habile et sensible, elles sont parfois imprégnées d'une qualité presque céleste, qui les dote miraculeusement de « Vie ». Je savais que toute main non entraînée guidée par une connaissance empruntée pouvait, avec un minimum de pratique, tracer des lignes sur une surface bidimensionnelle de manière à créer une illusion d'espace tridimensionnel, mais y avait-il une raison pour que les artistes continuent à confiner les lignes vivantes sur une surface à deux dimensions, alors que les lignes ordinaires en dehors du royaume de l'art jouissaient de la liberté dans l'espace ?¹⁰⁵²

Vézelay a cherché à libérer la ligne de l'espace bidimensionnel de la toile, en les faisant flotter dans l'espace. Elle prolongea ces recherches jusqu'à la fin de sa vie, créant des dizaines de constructions de lignes dans l'espace dont les matériaux et l'agencement des composantes varient jusqu'à intégrer la courbe et la spirale au début des années 1950¹⁰⁵³. Ces recherches s'inscrivaient dans celles de l'époque, en particulier des membres du groupe

¹⁰⁵⁰ Vézelay, Paule. *Lines in Space N°3*, 1936, fils de coton sur toile blanche, 58 x 49.5 x 6.5 cm, Tate Britain, Londres.

¹⁰⁵¹ Vézelay, Paule. *Lines in Space N°4*, 1936, fils et papier collé, 30 x 25.5 x 6 cm, collection privée.

¹⁰⁵² TGA 8615/1. Vézelay, Paule, *Comments on lines in Space – recherches en trois dimensions, tableaux de fils et ficelles tendus*, essai non publié, janvier 1964 : « When lines are drawn by a skilled and sensitive artist they are sometimes imbued with an almost celestial quality which miraculously endows them with 'Life'. I knew that any untrained hand guided by borrowed knowledge could, with a minimum of practice, make lines upon a two-dimensional surface in such a way that they create an illusion of three-dimensional space, but was there any reason why artists should continue to confine Living Lines to a two-dimensional surface while ordinary lines outside the Realm of Art enjoyed freedom in Space ? »

¹⁰⁵³ Voir Vézelay, Paule. *Lines in Space N°31*, 1954, construction avec fils enduits et fils, 50 x 37 x 7 cm, collection privée.

Abstraction-Création dont l'artiste faisait partie depuis 1934. Mais elles sont pionnières, dans la mesure où ces constructions sont à rattacher aux expériences *picturales* de l'époque – ce ne sont pas des sculptures. En 1935, frustrée par les limites de la peinture, Paule Vézelay avait réalisé ses sculptures en plâtre sous l'influence de Hans Arp, et elle a compris ainsi comment pallier ses limites formelles. Sans en avoir conscience, elle a commencé avec ses *Lines in Space* à révolutionner la peinture en tant que « matière colorante composée d'un pigment et d'un liant, utilisée pour recouvrir une surface.¹⁰⁵⁴ » Sans redéfinir la peinture, elle en a entièrement repensé les caractéristiques : la *matière* employée par l'artiste est faite de matériaux *pigmentés* comme les fils de couleurs et les papiers collés¹⁰⁵⁵. Le rôle du *liant* est assuré par la structure de la composition, à savoir le cadre qui permet de maintenir les différents éléments, la cohésion ou l'union des composantes de l'œuvre¹⁰⁵⁶. Enfin, l'ensemble recouvre bien une surface qui reste ici la toile de la peinture traditionnelle.

Par conséquent, si Alexander Calder (1898-1976) a révolutionné la sculpture à partir de 1932 en la rendant mobile sous l'effet de l'air, si Marlow Moss est parvenue à créer l'illusion du mouvement grâce à sa double ligne néoplastique dès 1930, Paule Vézelay est parvenue la première à rendre la peinture *réellement* mobile à partir de 1935. Ses constructions sont statiques mais les images créées dans ses œuvres « bougent » sous l'effet d'une lumière naturelle qui déplace la position des ombres portées dans le temps sur la toile. Quel autre artiste est parvenu à intégrer l'action du temps à la représentation picturale ? L'un des rares exemples antérieurs se trouve dans l'œuvre de César Domela (1900-1992), avec son *Relief Néoplastique N°10 (fig X)*¹⁰⁵⁷. L'artiste avait été membre de De Stijl avant de s'éloigner des théories strictes de Mondrian en intégrant la diagonale, mais son œuvre reste

¹⁰⁵⁴ Définition cnrtl : <http://www.cnrtl.fr/definition/peinture>, consultée le 24 octobre 2018.

¹⁰⁵⁵ Il s'agit donc bien de « substances dont sont faits les corps perçus par les sens et dont les caractéristiques fondamentales sont l'étendue et la masse. » (définition cnrtl : <http://www.cnrtl.fr/definition/substance>, consultée le 24 octobre 2018). Quant au pigment, il est bien ici « substance colorée quelle qu'en soit l'origine, la structure et la nature. » (définition cnrtl : <http://www.cnrtl.fr/definition/pigment>, consultée le 24 octobre 2018).

¹⁰⁵⁶ On définit le liant comme agent « propre à maintenir ensemble différents éléments, à assurer leur cohésion ou leur union » (définition cnrtl : <http://www.cnrtl.fr/definition/liant>, consultée le 24 octobre 2018).

¹⁰⁵⁷ Domela, César. *Relief Néoplastique N°10*, 1930, huile sur bois, plexiglas et cuivre, 110 x 110 cm, Gemeente Museum, La Hague.

ancrée dans l'esthétique et la mouvance néoplastique. Avec ce *Relief Néoplastique N°10*, Domela était néanmoins parvenu à dépasser la notion de bidimensionnalité de la toile en déployant ses matériaux dans l'espace. L'enchevêtrement et la nature de ses matériaux lui avaient permis d'intégrer à l'œuvre l'action de la lumière naturelle qui agit comme chez Vézelay en faisant varier un même ton et en projetant des ombres sur le fond constitué d'une toile. Comme lui, Vézelay cherchait à projeter ses lignes dans l'espace : « You can draw a line on paper in two dimensions, but it is more interesting if you put it into space.¹⁰⁵⁸ » Mais Domela construit ses lignes en saillie des toiles, tandis que Vézelay a eu l'idée de les suspendre.

Dans son interview avec l'artiste anglaise, Germaine Steer la pousse à exprimer les enjeux précis de son art : « Mais flotte-t-il dans l'espace ou avance-t-il et recule-t-il dans l'espace ? Quelle est la relation à l'espace ?¹⁰⁵⁹ » Paule Vézelay répond : « Eh bien, je me suis servi des fils que vous voyez, et... parce que je pouvais les courber et tout d'abord, j'ai utilisé des lignes droites. [...] Je pense que j'ai été la première [personne à suspendre les lignes]. Mais c'était trop limité, alors j'ai utilisé des fils en plastique que je pouvais courber et fixer à une extrémité dans de petites boîtes. C'étaient des lignes dans l'espace.¹⁰⁶⁰ » Ainsi, outre le fait qu'elle ait développé sa propre esthétique et son propre style, ce qui distingue Paule Vézelay parmi les tenants de l'abstraction et des constructivistes qui ont intégré le mouvement dans leurs œuvres, c'est l'usage de la courbe dans son œuvre picturale – et c'est en cela que Vézelay et Moss se rejoignent¹⁰⁶¹, mais cette dernière ne parvint jamais à dépasser l'*illusion* du mouvement dans ses œuvres. Faisant référence aux constructivistes et aux artistes néoplastiques, Paule Vézelay explique :

¹⁰⁵⁸ « BBC Two Women of Our Century, Series 1, Paule Vézelay ». *BBC, op. cit.*, consulté le 25 octobre 2018.

¹⁰⁵⁹ *Id.* : « But does it float in the space or does it advance and recede in the space ? What is the relation to the space ? »

¹⁰⁶⁰ *Id.* : « Well, I made use of wires you see, and... because I could curve them and first of all I used straight lines. [...] I think I was the first [person to suspend lines]. But that was too limited, so I used plastic wires that I could curve and fix at one end in little boxes. They were lines in space. »

¹⁰⁶¹ Moss employa la courbe dans ses sculptures principalement, mais aussi dans des œuvres picturales comme *White with curved Cords*, 1936, huile, ficelle et corde sur toile, 62.5 x 45 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo.

Les lignes [courbes] existent dans la nature et existent dans la vie. Alors pourquoi vous limiter aux lignes droites et aux angles ? Eh bien, voyez-vous, ce que les gens droits pourraient dire, c'est qu'ils aiment les lignes droites parce qu'elles n'existent pas dans la nature. Bien, ils sont libres de croire ce qu'ils veulent, mais pourquoi se priver quand on peut avoir à la fois des courbes *et* des lignes droites ?¹⁰⁶²

C'est aussi en cela que Vézelay s'est démarquée d'un artiste comme César Domela, qui n'a intégré la courbe à son œuvre picturale qu'au début des années 1940. Son œuvre est singulière parce qu'elle a été nourrie des théories de l'art qui ont régenté le champ artistique contemporain et elle s'y inscrit pleinement, mais en termes esthétiques elle ne ressemble à aucune autre. Contrairement à Marlow Moss, Vézelay n'avait pas de mentor et n'a pas cherché à s'associer à des théories établies, elle a suivi sa voie propre de façon discrète depuis le début de sa carrière tout en gardant toujours un œil ouvert aux créations contemporaines. Ces dernières lui ont permis de se situer et dans certains cas d'avancer, jamais de se fixer. On l'a vu, dans le seul cas où l'artiste a préféré s'inscrire dans un mouvement (le surréalisme), ce mouvement l'a freinée.

Au sein du groupe parisien Abstraction-Création, elle a aimé trouver des artistes qui avaient « plus ou moins les mêmes idées au sujet de l'art », bien qu'ils « n'en discutaient pas beaucoup.¹⁰⁶³ » Le groupe ne lui a pas exactement apporté au sens où elle n'aurait fait que recevoir de l'aide de la part des autres artistes ; il serait plus exact selon elle de dire qu'elle a pu échanger avec eux : « Je ne sais pas si c'était une aide de [s'identifier à eux] ou si je les ai aidés – peut-être. C'était une sorte d'aide mutuelle.¹⁰⁶⁴ » Pour elle, ce sont les œuvres qui comptaient : « Est-ce original, est-ce bien fait, est-ce bon ? Voilà tout ce qui importe.¹⁰⁶⁵ » Et lorsque Germaine Greer lui demande « pourquoi les artistes, et en particulier les artistes

¹⁰⁶² « BBC Two Women of Our Century, Series 1, Paule Vézelay », *op. cit.*, consulté le 25 octobre 2018 : « [Curved] lines exist in nature and they exist in life. And why limit yourself to straight lines and angles ? Well, you see, what the straight-line people might say is that they love straight lines because they do not exist in nature. Well, they are welcome to their own ideas, but why limit yourself when you can have curves and straight lines? »

¹⁰⁶³ *Id.*

¹⁰⁶⁴ *Id.* : « I don't know if it was a help [to be identified with them] or I perhaps help them, [it was a] mutual sort of help. »

¹⁰⁶⁵ *Id.* : « Is it original, is it well done, is it good ? That is what matters. »

abstrait, continuent de former ces groupes avec des noms différents, des revues différentes et des manifestes différents¹⁰⁶⁶ », Paule Vézelay sourit et répond : « Parce qu’il est intéressant de voir ce que font les autres artistes. Après tout, vous dessinez et vous peignez parce que vous ne pouvez pas mettre en mots ce que vous voulez dire.¹⁰⁶⁷ » Pour elle, les artistes communiquaient entre eux dans un autre langage : « Oui, dans une certaine mesure, nous l’avons fait. Bien sûr, les mots sont faciles à écrire, pas faciles à choisir, mais faciles à écrire, et tracer une ligne est très difficile.¹⁰⁶⁸ » Et parce que l’art abstrait était incompris en Angleterre à l’époque, Paule Vézelay a su privilégier et choisir ses mots pour développer et partager ses idées dans des revues artistiques anglaises. Elle publia d’abord sept articles dans *Drawing and Design* entre 1917 et 1922 sous son nom d’origine, Marjorie Watson-Williams, puis sept autres sous le nom qu’elle a adopté à son arrivée à Paris, entre 1928 et 1977¹⁰⁶⁹.

En 1939, sous la menace nazie, Paule Vézelay a été forcée de rentrer en Angleterre – elle risquait l’internement pour production d’un art dit « dégénéré ». Ce fut le début d’une période extrêmement difficile pour l’artiste, qui dut retourner chez ses parents à Bristol à l’âge de quarante-sept ans. Elle y vécut trois ans. La situation économique pour les artistes modernes était déjà complexe à Paris depuis le krach boursier de 1929 – la correspondance de Kit Wood en fait longuement état – et elle le fut plus encore pour les artistes abstraits qui, à de rares exceptions près, ne firent pas fortune durant l’entre-deux-guerres. Paule Vézelay dit à ce sujet : « Ils ont porté un grand combat, Abstraction-Création. Ils ont porté le même combat que les impressionnistes. Vous ne pouviez pas trouver un seul galeriste qui leur offre une

¹⁰⁶⁶ *Id.* : « Why do artists, and in particular abstract artists, keep forming these groups with different names and different magazines and different manifestos ? »

¹⁰⁶⁷ *Id.* : « Because it is interesting to see what other artists are doing and, after all, you draw and paint because you cannot put into words what you want to say. »

¹⁰⁶⁸ *Id.* : « Yes, up to some extent we did that. Of course, words are easy to write, not easy to choose, but easy to write, and to draw a line is very difficult. »

¹⁰⁶⁹ La liste de ses quatorze articles est reproduite dans le catalogue Alley, Ronald, *op. cit.*, p. 17. Elle a publié dans *Drawing and Design* entre 1917 et 1922 puis dans *Artwork*, *Horizon*, *World Review*, *The Tate Gallery Report 1963-64* et dans *Contemporary Artists* entre 1928 et 1977.

exposition.¹⁰⁷⁰ » D'ailleurs, Winifred Nicholson arriva à Paris avec ses enfants au début des années 1930 parce que Kahnweiler avait dit à son époux Ben Nicholson qu'aucun marchand français n'accepterait d'exposer ses œuvres s'il ne vivait pas à Paris¹⁰⁷¹. En Angleterre, la situation empira pour Vézelay parce qu'elle n'était établie qu'à Paris¹⁰⁷² – Ben et Winifred Nicholson n'avaient pas fait cette « erreur » et s'étaient plutôt établis à Londres tout en étant implantés dans d'importants cercles parisiens – et parce que les sphères artistiques anglaises, ou plutôt londoniennes, étaient encore peu ouvertes à l'art abstrait.

Après la Seconde Guerre mondiale, Vézelay est retournée à Paris pour une nouvelle exposition à la galerie Jeanne Bucher, au printemps 1946¹⁰⁷³. Malheureusement, la situation de Paris avait changé et il fut d'abord difficile de retrouver un studio, puis Vézelay trouva une atmosphère très différente dans le Paris d'après-guerre. Beaucoup de ses œuvres avaient été volées¹⁰⁷⁴ et l'artiste ne retrouva pas l'ambiance parisienne des années 1920 et 1930. Elle y vécut encore six mois environ, Jeanne Bucher l'ayant autorisée à loger dans une pièce de sa galerie qui était remplie de chefs-d'œuvre¹⁰⁷⁵, puis Vézelay décida de quitter Paris pour Londres. En 1946, le Salon des Réalités Nouvelles ouvrit ses portes pour perpétuer le groupe Abstraction-Création, et Vézelay y exposa régulièrement ses œuvres abstraites jusqu'en 1951. En 1953 fut fondé le Groupe Espace, une société qui avait pour objectif de promouvoir la collaboration entre les architectes et les artistes abstraits, et Vézelay fut chargée de représenter le groupe en Grande-Bretagne. Elle créa alors une section britannique du Groupe Espace et

¹⁰⁷⁰ « BBC Two Women of Our Century, Series 1, Paule Vézelay », *op. cit.*, consulté le 25 octobre 2018 : « They had a great struggle, Abstraction-Création. They had the same struggle as the impressionists. You could not find a dealer who give them a show. »

¹⁰⁷¹ Button, Virginia, *Ben Nicholson*, Londres : Tate Publishing, 2015, p. 31 : « Winifred's move with the children to an apartment in Paris had been strategic – Ben had recently been told by dealer Daniel-Henri Kahnweiler that no French dealer would consider showing his work unless he lived in Paris. » Winifred Nicholson vécut ainsi quelques années entre Paris et Londres.

¹⁰⁷² D'après les catalogues d'exposition, depuis son emménagement à Paris en 1926 elle n'avait exposé à Londres que deux fois à la galerie Lefevre en 1928 puis en 1936.

¹⁰⁷³ Paule Vézelay le raconte dans l'interview de la BBC : « BBC Two Women of Our Century, Series 1, Paule Vézelay », *op. cit.*, consulté le 25 octobre 2018.

¹⁰⁷⁴ Alley, Ronald. *op. cit.*, p. 12. Elle avait laissé la plupart de ses travaux dans une pièce qu'elle louait pendant la guerre, mais elle a été cambriolée et la plupart de ses œuvres figuratives ont été volées. Les œuvres abstraites étaient toujours là.

¹⁰⁷⁵ *Id.* et ces informations se trouvent aussi dans le catalogue Alley, Ronald. *op. cit.*, p. 12-13.

organisa une exposition au Ceremonial Foyer of the Royal Festival Hall de Londres en 1955, avec des travaux de Arp, de Sonia Delaunay, de Walter Gropius et des membres britanniques du groupe : Geoffrey Clarke, Ithel Colquhoun, Charles Howard et Marlow Moss. C'est à cette époque que la relation entre Paule Vézelay et Marlow Moss fut la plus féconde, et une étude francophone nourrie de leurs idées et correspondances reste à faire pour éclairer le champ de l'art abstrait en Grande-Bretagne après la Seconde Guerre mondiale¹⁰⁷⁶.

On trouve peu de traces de Paule Vézelay et de son œuvre dans la presse et les revues spécialisées françaises de l'entre-deux-guerres. En 1930, Tériade (1897-1983) résume assez bien la situation dans un article consacré à l'artiste dans *L'Intransigeant*, dont nous ne citerons que la conclusion : « L'art authentiquement féminin de Paule Vézelay, fait de sensibilité suraiguë et de finesse véritable nous promet une bonne recrue pour la peinture féminine et sans doute un peintre.¹⁰⁷⁷ » On concèdera à l'auteur que cette période autour de 1930 ne fut pas la plus porteuse pour l'artiste. Quatre ans plus tard, les *Cahiers d'art* consacraient un article à Vézelay dans lequel transparait un regard plus impartial, qui permet à l'auteur de parler d'art et non de surfaces : « Cette longue expérience picturale, Vézelay la porte dans son œuvre. Il est évident que celle-ci est le fruit d'une longue carrière, que les connaissances qui s'y font jour ont été acquises et développées par une série d'expériences et par un travail méthodique et opiniâtre.¹⁰⁷⁸ » L'auteur poursuit :

Grâce à cette expérience elle a évité l'écueil de la plupart des membres du groupe « Abstraction-Création » avec lequel elle s'est liée depuis quelque temps, en ne donnant pas dans leur dogmatisme qui appelle l'exécution irrévocable du sujet. Plus près d'Arp que des promoteurs de ce groupe, Vézelay prend toujours l'objet comme moyen résumant de son imagination avec ses ressources, pour lui faire dire des choses charmantes. Toutes ses œuvres l'attestent et déposent en faveur de l'artiste qui crée son monde avec tout ce qui se voit du monde. C'est là le mérite de ses tableaux qui ne seraient rien de plus que des tableaux

¹⁰⁷⁶ Le milieu fut déchiré et les personnalités britanniques les plus connues (Nicholson et Hepworth en tête) s'opposèrent à l'exposition du Groupe Espace à Londres en 1955.

¹⁰⁷⁷ Tériade, « On expose », *L'Intransigeant*, 6 mai 1930, p. 5. L'auteur commençait l'article par cette question : « Enfin, les femmes-peintres prendront-elles de nos jours leur revanche sur les peintres tout court ? »

¹⁰⁷⁸ Anonyme, « Les Expositions à Paris et ailleurs », *Cahiers d'Art*, avril 1934, p. 123.

« abstraits et qui auraient la destinée de la plupart de ceux-ci si les objets n’y laissaient pas leur souvenir et, par le plaisir qu’ils nous donnent, ne les tiraient pas du cercle étroit de la pure abstraction.¹⁰⁷⁹

La revue de Christian Zervos (1889-1970) a ainsi mentionné Vézelay en 1934 comme étant « l’un des quatre ou cinq artistes qui vaillent la peine d’être retenus¹⁰⁸⁰ » au sein du groupe Abstraction-Création. Or, l’auteur attribua ce mérite à Vézelay du fait qu’elle ait toujours gardé en tête un sujet lorsqu’elle peignait, ce qui était précisément en train de changer cette année-là ; en 1934, Vézelay avait déjà commencé à se détacher totalement de ses sujets et à composer avec des formes sans aucun lien avec le réel ; cela l’a conduite très vite jusqu’à l’abstraction pure et elle n’en est pas revenue. Par ailleurs on ne trouve de mention du nom de l’artiste dans la presse que pour l’annonce de ses expositions à Paris, sans qu’un article ou quelques commentaires ne lui soient spécifiquement consacrés à ces occasions. Son talent, comme celui de Moss, et leur apport à l’histoire de l’art abstrait étant aujourd’hui avérés par les historiens de l’art qui y ont consacré leurs travaux, les raisons de cette ignorance puis de son oubli sont certainement à chercher en dehors des œuvres des deux artistes anglaises.

C. Les surréalistes anglais de l’École de Paris

Parmi les mouvements continentaux qui se sont développés dans le Paris des années 1920 et 1930, le surréalisme a probablement été le plus attractif et le plus porteur pour les artistes modernes anglais. D’abord, il y eut à Paris un certain nombre d’artistes surréalistes anglais qui demeurent inconnus du grand public français : Stanley William Hayter (1901-1988), Leonora Carrington (1917-2011), Eileen Agar (1899-1991), Edith Rimmington (1902-1986), Julian Trevelyan (1910-1988) et Tristram Hillier (1905-1983) en particulier. Mais le

¹⁰⁷⁹ *Id.*

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 122. L’auteur a introduit ainsi ses lignes consacrées à Vézelay.

surréalisme est aussi le seul mouvement né à Paris qui ait traversé la Manche durant l'entre-deux-guerres. Il n'eut pas de rayonnement national et se développa surtout à Londres et à Birmingham, mais il a profondément impacté la culture visuelle britannique du XXe siècle. Pourtant, en dépit des travaux du chercheur français Michel Rémy, on connaît encore mal en France l'histoire et les développements du surréalisme anglais¹⁰⁸¹

Les travaux de Michel Rémy étant rédigée en anglais, on peut dire qu'aucune étude francophone n'est actuellement spécifiquement consacrée à l'art surréaliste anglais en dehors de l'entrée consacrée à la Grande-Bretagne dans son *Dictionnaire général du Surréalisme*¹⁰⁸², bien que ce mouvement trouve à la fois ses racines à Paris et ses prolongements propres en Angleterre. Malheureusement, l'étendue du sujet ne permet pas de faire de ce dernier l'objet de ce chapitre, mais revenir ici sur les origines du surréalisme anglais est l'occasion d'évoquer dans cette étude la présence et la réception à Paris de trois personnalités majeures de l'art britannique qui sont aujourd'hui méconnues en France, en dépit du rôle clé qu'elles ont joué simultanément à Paris et à Londres durant l'entre-deux-guerres : Roland Penrose (1900-1984), Stanley William Hayter et David Gascoyne (1916-2001).

L'autobiographie de Penrose offre une plongée dans l'avant-garde parisienne des années 1920 et constitue un témoignage extrêmement précieux pour cette étude. Cette histoire commence à Cambridge, lorsque l'artiste fit la connaissance de John Maynard Keynes (1883-1946) et de Roger Fry (1866-1934) alors qu'il n'était qu'étudiant. Âgé d'une vingtaine d'années, il avait accepté de suivre des cours d'architecture classique sur l'insistance de ses parents, alors qu'il voulait devenir artiste. À Cambridge, il n'avait pas trouvé la stimulation artistique qu'il attendait¹⁰⁸³ et s'était d'abord rapproché de Keynes¹⁰⁸⁴, qui avait démissionné

¹⁰⁸¹ Le Professeur émérite français Michel Rémy y a consacré un ouvrage de référence rédigé en anglais : Rémy, Michel, *Surrealism in Britain*, Aldershot : Ashgate Publishing Limited, 1999.

¹⁰⁸² Biro, Adam, *Dictionnaire général du Surréalisme*, Paris : PUF, 1982.

¹⁰⁸³ Penrose, Roland, *Scrap Book, 1900-1981*. New York : Rizzoli, 1981, p. 25 : « But in general there was a singular lack of interest in the visual arts, and had not been for the presence of a few Bloomsbury intellectuals that side of my education would have remained sterile. »

¹⁰⁸⁴ Penrose raconte l'anecdote dans son autobiographie. *Ibid.*, p. 26.

de son poste au Trésor Public britannique pour enseigner l'économie, puis de Fry qui était un professeur particulièrement abordable à l'université¹⁰⁸⁵. Progressivement, Penrose fut invité dans la maison où le Bloomsbury Group avait coutume de se retrouver, à Charleston – Vanessa Bell (1879-1961) et Duncan Grant (1885-1978) partageaient cette maison à l'époque. En 1922, Fry acheva de convaincre Penrose, qui lui avait confié ses doutes au sujet de sa formation et son désir grandissant d'aller étudier la peinture à Paris¹⁰⁸⁶. En juin 1922, Penrose obtint son diplôme¹⁰⁸⁷ et à l'automne, il était installé dans la capitale française. Les mots que l'artiste emploie dans son autobiographie à propos de ce départ sont extrêmement éloquents :

Traverser la Manche m'a donné la sensation de changer de peau, de me débarrasser des restrictions étouffantes de mon éducation puritaine et du long processus que j'avais suivi pour préparer mon entrée dans la société bourgeoise anglaise. Rien n'aurait pu me ravir davantage. [...] Dès lors, mon arrivée à Paris semblait tout aussi définitive. À son tour, la tendresse de ma mère devait devenir de plus en plus vague et l'alliance autrefois essentielle avec mes frères devait s'effondrer. La vie bien ordonnée, les tapis moelleux, les gros chats laineux, le porridge, le rosbif pour le déjeuner du dimanche et les prières de la famille avaient disparu, déjà évacués avec un cri de joie, et avec une petite allocation dans ma poche, je suis né à nouveau.¹⁰⁸⁸

Cet état d'esprit est probablement très proche de celui de Kit Wood et d'un grand nombre d'artistes anglais lorsqu'ils quittèrent l'Angleterre de l'après-guerre. En 1918, Penrose avait eu dix-huit ans et avait été envoyé sur le front italien pendant quelques mois¹⁰⁸⁹. À son retour, il était beaucoup moins enclin à suivre le chemin tracé par sa famille, et son

¹⁰⁸⁵ Penrose, Anthony, *Roland Penrose : The Friendly Surrealist*, Munich : Prestel, 2001, p. 21.

¹⁰⁸⁶ Penrose, Roland, *op. cit.*, p. 27 : « I had found in Cambridge a friend in Roger Fry, whose advice seemed to me crucial. It so happened, however, that my father considered Fry to be a dangerous charlatan guilty of corrupting sanity and good taste by having imported Post-Impressionist painting into London even before the war and in consequence becoming a traitor to the Quaker traditions that he believed they should have in common. »

¹⁰⁸⁷ King, James, *Roland Penrose : The Life of a Surrealist*, Edimbourg : Edinburgh University Press, 2016, p. 35.

¹⁰⁸⁸ Penrose, Roland, *op. cit.*, p. 28 : « Crossing the channel gave me the sensation that I was changing my skin, sloughing off the stifling restrictions of my puritanical upbringing and the long process I had been put through in preparation for a successful entry into English middle-class society. Nothing could have elated me more. [...] Now my arrival in Paris seemed equally definitive. In their turn both the tenderness of my mother was to become increasingly vague and the formerly essential alliance with my brothers was to crumble. The well-ordered life, soft carpets, fat woolly cats, porridge, roast beef for Sunday lunch and family prayers had gone, already thrown off with a cry of delight, and with a small allowance in my pocket I was born again. »

¹⁰⁸⁹ Il servit avec la British Red Cross sur le front italien en 1918. Penrose, Anthony, *op. cit.*, p. 15-17.

départ pour Paris fut vraiment vécu comme une libération – bien que ses parents désapprouvassent totalement ce choix, tant de devenir artiste que de rejoindre Paris pour ce faire. Pour Penrose, ce changement équivalut quasiment à un changement d'identité, à une renaissance.

Sur place, il rencontra tout de suite Jean Varda (1893-1971), un artiste franco-grec méconnu en France mais bien connu en Angleterre. Varda avait quitté la Grèce pour Paris à dix-neuf ans, s'était lié d'amitié avec Picasso et Braque puis avait rejoint Londres pendant la guerre. Là, il s'était lié avec l'avant-garde anglaise et était revenu à Paris dès 1922 – il peignait alors dans un style cubiste¹⁰⁹⁰. De fait, Varda maniait aussi bien la langue française que l'anglais, ce qui facilita les premiers contacts entre Penrose et lui. On ignore les conditions précises dans lesquelles les deux hommes se rencontrèrent ; selon James King néanmoins, Penrose fut peu influencé par Varda sur le plan artistique, mais il le fut dans sa quête d'une nouvelle façon de vivre et Varda devint pour lui une sorte de mentor¹⁰⁹¹. Comme l'explique Penrose dans son autobiographie, l'adaptation à cette vie parisienne dut tout de même se faire progressivement : même si c'était ce qu'il recherchait, son éducation et la « vie monacale » qu'il avait vécue à Cambridge pendant quatre ans continuaient d'œuvrer, si bien qu'il eut des difficultés d'abord à s'habituer et à ajuster son état d'esprit¹⁰⁹².

Il fut tout simplement décontenancé en arrivant à Paris, d'abord face au changement de décor, aux « habitudes et au langage bizarre des Parisiens,¹⁰⁹³ » mais la singularité des artistes qu'il côtoyait le marqua fortement et durablement. Yanko Varda était un personnage, qui fut décrit par ses proches comme étant « facilement ému aux larmes ou au rire hystérique¹⁰⁹⁴ » et qui encouragea par exemple Penrose à explorer son hétérosexualité.

¹⁰⁹⁰ Pour ces éléments biographiques, voir King, James, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰⁹¹ *Id.*

¹⁰⁹² Penrose, Roland, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁹⁴ Rapporté par King, James, *op. cit.*, p. 39.

Plusieurs décennies plus tard, l'artiste se souvient d'une anecdote avec Moïse Kisling (1891-1953), et des mots précis de ce dernier lorsqu'il aborda avec lui le sujet de sa sexualité :

Il m'a été donné de rencontrer Kisling, un peintre polonais très sympathique qui avait pour modèles tout un cortège de filles délicieuses. Il a pris un grand plaisir à les transformer avec la peinture à l'huile et la toile en des nus savoureux qui se vendaient bien. Il m'encourageait à venir dans son studio aussi souvent que je le souhaitais. À mesure que notre intimité grandissait, j'ai trouvé le courage de demander à Kisling s'il avait déjà eu un petit ami. « Mais bien sûr, » fut sa réponse enjouée, « quand j'étais jeune j'ai tout essayé – les trous du cul aussi bien que les cons », une révélation qui me libéra définitivement de mon passé et des tourments d'une conscience puritaine conventionnelle.¹⁰⁹⁵

La façon dont Penrose raconte cette histoire, qui le libéra définitivement de l'emprise du « puritanisme conventionnel » anglais, montre avec humour la force du contraste entre son éducation et l'ouverture totale d'esprit des peintres qu'il côtoya à Paris. Avant son arrivée, jamais il n'avait envisagé que cette société parisienne puisse être à ce point libérée, et de quelles façons cette liberté s'exprimait, sous quelles formes il la trouverait. Même s'il avait souhaité et initié ce changement, il n'en demeure pas moins qu'il avait fantasmé la vie de bohème et on voit bien qu'il n'avait pas conscience depuis Londres de ce qu'était réellement l'expérience parisienne d'après-guerre. Penrose adora la capitale française. Il raconte que « l'éclat séduisant » de Paris en hiver l'absorbèrent jour et nuit¹⁰⁹⁶. La journée, il était immergé dans les musées et dans les galeries, il échangeait avec des marchands d'art, il se promenait dans des lieux mythiques comme le Jardin des Plantes et le marché aux puces ; le soir, il vivait le Paris « glamour » de Pigalle et de Montparnasse. Mais l'endroit qui l'attira le plus souvent et qu'il garda en mémoire comme le lieu le plus intéressant de Paris, c'était l'Académie d'André Lhote – le peintre était, selon les mots de Penrose, assez moyen en tant

¹⁰⁹⁵ Penrose, Roland, *op. cit.*, p. 29 : « I had got to know Kisling, a very amiable Polish painter who had a retinue of saucy girls as models. He took great pleasure in transforming them with oil paint and canvas into peachy nudes that sold well. I was encouraged by him to come up to his studio as often as I liked "pour se rincer l'œil" As our intimacy grew I found the courage to ask Kisling if he had a boy friend. "Mais bien sûr," was his cheerful reply, "quand j'étais jeune j'ai tout essayé – les trous du cul aussi bien que les cons," a revelation which conclusively released me from my past and the torments of a conventional puritan conscience. »

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 28.

qu'artiste, mais c'était un professeur extrêmement attachant et imaginatif. Il lui rendait visite chaque matin¹⁰⁹⁷.

Penrose raconte que dans les cafés de Montparnasse, il retrouvait des amis de Londres comme Stanley Hayter et Nina Hammet (1890-1956), mais aussi de nouveaux amis qu'il s'était faits à Paris comme Man Ray (1890-1976), Moïse Kisling et Jules Pascin (1885-1930)¹⁰⁹⁸. En tant que jeune anglais issu de la haute société londonienne, il décrit ces endroits comme remplis de peintres avides qui parlaient dans des langues incompréhensibles. Penrose aimait se retirer dans la Zone où vivait Varda, et il raconte les dangers qu'il perçut à Paris comme les limites de l'attrait de cette liberté qu'offraient la ville et ce mode de vie – il évoque notamment les maladies vénériennes et des anecdotes qui ont conduit ses amis à se mutiler ou à des scènes pour le moins délicates. Après avoir passé presque une année à Paris, il trouva à Cassis-sur-Mer, où il se rendit durant l'été 1923 en compagnie de Varda, une ambiance neuve qu'il apprécia énormément. Avec Varga, ils achetèrent une petite maison sur place, qu'ils appelèrent la Villa des Mimosas, et près de laquelle ils construisirent un studio au milieu des vignes. Bientôt, tout Montparnasse côtoya ce nouveau lieu :

Tout au long de l'été, nous avons assisté à une procession de visiteurs qui ont également profité de la gaieté sans prétention du petit port fréquenté par les voiliers italiens, les pêcheurs, les jeunes de la région et les bohémiens de Montparnasse. Au fil des ans, nous avons eu de nombreuses visites, généralement de peintres tels que Braque, Pascin, Derain et plus tard Max Ernst, mais aussi de Bunny (David) Garnett, Roger Fry, Clive Bell, Duncan Grant, Gerald Brenan et d'autres intellectuels de Bloomsbury qui nous rendaient visite en même temps qu'à un ancien passionnant, Bengal Lancer, le colonel Teed, qui a vécu plus haut dans la vallée et qui faisait un excellent vin.¹⁰⁹⁹

¹⁰⁹⁷ *Id.* : « But the most valid and persistent visits were made every morning to the Academy of André Lhote, an indifferent painter but an endearing and imaginative teacher. »

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 29 : « The cafés of Montparnasse offered the attraction of a cosmopolitan hotchpotch where it was equally easy to find the company of friends from London – Bill Hayter, Nina Hammet – or new friends – Man Ray, Kisling, Pascin – among a host of eager painters speaking incomprehensible languages. »

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 30 : « Throughout the summer we entertained casually a procession of visitors who also enjoyed the unpretentious gaiety of the little port frequented by Italian sailing ships, fishermen, local youth and bohemians from Montparnasse. As the years passed we had many visits, usually from painters such as Braque, Pascin, Derain and later Max Ernst, but also Bunny (David) Garnett, Roger Fry, Clive Bell, Duncan Grant, Gerald

En 1924-25, Penrose était toujours loin de maîtriser la langue française, ce qui l'empêcha de réellement comprendre les théories de l'avant-garde et en particulier celles d'André Breton, qui venait de publier son *Manifeste du Surréalisme*. L'artiste se sentait attiré à l'époque par des motifs fantasmagoriques et oniriques mais n'avait pas encore accès aux théories surréalistes¹¹⁰⁰. C'est en fait par le biais de Max Ernst (1891-1976) que Penrose découvrit le surréalisme, lorsqu'il lui rendit visite pour une tout autre raison¹¹⁰¹. Ils devinrent amis et c'est cette amitié qui ouvrit la porte du surréalisme à Penrose. D'abord, Ernst et son épouse Marie-Berthe traversaient de graves difficultés financières. Penrose les invita dans une immense maison qu'il louait en Provence – il trouvait que la maison de Cassis était trop petite pour eux quatre. C'est ainsi que Max Ernst et Penrose vécurent et peignirent ensemble en Provence durant quelques mois, en compagnie de Marie-Berthe et de Valentine Boué, la future épouse de Penrose. Ernst devint un véritable professeur pour Penrose – James King rapporte qu'Ernst n'enseigna pas seulement des théories picturales à Penrose, il lui apprit aussi la boxe, à attraper les rats et à jouer aux échecs¹¹⁰². Penrose fut immergé à ce moment-là dans les théories de Breton et d'Éluard, mais c'est bien Ernst qui fut pour lui « la personne qui [lui] a le plus appris sur la peinture, sur les techniques de peinture qu'il avait inventées lui-même, et sans aucune gêne ; il n'était pas du genre à garder tout cela pour lui.¹¹⁰³ »

En dépit de la répulsion totale de Valentine Boué pour Max Ernst¹¹⁰⁴, cet épisode fut crucial pour Penrose, pour son œuvre et par suite, pour les développements du surréalisme en Angleterre. En 1926, Ernst publiait son *Histoire Naturelle*¹¹⁰⁵, un ouvrage préfacé par Jean

Brenan and other Bloomsbury intellectuals shared visits to us with visits to an enthralling old Bengal Lancer, Colonel Teed, who lived higher up the valley and made excellent wine. »

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 31. L'artiste raconte que c'est Valentine Boué, dont il tomba amoureux, qui le força à parler français parce qu'elle refusait de parler anglais avec lui.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 36. Penrose était de retour d'un voyage au Caire et cherchait un studio ; un ami commun lui avait dit que Ernst allait quitter le sien donc Penrose lui rendit visite.

¹¹⁰² King, James, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁰³ *Id.* Propos issus d'une interview pour la BBC et rapportés par James King : « the person who taught me more about how to paint, the actual techniques of painting that he had invented himself, and there was no sort of privacy about that; he was not jealous about his own inventions. »

¹¹⁰⁴ *Id.* Ernst la répugnait, elle détestait son humour et sa façon d'être ; elle ne fit aucun effort pour s'ouvrir à lui et devint plus proche de son épouse Marie-Berthe. Penrose adorait le couple.

¹¹⁰⁵ Ernst, Max, *Histoire Naturelle*, Paris : Ed. Jeanne Bucher, 1926.

Arp et publié par Jeanne Bucher qui contenait trente-quatre dessins de Ernst réalisés grâce à la technique du frottage – une technique mise au point par l’artiste. L’ouvrage fut pour Penrose comme une révélation, c’était pour lui « comme se réveiller dans un autre pays.¹¹⁰⁶ » Ernst enseigna cette façon de dessiner à Penrose et à peindre à la façon des surréalistes, tout en laissant à l’artiste la liberté de trouver sa voie propre parmi ces enseignements. L’artiste prit confiance dans sa pratique grâce à Ernst et selon James King, c’est le peintre allemand plus qu’aucun autre qui influença Roland Penrose à partir de 1926¹¹⁰⁷.

Exactement au même moment, Stanley William Hayter arrivait à Paris. Cet autre artiste anglais, qui est aujourd’hui considéré comme l’un des graveurs les plus importants du XXe siècle, était chimiste de formation. Après un voyage professionnel de trois ans dans le Golfe Persique pour la Oil Company de 1922 à 1925, Hayter était rentré à Londres et avait décidé de changer de voie professionnelle pour devenir artiste : son père avait écrit plusieurs traités sur le dessin et Hayter lui-même dessinait depuis son adolescence ; il avait fait le choix d’entamer une carrière scientifique pour ne pas suivre la voie tracée par ses parents, mais il avait toujours continué à dessiner et à son retour de Perse, une exposition de ses œuvres avait rencontré un grand succès à Londres¹¹⁰⁸. Presque tous ses dessins avaient été vendus, ce qui avait achevé de décider le jeune Hayter à épouser une carrière artistique¹¹⁰⁹.

Il décida de quitter Londres pour Paris et s’installa en avril 1926 dans un studio de la rue du Moulin-Vert, juste à côté de celui d’Alberto Giacometti (1901-1966), avec qui il devint rapidement ami. Il suivit les cours de l’Académie Julian pendant trois mois, mais comme tous les modernes qui fréquentèrent cet atelier, il le trouva bien trop académique et poursuivit sa

¹¹⁰⁶ *Id.*, « it was like waking in another country. »

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁰⁸ Hayter souffrait de Malaria dans le Golfe Persique et fut renvoyé chez lui à Londres. Pendant ce temps-là ses collègues organisèrent pour lui une exposition à Londres. Moser, Joann, *Atelier 17 : 50th Anniversary Retrospective Exhibition. Essay and Catalogue*, Madison : Elvehjem Art Center, University of Wisconsin-Madison, 1977, p. 2.

¹¹⁰⁹ Moser, Joann, *op. cit.*, p. 1.

formation de façon autodidacte¹¹¹⁰. À l'époque, il dessinait et peignait également, mais sa curiosité de chimiste le poussa à explorer la voie des arts graphiques. Joseph Hecht (1891-1951) lui enseigna les techniques basiques de l'aquatinte, de l'impression, de la gravure sur bois, de la pointe sèche et de la lithographie, et Hayter réalisa ainsi ses premières œuvres à Paris. C'est Hecht qui l'introduisit à la technique de la gravure sur cuivre, non comme méthode de reproduction d'œuvres réalisées dans d'autres médiums, mais comme moyen de création à part entière¹¹¹¹. En 1926, Stanley Hayter exposait ses œuvres au Salon d'Automne¹¹¹² et l'année suivante, il obtint sa première exposition personnelle à la galerie Sacre du Printemps située au 5 rue du Cherche-Midi à Paris. Pour l'historien de l'art anglais Charles Harrison, Stanley Hayter « a joué un rôle plus important dans l'histoire de l'art français que dans l'histoire de l'art anglais¹¹¹³ » parce qu'il s'est expatrié en France très longtemps, « mais son Atelier 17 à Paris a permis à beaucoup d'artistes anglais plus jeunes, dont Trevelyan, d'intégrer la jeune avant-garde européenne.¹¹¹⁴ »

L'idée d'ouvrir son atelier aux autres artistes pour leur enseigner les techniques de gravure lui vint d'une visite de l'américaine Alice Carr de Creeft (1899-1996), l'épouse du sculpteur espagnol José de Creeft (1884-1982), qui rendit visite à Stanley Hayter avec une amie pour lui acheter des impressions. Une semaine plus tard, elles revinrent pour lui demander de leur apprendre la technique. Pour les décourager, Hayter leur répondit qu'il n'avait pas le matériel et l'équipement nécessaire pour ce faire, mais qu'il considérerait leur demande si elles trouvaient au moins deux autres personnes intéressées. Entre temps, l'idée avait fait son chemin dans l'esprit de Hayter et lorsque, la semaine suivante, les deux amies

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 2.

¹¹¹¹ *Id.*

¹¹¹² En 1927, il exposa *Route à Piana* et *Paysage à Piana* au SNBA et *Le Port à Saint-Tropez*, *Maison à Ramatuelle*, *Route à Bonifacio* (pointe sèche) et *Rue Daveau* (pointe sèche) au Salon d'Automne ; en 1928, il exposa *Port provençal* et *Bal du Petit Moulin* au SDAI et *Bâtiments à Saint-Tropez*, *Rue Castagnary* (burin) et *Bison* (burin) au Salon d'Automne ; en 1929, il exposa *Rails de tramway* et *Nature morte* au Salon des Tuileries.

¹¹¹³ Harrison, Charles, *op. cit.*, p. 310 : « As a long-time expatriate he played a more significant part in the history of French than of English art, but his Atelier 17 in Paris served for many younger English artists, Trevelyan among them, as a means of introduction to the European avant-garde. »

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 310-311.

réitérèrent leur visite accompagnées de deux personnes, l'artiste accepta et ouvrit son atelier non seulement à l'enseignement des techniques de gravure, mais à tous ceux qui souhaitaient s'en servir :

Quand j'ai rencontré Hecht en 1926, j'ai été très impressionné par les possibilités latentes de sa manière d'utiliser un burin puis, réalisant la nécessité d'un travail collectif pour développer ces possibilités et d'autres, j'ai créé un atelier où du matériel était à la disposition des artistes souhaitant travailler avec ces médiums.¹¹¹⁵

Le nom de l'Atelier 17 date de 1932, lorsque l'artiste a déménagé son atelier au 17, rue Campagne-Première à Montparnasse. Cet atelier est certes devenu célèbre, mais il est aussi au cœur du développement historique qui a conduit le mouvement surréaliste jusqu'à Londres avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale : c'est à partir de ce moment-là que Hayter a rencontré des personnalités comme Alexander Calder et André Masson, dont il est devenu un ami proche au début des années 1930, et qu'il a commencé à ajuster sa propre esthétique artistique au gré de ses réflexions personnelles. À Paris, il fut probablement l'artiste anglais le moins isolé, le plus intégré à la vie artistique parisienne, où il se sentit immédiatement à sa place. Il raconte :

Je ne connaissais personne à Paris, ce qui me semblait idéal pour un artiste. Mais cela a vite changé. À cette époque, il suffisait d'aller à certaines heures au Dôme, à la Rotonde, à La Closerie des Lilas ou aux Deux Magots pour se trouver parmi des gens très intéressants. En quinze jours, j'avais mes amis les plus chers : le peintre Balthus et l'architecte Percy Goodman. C'est dans les premiers jours également que j'ai connu Breton, Max Ernst, Masson, des gens comme ça. Et puis aussi Picasso, Miró, Giacometti, je ne sais plus trop dans quel ordre même s'il y avait beaucoup moins de monde à l'époque à Paris.¹¹¹⁶

On connaît bien l'œuvre gravée de Hayter, mais on connaît moins son œuvre peinte, qui est pourtant conséquente et pleinement reliée à ses productions gravées. Au contact des

¹¹¹⁵ Moser, Joann, *op. cit.*, p. 2 : « When I met Hecht in 1926 I was very strongly impressed with the latent possibilities of his manner of using a burin and later, realizing the necessity of collective work in a group in order to develop these and other possibilities, I set up a workshop where all equipment was available for artists who wished to work in those media. »

¹¹¹⁶ Reynal, Jean-Claude, « Atelier 17 After Fifty Years », *News*, janvier-février 1983, p. 23.

artistes qui fréquentèrent son atelier, il commença à s'éloigner progressivement de la figuration. Parallèlement, il découvrit les œuvres de Giorgio de Chirico, de Hans Arp et de Max Ernst, et au contact de ces productions, il « ne pouvait [qu'être] encourag[é] à ne plus *figurer*, mais à questionner, du cœur même de la peinture et de la gravure, la représentation dans tout ce qu'elle a de mimétique.¹¹¹⁷ » C'est la question du modèle que Hayter commença à problématiser à partir de 1932, c'est-à-dire la question de la *nature* du sujet pictural. Le surréalisme, et en particulier les écrits d'André Breton, dont Hayter était un adepte à l'époque, lui ont apporté des réponses lui permettant dans un premier temps de faire progresser son art en partant du sujet : « La forme pour la forme ne présente aucun intérêt,¹¹¹⁸ » prônait Breton depuis le début des années 1920. Pour lui, « le modèle sera intérieur, ou ne sera pas.¹¹¹⁹ » C'est ainsi que progressivement, le style de Hayter évolua vers de nouveaux thèmes, de nouveaux modèles et surtout vers une approche neuve de ces derniers.

Pour Michel Rémy, Hayter « prend ses distances, à cette époque, avec un certain post-impressionnisme déjà devenu expressionnisme, comme dans *Antibes* (fig. 118)¹¹²⁰ ou *Promeneurs dans un village du Midi*¹¹²¹ des années 1920, où l'on sent également l'influence du cubisme synthétique.¹¹²² » Les œuvres peintes de la fin des années 1920 rejoignent en cela l'esthétique d'artistes comme Kit Wood, dont les œuvres présentent des similitudes importantes : on peut par exemple comparer l'étrangeté de productions comme *The Hotel* (fig. 119)¹¹²³ de Hayter avec *La Plage, Hotel Ty-Mad, Tréboul* (fig. 120)¹¹²⁴ de Wood, ou la présence fantasmagorique du cheval noir dans la même œuvre de Hayter et dans *La Foire à*

¹¹¹⁷ Albert, Pierre-François, et François, *op. cit.*, p. 19.

¹¹¹⁸ Breton, André, *Les Pas Perdus : André Breton*, Paris : Gallimard, 1924, p. 136-137.

¹¹¹⁹ Breton, André, *Le Surréalisme et La Peinture : Avec Soixante-Dix-Sept Photogravures D'après Max Ernst, Giorgio De Chirico, Joan Miro, Georges Braque, Arp, Francis Picabia, Pablo Picasso, Man Ray, André Masson, Yves Tanguy*, Paris : Gallimard, 1928, p. 46.

¹¹²⁰ Hayter, Stanley. *Antibes*, 1927, huile sur toile, 73 x 92 cm, collection privée.

¹¹²¹ Hayter, Stanley. *Promeneurs dans un village du midi*, 1927, huile sur toile, 54 x 73 cm, collection privée.

¹¹²² Albert, Pierre-François, et François Albert, *op. cit.*, p. 19.

¹¹²³ Hayter, Stanley. *The Hotel*, 1930, huile sur toile, 74.5 x 93 cm, collection privée.

¹¹²⁴ Wood, Christopher. *La Plage, Hotel Ty-Mad, Tréboul*, 1930, huile sur bois, 43.4 x 52.5 cm, musée de Sheffield.

Neuilly (fig. 121)¹¹²⁵ de Christopher Wood. De même, *Le port de Saint Tropez* (fig. 122)¹¹²⁶ de Hayter rappelle fortement de nombreuses marines bretonnes de Wood datées de la même période, que ce soit dans le style ou dans le traitement des navires et des figures humaines, de l'architecture, mais surtout dans l'approche du sujet par l'artiste. Les sources ne permettent pas de savoir si les deux artistes se connaissaient, mais même s'ils ne côtoyèrent pas les mêmes cercles, il est fort probable qu'Hayter ait vu des œuvres de Wood entre 1925 et 1930 – depuis 1925, les deux artistes se croisaient entre Londres et Paris. Mais tandis que Wood affirma son style propre jusqu'à sa mort en 1930, Hayter cherchait encore le sien entre 1927 et ses premiers contacts avec les surréalistes en 1929. Cela se perçoit à travers des œuvres comme *Route à Bonifacio* et *Torero* : d'une part, un paysage lumineux traité de façon très lisse, en opposition totale avec la vision d'Antibes qu'il peignit la même année ; d'autre part, une représentation onirique de la torero constituée de lignes superposées sur un motif dans une composition complètement fermée. L'ensemble n'est pas sans rappeler *L'Animal* de Vézelay, peinte la même année. Ainsi, la peinture de Hayter commença à se tourner progressivement durant la fin des années vingt vers l'intériorité du peintre, au lieu de s'inspirer du réel ou de l'expérience purement visuelle.

En 1930, Hayter peint d'abord *Dinard* (fig. 123)¹¹²⁷, une œuvre énigmatique qui reprend cette ligne courbe explorée à travers *Torero* et qui s'oppose ici avec des lignes droites. Dès lors, cette ligne ne quittera plus jamais l'œuvre de Stanley Hayter. Avec *Murder* (fig. 124)¹¹²⁸ de 1932, l'artiste s'éloigne de la figuration sans tout à fait quitter la notion du sujet dans l'œuvre picturale, mais si le spectateur sait grâce au titre ce qui se trame sur la toile, il s'agit d'un meurtre sans témoin : sans cet intitulé, personne ne saurait reconstituer l'action du drame au milieu des formes et des couleurs opposées sur lesquelles les lignes faites de cordes tracent les contours d'une silhouette désarticulée. L'artiste poursuit ses expériences

¹¹²⁵ Wood, Christopher. *La Foire à Neuilly*. 1923, huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée.

¹¹²⁶ Hayter, Stanley. *Le Port de Saint Tropez*, 1929, huile sur toile, 81 x 60 cm, collection privée.

¹¹²⁷ Hayter, Stanley. *Dinard*, 1930, gouache, 30 x 37 cm, collection privée.

¹¹²⁸ Hayter, Stanley. *Murder*, 1932, huile, crayon et corde sur toile, 81 x 100 cm, collection privée.

vers ce genre de représentations dès le milieu des années 1930 avec des toiles comme *Déliquescence* (fig. 125)¹¹²⁹ ou *Pavane* (fig. 126)¹¹³⁰, qui constituent les prémices de ce qui deviendra le style de Stanley Hayter jusqu'à la fin des années 1930. De ces œuvres précurseuses, Michel Rémy écrit : « Les toiles de 1935 [...] sont des moments de liquidité où les contraires s'imbriquent les uns dans les autres, où la croissance et la désintégration sont saisies simultanément, non-contradictoirement. Le tableau a lieu dans un entre-deux, s'abyment dans la perte de sens – sens qui s'abyme dans le métal, se précipite dans l'acide et se met à glisser *absolument*.¹¹³¹ »

Stanley Hayter, que ses amis surnommaient Bill, était lui aussi un personnage captivant du milieu de l'art parisien. Sa personnalité fascinante et son enthousiasme immense, sa curiosité sans limite pour tout ce qui avait trait aux possibilités de la gravure, ont clairement fait le succès de son Atelier 17. De nombreux artistes se souviennent de son visage, « de sa présence magnétique, de son irrépressible énergie, de l'effusion de son intelligence.¹¹³² » Ils se souviennent de lui comme d'un professeur brillant, et de toutes ces caractéristiques qui faisaient de lui une « dynamo humaine¹¹³³ », pour reprendre les termes de l'artiste autrichien Leo Katz (1887-1982). Anaïs Nin (1903-1977) se souvient :

C'était son intensité qui était accablante. Il ressemblait sans arrêt à un arc tendu ou à un ressort enroulé, spirituel, rapide, bouillonnant, sarcastique. C'était un célèbre graveur et un professeur de gravure. Et son visage semblait plutôt gravé que sculpté dans la chair. Comme si chaque ligne qu'il avait gravée sur sa plaque de cuivre, il l'avait en même temps gravée sur son visage. La mâchoire était tendue, le sourire était comme tiré par des fils tendus, son menton saillant comme une affirmation perpétuelle. Ses yeux se dilataient pour rendre un maximum de concentration. Pour moi, c'était une sculpture de fil, un homme de nerfs.¹¹³⁴

¹¹²⁹ Hayter, Stanley. *Déliquescence*, 1935, huile sur bois, 99.1 x 200 cm, Tate Britain, Londres.

¹¹³⁰ Hayter, Stanley. *Pavane*, 1935, huile et bois collés sur toile, 144.8 x 96.5 cm, collection Anita Shapolsky, galerie NYC, New York.

¹¹³¹ Albert, Pierre-François, et François Albert, *op. cit.*, p. 19.

¹¹³² Cité par Moser Joann, *op. cit.*, p. 3.

¹¹³³ *Id.*

¹¹³⁴ *Id.* : « It was his intensity that was overwhelming. He was like a stretched bow or a coiled spring every minute, witty, swift, ebullient, sarcastic. He was a famous engraver and teacher of engraving. And his face

Hayter incarnait entièrement son personnage, ce qui rejoint d'ailleurs ses propres termes au sujet de la vocation des artistes¹¹³⁵. Plusieurs ouvrages sont consacrés à la création surréaliste de Hayter, et on sait que des artistes du monde entier ont fréquenté son atelier. Hayter l'ouvrait à tous, qu'il s'agisse d'artistes en devenir, de peintres ou de sculpteurs qui souhaitaient simplement explorer les possibilités de la gravure, ou d'artistes majeurs ayant déjà atteint à la reconnaissance, comme Picasso, Dali, Chagall, Miró, Ernst, mais aussi Giacometti, Springer ou Uzac. En tout, ce sont des centaines d'artistes qui sont passés par son atelier durant l'entre-deux-guerres. De même, on sait que Stanley Hayter est mondialement connu pour avoir initié, ou avoir influencé du moins, la naissance de l'expressionnisme abstrait aux États-Unis¹¹³⁶ – il quitta Paris pour Londres puis pour New York en 1939 et il y recréa l'Atelier 17. Il se lia par ce biais avec Jackson Pollock (1912-1956), qui travailla sous sa direction à New York¹¹³⁷, Mark Rothko (1903-1970), Roberto Matta (1911-2002), Robert Motherwell (1915-1991), Willem de Kooning (1904-1997) et Jean-Paul Riopelle (1923-2002). Hayter raconte dans son interview avec Pat Gilmour comment son art est devenu célèbre aux États-Unis suite à une exposition de ses œuvres au Museum of Modern Art en 1944¹¹³⁸.

seemed engraved rather than sculptured in flesh. As if every line he had engraved on his copper plate he had at the same time engraved on his face. The jaw was tense, the smile as if pulled by taut wires, his chin jutted like a perpetual affirmation. His eyes dilated to yield the maximum focus. To me he was a wire sculpture, a man of nerves. »

¹¹³⁵ Il écrit : « Il me semble que la démarche de tout artiste commence par le regard. On n'a pas choisi d'être artiste, on a été choisi ou condamné à l'être. Cela veut dire que l'on sera toujours comédien, joueur et pas sérieux. Nous savons que le regard vient de l'extérieur vers notre rétine, qu'il nous pénètre même si le langage commun dit : « on jette un regard. » Hayter, Stanley W., *Œuvres Récentes De S.W. Hayter : Avril 1988*, Paris : Galerie J.C. Riedel, 1988, p. 2.

¹¹³⁶ Tous les catalogues anglophones sur l'artiste s'accordent sur ce point.

¹¹³⁷ *Surrealist Prints from the Collection of The Museum of Modern Art*, New York : Fort Worth Art Museum, 1985, p. 6.

¹¹³⁸ Gilmour, Pat et Hayter, Stanley, *Stanley Hayter interviewed by Pat Gilmour*, printemps 1982, p. 1. Seule la transcription du document, qui était à l'origine une proposition de publication à l'Institut Pratt Graphics, est consultable à la bibliothèque de la Tate Britain de Londres (code d'accession TAV 61B). Il semble que l'interview n'ait jamais été publiée.

Très vite, Stanley Hayter avait trouvé des limites à la création surréaliste. Pour lui, l'automatisme pur était devenu un non-sens¹¹³⁹ :

J'avais très tôt informé les membres du groupe surréaliste, que je n'exposerai plus désormais avec eux jusqu'au second manifeste du surréalisme pour la simple raison que le premier dont l'objet était le rêve et l'onirisme ne me convenait pas. Faire à la lettre un projet en matière de rêves ne me paraît pas être valide. Ma priorité pour tout travail en art est : Est-ce une chose ? Est-ce une chose en elle-même ? Est-elle réelle ? Parce qu'à moins que vous ne soyez convaincu de cela, vous n'obtiendrez rien.¹¹⁴⁰

Lorsque le Second Manifeste du Surréalisme de Breton fut publié, en 1930, l'intérêt de Hayter se renouvela, ce qui se ressent profondément dans les nombreuses gravures qu'il produisit dès 1930, avec par exemple la sublime gravure intitulée *L'Apocalypse* (fig. 127)¹¹⁴¹ – l'œuvre fait partie d'une série de six impressions intégrées dans un recueil de poésie de Georges Hugnet (1906-1974), publié aux éditions de Jeanne Bucher en 1932. Mais le Second Manifeste du Surréalisme avait engendré un remaniement complet des alliances au sein du groupe surréaliste – André Masson et son ami Georges Bataille en avaient été exclus, comme Antonin Artaud (1896-1948) et d'autres d'ailleurs. À cette époque, le travail graphique de Stanley Hayter était proche de celui d'André Masson. Le poète surréaliste David Gascoyne, qui vécut à Paris durant de nombreuses années de sa vie, se souvient : « Comme chez Hayter, un caractère remarquable de Masson était la vitalité puissante de sa ligne calligraphique ; en témoignent les dessins automatiques reproduits dans les premiers numéros de *La Révolution Surréaliste*, et typiquement dans la dernière série de *Massacre* qui se trouve dans *Minotaure*.¹¹⁴² » Gascoyne établit les liens resserrés entre les motifs et les formes, en

¹¹³⁹ Black, Peter, et Désirée Moorhead, *The Prints of Stanley William Hayter : A Complete Catalogue*, Londres : Phaidon Press, 1992, p. 13 : « Pure automatism, Hayter thought, was nonsense. »

¹¹⁴⁰ Hayter, Stanley, *Eccentric Orbits : Stanley William Hayter, Charles Howard, Knud Merrild, Kay Sage : April 9-May 29, 1998*, New York : Hirschl & Adler Galleries, 1998, p. 6.

¹¹⁴¹ Hayter, Stanley. *L'Apocalypse*, 1930, gravure et pointe sèche, 29.6 x 21.1 cm, collection privée. Des dizaines d'autres gravures sont à redécouvrir à travers le catalogue complet des œuvres de Hayter : Black, Peter, et Désirée Moorhead, *The Prints of Stanley William Hayter : A Complete Catalogue*, Londres : Phaidon Press, 1992.

¹¹⁴² Il existe un texte inédit de David Gascoyne publié en ligne uniquement sur un site dédié Stanley Hayter. Très riche, ce texte a servi à nourrir cette partie sur les liens entre les artistes au moment où Gascoyne est arrivé à Paris : <http://www.stanleywilliamhayter.com/anglais/surrealist.htm>, consulté le 10 novembre 2018 : « Like

particulier de la ligne, dans les productions des deux artistes au début des années 1930 : « On peut dire qu'il a toujours été obsédé par ce que Yeats a qualifié de “mystère incontrôlable sur un sol bestial” ; et une obsession similaire n'est pas absente de nombreuses œuvres de Hayter à différentes époques, à l'exception peut-être de celles de ses dernières années.¹¹⁴³ » Autour de 1930 déjà, on peut dire que l'œuvre graphique de Hayter se situe entre le surréalisme et l'abstraction – on peut prendre comme exemple *Le Prisonnier des îles* (fig. 128)¹¹⁴⁴ et *Marquis de Sade* (fig. 129)¹¹⁴⁵, qui sont deux gravures au burin qui furent insérées dans le même recueil de Georges Hugnet en 1932, *Ombres portées*.

David Gascoyne est le dernier maillon de la chaîne qui engendra, pour ainsi dire, un bouleversement majeur pour la peinture moderne britannique, car sa rencontre avec Bill Hayter fut le facteur décisif qui conduisit au prolongement du mouvement surréaliste en Europe et à la naissance de la peinture surréaliste anglaise. Gascoyne n'avait que dix-sept ans lorsqu'il arriva à Paris pour la première fois en 1933. Son premier livre avait été publié l'année précédente¹¹⁴⁶ et son premier roman était en cours de publication¹¹⁴⁷. Dans un texte inédit de 1992¹¹⁴⁸, il raconte qu'il rencontra Bill Hayter lors d'une soirée qui eut lieu à Paris à l'automne 1933 au 11 rue Daguerre, à côté de l'atelier de Hayter. Parmi les invités, le poète Georges Reavey (1907-1976), qui était membre de la génération de Cambridge comprenant William Empson (1906-1984), Humphrey Jennings (1907-1950) et Kathleen Raine (1908-2003), ainsi que leur ami le peintre surréaliste Julian Trevelyan (1910-1988), qui étudiait à ce moment-là à l'Atelier 17. On ignore chez qui eut lieu cette soirée, mais ce témoignage apporte

Hayter, Masson's outstanding trait was the formidable dynamic vitality of his calligraphic line, evident in the automatic drawings reproduced in early numbers of *La Révolution Surréaliste*, and typically in the later series of *Massacre* to be found in *Minotaure*. »

¹¹⁴³ *Id.* : « He may be said to have had a lifelong obsession with what Yeats referred to as “the uncontrollable mystery on the bestial floor” ; and a similar obsession is not absent from a number of Hayter's works of various periods, excepting perhaps those of his final years. »

¹¹⁴⁴ Hayter, Stanley. *Le Prisonnier des îles*, 1932, gravure au burin imprimée en noir, 15.5 x 9.5 cm.

¹¹⁴⁵ Hayter, Stanley. *Marquis de Sade*, 1932, gravure au burin et mezzotinte imprimée en noir, 15.4 x 9.5 cm.

¹¹⁴⁶ David Gascoyne a arrêté l'école tôt mais il n'avait que seize ans lorsque son premier livre, *Roman Balcony and Other Poems*, fut publié en 1932.

¹¹⁴⁷ Gascoyne, David, *Opening Day*, Londres : Cobden-Sanderson, 1933.

¹¹⁴⁸ Gascoyne, David, « Stanley William Hayter and the Surrealists », <http://www.stanleywilliamhayter.com/anglais/surrealist.htm>, consulté le 10 novembre 2018.

des précisions sur la société littéraire et artistique londonienne qui se retrouvait à Montparnasse et y donnait des réceptions à cette période. Gascoyne eut donc un premier contact avec Hayter ce soir-là.

Durant ce premier séjour, Gascoyne relate néanmoins qu'il n'avait réussi à rencontrer que Max Ernst parmi les « représentants du mouvement surréaliste.¹¹⁴⁹ » Il avait visité son atelier de la rue des Plantes et était reparti avec une gouache, achetée pour quelques centaines de francs¹¹⁵⁰. Par ailleurs Julian Trevelyan l'avait emmené au Salon des Surindépendants de la Porte de Versailles, « où l'on pouvait voir la plupart des collaborateurs et des élèves de Hayter, ainsi que de nombreux surréalistes marginaux¹¹⁵¹ », et il s'était aussi rendu à la librairie surréaliste de José Corti (1895-1984) rue de Clichy, puis il était rentré en Angleterre avec un exemplaire de *La Femme 100 têtes*¹¹⁵² de Max Ernst, publié en 1929, et plusieurs recueils de poèmes, dont ceux de Breton et d'Éluard, qu'il tenta déjà à l'époque de traduire. Cette première visite à Paris fut donc extrêmement riche pour le jeune auteur, qui était déjà attiré avant son arrivée par des thèmes comme « l'étrangeté des choses familières » et porté par un désir de liberté – ce qui se ressent dans ses premières publications¹¹⁵³. Pour Peter Fraser, la claustrophobie était « déjà [...] un thème reconnaissable chez Gascoyne.¹¹⁵⁴ » Il n'est pas surprenant que le poète, qui s'intéressait autant à la littérature qu'à la peinture, à la musique et au cinéma, trouve de quoi nourrir ses pensées dans les idées surréalistes à cette époque charnière dans le Paris des années 1930.

En octobre 1933, Gascoyne publiait déjà le premier poème surréaliste anglophone, *And the Seventh Dream is the Dream of Isis*, dans la revue *New Verse* fondée par le poète

¹¹⁴⁹ *Id.* : « During my first stay in Paris the only representative of the Surrealist movement I actually succeeded in meeting was Max Ernst. »

¹¹⁵⁰ *Id.*

¹¹⁵¹ *Id.* « Before I left Paris, Julian Trevelyan had taken me to that year's Salon des Surindépendants at the Porte de Versailles, where the work of most of Hayter's associates and pupils, as well as of many fringe surrealists, was to be seen. »

¹¹⁵² Ernst, Max, *La Femme 100 têtes*, Paris : Editions du Carrefour, 1929.

¹¹⁵³ Fraser, Robert. *Night Thoughts : The Surreal Life of the Poet David Gascoyne*. Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 48 : « One of the main themes of the collection was the strangehold of the familiar, and the desire to loosen its grip. »

¹¹⁵⁴ *Id.* : « Already, claustrophobia is a recognizable Gascoynian theme. »

Geoffrey Grigson (1905-1985) en janvier 1933. Comme Michel Rémy l'explique, *New Verse* fut la première publication à ouvrir la porte au surréalisme en Angleterre¹¹⁵⁵. En décembre 1933, on y trouvait le texte *Surrealism for the English*, le premier article spécifiquement consacré au surréalisme publié en Angleterre. Son auteur était un ami de Gascoyne, le poète et universitaire Charles Madge (1912-1996) qui en 1938 épousa Kathleen Raine – l'une des invitées de la soirée parisienne où Gascoyne avait rencontré Hayter en 1933. Ces premiers acteurs du surréalisme britannique étaient donc des poètes et non pas des artistes. En outre, comme le fait remarquer Michel Rémy, s'ils étaient tous auteurs, ils étaient aussi des personnalités d'envergure du monde universitaire. C'est là l'un des points qui distinguent fondamentalement le surréalisme français du surréalisme anglais – comme c'est le cas pour la plupart des mouvements modernes de part et d'autre de la Manche :

En France, le surréalisme était apparu comme un mouvement rebelle, voisinant avec tous les autres mouvements et toutes les autres publications. Au contraire, son émergence en Grande-Bretagne s'est produite au travers des revues universitaires, dans des textes écrits par des dons ou par des étudiants [...]. Nulle part dans ces écrits, le désir de rupture totale et de « dérangement des sens » ne s'affirme spécialement. Il n'y a pas non plus de tentative évidente de former un groupe, de faire un effort collectif pour renforcer le message du surréalisme de l'anticonformisme universel.¹¹⁵⁶

C'est en cela que Gascoyne est un personnage clé, plus important peut-être que les tous premiers universitaires anglais à s'ouvrir à la poésie surréaliste : Gascoyne était plus qu'un poète. Il aurait pu se contenter d'écrire et de faire publier des vers surréalistes anglophones dans les revues qui émergeaient, mais il a fait bien plus que cela. D'abord, Gascoyne se distinguait en faisant exception à la règle. Il avait arrêté l'école à quinze ans et ne faisait pas partie du monde universitaire. Ensuite, Gascoyne s'est intéressé au surréalisme français, au surréalisme de Breton, qui cherchait d'abord à bousculer les esprits et à lutter

¹¹⁵⁵ Remy, Michel, *op. cit.*, p. 32.

¹¹⁵⁶ *Id.* : « In France, surrealism had appeared as a rebel, tangential to all other movements and publications. Its emergence in Britain, however, took place in university magazines, in texts written by dons or students [...]. Nowhere in these writings does the desire for total rupture and 'derangement of the senses' strongly assert itself. Nor from this initial period is there any evident attempt at forming a group, at making a collective effort to concentrate surrealism's message of universal anticonformism. »

contre les valeurs reçues. Par ailleurs, Gascoyne s'intéressait à l'art et a côtoyé les artistes surréalistes qui étaient basés à Paris en 1933. C'est lui, avec Roland Penrose et Herbert Read, qui est à l'origine de l'Exposition Surréaliste Internationale organisée à Londres en 1936.

Gascoyne revint à Paris en 1935. La présence de Stanley Hayter, comme le fait qu'il y ait déjà eu un premier contact entre les deux personnalités en 1933, fut déterminante à ce moment-là. Gascoyne, qui avait traduit les ouvrages qu'il avait emportés deux ans plus tôt ainsi que des poèmes qu'il avait fait publier en anglais, avait entrepris d'écrire un livre sur le mouvement surréaliste. En juin 1935, il était donc installé à l'hôtel de l'Odéon pour effectuer des recherches à Paris et pour rassembler un maximum d'informations sur ce qui est devenu *A Short Survey of Surrealism*¹¹⁵⁷. Il contacta d'abord Paul Éluard, avec qui il avait eu une correspondance pour la publication de traductions de quelques poèmes dans des revues anglaises. Il avait aussi écrit à Breton pour l'informer de sa démarche, mais il était tellement intimidé par le maître qu'il n'osa pas le contacter une fois revenu à Paris – il ignorait en outre que les relations entre Breton et Éluard étaient tendues. C'est ici qu'Hayter joua un rôle important : Gascoyne est allé lui rendre visite à son arrivée à Paris. Hayter l'a accueilli avec son affabilité et sa gentillesse habituelles, et Gascoyne lui a confié ses craintes à l'idée de rencontrer Breton en personne : « Il m'a [alors] immédiatement proposé de prendre rendez-vous et de m'accompagner chez le chef des surréalistes, rue Fontaine, à l'angle de la Place Blanche, au pied de la Butte Montmartre.¹¹⁵⁸ » Le jeune poète, qui avait alors dix-huit ans, fut littéralement tétanisé lorsque, chez Breton, le chien du concierge se mit à aboyer furieusement à l'arrivée des deux artistes. Mais l'entretien se passa bien, et Breton finit par inviter

¹¹⁵⁷ Gascoyne, David, *A Short Survey of Surrealism*, Londres : Cobden-Sanderson, 1935.

¹¹⁵⁸ <http://www.stanleywilliamhayter.com/anglais/surrealist.htm>, consulté le 10 novembre 2018 : « S.W.H. immediatly offered to make an appointment and accompany me to the surrealist leader's abode in the rue Fontaine, just round the corner from the Place Blanche, at the foot of the Butte de Montmartre. »

Gascoyne aux réunions quotidiennes du groupe surréaliste, à 18 heures au café de la Place Blanche, à chaque fois qu'il le souhaiterait¹¹⁵⁹.

Hayter lui-même n'avait pas coutume de fréquenter ces réunions, et Gascoyne eut des difficultés à identifier les liens précis qui unissaient Hayter et Breton à l'époque. En réalité, Hayter était beaucoup moins proche de Breton que d'Éluard, avec qui il collabora pour l'illustration de plusieurs recueils durant les années trente. Or, les liens se distendaient entre Breton et Éluard, et ce dernier ne fréquentait pas non plus les réunions du café de la Place Blanche. Gascoyne comprit ainsi rapidement que Hayter était en marge du groupe surréaliste, au sens où il faisait partie du cercle et connaissait tous les artistes, mais du point de vue artistique Hayter gardait ses distances et ne tarderait pas d'ailleurs à s'émanciper totalement du mouvement. Selon Gascoyne, « les œuvres les plus typiques de la maturité de Hayter peuvent être classées comme résultant d'objectifs communs à ceux de l'association de peintres connue sous le nom d'Abstraction-Création¹¹⁶⁰ », dont la plupart des acteurs fréquentaient l'Atelier 17 et avaient été influencés par lui.¹¹⁶¹ » D'autre part, et cela est très important pour cette étude, André Breton n'a jamais montré d'intérêt pour la production de Stanley Hayter : « Si une œuvre de Hayter a jamais fait partie de la vaste collection privée de

¹¹⁵⁹ *Id.* : « As we entered the courtyard of no.42 one fine summer morning, the concierge's dog began barking furiously. My nervousness increased by this cacophony, I glanced up at the little iron balcony extruding from the top floor above the entrance to the stairway leading to Breton's apartment. There unmistakably stood the Master, peering down seriously at our arrival heralded by an angry dog as though he had been expecting us at that moment. Breton's exquisite customary *politesse* soon put me comparatively at ease and the interview proceeded satisfactorily enough. I was interrogated as to the correctness and probity of my intentions, and in token of Breton's provisional approval, I was invited to attend the daily 6 pm meetings of the group at the Café de la Place Blanche whenever I should feel so inclined. »

¹¹⁶⁰ *Id.* : « The works most typical of Hayter's maturity may well be categorized as resulting from aims common with those of the association of painters briefly known as Abstraction-Création. »

¹¹⁶¹ *Id.* : « This international constellation shared a focus centred on the area where subliminally suggestive representational forms merge with non-specifiable forms created by chance and determined by gestural rhythm: Masson and Miro are the best-known representatives of this tendency; Wolfgang Paalen and Ashile Gorky are both strongly affiliated with it, as in their differing ways are Kurt Seligmann and Gérard Vulliamy, both of Swiss origin, like Klee. Most of them at one time worked with and were influenced by Atelier 17. Klee's famous "going for a walk with a line" method became with Hayter and the other artists just mentioned "going exploring and hunting" by linear and spattering means. The whole of this aspect of XXth century art is closely related to what Fanchon Fröhlich refers to as *décalcomanie*. »

Breton, elle n'a jamais été exposée, et il n'y a aucune référence du nom de Hayter dans les 510 pages du catalogue de l'exposition Breton du Centre Pompidou en 1991.¹¹⁶² »

Quoi qu'il en soit, c'est également lors de ce second séjour à Paris que Gascoyne rencontra Roland Penrose¹¹⁶³. L'entente fut immédiate. Du constat mutuel qu'il était temps d'organiser à Londres une exposition surréaliste internationale, ils décidèrent ensemble de s'y atteler. De nombreux artistes parisiens les aidèrent et y participèrent. Gascoyne acheva et publia son ouvrage *Short Survey of Surrealism* dans l'année (1935) avec une œuvre de collages de Max Ernst en couverture. Ernst dessina également l'affiche de l'International Surrealist Exhibition aux New Burlington Galleries de Londres (fig. 130) en 1936, ce qui montre bien l'entente et les ambitions communes des surréalistes de part et d'autre de la Manche à ce moment précis de l'entre-deux-guerres. Roland Penrose retourna en Angleterre et reçut d'ailleurs l'aide de Paul Nash et d'Herbert Read pour organiser l'exposition sur place. Les rendez-vous avaient lieu chez Roland Penrose, au 21 Downshire Hill à Hampstead¹¹⁶⁴. Ces réunions incluaient Paul Nash et Henry Moore. Un problème auquel les artistes n'avaient pas encore pensé surgit rapidement : organiser une exposition surréaliste à Londres était chose convenue, mais encore fallait-il trouver au moins un artiste surréaliste britannique pour représenter le mouvement à Londres, ce qui ne fut pas chose aisée puisque les britanniques impliqués l'étaient exclusivement depuis Paris ; David Gascoyne relate que Bill Hayter devint alors un agent de liaison extrêmement précieux entre Londres et Paris pour aider à cette préparation¹¹⁶⁵. Ensemble, les artistes réunirent une centaine d'œuvres surréalistes, dont deux

¹¹⁶² *Id.* : « If any work by Hayter ever formed part of Breton's vast and heteroclitic private collection, it was never on display, and there is no reference to Hayter's name in the 510 pages' catalogue to the Breton exhibition at the Centre Pompidou in 1991. »

¹¹⁶³ Sherwin, Jeffrey, *From France to England : British Surrealism Opened Up*, Bradford : Northern Artists Gallery Ltd., 2014, p. 21.

¹¹⁶⁴ *Id.*

¹¹⁶⁵ <http://www.stanleywilliamhayter.com/anglais/surrealist.htm>, consulté le 10 novembre 2018 : « Bill Hayter became a most precious liaison officer between London and Paris in assisting the preparations. Two paintings and a dozen etchings by Hayter were among the many hundreds of works to be seen at the time of this sensational (for the British capital) and lastingly influential event. »

peintures de Hayter et douze gravures à l'eau-forte. Finalement, sur soixante-six artistes représentés, vingt-sept étaient britanniques¹¹⁶⁶.

Cette exposition d'œuvres continentales modernes ne fut pas la toute première en Angleterre : il y avait eu quelques précédents à partir de 1933. D'abord, la Mayor Gallery avait organisé en 1933 une exposition collective des œuvres de Miró, Arp, Ernst, Picabia et de ceux qui devinrent plus tard des peintres surréalistes anglais, Paul Nash et Henry Moore. À l'époque, les réactions critiques avaient été très négatives – on trouve dans la presse des commentaires du même acabit que ceux qu'on put lire en France suite aux expositions impressionnistes à la fin des années 1870. À la fois désastreuses et condescendantes, les remarques dénotent une incompréhension générale du principe de l'exposition dans sa globalité :

Les œuvres présentées par Max Ernst, Francis Bacon et Paul Klee dans ce qui semble être une volonté consciente de scandaliser les conventions esthétiques, ne peuvent être considérées que comme des blagues, avortées du point de vue esthétique en raison de la substitution de la folie conceptuelle ou artisanale, ou les deux, pour la sincérité et la dignité – les deux caractéristiques qui constituent la pierre angulaire de l'art abstrait. [...] Prise comme un ensemble décoratif, l'exposition produit un effet joyeux et stimulant. L'architecture simple de la galerie et le système d'éclairage dissimulé, mis au point ingénieusement par M. Brian O'Rorke, sont admirablement bien adaptés à la présentation d'un art moderne.¹¹⁶⁷

En juin 1933, l'exposition de collages de Max Ernst avait provoqué des commentaires du même genre, mais Paul Nash et Herbert Read s'étaient exprimés pour défendre les créations de l'artiste¹¹⁶⁸, d'où leur sollicitude lors de l'organisation de l'Exposition internationale de l'été 1936. Lorsque la Zwemmer Gallery avait organisé une exposition des

¹¹⁶⁶ Remy, Michel, *op. cit.*, p. 78.

¹¹⁶⁷ Konody, Paul George, « Art and Artists. The Mayor Gallery », *The Observer*, 23 avril 1933, p. 14 : « The works shown by Max Ernst, Francis Bacon and Paul Klee in what seems to be an intentional desire to outrage aesthetic conventions, can but be taken as practical jokes, abortive from the aesthetic point of view, owing to the substitution of conceptive or craftsmanly freakishness, or both, for sincerity and dignity – the two qualities which constitute the corner-stone of abstract art. [...] Taken as a decorative ensemble, the exhibition produces a happy and stimulating effect. The simple architecture of the gallery and the concealed lighting system, ingeniously devised by Mr. Brian O'Rorke, are admirably suited for the display of modern art. »

¹¹⁶⁸ Remy, Michel, *op. cit.*, p. 34.

œuvres de Dalí en 1934, les réactions furent négatives également. La galerie avait pourtant fait un choix intelligent : exposer conjointement les œufs sur le plat et les dessins de l'artiste pour les illustrations des *Chants de Maldoror* de Lautréamont. Michel Rémy explique que si les dessins furent perçus comme étant excellents, leur sujet choqua et les commentaires furent décevants, y compris de la part d'une personnalité comme Kenneth Clark, qui trouva les dessins vulgaires et les qualifia de mauvaises blagues¹¹⁶⁹. Lorsque, à l'été 1936, fut organisée l'Exposition Surréaliste Internationale, l'Angleterre n'ignorait donc pas la création moderne tant abstraite que surréaliste qui était en vogue sur le continent, mais le public n'était toujours pas prêt à accepter ce genre de peinture.

Cependant, plusieurs artistes britanniques étaient prêts et sur le point d'adhérer au surréalisme – Penrose et Read l'avaient constaté lorsqu'ils avaient fait le tour des ateliers pour repérer une tête d'affiche. L'organisation de cette exposition était donc à destination du public, mais aussi au service des artistes britanniques qui n'avaient jusque-là d'autre choix que de migrer à Paris s'ils voulaient évoluer vers des concepts novateurs, et la motivation comme l'implication de Bill Hayter et de Penrose (mais aussi de Moore et de Nash, qui étaient fixés en Angleterre) dans l'organisation de l'exposition, n'étaient certainement pas ailleurs. Il s'agissait non de révéler la création contemporaine continentale au public anglais, de le choquer, mais bien plutôt de l'imposer, de montrer que ce mouvement était international et non parisien – Penrose et Read étaient d'ailleurs allés démarcher E. L. T. Mesens (1903-1971), le fondateur du mouvement surréaliste en Belgique, quelques jours avant l'ouverture¹¹⁷⁰. L'Exposition reçut 23.000 visiteurs et si le public ne fut pas conquis, ce fut le début d'un mouvement important en Angleterre, qui ne trouve pas ses racines que dans cet événement seul. Jeffrey Sherwin fait à ce titre une remarque très pertinente dans son ouvrage sur la naissance du surréalisme anglais, non pas tant sur l'exposition elle-même mais sur le moment où elle fut organisée :

¹¹⁶⁹ *Id.*

¹¹⁷⁰ Sherwin, Jeffrey, *op. cit.*, p. 22.

1936 est l'année de la première Exposition internationale surréaliste aux New Burlington Galleries, à Piccadilly, à Londres. C'est aussi l'année qui a pris fin avec l'abdication du roi Édouard VIII et le scandale de Mme Simpson. C'est l'année où le Crystal Palace a brûlé. C'est l'année de la marche de Jarrow Hunger à Londres. C'est l'année de la bataille de Cable Street, à Londres, où les Juifs de l'East End se sont unis au Parti communiste et aux syndicats pour empêcher une marche d'Oswald Mosley et de ses chemises noires fascistes. C'est aussi l'année des tristement célèbres Jeux Olympiques de Berlin où les Juifs allemands n'étaient pas autorisés à participer et où Hitler refusait de serrer la main au vainqueur de la médaille d'or des Jeux olympiques américains, Jesse Owen, parce qu'il était noir. C'est l'année de la guerre civile espagnole et celle de la victoire de Fred Perry aux simples Messieurs à Wimbledon, qui était décontracté dans son long pantalon blanc.¹¹⁷¹

L'année fut riche en effet sur tous les plans, aux niveaux local et international, et l'Exposition de Londres s'inscrivit dans toutes sortes d'événements qui durent inciter la population anglaise à évoluer dans le sens d'une ouverture au monde contemporain, tant aux modes qu'aux concepts artistiques, qu'aux menaces politiques et humanistes. Un an plus tard, le monde eut l'occasion de voir comment ces changements avaient opéré en Angleterre et comment les Anglais étaient divisés au sujet de ces questions lorsque s'ouvrit l'Exposition Internationale de Paris en 1937. Il s'agissait pour l'Angleterre de rester en paix, alors que toute l'Europe occidentale attendait son implication pour les mêmes raisons. Sans elle, la paix était menacée et, on l'a vu, les réserves britanniques furent souvent perçues en France comme étant de la lâcheté ou de l'insouciance vis-à-vis du devenir de l'Europe. Il n'en demeure pas moins que durant les années vingt et trente, la migration de personnalités aussi importantes que Christopher Wood, Paule Vézelay, Marlow Moss, Roland Penrose, Stanley Hayter et David Gascoyne, pour n'évoquer que celles-là, montre bien l'attrait de Paris pour nombre d'artistes anglais d'envergure – y compris pour ceux qui ne s'y installèrent pas. Les contacts

¹¹⁷¹ *Ibid.* p. 26 : « 1936 was the year of the first *International Surrealist Exhibition* at the New Burlington Galleries in Piccadilly, London. It was also the year that ended with the abdication of King Edward VIII and the scandal of Mrs Simpson. It was the year that the Crystal Palace burnt down. It was the year of the *Jarrow Hunger March* to London. It was the year of the *Battle of Cable Street*, London, where the Jews of the East End joined forces with the Communist Party and the Trade Unions to prevent a march by Oswald Mosley and his fascist Black Shirts. It was also the year of the infamous Berlin Olympic Games where German Jews were not allowed to take part and Hitler refused to shake hands with the black American Olympic gold medal winner Jesse Owen. It was the year the Spanish Civil War started and also the year that Fred Perry won the men's singles at Wimbledon looking casual in his long white trousers. »

étaient constants et les échanges réels, permanents et fructueux. Ils furent porteurs pour des mouvements comme le surréalisme et l'abstraction, même si le public anglais mit du temps à les intégrer pleinement à sa culture artistique. En France, ces artistes de l'École de Paris sont à redécouvrir et à intégrer à la culture artistique française.

Chapitre 2. L'exclusion des modernes anglais de l'École de Paris

Dans le contexte de cette étude, on ne peut ne pas s'interroger sur les raisons qui ont conduit à l'oubli des artistes anglais de l'École de Paris. En dehors de quelques historiens de l'art et d'une poignée d'acteurs du domaine culturel français, il est difficile de nier que les noms de Wood, de Moss et de Vézelay, de Hayter, sont toujours quasiment inconnus, tant des acteurs du milieu muséal que du grand public français. Il convient donc de se demander, autant que faire se peut, quels sont les mécanismes qui ont conduit à l'oubli systématique des artistes. Du moins, il s'agirait d'identifier des pistes et d'émettre des hypothèses, même brièvement, et de tenter de les formuler. Les arguments concernant chacun des artistes ne manquent pas : Kit Wood était trop jeune, l'atelier de Moss a brûlé, Vézelay était une femme, Penrose n'est pas considéré comme un artiste majeur, y compris en Angleterre, Gascoyne était un poète et pour Hayter, la situation est plus complexe parce que les États-Unis l'ont promu, pour ne pas dire qu'ils se le seraient approprié – Hayter est souvent pris pour un artiste américain alors qu'il n'a vécu qu'une dizaine d'années à New York. L'histoire française a certes oublié pléthore d'artistes, mais qu'elle n'en ait retenu aucun du XXe siècle qui soit Anglais paraît étonnant et doit surprendre compte tenu de la présence massive des artistes anglais en France à cette période.

D'une part, on peut donc se demander quel poids ont réellement ces quelques arguments ; d'autre part, cette poignée d'artiste étant très réductrice par rapport à la présence réelle des artistes et du monde littéraire anglais dans le Paris de l'entre-deux guerres, on peut se demander de façon plus large pourquoi le grand public français n'a aucunement conscience de l'aspect prolifique des échanges artistiques franco-britanniques de cette période complexe et finalement, méconnue. Enfin, la problématique de l'image de l'art anglais au sein de l'histoire de l'art occidental pose ici question. En France, on sait grâce à Barthélémy Jobert notamment, comment l'art anglais était perçu en France au XXe siècle. De nombreux

commentaires reportés ont permis, tout au long de ces pages, d'identifier les griefs que toute sorte de critiques français, d'envergure ou non, avaient contre l'art anglais – ou contre l'Angleterre. Qu'en a-t-il été des artistes de l'École de Paris ? Quelles sont les traces dans la presse, et quelle place a été accordée à ces personnalités marquantes de l'histoire de l'art française ?

A. État des lieux

Le suicide de Christopher Wood à l'âge de vingt-neuf ans serait, selon les sources qui évoquent le sujet, la cause de l'oubli de Christopher Wood dans l'histoire de l'École de Paris. Pourtant, l'Angleterre n'a pas oublié le nom d'Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915), mort pour la France à l'âge de vingt-trois ans, et par ailleurs Paris se souvient bien des toiles de Modigliani (1884-1920), bien que l'artiste n'ait commencé à peindre que six ans avant son décès prématuré, à l'âge de trente-six ans. À l'occasion d'une rétrospective des sculptures de Gaudier-Brzeska en 2009, Philippe Dagen expliquait dans les pages du *Monde* que si l'Angleterre se souvenait mieux de l'artiste que la France, c'était justement parce que l'artiste avait plutôt vécu et exposé en Angleterre durant sa courte vie :

Bien qu'il soit né à Orléans en 1891, bien qu'il soit « *mort pour la France* » en 1915 d'une balle dans la tête en Artois, Henri Gaudier-Brzeska est mieux montré d'habitude à la Tate Britain de Londres qu'au Musée national d'art moderne à Paris. La plupart de ses sculptures les plus remarquables appartiennent à des collections britanniques, et la bibliographie le concernant est très majoritairement en langue anglaise. À cela une raison simple et étrange à la fois : en 1907, à 16 ans, ce fils de menuisier obtient une bourse pour suivre des études de commerce en Angleterre. Il y part, se soucie assez peu de commerce, commence à dessiner, hésite un moment sur son destin et, en 1910, se convainc qu'il doit être sculpteur.¹¹⁷²

¹¹⁷² Dagen, Philippe, « Henri Gaudier-Brzeska, enfin prophète en France », *Le Monde*, 27 juillet 2009 [en ligne], https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/27/henri-gaudier-brzeska-enfin-prophete-en-france_1223145_3246.html [consulté le 1er octobre 2018].

L'artiste français fut donc actif à Londres durant moins de quatre ans, ce au tout début de sa formation d'artiste, et l'Angleterre possède pourtant la majorité de ses œuvres, qu'elle a conservées et continué d'acquérir durant chaque décennie depuis les années 1920¹¹⁷³ ; le musée a activement prêté ces œuvres aux musées de Cambridge, de Leeds, de Londres, de Colchester, d'Oxford, d'Eastbourne, et à plusieurs musées d'art moderne en Écosse et en Allemagne, à Paris, à Tokyo et à Toronto¹¹⁷⁴ ; il possède aussi les archives personnelles de l'artiste, dont des photographies, des lettres personnelles de 1907 à 1910 et des correspondances de guerre¹¹⁷⁵. Si Christopher Wood s'est installé à Paris pour se former et devenir un artiste moderne exceptionnel, il n'a pas eu la même chance que le jeune Gaudier-Brzeska en Angleterre. Ses œuvres majeures appartiennent *aussi* aux collections britanniques, et la bibliographie le concernant est très majoritairement anglophone. À cela, aucune raison apparente.

En réalité, la mort prématurée d'un artiste n'a jamais été un motif d'oubli. Les exemples d'auteurs et d'artistes décédés autour de trente ans ne manquent pas : Arthur Rimbaud (1854-1891) et Guillaume Apollinaire (1880-1918) sont tous les deux morts assez jeunes ; Louis Pergaud (1882-1915) avait trente-trois ans lorsqu'il tomba pour la France. Son œuvre était moins prolifique que celle des deux premiers mais la culture populaire française n'a pas oublié sa *Guerre des Boutons*. Issus de la culture anglaise, la France n'a pas oublié Lord Byron (1788-1924) ou les chefs-d'œuvre des sœurs Brönte, toutes trois décédées entre vingt-neuf et trente-neuf ans, ou le poète maudit John Keats (1795-1821), mort à seulement vingt-cinq ans – mais l'affiliation de ces trois exemples au mouvement romantique y est sans doute pour quelque chose. Chez les peintres, la France n'a pas oublié Bazille, qu'elle considère comme un artiste visionnaire décédé bien trop jeune, à seulement vingt-huit ans ; et

¹¹⁷³ On trouve les dossiers d'acquisition des œuvres de Gaudier-Brzeska par la Tate Britain dans ses archives : TGA 1-7.

¹¹⁷⁴ On trouve les dossiers de prêts des œuvres de Gaudier-Brzeska par la Tate dans ses archives : TGA 4/9/58/1, TGA 4/9/111/1-3, TGA 4/9/140/1, TGA 4/9/185/2, TGA 4/9/192/3, TGA 4/9/194/1, TGA 4/9/287/1, TGA 4/9/337/1, TGA 4/9/631-1, TGA 4/9/748-1 et TGA 4/9/757-3.

¹¹⁷⁵ TGA 9115 en particulier.

que dire de Seurat, le père du pointillisme, décédé soudainement à l'âge de trente-deux ans, ou de Van Gogh, mort à seulement trente-sept ans ? Chacun de ces artistes a été prolifique ou a apporté une pierre importante à l'édifice de l'art moderne français.

L'argument seul de l'âge de Kit Wood et son décès prématuré sur les rails de Salisbury ne permettent donc pas d'expliquer que l'artiste demeure encore inconnu en France aujourd'hui, comme toute une nuée d'autres artistes anglais qui ont fait toute leur carrière à Paris. Paule Vézelay vécut bien plus longtemps et fut totalement oubliée, elle aussi – elle vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingt-douze ans. L'artiste a pratiqué son art jusqu'à la fin de sa vie et son œuvre est très prolifique, mais elle garda beaucoup de ses travaux avec elle parce qu'elle ne voulait pas les brader¹¹⁷⁶. On l'a vu, Vézelay eut des difficultés à vivre de son art et son statut de femme fut constamment rappelé lorsque des hommes y ont consacré leur plume dans les pages des très rares revues qui l'ont mentionnée. Le fait qu'elle soit une femme a clairement empêché qu'on lui accorde le crédit qui incombait à l'époque à son œuvre, et plus tard, celle-ci est restée rattachée à celle d'André Masson alors qu'elle n'eut qu'une relation de quatre ans avec cet artiste. Vézelay était beaucoup plus proche de Hans Arp et de Sophie Taeuber-Arp, en termes artistiques comme dans la durée, à partir du milieu des années 1930.

Dans son interview à la BBC, Vézelay aborde le sujet de son statut de femme avec Germaine Greer, qui est une figure importante de l'histoire du féminisme. Vézelay raconte que Sophie Taeuber-Arp était tourmentée par son statut marital vis-à-vis de sa carrière. Selon Vézelay, elle avait un immense talent mais il fut éclipsé par celui de son époux et ses devoirs de maîtresse de maison, qui lui prenaient beaucoup de temps et qui se devaient de passer en premier. Quelques années après le décès accidentel de Sophie, Hans Arp a demandé sa main à Vézelay, mais elle a refusé sa demande par égard pour Sophie et parce qu'elle voulait éviter ces responsabilités qui incombait aux épouses – par-dessus tout, Vézelay voulait se marier

¹¹⁷⁶ Elle l'explique dans le documentaire de la BBC : « BBC Two Women of Our Century, Series 1, Paule Vézelay », *op. cit.*, consulté le 25 octobre 2018.

par amour et la vie ne lui permit jamais de le faire. Même lorsque des hommes de l'envergure de Paul Nash, qui était un ami de Vézelay, s'exprimèrent en faveur de l'artiste, ils ramenèrent toujours son art à la question du genre : « Pour moi, le talent de Paule Vézelay est indéniablement authentique. Pour cette raison, il a une valeur particulière, un charme particulier. Il va sans dire, bien sûr, qu'elle manque à la fois de l'efficacité intraitable de l'artiste féminine que de l'implacable technique de l'homme qui imite.¹¹⁷⁷ »

Ces mots de Nash vont à l'encontre d'autres artistes de genre féminin, comme Marlow Moss. Germaine Greer, qui a été choquée par ces propos de Nash, a demandé son avis à Vézelay : « Maintenant, je trouve plutôt dur de recevoir cette remarque de Paul Nash qui m'inquiète, du fait que pour louer Paule Vézelay, il doit dire des choses déplaisantes sur des femmes artistes non renommées !¹¹⁷⁸ » Mais Vézelay n'eut pas de réaction particulière, et répondit simplement : « Il ne nomme personne, cela dit.¹¹⁷⁹ » Vézelay n'était pas féministe, elle faisait un métier d'homme et en eut conscience toute sa vie, mais elle n'a pas semblé en souffrir et ne relève pas du tout, dans l'interview, de difficulté particulière à être une femme dans le milieu des artistes de Paris. En fait, ces questions ne l'intéressaient pas du tout. Au tout début de l'interview avec Germaine Steer, cette dernière l'a interrogée sur son changement de nom à son arrivée à Paris. Elle avait supposé que Paule Vézelay eût volontairement choisi un prénom à consonance masculine, ce qui eut pour effet immédiat de fâcher Paule Vézelay¹¹⁸⁰. Cette dernière expliqua ainsi qu'elle aimait simplement le prénom Paule, et qu'elle n'eut à Paris que le désir d'être identifiée comme une personne française, non pour se soustraire à son identité anglaise (son accent l'aurait trahie de toute façon), mais par amour et par déférence pour la France.

¹¹⁷⁷ « BBC Two Women of Our Century, Series 1, Paule Vézelay », *op. cit.*, consulté le 25 octobre 2018 : « To my mind, Paule Vézelay's talent is unmistakably genuine. For that reason, it has an especial value, a peculiar charm. It is unnecessary to point out, of course, that it is altogether lacking in that intractable efficiency of the mannish female artist or the brutal technique of the male impersonator. »

¹¹⁷⁸ *Id.* : « Now, I find rather difficult to take from Paul Nash that remark which worries me, that in order to praise Paule Vézelay, he has to say nasty things about unnamed women artists ! »

¹¹⁷⁹ *Id.* : « He doesn't name, though. »

¹¹⁸⁰ *Id.*

Quoi qu'il en soit, l'histoire de l'art du XXe siècle ne manque pas de femmes, même si elles restent peu nombreuses et que beaucoup d'entre elles sont encore à redécouvrir. Néanmoins, Vézelay était une pionnière dans le genre de l'abstraction. Elle aurait pu, à l'heure où ce fut en vogue, être promue comme une artiste novatrice dans son domaine de prédilection, ou servir par exemple la promotion de l'art abstrait en Angleterre. Le problème avec l'argument selon lequel Vézelay aurait été oubliée en France parce qu'elle était une femme, c'est que cette artiste n'a parlé que de reconnaissance de son art lorsque le sujet a été abordé ; pour elle, l'art n'avait pas de sexe ni de genre. Le seul problème d'être une femme selon elle se situait dans le mariage, non dans la créativité ou dans la réception de son œuvre. Si Vézelay s'était posé la question en ces termes, elle aurait probablement suivi la voie d'artistes comme Laura Knight ou comme toutes celles qui ont exposé au Salon pour faire reconnaître leur talent en France, conscientes qu'être une artiste en France était moins problématique que de l'être en Angleterre. La question du genre, Vézelay ne la pose pas et la retourne même à celle qui la lui pose à la fin de sa vie. Ce qu'elle dit, lorsqu'il s'agit de la reconnaissance de son travail, c'est que de toute façon très peu d'artistes abstraits étaient reconnus à l'époque, que ce n'était pas une question de genre.

Lorsque Germaine Steer lui a demandé : « Dans les années 1930, vous avez traversé une période de grande créativité. Vous étiez membre d'Abstraction-Création, et ensuite que s'est-il passé ?¹¹⁸¹ » En effet, que s'est-il passé après les années trente dans le parcours de Paule Vézelay, pour qu'on la retrouve en Angleterre à la veille de sa mort, totalement inconnue du grand public tant anglais que français ? La réponse de Vézelay tient en deux mots : « La guerre.¹¹⁸² » C'est la guerre qui a brisé l'élan de sa carrière, non pas le fait qu'elle soit une femme : Barbara Hepworth et Winifred Nicholson, toutes deux des artistes modernes anglaises qui ont passé du temps à Paris, n'ont pas été confrontées à l'Histoire comme l'a été

¹¹⁸¹ *Id.*, « In the 1930's, you went through a period of enormous creativity. You were a member of Abstraction-Création, and then what happened ? »

¹¹⁸² *Id.* : « The war. »

Paule Vézelay. Elles s'étaient implantées à Londres et en Cornouailles, elles étaient bien identifiées en Angleterre. Il en fut tout autrement pour Vézelay, qui avait fait le choix exclusif de Paris. La Seconde Guerre mondiale a interrompu son travail et l'a forcée à retourner en Angleterre, qui ne la connaissait pas et qui ne voulait pas la connaître parce qu'elle venait de Paris et qu'elle faisait de l'art abstrait. Elle eut de grandes difficultés à partir de ce moment-là à faire valoir son talent. Peut-être en aurait-il été autrement si elle était partie s'établir à New York. Mais elle ne l'a pas fait. Ce dont elle a souffert n'est pas tant d'avoir été une femme, mais d'avoir choisi Paris à ce moment si complexe des relations diplomatiques franco-britanniques.

En ce qui concerne Marlow Moss, les arguments qui justifient et perpétuent son oubli sont variés, et le fait qu'elle ait été une femme apparaît finalement comme un argument très secondaire, de dernier recours pour ainsi dire. Contrairement à Paule Vézelay, Marlow Moss a été redécouverte récemment par des chercheurs. Les études majeures qui lui ont été consacrées ont été menées par Lucy Howarth et par Florette Dijkstra. La première lui a consacré sa thèse de doctorat, sur la base de laquelle elle a ensuite organisé plusieurs expositions entre 2013 et 2015, dont deux consécutives à la Tate St Ives (2013) puis à la Tate Britain de Londres (2014). Pourtant, aucune institution britannique n'a produit de publication relative à ces expositions, alors que c'était l'occasion pour les musées de promouvoir leur propre collection d'œuvres de l'artiste, et Lucy Howarth n'a pas reçu le moindre crédit pour la publication de sa thèse¹¹⁸³, qui est le premier travail d'envergure, complet, consacré à la vie de l'artiste. Lucy Howarth, qui a aujourd'hui un statut de chercheuse indépendante, poursuit néanmoins son travail de promotion de l'artiste et une nouvelle exposition consacrée à Moss

¹¹⁸³ Howarth, Lucy, Sabine Schaschl, Ankie Jongh-Vermeulen, and Sabine Schaschl. *Marlow Moss : A Forgotten Maverick*. Zürich : Museum Haus Konstruktiv, 2017, p. 11.

s'est ouverte en 2017, cette fois à Zürich. Un catalogue magnifique et très richement documenté a été publié à cette occasion, intitulé *Marlow Moss, A Forgotten Maverick*¹¹⁸⁴.

La seconde actrice majeure de la promotion de l'œuvre de Marlow Moss est Florette Dijkstra, qui est elle-même une artiste et une écrivaine néerlandaise. Elle considère, comme la plupart des historiens de l'art, que cette dernière est une fiction, et elle consacre sa vie à voyager sur les traces d'artistes oubliés. Dans les années 1990, elle s'est consacrée à un projet de reconstruction de l'œuvre de Marlow Moss, ce qui conduit aux premiers arguments majeurs de l'oubli de cette artiste : elle était juive, et a passé sa vie à garder un œil sur l'actualité politique européenne. En 1939, elle a dû fuir du château d'Évreux à Gauciel, en Normandie, où elle vivait depuis des années avec sa compagne Netty Nijhoff, et où se trouvaient la plupart des œuvres qu'elle n'avait pas vendues. En mai 1940, Moss quitta la maison des Nijhoff qui se situait à Biggekerke, dans la province hollandaise de la Zélande aux Pays-Bas, sur un bateau de pêche aménagé par Martinus Nijhoff, l'époux de Netty. Elle a ainsi navigué jusqu'en Cornouailles, où s'est trouvée sa résidence principale jusqu'à sa mort en 1958¹¹⁸⁵. Malheureusement, elle ne put jamais récupérer toutes les œuvres qui étaient restées au château de Normandie car celui-ci a été bombardé en 1944.

C'est ainsi que les traces du passage de cette artiste à Paris ont été effacées durant plusieurs décennies, d'autant que comme Vézelay, Moss a gardé la plupart de ses œuvres d'après-guerre avec elle – c'était une artiste isolée, humble et réservée, qui ne s'est pas autopromue, ce qui n'a pas aidé à cultiver sa mémoire dès avant son décès. Elle connut donc les mêmes difficultés que Vézelay, à savoir son exil de Paris à un moment critique de l'Histoire vers un lieu éloigné de la capitale anglaise, avec l'inconvénient majeur qu'elle produisait de l'art abstrait. Toutes ses œuvres étaient restées sur le continent et son art n'était pas du goût du public anglais. Il existait néanmoins des photographies des œuvres perdues, et c'est

¹¹⁸⁴ Le terme « Maverick » signifie « qui a l'esprit indépendant, qui est un esprit libre. »

¹¹⁸⁵ Howarth, Lucy, Sabine Schaschl, Ankie Jongh-Vermeulen, and Sabine Schaschl, *op. cit.*, p. 7.

essentiellement sur cette base que quelques décennies plus tard, Florette Dijkstra a travaillé pour reconstituer l'œuvre perdue de Marlow Moss. Une exposition a permis de dévoiler ces œuvres au public à la Tate St Ives en 1997 et un petit ouvrage a été publié – aux frais de l'artiste, la Tate n'ayant pas non plus publié de catalogue à cette occasion.

À ce moment-là, un article a été rédigé par le critique d'art en chef du journal *The Independent*, Tom Lubbock¹¹⁸⁶. Pour commencer, l'auteur qualifie Marlow Moss de « suiveuse » de Mondrian, bien qu'il admette avec humour que sa double ligne fut un développement vital pour l'art de Mondrian durant les années trente. Il explique l'anonymat de Moss tout à fait normalement : c'était une artiste discrète, son atelier a brûlé, elle garda la majeure partie de ses œuvres pour elle¹¹⁸⁷. Malheureusement, à l'heure où une exposition lui est consacrée avec des œuvres originales et des œuvres reconstituées par Florette Dijkstra, l'auteur questionne le procédé de reconstitution des œuvres d'art disparues et va jusqu'à remettre en cause le fait que Marlow Moss ait vraiment existé¹¹⁸⁸ :

Un spectateur avisé, mais amateur, pourrait même soupçonner que Marlow Moss n'ait jamais existé, que c'est en fait l'un de ces artistes fictifs qui ont été inventés – et ce doute serait le sujet de l'exposition. Moss pourrait aussi bien n'avoir jamais existé, au vu de ce qu'il reste d'elle, et sa réimplantation est aujourd'hui une entreprise quasi-fictive, étant donné le peu de connaissances dont on dispose sur elle et sur son travail ; et puis, penser à ce que serait l'histoire de l'art moderne si Moss y avait une place plus centrale, ce qu'elle mérite certainement, indique que cette histoire elle-même est une fiction. Qui décide ? Qui raconte l'histoire ? Toutes ces questions.¹¹⁸⁹

¹¹⁸⁶ Lubbock, Tom, « The Project : To Reconstruct Lost Works of a Dead and Unjustly Neglected Artist. The Result : A Case of Misattribution or Just Mistaken Identity », *The Independent*, 9 Décembre 1997. L'auteur est malheureusement décédé en 2011 à l'âge de cinquante-trois ans.

¹¹⁸⁷ *Id.*

¹¹⁸⁸ *Id.* : « It sounds funny to say that – “Oh, the Double Line, big deal!” – but when you reckon that much of the force and fineness of Mondrian's paintings from the late Thirties (his best, I think) depend on the use of double lines, it's a vital development. »

¹¹⁸⁹ *Id.* : « A canny but unknowing viewer might even suspect that Marlow Moss never existed at all, is actually one of those fictional artists that artists invent – and that doubt would be to the exhibition's point. Moss might as well not have existed for all she's remembered, and re-establishing her now is a quasi-fictional enterprise, given how little of her and her work is known ; and then thinking about how modern art history would look if Moss had a more central place in it, which arguably she deserves, makes you think this history itself is a kind of fiction. Who decides ? Who tells the story ? All those questions. »

Bien plus intéressantes qu’offensantes, ces remarques conduisent à des questionnements de fond passionnants : d’un côté, Florette Dijkstra se démène pour reconstituer l’œuvre perdue, elle organise une exposition et en face, ce critique d’art s’y rend et les œuvres ne le convainquent pas car plusieurs de ces œuvres n’étaient pas authentiques, ce n’étaient pas des œuvres de Moss mais des œuvres de Dijkstra, qui avait peint des toiles à partir de photographies d’époque. C’est pourquoi, selon l’auteur, l’amateur pouvait se demander si Moss avait vraiment existé : la source majeure de la biographie de Moss provient d’ailleurs d’un roman de Nijhoff. Alors, Marlow Moss serait la candidate parfaite pour une fiction totale : « Elle n’a rien pour elle. Une grande partie de son travail est détruite et le reste échappe à la vue. Non seulement elle était une femme, dont l’influence chez des artistes masculins a peut-être été difficile à admettre, mais elle est en plus une artiste très retirée et très solitaire, qui n’a pas vraiment essayé d’entrer dans l’histoire.¹¹⁹⁰ »

Bien sûr, l’auteur sait que Moss a existé, et il revient tout de suite sur ces divagations. Mais ces dernières lui ont permis de mener une réflexion sur ce qui fut peut-être le point le plus intéressant de l’exposition : elle a permis à ce critique de se demander ce que serait l’histoire de l’art moderne si elle donnait à Moss un rôle plus central, « ce qu’elle mérite probablement. » Et pour l’auteur comme pour tout historien de l’art, réfléchir à cette hypothèse conduit à cette évidence : l’histoire de l’art est une fiction. « Qui décide ? Qui raconte l’histoire ? » Telles sont, bien entendu, les questions qui se posent ici parmi d’autres et qui méritent l’attention du chercheur. Demeure un constat résultant de tout cela : Dijkstra pense que l’histoire de l’art est une fiction ; elle cherche à réparer ce qu’elle considère comme une injustice, pour ainsi dire, en promouvant une artiste comme Moss. Qu’en résulte-il ? Non pas la réhabilitation d’une artiste, mais la perpétuation du constat préliminaire, qui apparaît immuable.

¹¹⁹⁰ *Id.* : « She has everything not going for her. Much work destroyed, much squirrelled away from view ; not just a woman, whose influence male artists may have been reluctant to admit, but a very retiring and reclusive operator who didn't really try to get into history. »

Enfin, la question de l'oubli des surréalistes anglais qui vivaient à Paris et qui s'inscrivaient pleinement dans les cercles artistiques qu'on connaît aujourd'hui est plus complexe à aborder. D'abord, l'oubli de Stanley Hayter et de l'Atelier 17 est beaucoup plus relatif, on pourrait même le nier. Hayter est plus connu que la plupart des artistes anglais mentionnés dans cette étude, mais pas pour sa participation au mouvement surréaliste ni pour ses activités parisiennes durant l'entre-deux-guerres, même si elles sont connues de ceux qui s'intéressent à son œuvre ; son Atelier 17 n'est que rarement mentionné dans les ouvrages d'histoire de l'art de la période, il ne fait pas partie de la culture française telle qu'elle est promue depuis les années cinquante et a été progressivement oublié ou marginalisé, alors qu'il est en même temps connu pour avoir été une véritable plaque tournante de l'art moderne parisien des années trente.

La bibliographie sur Hayter est foisonnante, mais elle est anglophone, majoritairement américaine. Plusieurs expositions ont été consacrées à l'artiste en France jusqu'à son décès, mais il y en eut peu après 1988 : on en compte deux, une première au musée de l'estampe de Gravelines en 1993 et une seconde au centre d'art La Malmaison de Cannes en 2016-17. Son œuvre peinte est très peu connue en France, bien qu'un ouvrage ait été publié sur ce sujet en deux langues (en anglais et en français) en 2011 sous l'impulsion de Pierre-François Albert, qui est un marchand d'art français. En fait, c'est aux États-Unis que Hayter a connu le plus grand succès et que son œuvre a eu la plus grande portée. Il est mondialement connu aujourd'hui grâce aux études américaines sur l'expressionnisme abstrait, dont Hayter est reconnu comme étant un précurseur. En somme, cet artiste incarne l'exemple type de l'artiste ayant contribué au déplacement progressif du centre artistique mondial de Paris vers New York après 1939¹¹⁹¹ – probablement l'un des plus grands regrets de la France au XX^{ème} siècle.

¹¹⁹¹ Voir Guilbaut, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : Expressionnisme Abstrait, Liberté Et Guerre Froide*, Paris : Hachette littératures, 2006.

Au Cabinet des estampes, on ne trouve qu'une poignée d'œuvres de Stanley Hayter qui datent d'avant 1939¹¹⁹² ; aux Archives nationales, on ne trouve qu'un seul achat de l'État en 1949 ; dans la base Joconde, on ne repère qu'une eau-forte de Hayter de 1955 et achetée la même année. Elle est conservée au musée de Strasbourg. On trouve tout de même une peinture, *Clapotis* (fig. 131)¹¹⁹³ de 1933 au Musée national d'art moderne. Elle a été achetée tardivement par l'État : en 1967¹¹⁹⁴. Ainsi, l'essentiel de ce que la France conserve de l'œuvre de Stanley Hayter pour la période de l'entre-deux-guerres est principalement constitué d'œuvres gravées et d'œuvres imprimées pour des ouvrages littéraires, pour les recueils de Paul Éluard et de Georges Hugnet en particulier. Une seule peinture paraît faire partie des collections publiques françaises. À la mort de l'artiste en 1988, le British Museum a acquis la quasi-totalité de son œuvre gravée. Une vingtaine de gravures sont également conservées au Victoria and Albert Museum – la plupart datent des années 1950 et 1960 – et le reste a été éparpillé dans diverses collections. L'œuvre peinte de Hayter est plus difficile à retrouver. À la Tate Britain de Londres, on ne trouve que deux peintures qui datent de l'entre-deux-guerres : *Ophélie* (fig. 132)¹¹⁹⁵ et *Deliquescence* (fig. 125).

Par ailleurs, rien n'explique l'oubli en France de Roland Penrose, qui vécut et exposa à Paris avec les surréalistes jusqu'en 1936 et qui fait partie des personnalités les plus importantes de la théorie de l'art moderne en Angleterre. Cet artiste n'y est pas considéré comme un artiste majeur, mais sa contribution intellectuelle au monde artistique franco-britannique est à retenir au même titre que celle d'une personnalité comme Roger Fry. Penrose a beaucoup écrit sur la vie parisienne des années vingt et trente ; il a écrit une biographie exceptionnelle de la vie de Picasso, qu'il a bien connu, et a publié des ouvrages sur

¹¹⁹² La série des *Paysages urbains* et celle de *L'Apocalypse* en particulier. Ce dernier figure dans un recueil de poèmes de Georges Hugnet.

¹¹⁹³ Hayter, Stanley. *Clapotis*, 1933, huile sur toile, 195.2 x 132 cm, musée national d'art moderne, Paris.

¹¹⁹⁴ D'après les informations disponibles en ligne sur la page des collections du musée : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-bcb1521acb2851cccf26d7f02294787c¶m.idSource=FR_O-74f73c8a652b893fafcdb012ca6d42b2 [consulté le 21 mai 2019]

¹¹⁹⁵ Hayter, Stanley. *Ophelia*, 1936, huile, tempera et plâtre sur toile, 100 x 144.5 cm, Tate Britain, Londres. L'œuvre était restée dans la collection de l'artiste et le musée lui a acheté en 1982.

Henry Moore, sur Man Ray, sur Miró ou sur Tapiès ; il fait partie des artistes anglais qui se sont le mieux intégrés à Paris et a été l'un des principaux vecteurs d'échanges artistiques entre Londres et Paris. L'histoire de l'art européen lui doit l'organisation de plusieurs expositions à Paris et la rédaction de nombreuses préfaces de catalogues d'expositions des plus grands artistes du XXe siècle. Comme Gascoyne ou Fry, son apport à la culture britannique tient beaucoup de ses écrits et il est à ce titre compréhensible que son œuvre passe plus inaperçue. Il n'en demeure pas moins qu'une redécouverte de l'apport de ces artistes à la culture française est à exploiter pour une vision plus complète de l'histoire de l'art français au XXe siècle.

Ces réflexions laissent ainsi penser que l'oubli de ces artistes tient à la fois dans ces quelques raisons, et dans le fait qu'à leur mort leur œuvre est tombée dans une sorte d'entre-deux qui a été fatal à leur mémoire : un élément important qui a en effet certainement impacté le devenir des œuvres à la mort des artistes et qui a déterminé leur destin dans les années qui ont suivi, c'est que les artistes qui ont vécu en France et qui sont tombés dans un oubli total tout de suite sont décédés en Angleterre : Kit Wood s'est suicidé à la gare de Salisbury après une visite à sa sœur, Moss a succombé à un cancer à Penzance, Vézelay est décédée à Mortlake. Aucun des trois n'avait de descendance. Hayter était plus connu dès avant son décès et ses œuvres avaient été achetées de son vivant par des collectionneurs qui ont eux-mêmes légué les œuvres qu'ils possédaient aux musées britanniques à la fin du XXe siècle. Hayter est décédé à Paris et son épouse a fait don de la plupart de ses œuvres gravées au British Museum de Londres.

B. L'art anglais, trop anglais ?

Un dernier aspect du traitement par la France des artistes britanniques qui ont vécu sur son sol concerne l'image de l'art anglais en Europe. Quiconque fréquente les musées continentaux, traverse la Manche et se trouve soudain face à de l'art anglais, se trouve profondément déconcerté ; quiconque a étudié l'histoire de l'art en France et s'intéresse à l'art anglais, se demande nécessairement comment l'approcher, comment le regarder, comment l'analyser et comment en parler ; comment se faire le relais de ces artistes si singuliers, qui plus est oubliés, issus de cette culture si spécifique ? Tout au long de cette recherche, la question à laquelle il fut si difficile de répondre et qui est pourtant éternellement restée au cœur de ce travail, concerne cette singularité de l'art anglais, à la fois lié profondément au continent européen, et paraissant néanmoins rester toujours en dehors. De même, pour quiconque a été formé à l'histoire de l'art en Europe, l'approche de l'art anglais s'avère très difficile, douloureuse presque, quelle que soit la période étudiée. Mais le statut de cette question qui taraude se situe au-delà d'une difficulté permanente, elle se transforme en fascination, et c'est pour cette raison que l'art anglais ne peut être simplement relégué au rang d'art isolé, il ne peut se résumer à une poignée d'artistes qui auraient simplement suivi ou bien copié les mouvements continentaux à partir de 1910.

D'abord, l'impressionnisme anglais n'est pas l'impressionnisme français ; le vorticisme n'est pas un « cubo-futurisme » ; le surréalisme anglais n'est pas qu'un surréalisme parisien remanié, un surréalisme sans idée, sans originalité ; la modernité anglaise n'est pas celle des différentes puissances européennes¹¹⁹⁶. On l'a vu, l'art anglais ne peut être comparé à l'art français, italien ou flamand. Le critique parisien des années vingt et trente n'a pas

¹¹⁹⁶ Clive Bell a écrit en 1914 : « A good Post-Impressionist picture is good for precisely the same reason as any other picture is good. The essential quality in art is permanent. » Bell, Clive. *Art*, New York : Capricorn Books, 1958, p. 36.

toujours su le comprendre lorsqu'il l'a vu sur son sol, accroché sur ses murs parmi ses centaines d'artistes formés à l'académie. Un siècle plus tard, le jeune chercheur lui-même ne peut l'analyser avec ses connaissances seules. Il a fallu s'adapter pour tenter de comprendre, il a fallu tout revoir, tout réviser et surtout réapprendre à regarder. Car si l'art anglais a le pouvoir de fasciner, c'est certainement qu'il renferme quelque chose de soi qui se présente autrement, sous une forme différente, ressemblante mais moins identifiable, similaire mais pas comparable, toujours insaisissable, et c'est en cela notamment que l'art anglais a vocation à être regardé, étudié et compris par quiconque s'intéresse à l'art de son propre pays, en particulier lorsqu'il s'agit de l'art français des années vingt et trente.

La concurrence historique entre les deux pays les a conduits tant à se dépasser qu'à se renier, à s'épauler et à s'insupporter selon les périodes. La culture française contemporaine porte en elle les traces des révolutions qui l'ont fécondée, ce que le public anglais n'a jamais recherché, ni compris, en matière politique comme en termes artistiques. L'art anglais, même lorsqu'il s'est agi du vorticisme de Wyndham Lewis, a toujours été attaché à la tradition, qu'il n'a jamais cherché à rejeter – et c'est ce qui le démarque fondamentalement du cubisme comme du futurisme. Les origines de cette incompréhension, voire de cette incompatibilité mutuelle, sont donc à rechercher d'abord dans l'histoire des deux pays, qui composent encore sous deux régimes politiques distincts régentant eux-mêmes l'organisation politique et territoriale des nations. Les institutions artistiques anglaises et françaises n'ont jamais eu les mêmes ordonnances, elles ont des histoires distinctes, décalées, sans qu'il ne s'agisse d'un côté ou de l'autre d'une avance ou d'un retard.

Cela paraît évident, et ce qui fascine tant se trouve ailleurs. La question de l'art qui a été produit par des artistes anglais à Paris continue d'intriguer parce que rien n'explique vraiment le phénomène de leur oubli en France et de leur renaissance puis de leur rattachement dans leur pays d'origine : les peintres ont émigré en France munis d'une forte attirance pour la ville, c'est-à-dire pour ce qui était français et aussi parfois pour ce qui n'était

pas anglais. Or, ce qui était français à l'époque était universel ou presque, Paris étant considérée comme la « capitale mondiale des arts ». Les artistes ont émigré parce qu'ils estimaient que *la* modernité se trouvait à Paris, et la problématique de leur oubli captive dans la mesure où tous ces artistes sont aujourd'hui considérés comme des artistes anglais, dont l'art est à « caractère » anglais, dont l'œuvre est rattachée à l'histoire de l'art anglais, comme si d'ailleurs, cette dernière demeurait isolée de toute l'histoire de l'art occidentale. Alors, on peut encore se demander comment définir l'art anglais. Telle est la problématique qui, si elle ne trouve pas de réponse qui ait valeur de définition, met en jeu des opinions qui divergent, et la variété des hypothèses comme des arguments employés est telle qu'elle perpétue finalement le caractère insaisissable de l'art anglais. C'est le sujet de cette dernière partie : pourquoi les artistes anglais de l'École de Paris n'en font-ils pas partie ? Au cours de l'histoire, des historiens de l'art britanniques ont tenté de définir les spécificités de l'école anglaise. Mais qu'en est-il lorsqu'au XXe siècle, les artistes modernes ont migré vers Paris, devenant des artistes qu'on pourrait qualifier d' « internationaux » ? Répondre à ces questions conduit enfin à se demander où se situe l'école anglaise du XXe siècle, et pourquoi l'histoire de l'art anglais paraît se distinguer de l'histoire de l'art occidental.

The Englishness of English Art

En 1956, Nikolaus Pevsner (1902-1983) publiait un ouvrage intitulé *The Englishness of English Art*. Pevsner est considéré aujourd'hui comme un historien de l'art britannique, mais il était d'origine allemande et avait obtenu son doctorat d'histoire de l'art en 1924. Il avait d'abord travaillé au musée de Dresde durant quatre ans, avant de prendre un poste d'enseignement à l'université de Göttingen pendant cinq ans. En 1934, il s'est installé en Angleterre pour fuir le nazisme. Dans la préface de son ouvrage, il raconte qu'après ce long cursus en Allemagne, où il avait principalement travaillé sur l'architecture baroque saxonne à Leipzig et à Dresde puis sur la peinture baroque italienne, le contraste qu'il perçut à son arrivée en Angleterre fut total mais bienfaisant en même temps : « le contraste était complet et, contre toute attente, agréable également.¹¹⁹⁷ » Son intérêt pour l'art anglais fut immédiat, parce que « cette démonstration des caractères nationaux qui s'opposent dans l'art¹¹⁹⁸ » le stimulèrent d'emblée, et il commença ainsi à collecter des éléments dans l'objectif d'écrire un livre sur ce sujet. En dépit de l'objet de son ouvrage, qui tend *a priori* à définir les caractères qui sont propres à l'art anglais, il écrit dans sa préface ces mots rassurants :

Avec l'éducation spécifique que j'ai reçue en Allemagne, j'aurais dû produire un livre qui permette de tout catégoriser de façon rigide. Ce livre, néanmoins, n'est sans doute pas aussi ordonné que si je l'avais construit il y a quinze ans. Et comme le souhaiteraient les critiques. Mais pour autant que je sache, la raison en est que l'art anglais, à presque toutes les époques, échappe au système. Souvent, il échappe même à la datation précise par style qui constitue l'ambition de l'historien de l'art. Après plusieurs tentatives, j'ai découvert que pour faire ressortir les caractères anglais de l'art anglais, un traitement plus compartimenté était inutile. Ce constat peut bien sûr être dû à une faiblesse de mon esprit non philosophique, ou à un manque de subtilité dans la découverte des catégories, ou dans leur application. Ou bien ce

¹¹⁹⁷ Pevsner, Nikolaus. *op. cit.*, p. 9 : « the contrast was complete, and it was, against all expectations, agreeable too. »

¹¹⁹⁸ *Id.*

peut être le résultat d'une crainte de perdre en vérité et en richesse pour gagner en ordre et en lucidité.¹¹⁹⁹

Dans son premier chapitre, Pevsner se consacre à une « géographie des arts », postulant que si l'objectif de l'histoire de l'art est de définir ce que les productions artistiques et architecturales ont en commun au même moment de l'histoire dans plusieurs pays d'une même civilisation, la question d'une géographie des arts est porteuse dans le sens où elle questionne ce que toutes les productions d'art et d'architecture d'un seul peuple ont en commun – ici, la question fut de déterminer ce qui caractérise l'art anglais, c'est-à-dire ce que les productions artistiques anglaises ont de commun dans l'histoire, dans le temps : « Cela signifie que le sujet d'une géographie des arts est le caractère national tel qu'il s'exprime dans l'art.¹²⁰⁰ » L'objet de son essai était ainsi d'identifier le caractère national de l'Angleterre, tout en ayant conscience de tendre par là à un certain discours « nationaliste » à un moment si délicat de l'histoire, ce dont il se défend de façon convaincante¹²⁰¹ avant de poursuivre son investigation : pour lui d'abord, le langage ne saurait représenter le caractère national mais au contraire démontrer la notion d'instabilité, tant de la langue que de la nation.

Par contre, postule-t-il, le climat est immuable : « Le fait que Turner et Constable soient anglais ne peut-il pas avoir un lien avec cela, et le fait que l'Angleterre puisse tant sympathiser avec Venise et l'art vénitien ?¹²⁰² » Au climat, Pevsner adjoint le caractère insulaire de l'Angleterre. Illustrant son propos sous le prisme de l'architecture, sa démonstration pertinente évoque irrémédiablement la peinture de Christopher Wood :

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 10-11 : « The result of my particular upbringing in Germany ought to have been a rigidly categorizing book. This book, however, is not as systematic as I would no doubt have made it fifteen years ago. And as critics might wish it to be. The reason is in all sincerity, as far as I can now see, that English art in nearly all ages escape the system. Often it even escapes the accurate dating by style which is the art historian's ambition. After several attempts I found that to bring out the English qualities in English art a more compartmented treatment was useless. This verdict may of course be due to a weakness of my unphilosophical mind, or a lack of subtleness in discovering categories or applying them. Or it may be the result of a fear of losing in truth and in richness what could be gained in order and in lucidity. »

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 15 : « That means that the subject of a geography of art is national character as it expresses itself in art. »

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 15-16.

¹²⁰² *Ibid.*, p. 18 : « May not the fact that Turner and Constable are English have something to do with that, and the fact that England could so specially sympathize with Venice and Venetian art ? »

De même, il est parfaitement évident que, depuis que les poésies anglaises *The Wanderer* et *The Seafarer* témoignent de la connaissance de la mer autour de l'île, et que les cœurs de chêne ne soient pas seulement des navires, mais aussi les toits puissants et ingénieux des églises d'Angleterre. Les peuples du continent ont du mal à comprendre que les Anglais n'aient jamais accepté que la voûte en pierre soit la seule et unique chose qui soit digne d'une église. Une voûte en bois imitant la pierre, comme celle qui existe à York Minster dans le transept et dans le chœur de St Albans, paraît ignoble pour un Français. Mais de même, il n'a rien de comparable aux toits à double marteau d'East Anglia.¹²⁰³

L'auteur pointe ici un argument difficile à contrer, c'est la notion du goût et de l'attachement des Anglais à leur propre culture et à leur propre histoire, à leur patrimoine, en dépit du fait que « les peuples du continent » ne puissent pas toujours les comprendre. Le rapprochement des fondations des bateaux avec les toits des églises, qui ont en commun le cœur des chênes, fait écho à plusieurs œuvres de Christopher Wood, comme *Building the Boat, Tréboul* (fig. 133)¹²⁰⁴ où la carcasse en bois du bateau évoque un squelette immense où les mères des pêcheurs perdus en mer se recueillent, et que la jeune génération reconstruit. Elle est au centre de l'espace public et le régent, elle fédère les hommes et les unit dans un projet commun, elle occupe leurs pensées et structure leur foi, elle est présente et représente l'au-delà. En somme, elle joue le rôle d'une église. Jim Ede, à qui appartenait cette œuvre, a écrit à son sujet qu'il y percevait les squelettes des bateaux en cours de reconstruction, pour être à nouveau renvoyés en mer, pour ne jamais revenir. Les femmes et les mères, qui y ont envoyé leurs maris et leurs fils, aident ainsi la jeune génération à construire de nouveaux navires de la mort – il voyait cela dans cette œuvre à travers ce que Wood lui avait écrit sur elle dans une lettre.¹²⁰⁵

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 18-19 : « Similarly, it is eminently telling that ever since *The Wanderer* and *The Seafarer* English poetry has shown awareness of the sea around the island, and that hearts of oak are not only the ships, but also the mighty and ingenious roofs of the churches of England. People from the Continent find it difficult to understand that the English never accepted stone vaulting as the one and only dignified thing for a church of any pretension. A timber vault, in imitation of stone, such as exists at York Minster in the transept and in the chancel at St Albans, seems ignominious to a Frenchman. But then he has nothing like the double hammer beam roofs of East Anglia. »

¹²⁰⁴ Wood, Christopher. *Building the Boat, Tréboul*, 1930, huile sur bois, 56 x 81 cm, Kettle's Yard, Cambridge.

¹²⁰⁵ Ede, Harold Stanley, *A Way of Life : Kettle's Yard*, Cambridge : Kettle's Yard, Université de Cambridge, 2018, p. 219 : « Skeletons of ships in process of being built, which foreshadow the skeletons of the fishermen

Plus fascinant encore, c'est que Jim Ede ajoute : « La façon dont il a visualisé tout cela ! sans une once de sentimentalité. C'est une déclaration claire et droite, vigoureuse et humaine, qui appartient à ce monde très anglais des assertions limpides comme les sonnets de Shakespeare.¹²⁰⁶ » Cette œuvre, par son sujet comme par son traitement, serait alors *typiquement* anglaise, alors qu'un historien de l'art français pourrait tout aussi bien percevoir dans cette œuvre une allusion évidente à la guerre, à la période de reconstruction qui mena tout droit à une autre guerre et à la perte d'une autre génération. Ceci rejoint ce que Pevsner explique plus loin : « le caractère national n'apparaît pas de la même manière à tous les moments et dans toutes les situations. L'esprit du moment peut renforcer le caractère national ou bien le repousser.¹²⁰⁷ » Néanmoins, ajoute l'auteur, « du fait que nous parlions des arts visuels, le caractère national d'une nation peut être plus susceptible de rechercher l'expression à travers ce champ particulier plutôt que dans le caractère national d'une autre nation.¹²⁰⁸ » En d'autres termes, l'historien de l'art français peut être tenté de rechercher le sens d'une œuvre anglaise muni de la méthodologie propre à son domaine de compétences, plutôt que de l'interpréter sous le prisme du caractère national anglais.

C'est un fait, et en ce qui concerne cette recherche la limite de la démonstration de Pevsner se trouve certainement là, dans la mesure où la question de la nationalité des artistes de l'École de Paris dépasse le cadre de son analyse et déjoue sa géographie de l'art pour mener au cœur de notre problématique : Picasso et son œuvre font partie de la culture française, mondiale, alors que son art porte irrémédiablement les traces de sa nationalité d'origine, du « caractère national » espagnol. Pourtant, en aucun cas cela ne saurait l'exclure de l'histoire de l'art occidentale ou de l'École de Paris, dont il est le pilier ou le fondateur

who would take them out to sea and not return. Wives and mothers, who had sent their husbands and their sons, help a younger generation to build new ships of death. I see this in his thought since he wrote of it in a letter.

¹²⁰⁶ *Id.* : « How pictorially he has visualized it ; without a shade of sentimentality. It is a clear straight statement, vigorous and human, which belongs to that very English world of such clear statements as Shakespeare's sonnets. »

¹²⁰⁷ Pevsner, Nikolaus, *op. cit.*, p. 23 : « National character does not at all moments and in all situations appear equally distinct. The spirit of a moment may reinforce national character or repel it. »

¹²⁰⁸ *Id.* : « Moreover, as we are dealing with visual arts, the national character of one nation may be more likely to seek expression in that particular field than the national character of another nation. »

presque, une sorte d'incarnation ou de symbole. Christopher Wood au contraire, qu'il soit mort jeune en Angleterre, sans descendance, et que ses œuvres aient été rapatriées dans son pays d'origine au moment de son décès, n'explique pas que son œuvre soit considérée aujourd'hui comme étant « typiquement anglaise ». Pourtant, Jim Ede était loin d'être le seul à le penser. Patrick Elliott par exemple, dans sa préface au catalogue de l'exposition sur la collection de Jim Ede¹²⁰⁹, fait ce constat sur le paradoxe des artistes anglais de l'École de Paris :

L'art britannique dans les années 1920 et 1930 est souvent perçu comme s'étant développé en marge du mouvement principal qui se déroulait à Paris. En fait, Christopher Wood était un ami de Picasso, Cocteau et Diaghilev, aussi bien chez lui à Paris qu'à Londres ou à St Ives ; Ben Nicholson a évolué dans les mêmes cercles que lui et il est parvenu, après la mort de Kit Wood, à atteindre une renommée mondiale. Pourtant, leur art a un caractère essentiellement anglais et, malgré sa sophistication et sa simplicité, les qualités intrinsèques à leur peinture, il se situe à la croisée des peintures naïves d'un amateur qui travaillerait à 300 miles et d'un monde complètement à l'écart des studios de Hampstead et de Chelsea.¹²¹⁰

De fait, l'art de Christopher Wood comme celui de Ben Nicholson auraient ce mystérieux « caractère essentiellement anglais » alors même qu'ils possèdent, selon Elliott, des caractéristiques de l'art moderne des artistes de l'École de Paris : un style dit « naïf » et surtout, quelque chose d'étranger à ce qui se faisait dans les studios de Hampstead et de Chelsea à Londres. À ce sujet, artistes comme critiques britanniques paraissent unanimes : Christopher Wood était un artiste moderne de l'École de Paris, mais son art est et demeure essentiellement anglais. En témoignent également les mots de John Piper, qui a publié un sublime hommage à l'art de Christopher Wood dans les pages du *Listener* en 1932, à l'occasion de l'exposition organisée à la mémoire de l'artiste à la Lefevre Gallery de Londres.

¹²⁰⁹ Elliott, Patrick, *op. cit.*, p. 1.

¹²¹⁰ *Id.* : « British art in the 1920s and the 1930s is often seen as an unconnected sideshow to the main event which was played out in Paris. In fact Christopher Wood was a friend of Picasso, Cocteau and Diaghilev, equally at home in Paris, London or St Ives and Ben Nicholson moved in the same circles and went on, after Kit Wood had died, to achieve worldwide fame. And yet their art is essentially English in character and for all its sophistication and simplicity, its painterliness, it intersected with the naïve paintings of an untrained amateur working 300 miles and a world away from the studios of Hampstead and Chelsea. »

Il s'agit probablement des mots les plus justes qui ont été écrits sur l'artiste et sur son œuvre. Longuement, Piper parle de l'art de Kit Wood en des termes qui tendent clairement à le rattacher à l'École de Paris :

Il semble avoir pris les problèmes modernes à la racine – des problèmes qui se sont traduits et résolus d'eux-mêmes pour lui comme ceci : « comment puis-je faire un tableau qui, tout en étant une entité vivante en soi, sera aussi l'expression des sentiments que j'expérimente face à la nature et à l'humanité ? » En fait, son problème, comme celui de tant d'autres et comme peut-être de tous les bons peintres, était de créer un parallèle avec des faits visuels, et non une imitation. Il n'a jamais été un simple imitateur de la nature ni d'un autre art, et ses peintures ont toujours une qualité qui se distingue, elles sont le produit d'une vision intelligemment employée et chérie, et d'une fine unité de sens. C'était un peintre abstrait, au sens où il ignorait de nombreuses vérités pour pouvoir s'exprimer un peu mieux [...]. Ses peintures sont le produit de réactions authentiques, souvent fugaces et toujours poignantes.¹²¹¹

Wood s'est attaqué aux problèmes de la modernité, comme tous les grands artistes de l'École de Paris. Il s'agissait pour lui, on l'a vu, de mettre en place des analogies entre ce qu'il voyait et ce qu'il pensait, entre sa vision et ses émotions ; il a peint l'écho de ce qui se produit entre la nature et l'homme qui lui est attentif, qui s'intéresse à ce qui se passe sous les gestes quotidiens des hommes, derrière l'activité triviale des ports. Sa peinture était tout sauf « naïve », ce que Piper confirme : « La vision de Christopher Wood n'était pas non plus d'ordre naïf, charmante par sa simplicité enfantine, comme l'ont suggéré trop vite certains critiques.¹²¹² » Pourtant, à la fin de son article qui encense la modernité et l'authenticité de la peinture de Christopher Wood, qu'il inscrit dans les recherches de ses contemporains les plus ingénieux, Piper cite justement d'autres mots de Jim Ede : « Ses œuvres ont quelque chose de

¹²¹¹ Piper, John. « Weekly Notes on Art, » *The Listener*, 20 avril 1932, p. 571 : « He seems to have struck straight at the roots of the modern problems – problems that resolved themselves for him into something like this : “How can I paint a picture which, while being a living entity by itself, shall also be an expression of those feelings I experience in the face of nature and humanity ?” In fact, his problem, like that of so many, perhaps of all, good painters was one of creating a parallel to visual facts, and not an imitation. He was never a mere imitator of nature or of other art, and his paintings always have a distinguished quality, the result of a well-used and well-cherished vision and a fine unity of purpose. [...] He was an abstract painter in that he ignored many truths for the sake of expressing a few well [...]. [His paintings] are the products of genuine, often fleeting, and always poignant reactions. »

¹²¹² *Ibid.*, p. 572 : « Nor had Christopher Wood a vision of that naïve order, charming in its childlike simplicity, that some critics have too hastily suggested. »

cette assertion claire et directe qu'on trouve dans les premiers Constable, ce caractère très anglais qui fait de la peinture l'exécution spirituelle, profondément porteuse, de choses simples ou triviales.¹²¹³ » Et en effet, pour Piper, « bien qu'il doive beaucoup aux forces libératrices de la peinture moderne française, Wood était un peintre très anglais.¹²¹⁴ »

Tel est le mystère de l'art anglais, qui tiendrait à ce caractère national théorisé par Pevsner et que les artistes eux-mêmes comme les collectionneurs du XXe siècle ont perçu, eux, clairement ou disons, plus naturellement que les chercheurs français. Dans *The Englishness of English Art*, Pevsner dédie un chapitre à l'œuvre de Constable, qu'il a intitulé « Constable et la poursuite de la Nature » et qui commence par ces mots : « Constable ne s'est jamais rendu en Italie ni n'a jamais visité Paris. Blake ne l'a pas fait non plus, ni Gainsborough, ni Hogarth. Il y a des preuves que Constable n'a jamais sérieusement voulu connaître l'Italie.¹²¹⁵ » Selon Pevsner, Constable aimait son pays, en particulier la campagne du Suffolk où il avait grandi¹²¹⁶. Il n'observait pas les actions des hommes, c'est la nature qu'il aimait contempler¹²¹⁷. Dans une lettre à Charles Leslie (1839-1886), John Constable a écrit que pour lui, « l'art se trouve sous chaque haie, et derrière chaque chemin.¹²¹⁸ » Et ce qu'ont de commun les grands maîtres du paysage anglais, c'est cette profonde conviction de la supériorité de la Nature sur l'Homme.

Sur tous ces points, Constable et Wood ne se rejoignaient pas nécessairement, au contraire. Pourtant, un paysage de Constable comme *Paysage avec Cottage* (fig. 134)¹²¹⁹ est une vision qui traduit à la fois cette certitude que la Nature domine l'Homme, et le sentiment

¹²¹³ *Id.* : « His pictures have some of the direct response found in early Constables, that very English quality which makes of a painting the spiritual realisations, profoundly significant, of homely things. »

¹²¹⁴ *Id.*. « And indeed, though owing a great deal to the liberating forces of modern French art, he was a very English painter. »

¹²¹⁵ Pevsner, Nikolaus. *op. cit.*, p. 157 : « Constable never visited Italy, nor did he visit Paris. Neither did Blake, neither did Gainsborough, neither did Hogarth. There is evidence that Constable never seriously wanted to know Italy. »

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 158.

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 159.

¹²¹⁸ Constable, John, Charles R. Leslie, and Peter Leslie, *The Letters of John Constable, R.A. to C. R. Leslie, R.A., 1826-1837*, Londres : Ed. P. Leslie, 1931, p. 57 : « Art is to be found under every hedge, and in every lane. »

¹²¹⁹ Constable, John. *Paysage avec Cottage*, 1809-10, huile sur toile, 15 x 29 cm, Art Institute, Chicago.

que peuvent avoir le peintre ou l'homme face à cet état de fait, ou face au pouvoir et à la force de la Nature sur lui. Dans cette recherche de la représentation d'une vision « vivante », qui traduise en même temps l'émotion de l'artiste face à ce qu'il observe, et dans cette capacité à la réaliser en peinture, Christopher Wood et John Constable se rejoignaient certainement, et c'est sans doute ce que Jim Ede entendait lorsqu'il évoquait la clarté des assertions du peintre, qui apparaissent comme tombent les versets dans le creux des poèmes de Shakespeare : « Car tu dois voir au profond de l'artiste / Pour découvrir où est ta vraie image.¹²²⁰ »

Alors, Christopher Wood devrait tout à l'École de Paris mais n'en ferait pas pour autant partie ; il serait par-dessus tout un artiste anglais, ce qui revient à dire que l'École de Paris a eu beau exister, rayonner et traverser le siècle, transformer l'art jusqu'à un point de non-retour, il y avait au-dessus d'elle une instance qui a fait d'elle un simple mouvement simultané, au mieux une influence ; et l'art anglais ne pourrait, par nature, être autre chose qu'anglais. De fait, un artiste anglais de l'École de Paris, tout moderne qu'il fut, quelle que fut son ambition d'émancipation tant personnelle qu'artistique, il demeure pour beaucoup en Angleterre comme en France, un artiste anglais, c'est-à-dire un artiste issu d'une culture insulaire, pour ne pas dire marginale, et ne saurait à ce titre compter parmi les tenants de la révolution artistique du Paris de l'entre-deux-guerres. Pire, Christopher Wood serait en plus pour Pevsner un artiste anglais qui n'aurait pas grand-chose à offrir aux autres nations :

Si, aujourd'hui, l'Angleterre a quelque chose de précieux à offrir aux autres nations, peut-on en dire autant de la peinture, de la sculpture et de l'architecture proprement dites ? En ce qui concerne la peinture, globalement ma réponse serait « Non ». La topographie romantique de Christopher Wood, puis de John Piper, d'Eric Ravilious et d'autres, pourraient nous ravir et être spécifiquement anglaise, mais je doute que lors d'une future exposition de la peinture du XXe siècle, l'Angleterre se distingue parmi les principaux contributeurs.¹²²¹

¹²²⁰ D'après la traduction de Bonnefoy, Yves, *L'amitié et la réflexion*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2007, p. 152.

¹²²¹ Pevsner, Nikolaus, *op. cit.*, p. 193-194 : « If in planning today England has something of great value to offer to other nations, can the same be said of painting, of sculpture, and of architecture proper ? Concerning painting my answer would on the whole be « No. » The romantic topography of Christopher Wood and then John Piper,

Pour quelles raisons ? Pour Pevsner, il ne faut pas aller les chercher loin : les différentes phases de l'histoire ont vu interagir l'esprit d'une époque avec les tendances nationales, les deux pouvant se renforcer l'une l'autre. De même, à l'époque de la parution de son livre, soit à la fin des années 1950, Pevsner a fait le constat que l'art anglais concordait avec l'art continental, « mais si Blake est un interprète tout à fait original d'un courant européen de son époque, la plupart des peintures anglaises d'aujourd'hui apparaissent, sous le regard rétrospectif de l'historien de l'art, comme étant le reflet des mouvements continentaux.¹²²² » C'est un fait, mais rattacher Kit Wood à une histoire de l'art anglais retourne en fait contre lui son apport singulier à la scène artistique française. Son « caractère national » a nourri la culture artistique parisienne de l'entre-deux-guerres, et son anglicité présumée ne saurait éclipser, du point de vue de l'histoire de l'art occidental, le talent de cet artiste remarquable. Quant à la prédiction de Pevsner selon laquelle d'autres artistes comme Piper ou Ravilious, dont les œuvres présentent des problématiques bien différentes de celles qui concernent Kit Wood, ne feraient pas partie des principaux contributeurs de l'art anglais, l'histoire a montré qu'elle était erronée. Pour Barthélémy Jobert, une « anglicité » de la peinture britannique reste difficile à prouver, « la prétendue “linéarité” de l'art anglais se retrouvant, par exemple, dans plus d'une civilisation.¹²²³ »

La mobilité accrue des artistes à partir de la fin du XXe siècle et tout au long du XXe devrait en outre permettre une évolution de ce discours qui enchaîne les artistes anglais de la première moitié du siècle à leur anglicité. Rien n'est pourtant plus tenace que cette notion de « caractère national » spécifique à l'Angleterre théorisée par Pevsner, et cela ne concerne pas

Eric Ravilious, and some others may delight us and be specifically English, but I doubt whether in a future display of twentieth-century painting the English will be among the principal contributors. »

¹²²² *Id.* : « At various times in the pages of this book the interaction of the spirit of an age with national propensities has been observed. The two can reinforced one another, as was the case between Hogarth and the Age of Reason. [...] In the same sense most English painting today corresponds to painting on the Continent, but whereas Blake is a wholly original interpreter of a European trend of his day, most English painting today, seen from the historian's distance, is a reflection of continental movements. »

¹²²³ Carré, Jacques, Jobert, Barthélémy, « Anglais (Art et Culture) – Peinture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/anglais-art-et-culture-peinture>, consulté le 6 décembre 2018.

que les artistes qui ont migré à Paris : l'exemple de Winifred Knights (1899-1947), qui fut la première femme à remporter le Prix de Rome britannique en 1920 et qui décida de retourner en Italie au terme de sa bourse d'étude, est aussi parlant que le cas de Christopher Wood qui migra à Paris. De retour à Rome en 1924, Winifred Knights écrivit à Evelyn Shaw (1882-1974), la secrétaire générale de l'école britannique à Rome, que Londres lui paraissait « horrible après l'Italie.¹²²⁴ » Ses œuvres dénotent une influence nette de l'école italienne de la Renaissance, tant durant ses années à Rome qu'après son retour à Londres, ce dont témoignent des œuvres monumentales comme *The Mariage of Cana* (fig. 135)¹²²⁵ de 1923 ou *Scenes from the Life of Saint Martin of Tours* (fig. 136)¹²²⁶ de 1928-33.

Winifred Knights n'est rentrée à Londres qu'en 1926 et sous la contrainte, c'est-à-dire dans le contexte de la montée du fascisme. Knights était une peintre géniale, dont la carrière et le succès dans toute l'Europe de l'entre-deux-guerres auraient dû prémunir l'artiste de l'oubli. Elle ne fut pourtant redécouverte que très récemment, par les institutions britanniques puis par le grand public grâce à une exposition à la Dulwich Picture Gallery de Londres en 2016. Dans le catalogue, qui constitue à ce jour la seule monographie qui existe sur l'artiste, celle-ci est inévitablement rattachée à l'école britannique, son art étant perçu comme étant « le témoignage d'un nouvel art, la renaissance d'un art spécifiquement anglais, profondément enraciné dans la tradition des maîtres et de leurs plus récents successeurs, les préraphaélites.¹²²⁷ » À sa mort, aucune nécrologie n'avait été publiée en dépit de ses nombreuses contributions en Angleterre et de son apport inestimable à l'histoire de l'art européen.

¹²²⁴ Lettre de Knights à Evelyn Shaw, 2 août 1924, British School at Rome Historic Archives in Llewellyn, Sacha, *Winifred Knights 1899-1947*, Londres : Lund Humphries, 2016, p. 133.

¹²²⁵ Knights, Winifred. *The Mariage of Cana*, 1923, huile sur toile, 184 x 200 cm, Musée de Nouvelle-Zélande, Wellington.

¹²²⁶ Knights, Winifred. *Scenes from the Life of Saint Martin of Tours*, 1928-33, huile (ou peut-être tempera) sur toile, 73 x 159.5 cm, Milner Memorial Chapel, Cathédrale de Canterbury.

¹²²⁷ Llewellyn, Sacha, *op. cit.*, p. 148 : « a provide evidence of a new, specifically English art revival, which has its roots planted firmly in the traditions of the Old Masters and their most recent successors, the Pre-Raphaelites. »

Divorcée de Thomas Monnington (1902-1976), qui devint président de la Royal Academy de 1966 à sa mort en 1976, il est difficile de savoir ce qui advint précisément de l'œuvre de Knights. On sait seulement qu'en 1953, la Tate et le Fitzwilliam Museum refusèrent tous les deux le *Marriage of Cana*¹²²⁸ que l'école britannique de Rome avait tenté de leur offrir. C'est l'artiste Ernest Heber Thomson (1891-1971), le représentant à Londres du musée Te Papa Tongarewa en Nouvelle-Zélande, qui l'acquiesça de bonne grâce, lui qui avait toujours admiré l'œuvre de Winifred Knights. Le majestueux *Deluge* (fig. 137)¹²²⁹ de l'artiste, qui lui avait valu le Prix de Rome en 1920, fut acquis par la Tate en 1989¹²³⁰, ce qui marqua le début de la redécouverte de l'artiste. Cet exemple supplémentaire montre que la thèse de Jacques Carré et de Barthélémy Jobert, selon laquelle cette « linéarité » supposée de la peinture britannique serait « plus probablement à rechercher dans le goût des critiques et des collectionneurs britanniques, plutôt que dans l'extrême variété des choix esthétiques des grands peintres de ce pays¹²³¹ », apparaît bien plus porteuse que l'anglicité de l'art anglais théorisée par Pevsner. À ce titre, le récent débat qui s'est ouvert dans les pages du *British Art Studies* permet de réactualiser cette problématique de la spécificité de l'art anglais et par suite, de nourrir celle qui est au centre de cette recherche, à savoir ce qui justifie l'exclusion des modernes anglais de l'École de Paris.

« L'art britannique n'existe pas »

À l'automne 2015, un dossier s'ouvre dans les pages de la revue des études de l'art britannique publiée par le Paul Mellon Centre for Studies in British Art de Londres, *British*

¹²²⁸ Knights, Winifred. *Marriage of Cana*, huile sur toile, 200 x 184 cm, musée Te Papa Tongarewa, Nouvelle-Zélande.

¹²²⁹ Knights, Winifred. *The Deluge*, 1920, huile sur toile, 153.9 x 183.5 cm, Tate Britain, Londres.

¹²³⁰ Sous l'impulsion de son directeur, Sir Nicholas Serota, un historien de l'art et conservateur qui avait été auparavant le directeur du musée d'art moderne d'Oxford et de la Whitechapel Art Gallery. C'est sous son mandat que la Tate s'agrandit considérablement, avec l'ouverture de la Tate St Ives en 1993 et de la Tate Modern en 2000.

¹²³¹ Carré, Jacques, Jobert, Barthélémy. *op. cit.*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/anglais-art-et-culture-peinture>, consulté le 6 décembre 2018.

Art Studies : l'historien de l'art britannique Richard Johns titre : « There's No Such Thing as British Art » (« L'art britannique n'existe pas »). Audacieux, le chercheur britannique commence sa démonstration en partant du constat qu'au musée de peintures d'histoire le plus populaire de Grande-Bretagne, à savoir la National Gallery de Londres, « l'art britannique », qu'il prend soin de nommer entre guillemets, n'est en fait représenté que par une sélection d'œuvres de dix artistes, dont la plupart sont Anglais, tous de race blanche et tous nés à quatre-vingts ans d'intervalle. Sous la forme d'une discussion, dans un esprit d'expérimentations, le chercheur fait appel à des contributeurs pour donner leur avis sur cette question : « N'est-il pas surprenant que l'art britannique puisse parfois sembler être un club exclusif soumis à des conditions d'entrée excessives ?¹²³² »

Il explique que l'ensemble des œuvres britanniques installées dans la salle Sackler et les salles adjacentes du musée, qui commence à Hogarth et se termine avec Turner, est la conséquence d'une séparation légale, décrétée en 1954 par la National Gallery et la Tate Gallery. Ainsi, « l'ensemble qui se trouve à la National Gallery comprend quelques peintures choisies qui, pour la plupart, ont été jugées dignes d'être incluses aux côtés du canon dominant de l'art européen, tandis que la majorité de la collection nationale de peinture britannique est devenue la responsabilité de la Tate¹²³³ », indépendante depuis peu à l'époque. Richards Johns résume ainsi la situation de façon extrêmement éloquent : « L'art britannique de la National Gallery est donc une vision moderne de l'établissement d'un âge d'or présumé : un exemple du goût du XIXe siècle, inspiré par la politique culturelle du XXe siècle et par la pratique de la conservation du XXIe siècle.¹²³⁴ » Cela s'est produit à l'époque de la sortie de l'ouvrage de Pevsner, qui a marqué cette décennie d'après-guerre et influencé les

¹²³² Johns, Richards. « There's No Such Thing as British Art, » *British Art Studies*, vol. 1, <http://dx.doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-01/conversation>, consulté le 1^{er} décembre 2018.

¹²³³ *Id.*

¹²³⁴ *Id.*

achats postérieurs d'œuvres comme *Mr and Mrs Andrews* (**fig. X**)¹²³⁵ de Gainsborough en 1960.

Mais Richards Johns posait il y a quatre ans seulement la question de la mobilité des artistes de la jeune génération, qui remet en question les « réflexions sympathiques » de Pevsner dans sa géographie de l'art. Personne ne l'avait fait jusque-là, du moins pas de façon si frontale. Sans remonter jusqu'aux artistes de l'entre-deux-guerres, Johns prend l'excellent exemple de l'œuvre de David Hockney : *Man Stood in Front of his House with Rain Descending* (fig. 138)¹²³⁶ – aussi connue sous le nom de *The Idiot*. Cette œuvre est, pour l'historien de l'art, une série de clichés du présumé caractère britannique : « dans son architecture, dans le dress code du personnage, dans sa physionomie.¹²³⁷ » Il poursuit :

Dans son contenu, dans son aspect figuratif, dans le côté dramatique de son titre et même par sa taille – il occupe le même espace mural qu'un portrait de Joshua Reynolds ou de Gainsborough – ce tableau est à la fois fondamentalement, indéniablement britannique (ou devrait-on dire Anglais ?) et il méprise les limites patriarcales de sa propre mythologie nationale détrempée par la pluie.¹²³⁸

Cette toile, Hockney l'a conçue juste avant son départ pour la Californie, qui a profondément transformé son œuvre, que ce soit dans son style, dans ses sujets ou dans le traitement de ces derniers. Ce voyage a totalement modifié la pratique de l'artiste, qui est aujourd'hui mondialement connu pour son *Bigger Splash* (fig. 139)¹²³⁹ de 1967, au point que ses peintures antérieures paraissent méconnaissables – il est difficile de les lui attribuer sans bien connaître son œuvre. En outre, *L'Idiot* fait aujourd'hui partie de la collection du musée d'art moderne et contemporain de Gand, en Belgique, donc pour reprendre les mots de

¹²³⁵ Gainsborough, Thomas. *Mr and Mrs Andrews*, 1750, huile sur toile, 69 x 119 cm, National Gallery, Londres.

¹²³⁶ Hockney, David. *Man Stood in Front of his House with Rain Descending*, 1962, huile sur toile, 243 x 152.5 cm, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gand.

¹²³⁷ Johns, Richards, *op. cit.* : « its architecture, dress codes, habits. »

¹²³⁸ *Id.* : « In its content, its painterly igation, in the droll textual framing of its title, and even its size—it occupies the same wall space as a full-length portrait by Joshua Reynolds or Gainsborough—it is at once quintessentially, undeniably British (or should that be English?) and contemptuous of the patriarchal confines of its own, rain-soaked national mythology. »

¹²³⁹ Hockney, David. *A Bigger Splash*, 1967, acrylique sur toile, 242.5 x 243.9 cm, Tate Britain, Londres.

Richards Johns : « Dans ce contexte très mobile, la peinture britannique de Hockney a été magnifiée et réfractée pour un public en grande partie non-britannique : elle est à la fois fascinante et absurde.¹²⁴⁰ » Johns rejoint le point de vue de Barthélémy Jobert et de Jacques Carré, prenant comme exemples la collection d'art britannique que Paul Mellon a constituée puis léguée pour sa diffusion dans le monde entier, de Londres à New Heaven, et l'intégration plus récente de la peinture britannique à la collection permanente du Louvre : pour Johns, ces deux exemples montrent qu'il s'agit de constructions d'une image de l'art britannique, façonnée au fil du temps par des intérêts tant privés que publics, révélant chacun à sa façon « le caractère illusoire de l'art britannique.¹²⁴¹ » Il pose ainsi la question qui intéresse particulièrement cette partie de notre recherche :

Pour de nombreuses bonnes raisons, nous continuons à penser l'art selon des catégories nationales, et à y attribuer de la valeur, mais comment de telles étiquettes permettent-elles ou entravent-elles une compréhension de la mobilité de l'art, des artistes et des idées au fil du temps ; avec des notions établies de chronologie, de style et d'influence ; ou avec des problématiques de race, de classe et de genre qui ont tant fait pour animer les pratiques académiques et de conservation modernes ? Est-il toujours utile d'identifier les œuvres d'art réalisées dans les îles Britanniques comme étant avant tout britanniques ?¹²⁴²

C'est tout le problème qui se pose pour les artistes anglais de l'École de Paris, qui ne sont qu'un exemple parmi d'autres bien que celui-ci possède ses tenants et aboutissants propres, et pour le devenir de leurs œuvres : dans quelle mesure ne trahit-on pas la nature de l'art et du projet entier de Christopher Wood, en continuant de le promouvoir comme un

¹²⁴⁰ Johns, Richards. *op. cit.* : « Within this richly mobile context, the Britishness of Hockney's painting has been magnified, and refracted, for a largely non-British audience: it is at once compelling and absurd. »

¹²⁴¹ *Id.* : « The paradox of British art that plays out so explicitly in Hockney's work of the early sixties (and in different ways on the walls of the National Gallery) becomes apparent every time a work of art, or collection of works, is made, looked upon, or labelled as such. Consider, for example, the gilt-edged collection of British art endowed to Yale University by Paul Mellon; or the globally dispersed holdings of the UK Government Art Collection; or the more recent integration of British painting as a permanent feature at the Louvre. Each one is a construction of British art shaped over time by private interest and public ambition; each, in its own way, revealing of the illusive character of British art. »

¹²⁴² *Id.* : « We continue to think about, and assign value to, art in national categories for many good reasons, but how do such labels enable or interfere with an understanding of the mobility of art, artists, and ideas over time; with established notions of chronology, style and influence; or with critical issues of race, class, and gender that have done so much to enliven modern academic and curatorial practice? Is there still any purpose in identifying works of art made in (or of, or on behalf of) the British Isles as "British" first and foremost? »

artiste britannique ? En quoi est-ce vrai, quelle vérité cela construit ? Dans quelle mesure cela dénature-t-il la façon dont le public va regarder et appréhender son œuvre ? Comment celle de Vézelay peut-elle être valorisée si les acteurs du domaine muséal comme les historiens de l'art la présentent avant tout comme une artiste britannique, née et morte en Angleterre ? Comment son œuvre peut-elle être comprise si elle n'est pas intégrée à son contexte d'origine, à ses véritables conditions de création ? Par ailleurs, si Moss fait l'objet d'une exposition rétrospective à la Tate Britain de Londres, le public et l'historien de l'art comme les conservateurs ne peuvent que s'en réjouir en cœur, mais il n'en demeure pas moins que son œuvre restera en partie falsifiée, si ce n'est déracinée, tant que Paris ne reconnaitra pas cette artiste comme l'une des siennes.

L'exemple de l'autoportrait de Christopher Wood qui se trouve au musée Kettle's Yard de Cambridge (fig. 140)¹²⁴³ est parlant aussi en ce sens. Cette œuvre a été acquise par Jim Ede qui, on l'a vu, pensait que Wood incarnait justement l'archétype de l'artiste anglais. Pourtant, il écrit lui-même dans *A Way of Life* que sur cet autoportrait, Wood « est lui-même, se peignant lui-même dans le monde matériel de son studio¹²⁴⁴ » parisien. Pourtant, il est représenté sur un balcon qui donne sur une vue détaillée de Paris, « vêtu d'un pull au motif arlequin et d'un pantalon Breton, les objets familiers de sa vie quotidienne à ses côtés : peintures, pipe et briquet. » Pour Ede, « il y a une insistance sur ses mains et sur son visage, qui rendent l'élément humain dominant sur l'image. » Où transparait le caractère national britannique dans cette œuvre si symbolique, si étudiée, de 1927 ?

Si Wood avait voulu montrer ou représenter, dans un autoportrait, un quelconque caractère national, rien ne l'aurait empêché par exemple de placer la tour Eiffel à l'arrière-plan de sa toile. Ce n'est pas ce qu'il a fait, parce que ce n'était pas là l'enjeu de son œuvre. L'artiste se présente vu de face, sur un balcon, avec un panorama urbain à l'arrière-plan.

¹²⁴³ Wood, Christopher. *Autoportrait*, 1927, huile sur toile, 129.5 x 96 cm, Kettle's Yard, Cambridge.

¹²⁴⁴ Ede, Harold Stanley, *op. cit.*, p. 217.

Toutes les sources disponibles sur l'œuvre situent cet arrière-plan à Paris, ce que confirme l'architecture haussmannienne. Au sujet de cette peinture, Kit Wood écrit à sa mère :

J'ai fait un assez beau portrait de moi-même, très grand, debout sur un balcon tenant un pinceau, avec un fond fait de maisons et de maisons, sur un beau ciel bleu de Prusse. Je porte un pull qui va bien au torse avec de petits triangles de couleurs bleue, brique et beige. C'est un bon travail, le seul qui me plaise depuis que je suis ici, cela m'a pris environ un mois de travail par intermittence.¹²⁴⁵

Pour lui, les éléments constitutifs de l'œuvre sont donc : son autoportrait, qui est central et très grand, sa position sur le balcon, le fait qu'il tienne un pinceau, et l'arrière-plan constitué de maisons à n'en plus finir, le tout sous un ciel bleu Prusse – aussi connu sous le nom « bleu de Paris ». L'ensemble représente donc bien l'artiste dans un contexte parisien, mais en même temps l'autoportrait a été peint de mémoire¹²⁴⁶ et plusieurs détails du panorama font penser à d'autres villes que Paris : à quoi correspondrait le mont à l'arrière ? Les cheminées noires alignées sur les murs rouges rappellent aussi les vues des villes anglaises industrialisées, quelques détails discrets du paysage de Wood pouvant aussi faire penser aux paysages de Bolton par William Coldstream¹²⁴⁷. Ce panorama parisien pourrait ainsi intégrer des éléments de l'imaginaire de l'artiste, issus de ses voyages, des lieux de passage et de son enfance en Angleterre, dans un paysage qui demeure néanmoins parisien. Pour le dire autrement, cette vue pourrait refléter non pas le caractère national de l'artiste, mais plutôt son appartenance à un lieu fécondé par plusieurs dans son esprit ; ce ne serait pas tout à fait Paris, pas au sens strict, au sens photographique, mais Paris telle que Wood l'a vue et ressentie.

La représentation de son pull fait écho au patchwork de couleurs et de formes de l'arrière-plan et le visage neutre, lisse et figé de l'artiste donne l'impression que Kit Wood l'a

¹²⁴⁵ TGA 773/9, lettre à Clare Wood du 21 mars 1927 : « I have painted rather a fine portrait of myself, very big, standing on a balcony holding a paintbrush, and with a background of houses and houses and a beautiful Prussian blue sky. I am wearing a jersey which fits tight to the torso with little triangle of blue, brick and beige colour. It is a good thing, the only thing I am pleased with since I am here, it took about a month of painting off and on. »

¹²⁴⁶ Ede, Harold Stanley, *op. cit.*, p. 217

¹²⁴⁷ Coldstream, William. *Worktown*,

peint comme si c'était un masque devant ses yeux et que tout, pour l'artiste, se trouvait toujours derrière ou dessous le visible – une notion permanente dans son œuvre. Cette mise en scène reprend le thème de l'arlequin qui est, par définition, « un personnage comique de la scène italienne, célèbre par son costume fait de pièces triangulaires de toutes les couleurs, son masque noir et son sabre de bois¹²⁴⁸ », ici repris par le pinceau de l'artiste. L'enjeu de cette œuvre va donc au-delà de la simple représentation, ou de la représentation « naïve », d'un portrait de l'artiste par lui-même. Il peint une idée, de lui-même comme de son environnement parisien et psychique, où le caractère national britannique ne trouve pas sa place. Pour la conservatrice britannique Elizabeth Fisher, l'arlequin est aussi un symbole emblématique de la culture française, un motif associé à la peinture française depuis deux cents ans et qui a d'ailleurs souvent été utilisé par Picasso. Pour elle, Wood s'est « consciemment identifié à la figure romantique, au clown tragi-comique, mais pour un peintre anglais, utiliser ce dispositif très français est aussi une manière calculée de s'aligner sur ses camarades de l'avant-garde parisienne.¹²⁴⁹ »

L'artiste est anglais, mais sa volonté est bien d'inscrire son art dans l'avant-garde parisienne. Du point de vue de la composition et des influences qui sont perçues dans l'œuvre, c'est à la tradition française que Fisher affine cet autoportrait :

Ce tableau montre également Wood abordant certaines idées sur la composition et les relations de couleurs qu'il avait rencontrées à Paris. Inspiré par les œuvres de Van Gogh et de Picasso, mais également par d'autres œuvres telles que Gauguin, Seurat, Utrillo, Modigliani, Braque, il a expérimenté divers styles et techniques de peinture, apprenant rapidement le langage de ses contemporains français. Wood utilise ici des techniques cubistes pour explorer la relation entre le premier plan et l'arrière-plan, ainsi que le problème de la représentation en trois dimensions

¹²⁴⁸ Définition cnrtl : <http://www.cnrtl.fr/definition/arlequin>, consulté le 21 novembre 2018.

¹²⁴⁹ Fisher, Elizabeth, and Christopher Wood, *Christopher Wood*, Cambridge : Kettle's Yard, Université de Cambridge, 2013, p. 39 : « An iconic symbol in French culture, it was a motif that carried with it an association with French painting dating back over two hundred years. Picasso had used the harlequin in many works, particularly self-portrait, *Harlequin* (1925), Wood depicted himself in full harlequin costume. Wood self-consciously identified with the figure of the romantic, tragi-comic clown, but for an English painter to use this very French device, it was also a calculated love to align himself with his fellow artists in the Parisian avant-garde. »

sur une toile bidimensionnelle. Le résultat montre que Wood articule une idée clé du modernisme : celle de la physicalité persistante de la planéité de la toile.¹²⁵⁰

Après avoir appris le langage de ses contemporains parisiens et des maîtres comme Van Gogh, Picasso et Gauguin, Utrillo, Modigliani et Braque, Kit Wood a amorcé en 1927 une nouvelle phase d'expérimentations sur la notion de la bidimensionnalité de la toile et la problématique de la représentation picturale d'objets en trois dimensions, ce qui l'inscrit incontestablement dans cette filiation d'artistes dits « modernes ». Ainsi, autant il importe de garder en tête l'origine anglaise de l'artiste, autant prétendre que son art serait typiquement britannique paraît erroné ; l'affilier aux tenants d'une histoire de l'art britannique présumée et remise en cause aujourd'hui ne permet pas l'entière compréhension de son œuvre, ne rend pas justice à tous les aspects de son art, et crée par-dessus tout une rupture entre l'histoire de l'art occidental et une histoire de l'art britannique supposée au lieu d'intégrer cette dernière à la première. Car si l'art britannique de Hogarth à Reynolds peut paraître isolé des productions européennes de leur époque, on peut non seulement dire aujourd'hui qu'elles ne sont qu'une partie des productions artistiques britanniques de l'époque, mais aussi que cela n'est plus le cas à partir de la fin du XVIII^e siècle et du mouvement romantique. Les œuvres de Blake, Constable, Turner, sont profondément enracinées dans la culture occidentale et indéfectiblement liées à la scène artistique et littéraire du continent. Loin d'être en marge, l'art britannique fait au contraire figure de précurseur du mouvement romantique, quel que soit le caractère national spécifiquement britannique que Pevsner ait perçu chez ces artistes.

Ainsi, pour rejoindre Richards Johns, il peut en effet paraître naturel et extrêmement important de « reconnaître les géographies physiques et politiques dans lesquelles les œuvres d'art ont un sens, et d'explorer les schémas qui émergent au fil du temps par l'action des

¹²⁵⁰ *Ibid.* p. 45 : « This painting also reveals Wood tackling some of the ideas about composition and colour relationships that he had encountered in Paris. Inspired by the works of Van Gogh and Picasso but also others including Gauguin, Seurat, Utrillo, Modigliani, Braque, he experimented with a variety of painting styles and techniques, rapidly learning the language of his French contemporaries. Here, Wood uses cubist techniques to explore the relationship between fore – and background, and the problem of depicting three dimensions on a two-dimensional canvas. The resulting work shows Wood articulating a key modernist idea : that of the insistent physicality of the picture plane. »

institutions, des langues et des cultures.¹²⁵¹ » Mais invoquer une « école britannique peut sembler désuet¹²⁵² » et résulter d'une vision autocentrée qui n'a que peu d'intérêt en histoire de l'art. Dans le cas des artistes de l'École de Paris, cela dénature le travail des artistes et donne une vision déformante de ce qui s'est passé. Celle-ci est d'ailleurs incompatible avec le développement de l'art abstrait, elle l'ignore, même si là encore une distinction nette est très tenace en Angleterre comme en France entre des artistes comme Ben et Winifred Nicholson, Henry Moore et Barbara Hepworth, qui ont fait leur carrière en Angleterre même s'ils avaient des liens forts avec Paris, et ceux qui ont quitté le navire britannique pour s'installer définitivement à Paris : rien n'explique que les premiers soient scrupuleusement « estampillés » comme artistes britanniques des deux côtés de la Manche, alors que l'histoire de l'art ne fait pas autant cas de la nationalité d'un Modigliani ou d'un Brancusi ; par contre, cela explique l'oubli des Anglais, qui sont devenus apatrides et dont l'œuvre a quasiment disparu des tiroirs de l'histoire de l'art. Pour parler de la terre et de l'univers auxquels appartenait l'artiste anglais Kit Wood, un poème de Cocteau convie, pour les mots de la fin, plus de justesse que n'en a eue l'histoire de l'art depuis sa disparition tragique :

Pour parler de peinture, hélas, je suis profane ;
Peut-être vaut-il mieux dire ce que je sais :
Entre autres que sa ville était le Londres d'Ann,
Lorsqu'elle faisait boire un grog chaud à Quincey.

Dans un monde où la mort vivante nous taquine
Aimant les jeunes et les poètes beaucoup,
Il me faisait penser au prince Muichkine,
Souriant loin au lieu de rendre un mauvais coup.

¹²⁵¹ Johns, Richards. *op. cit.* p. 4.

¹²⁵² *Id.*

Une énigme chez l'ange est cette boiterie
Qu'il avait, ne posant sur terre qu'un pied.
Car son œuvre en éveil attendait la patrie
Céleste, où nul ne vous demande vos papiers.¹²⁵³

¹²⁵³ TGA 8618/2/2 Poème non publié de Jean Cocteau intitulé « Kit ».

CONCLUSION

Le Paris de l'entre-deux-guerres a accueilli un très grand nombre d'artistes anglais. Ils furent d'abord nombreux à venir exposer aux différents Salons qui se tenaient chaque année à Paris : le Salon des artistes français est celui qui a vu le plus d'œuvres anglaises exposées entre 1919 et 1939, et de grands noms de la peinture anglaise, comme Alfred Munnings et Laura Knight, s'y sont distingués. Par ailleurs, ce Salon a permis à de nombreuses artistes-femmes de se faire un nom à Londres grâce à l'obtention de médailles décernées à Paris dans ce qui était encore considéré en Angleterre comme un Salon de grand prestige, un temple de l'académisme. Ces artistes n'ont souvent pas cherché à intégrer leur art à la capitale française mais à étoffer leur carrière ; ils ne vivaient pas à Paris mais à Londres, et l'histoire de l'art continentale n'a pas retenu ni intégré leurs noms parmi les siens.

La Nationale, le Salon des Indépendants, le Salon d'Automne et le Salon des Tuileries ont également accueilli un nombre significatif d'artistes anglais durant l'entre-deux-guerres, parmi lesquels se sont distinguées des personnalités comme Beatrice How, Bernard et Mabel Harrison, Ethel Carrick-Fox, Edward Chappel et William Ablett. Aujourd'hui oubliés, ces artistes qui vécurent en France durant toute la période des années 1920 et 1930 étaient néanmoins omniprésents chaque année aux différents Salons et la presse garde d'eux des traces de leurs carrières parisiennes. Parmi eux, Beatrice How est certainement l'artiste qui a été la plus renommée et qui a joui de la plus grande notoriété à l'époque. Le musée d'Orsay conserve actuellement plusieurs de ses œuvres, acquises régulièrement par l'État français sur toute la période de l'entre-deux-guerres, et si Beatrice How sut se distinguer parmi ses contemporains tant anglais que français, c'est certainement que son art fut entièrement original, non pas déraciné mais intégrant au contraire de nombreux caractères qui l'ont tantôt rattachée à la tradition artistique anglaise ou hollandaise, tantôt à la modernité parisienne, sans

jamais figer son art dans aucune catégorie existante. Rétrospectivement, son art reste à part, inclassable, tant du point de vue des sujets qu'elle a abordés que du point de vue formel pur : ses œuvres offrent une synthèse sans cesse actualisée de l'époque à laquelle elle appartenait, des années marquées par l'histoire, par la Première Guerre mondiale, de ses voyages et de l'atmosphère parisienne de l'entre-deux-guerres.

Dans les galeries, on retrouve la trace de tous ces artistes anglais installés à Paris et qui furent très actifs sur la scène artistique de la capitale. Aux noms déjà évoqués se sont ajoutés ceux d'artistes qui se font plus discrets dans les catalogues des différents Salons, bien qu'ils y passèrent quelquefois comme pour en faire l'expérience uniquement : Francis Rose et Matthew Smith sont deux artistes qui vécurent aussi à Paris pour des raisons très différentes. Le premier vint pour se former avec Francis Picabia et José Maria Sert en 1929, à l'âge de vingt ans. Il se fit rapidement connaître à Paris et obtint plusieurs expositions dans les galeries parisiennes à partir de 1930, gagnant l'intérêt de personnalités d'envergure comme Waldemar-George et Gertrude Stein, qui lui acheta de nombreux tableaux. Connecté à l'École de Paris par ses relations mais sans avoir véritablement cherché à en faire partie, l'art de Francis Rose est demeuré lui aussi très singulier, à la fois très lié à la production moderne contemporaine et sans jamais la suivre tout à fait : Rose, comme tous les artistes anglais qui se firent remarquer dans le Paris de l'entre-deux-guerre, ne fut le disciple de personne.

Tous, y compris Matthew Smith qu'on surnomme encore quelquefois le « fauve anglais » en raison du caractère très coloriste de ses œuvres. C'est pourtant mal comprendre son art – et mal comprendre le fauvisme – que de le penser comme une sorte de retombée ou de continuation du fauvisme, comme si Matthew Smith avait pris connaissance des recherches de ce groupe et en avait appliqué les principes à son art avec vingt ans de retard. Ce ne fut pas le cas, et l'œuvre de Smith invite à plus d'un titre à l'étudier de plus près. Smith laisse une œuvre très riche, imprégnée de l'étude passionnée des grands maîtres français. Installé à Paris pour fuir le climat puritain londonien, Smith y a trouvé un souffle qui a transformé son

œuvre lentement, au rythme des évènements personnels et intimes qui ont traversé la vie de l'artiste. À Paris, Smith n'eut pas de contacts particuliers avec les membres de la scène artistique française ; il se lia surtout avec des personnalités anglophones, et fit carrière à Londres depuis Paris, non que la capitale française ne l'intéressa pas mais bien qu'il pensait son œuvre comme s'inscrivant plutôt dans la lignée des recherches de ses pairs anglais.

Rétrospectivement, on peut dire que l'œuvre de Matthew Smith s'inscrit en effet dans la lignée de celle de Walter Sickert, au sens où elle trouve ses racines dans le terreau fertile de la production artistique française, mais sans jamais s'y rattacher. L'art de Smith est peut-être, parmi les œuvres de ses contemporains anglais qui étaient installés en France, la seule qui puisse vraiment être définie comme étant profondément *anglaise*. Elle ne trouve tout son sens et de véritable place que dans la production anglaise de l'entre-deux-guerres, elle a véritablement impacté la création anglaise de son époque et forme à elle seule un jalon important de l'évolution de l'art anglais au XXe siècle. Et comme c'est le cas des toiles peintes par les artistes majeurs du New English Art Club, les œuvres de Smith portent en même temps en elles quelque chose de profondément français, elles sont le témoignage le plus manifeste des années que l'artiste a passées en France.

Il n'en va pas de même pour l'œuvre de Christopher Wood, qui est arrivé en France en 1919 et qui a toujours recherché la compagnie des génies de son temps qui étaient présents à Paris. Il le disait, et on en trouve de nombreuses traces dans sa correspondance avec Clare Wood, sa mère : en dépit de son tempérament très solitaire, très dépressif, il était nourri des idées de son temps, il avait besoin d'être sans cesse au contact des personnalités les plus influentes de Paris, et il a toujours fait « tout ce qui était en [son] pouvoir » pour rencontrer Picasso, pour rencontrer Matisse, pour échanger avec Cocteau, pour travailler avec Diaghilev, d'une part parce qu'il avait cet attrait pour les choses les plus grandes, et parce qu'il avait le goût de cette grandeur, c'est ce qu'il recherchait pour son œuvre : la postérité. Wood était un perfectionniste, dur avec le monde qui l'entourait autant qu'avec lui-même, toujours

reconnaissant et toujours soumis au regard et au jugement de ces autres dont il a dépendu jusqu'à la fin de sa vie. Ceux qui ont étudié son œuvre s'accordent pour dire qu'il avait certainement un talent à la mesure de son ambition, mais la vie qu'il menait et les doutes qui l'assaillaient depuis son plus jeune âge ont eu raison de lui avant qu'il n'ait pu exploiter tout le potentiel qu'il avait. Il a laissé une œuvre inachevée, mais qui est en revanche une ôde absolue à l'atmosphère parisienne de l'entre-deux-guerres, qui la contient tout entière et qui en est l'un des reflets les plus justes et les plus complets. Lorsqu'il s'est éloigné de la capitale pour se ressourcer à la fin des années 1920, ce fut pour aller en Bretagne où l'artiste a trouvé une terre fraternelle, un lieu où il se trouvait. C'est l'endroit qui finalement lui ressemblait le plus, et où son œuvre a atteint l'un de ses premiers sommets.

Sans l'œuvre de Kit Wood, cette recherche n'aurait pas pu conduire aux réflexions qu'elle a amorcées sur l'oubli des artistes anglais installés à Paris, parce que c'était un peintre d'envergure au talent reconnu par ses pairs, parce qu'il était véritablement inséré dans cette nuée d'artistes dits « modernes » à Paris et parce qu'il était l'archétype de l'artiste bohème, qui était venu chercher dans la capitale française un mode de vie qui lui correspondait et qui lui ressemblait. Il ne fut pas le seul artiste anglais à faire partie et à marquer l'histoire de l'art continental avant d'être oublié, les cas de Marlow Moss et de Paule Vézelay étant aussi très représentatifs de cet effacement de l'empreinte artistique anglaise dans le Paris de l'entre-deux-guerres. L'exemple du surréalisme, dont on a oublié en France les protagonistes anglais majeurs, montre que l'intégration de l'art anglais à l'histoire de l'art du XXe siècle est aujourd'hui plus que souhaitable pour une vision révisée, plus complète et plus juste de l'histoire de l'art occidental. Olivier Meslay l'écrivait d'ailleurs en 2003 :

Il est probable que l'on ne comprendra véritablement la nature de l'art du XXe siècle que lorsque l'on y aura intégré l'art anglais de 1910 à 1940. Aujourd'hui encore, seuls Henry Moore, Barbara Hepworth et Ben Nicholson sont cités dans les histoires de l'art mondial. Stanley Spencer est considéré comme un cas à part, et tous les autres comme des artistes mineurs. C'est peut-être pourtant en Grande-Bretagne que l'on trouve la dernière école

nationale, non comme une survivance du passé mais comme une véritable puissance d'invention. Pour le moment, son insularité l'a laissée hors des études, quand elle y trouvera sa place elle éclairera singulièrement l'ensemble des analyses sur l'art moderne.¹²⁵⁴

Son insularité n'est pas seule en cause. L'étude du statut et de la réception des pavillons anglais aux Expositions internationales de Paris en 1925 et 1937, ne fait ressortir aucun nom d'artiste ou de créateur britannique majeur alors que les artistes les plus renommés de l'époque y ont participé systématiquement. Les sources, exclusivement britanniques et américaines, existent pourtant sur ces peintres, sculpteurs, architectes et designers qui ont œuvré pour arborer à Paris l'image de la modernité anglaise durant l'entre-deux-guerres. L'exploration des sources primaires seules permet aujourd'hui de visualiser la manière dont ces deux pavillons ont été pensés, quels ont été les enjeux pour les personnalités en charge de cette représentation, comment les artistes ont été sélectionnés et invités à travailler dans ce contexte exceptionnel ; seule les articles de presse de l'époque permettent de se faire une idée de la réception critique et des raisons qui expliquent que ces pavillons n'aient pas fait date dans l'histoire.

Il y eut pourtant, en particulier en 1937, des esprits éclairés qui ont bien été marqués par ces pavillons et qui ont marqué l'actualité de l'époque par leurs envois au plus grand quotidien britannique, le *Times*, pour s'exprimer sur ce que représentait pour eux le pavillon britannique à l'Exposition de Paris. Ces articles ont permis de comprendre que le pavillon de 1937 était en fait, sous sa neutralité apparente, un symbole fort de la position diplomatique du Royaume-Uni sur l'échiquier mondial et un message envoyé à toutes les nations. S'il n'a pas fait date pour l'histoire de l'art, son étude permet de comprendre ce qui s'est joué pour les acteurs du monde artistique à travers cette manifestation : il s'est agi, selon les mots de Frank Pick, de valoriser « ce qui est bien, ce qui est commun ou ce qui est quotidien » plutôt que « ce qui est unique ou extraordinaire.¹²⁵⁵ » Par là, Pick a entendu exprimer ses convictions

¹²⁵⁴ Crespon-Halotier, Béatrice et Meslay, Olivier, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁵⁵ Saler, Michael, *op. cit.*, p. 159.

personnelles sur son idée de l'art moderne continental, avec en tête son rejet complet du projet surréaliste, et représenter le gouvernement de Stanley Baldwin. Pour cette fois, le Royaume-Uni n'a pas exprimé son caractère national à travers son impérialisme mais plutôt au travers d'un pacifisme affiché, tandis que les commentateurs français ont jugé le pavillon britannique sur des critères d'innovations artistiques uniquement.

Force est de constater qu'à tous les niveaux, l'art anglais et britannique a systématiquement été perçu en France comme étant toujours décalé, pas seulement insulaire mais *autre*, et si l'histoire de l'art occidental a tant de peine à intégrer et à comprendre l'art anglais en dépit de tout ce qui le rattache à l'art continental, c'est qu'il est malaisé justement d'en saisir toute la spécificité. C'est sans doute pourquoi les artistes anglais installés à Paris durant l'entre-deux-guerres ont été oubliés en France tandis que leur expérience parisienne est sans cesse rappelée comme une preuve de sérieux ou comme un gage de qualité sur les cartels des musées anglais : dans l'ensemble, on peut dire que le passage de tous les artistes anglais à Paris a permis de faire progresser les mentalités et la scène artistique anglaises de l'entre-deux-guerres. On sait néanmoins aujourd'hui que la réciproque est toute aussi vraie, et que les artistes anglais installés à Paris durant les années 1920 et 1930 ont aussi laissé leur empreinte sur la création française de l'entre-deux-guerres.

SOURCES

Archives

Série F/21 aux Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine :

F/21/4163
F/21/4186, dossier 102.
F/21/4186, dossier 103.
F/21/4192
F/21/4220
F/21/4221
F/21/4888
F/21/4910/A
F/21/6749
F/21/6770
F/21/6771

Archives de la Tate Britain de Londres :

Gilmour, Pat et Hayter, Stanley, *Stanley Hayter interviewed by Pat Gilmour*, printemps 1982. Proposition de publication à l'Institut Pratt Graphics, code d'accèsion TAV 61B.

TGA 1-7
TGA 4/9/58/1
TGA 4/9/111/1-3
TGA 4/9/140/1
TGA 4/9/185/2
TGA 4/9/192/3
TGA 4/9/194/1
TGA 4/9/287/1
TGA 4/9/337/1
TGA 4/9/631-1
TGA 4/9/748-1
TGA 4/9/757-3.
TGA 72-3/116.
TGA 723/102.
TGA 773/1
TGA 773/2
TGA 773/3
TGA 773/4
TGA 773/5
TGA 773/6
TGA 773/7
TGA 773/8
TGA 773/9
TGA 773/10
TGA 773/30
TGA 773/100
TGA 7817/9
TGA 8615/1
TGA 8618/2/2
TGA 9027/1/2/1
TGA 9115
TGA 20002/9/1/12
TGA 20002/9/6
TGA 20009

Ouvrages 1919-1939

- Bertram, Anthony, « Matthew Smith », *Saturday Review*, 24 avril 1926.
- Breton, André, *Les Pas Perdus : André Breton*, Paris : Gallimard, 1924.
- Breton, André, *Le Surréalisme et La Peinture : Avec Soixante-Dix-Sept Photogravures D'après Max Ernst, Giorgio De Chirico, Joan Miro, Georges Braque, Arp, Francis Picabia, Pablo Picasso, Man Ray, André Masson, Yves Tanguy*, Paris : Gallimard, 1928, p. 46.
- Brooks, Alden. *The Enchanted Land*, Londres : Unwin, 1924.
- Constable, John, Charles R. Leslie, and Peter Leslie, *The Letters of John Constable, R.A. to C. R. Leslie, R.A., 1826-1837*, Londres : Ed. P. Leslie, 1931.
- Cunningham, Vera, *Charlotte's Progress*, Londres : Wishart, 1932.
- Curinier, C.-E. (dir.), *Dictionnaire national des contemporains*, Paris : Office Général d'édition, 1899-1919.
- Denis, Maurice, *Théories 1890-1910 : Du Symbolisme Et De Gauguin vers un Nouvel Ordre Classique*, Paris : L. Rouart et J. Watelin, 1920.
- Desnos, Robert, *Paule Vézelay* [mai 1930], Paris : galerie Max Berger, 28 rue Vavin, Paris, 1930.
- Ernst, Max, *La Femme 100 têtes*, Paris : Editions du Carrefour, 1929.
- Ernst, Max, *Histoire Naturelle*, Paris : Ed. Jeanne Bucher, 1926.
- Furst, Herbert, *Leonard Taylor, RA : His Place in Art*, Leigh-on-Sea, 1945.
- Galerie Georges Petit, et Léonce Bénédite (préf.), *Beatrice How*, Galeries Georges Petit, 1919.
- Gascoyne, David, *A Short Survey of Surrealism*, Londres : Cobden-Sanderson, 1935.
- Gascoyne, David, *Opening Day*, Londres : Cobden-Sanderson, 1933.
- Ghika, Matila C., *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris : Gallimard, 1927.
- Great Britain Department of Overseas Trade, *Reports on the Present Position and Tendencies of the Industrial Arts*, Harlow : H.M.S.O, 1927.
- Harrison, Frederic, *Annals of an Old Manor House: Sutton Place*, Guildford, London, New York : Mac Millan & co, 1893.
- How, Beatrice, Galerie Georges Petit, et Bénédite, Léon, *Beatrice How*, Galeries Georges Petit, 1919.
- How, Beatrice, et Galerie Georges Petit, *Beatrice How*, Galeries Georges Petit, 1926.
- Hulin de Loo, Georges, *L'Exposition d'Art Français, à Londres, en 1932*, Bruxelles : Imprimeur de l'Académie Royale de Belgique, 1932.
- Ironside, Robin, Carl Winter, Eric Phipps, Henri Verne, Laurence Binyon, et Louis Gillet, *La Peinture Anglaise, XVIII^e et XIX^e siècles : Palais du Louvre, 1938*, Paris : Musées nationaux, 1938.
- Konody, P. J., *Catalogue of Pictures, Sculpture & Pottery by Some British Artists of To-Day*. Londres : Lefevre Galleries, 1925.
- Labbé, Edmond, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937) : Rapport général*, tome 1, Paris : Impr. Nationale, 1938.
- Laborde, Léon de, *De l'union des arts et de l'industrie*, 2 vol. Paris : Impr. Impériale, 1856.

Lawrence, David Herbert, *L'Amant de Lady Chatterley*, Florence : Tipografia Giuntina, 1928.

Liard, Louis, et Bénédite Léonce, *Rapports du jury international, introduction générale*, Tome premier / *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris*, Paris : Impr. nationale, 1904.

Marx, Roger, et France, Anatole, *L'art Social*, Paris : E. Fasquelle, 1913.

Moss, Marlow, *Abstraction-Création Art non figuratif*, 1933, n° 2.

Murray, William Staite, et al. *Stoneware Pottery by W. Staite Murray and Paintings by Ben Nicholson, Christopher Wood*, Londres : Beaux Arts Gallery, 1927.

Read, Herbert, *Unit 1: The Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*, Londres : Cassell and Company Ltd, 1934.

Rutter, Frank, *Modern Masterpieces: An Outline of Modern Art*, Londres : G. Newnes Limited, 1940.

Skeaping John, *Animal drawing*, Londres, New York : The Studio limited, 1936.

Société des Artistes Français. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie et arts appliqués des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées, le 5 mai 1939*, Paris : E. Pigelet, 1939.

Articles

Alexandre, Arsène, « La Vie Artistique », *Le Figaro*, 22 décembre 1919, p. 2.

Alfassa, Paul, « La peinture anglaise au Louvre, » *La Revue de Paris*, 15 avril 1938, p. 933.

Anonyme, « Animal in Wood and Stone : An Original Sculptor », *The Daily Telegraph*, 23 janvier 1934, p. 2.

Anonyme, « Architect Honoured », *The Times*, 26 mai 1939, p. 12.

Anonyme, « Arts et Lettres », *Journal des débats*, 2 juillet 1938, p. 4.

Anonyme, « Art Exhibitions : Mr Edward Bawden », *The Times*, 7 octobre 1933.

Anonyme, « Avant-Propos », *La Chronique des Arts et de la curiosité*, 15 avril 1920, p. 1.

Anonyme, « Béatrice How est morte », *Comœdia*, 30 août 1932, p. 2.

Anonyme, « British Art in Paris », *Manchester Guardian*, 5 mars 1938, p. 12.

Anonyme, « British Art in Paris. Spring Exhibition at the Louvre », *The Times*, 21 janvier 1938, p. 10.

Anonyme, « British Art in Paris. The Exhibition at the Louvre », *The Times*, p. 5-7.

Anonyme, « British Paintings in Paris », *Times*, 16 avril 1937, p. 12.

Anonyme, « British Pavilion in Paris Improved », *The Times*, 11 août 1937, p. 12.

Anonyme, « Calendar of Lectures », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 16, no.1, janvier 1921.

Anonyme. « Christopher Wood Stand The Test of Time, » *The Times*, 2 avril 1959, p.

Anonyme, « Dans les galeries », *La Semaine à Paris*, 28 mai 1926, p. 75. Exposition « L'art et l'enfant, » galerie Huret, du 28 mai au 15 juin 1926.

Anonyme, « De la peinture à la danse », *Le Figaro*, 30 octobre 1938, p. 2.

Anonyme, « Dernières nouvelles », *Paris-Soir*, 30 juin 1938, p. 3.

- Anonyme, « Expositions », *Le Matin*, 30 juin 1938, p. 2.
- Anonyme, « Exposition de Paris, 1937 », *Magazine officiel publié par le Commissariat général*, n°2, 1^{er} avril 1936.
- Anonyme. « Exposition Edward Chappel », *Comædia*, 22 mars 1925, p. 3.
- Anonyme, « Exposition Edward Chappel », *Le Gaulois*, 7 novembre 1921, p. 2.
- Anonyme, « Exposition Edward Chappel », *Le Gaulois*, 7 novembre 1921, p. 2.
- Anonyme. « Expositions », *Paris Soir*, 10 novembre 1929, p. 2 pour la première ; Le Wattman, « Nos Échos », *L'Intransigeant*, p. 2.
- Anonyme, « Expositions nouvelles », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, p. 96.
- Anonyme, « Expositions visitées », *L'Art et les Artistes*, mars 1926, p. 355.
- Anonyme, « France and her colonies. Exhibition for Paris. Lyautey's Work », *The Times*, 3 décembre 1928, p. 15.
- Anonyme, « French Painting and Water-Colours. M. Maurice Asselin », *The Times*, 22 juin 1936, p. 12.
- Anonyme. « Informations », *Comædia*, 25 janvier 1923, p. 3.
- Anonyme, « L'actualité artistique », *Mobilier et Décoration*, janvier 1938, p. 280.
- Anonyme, « La vie artistique à l'étranger », *Le Bulletin de l'Ancien et du Moderne*, avril 1932, p. 286.
- Anonyme, « Le peintre William Ablett se tue en auto », *Comædia*, 26 avril 1936, p. 3.
- Anonyme, « Les Arts appliqués en Angleterre », *Bulletin de la vie artistique*, 15 juin 1920, p. 403.
- Anonyme, « Les Échos », *Journal des débats*, 22 mai 1913, p. 2.
- Anonyme, « Les Expositions à Paris et ailleurs », *Cahiers d'Art*, avril 1934, p. 123.
- Anonyme, « Les expositions B. Harrison et H. Morisset », *Le Temps*, 5 février 1922, p. 5.
- Anonyme, « Les expositions. Expositions visitées », *L'Art et les Artistes*, octobre 1926, p. 142.
- Anonyme, « Les Lettres », *L'Intransigeant*, 20 juin 1916, p. 2.
- Anonyme, « L'inauguration du monument Britannia », *Figaro*, 20 juillet 1938, p. 3.
- Anonyme, « London Letter », *Aberdeen Journal*, le 23 janvier 1925, p. 6.
- Anonyme, « Lord Mayor of Manchester A 'Parisian Celebrity' : Visit to British Pavilion Exhibition », *Manchester Guardian*, 3 juillet 1937, p. 20.
- Anonyme, « Lord Mayor's visit to Paris. The British Pavilion. » *Times*, 17 juin 1937, p. 18.
- Anonyme, « M. Claude Taylor », *The Times*, 17 juillet 1957, p. 12.
- Anonyme, « Miss Beatrice How », *The Times*, 26 août 1932, p. 12.
- Anonyme, « Modern Industrial and Decorative Art : The Paris Exhibition. List of British Awards », *The Manchester Guardian*, 2 février 1926, p. 17.
- Anonyme, « Modern Industrial Art. British Share in Paris Exhibition », *The Times*, 6 novembre 1924, p. 9.
- Anonyme. « Obituary, Sir Francis Rose », *The Times*, 27 novembre 1979, p. 14.

- Anonyme, « Opening of Paris Exhibition. British Section Well Advanced, » *The Times*, 29 avril 1925, p. 16.
- Anonyme, « Our London Correspondance. The British Pavilion at Paris », *The Manchester Guardian*, 8 août 1924, p. 8.
- Anonyme, « Paris Exhibition : Astride the Seine Architecture And Decoration. An Apron-stage Theatre », *The Observer*, le 12 avril 1925, p. 11.
- Anonyme, « Paris Exhibition of Industrial Art. Collective British Exhibits », *The Times*, 22 novembre 1924, p. 10.
- Anonyme, « Paris Exhibition Closed. A Lesson in Window Dressing », *The Times*, le 9 novembre 1925, p. 11.
- Anonyme, « Paris Exhibition. The British Pavilion », *The Times*, 17 juin 1925, p. 19.
- Anonyme, « Paris Industrial Art Exhibition. ‘Novelty’ And ‘Originality’ », *The Times*, le 23 décembre 1924, p. 10.
- Anonyme, « Paris International Exhibition », *Studio*, vol. 114, juin 1937, p. 333.
- Anonyme, « Paris Letter », *American Art News*, 17 octobre 1908, p. 5.
- Anonyme, « Petites Nouvelles », *Le Temps*, 8 juillet 1925, p. 4.
- Anonyme, « Petit Courrier », *Comœdia*, 6 janvier 1927, p. 3.
- Anonyme, « Picture Shows », *The Times*, 11 décembre 1911, p. 12.
- Anonyme, « Progress of Paris Exhibition. The British Pavilion », *The Times*, le 18 mai 1925, p. 13.
- Anonyme, « Quelques portraits féminins vus au Salon de 1923 », *Vogue*, 1^{er} janvier 1923, p. 30.
- Anonyme, « Revue des Revues », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 9 décembre 1899, p. 351.
- Anonyme, « Royaume-Uni. A l’Académie Royale », *Journal des débats politiques et littéraires*, 6 mai 1901.
- Anonyme, « Société Nationale des Beaux-Arts », *Le Radical*, 12 juin 1911.
- Anonyme. « The New English Art Club, » *The Times*, 12 août 1938, p. 10.
- Anonyme, « The Paris Exhibition. British Pavilion to be opened to-morrow », *Times*, 18 juin 1937, p. 14.
- Anonyme, « The Paris Exhibition Opened », *The Times*, 25 mai 1937, p. 15.
- Anonyme, « The Paris Exposition, Pavilions for Propaganda : Three Dictatorships », *Manchester Guardian*, 18 juin 1937, p. 12.
- Anonyme, « The Paris Exhibition, 1925 », *The Times*, le 2 mars 1926, p. 10.
- Anonyme, « The Royal Watercolour Institute », *The Times*, 22 mars 1909, p. 17.
- Anonyme, « The Paris International Exhibition, 1925. Fourth Article: Regional Art », *The Studio*, n° 391, octobre 1925, p. 239-245.
- Anonyme, « The Paris International Exhibition, 1925. Second Article: The Czecho-Slovakian Pavilion », *The Studio*, n° 389, août 1925.
- Anonyme, « The Paris International Exhibition, 1925. Third Article: Interior Decoration and Furnishing », *The Studio*, n° 390, septembre 1925.
- Anonyme, « Une exposition d’œuvres d’artistes britanniques », *L’Art et les Artistes*, mars-juillet 1927, p. 284.

- Aurenche, Louis, « Le mois artistique. Les Salons », *Le Domaine*, 15 novembre 1925, p. 302.
- Barker, Virgil, « The Carnegie Institute International Exhibition », *The American Magazine of Art*, vol. 11, n°8, 1920, p. 272.
- Barotte, René, « Quelques réflexions sur l'exposition de la Société Nationale », *L'Homme libre*, 14 mai 1929, p. 2.
- B. D. T., « Decorative Arts. The Paris Exhibition », *The Manchester Guardian*, le 19 mai 1925, p. 8.
- Beaumont, Adalbert de, « Les Arts industriels en France et l'exposition de 1863 », *Revue des Deux Mondes*, T.47, Paris, 1863.
- Betgé, A., « Exposition », *Mémoire de la Société des Sciences et lettres de Loir et Cher*, 1936, p. 20.
- Blanche, Jacques Emile, « Le Salon de la Société Nationale », *Le Monde Illustré*, 16 avril 1921.
- Bossom, Alfred, « British Pavilion in Paris », *The Times*, 7 juillet 1937, p. 17.
- Bossom, Alfred, « The British Pavilion », *Times*, 30 juillet 1937, p. 10.
- Bouyer, Raymond, « Expositions particulières », *La Revue de l'art Ancien et Moderne*, janvier 1925, p. 144.
- Brecy, René, « Peinture anglaise aujourd'hui », *L'Action française*, 3 août 1938, p. 3.
- Brunon Guardia, Georges, « L'âme étrangère: Ensor et Sickert », *L'Intransigeant*, 24 juin 1939, p. 2.
- Brunon-Guardia, Georges, « Les Arts. De musées en galeries », *L'Intransigeant*, 25 juin 1938, p. 2.
- Brunon-Guardia, Georges, « Les Arts. De musées en galeries », *L'Intransigeant*, 10 juillet 1938, p. 2.
- Charles, Gilbert, « Un peintre anglais : Christopher Wood », *Le Petit Journal* (?), 17 mai 1930, page inconnue.
- Claude, Jean, « Le Salon des Artistes Français », *Le Petit Parisien*, 29 avril 1913, p. 2.
- Clément de Ris, Louis, « Portrait du duc de Reichstadt par sir Thomas Lawrence », *Gazette des Beaux-Arts*, 1882.
- Combiér, Pierre du, « Le Salon d'Automne », *Candide*, 16 novembre 1938, p. 7.
- Constable, F. H., « The British Pavilion », *The Times*, 23 juillet 1937, p. 12.
- De Charnage, D., « Exposition d'art anglais au Salon d'Automne », *La Croix*, 19 août 1938, p. 4.
- De Charnage, D., « Le Salon d'Automne », *La Croix*, 18 novembre 1938, p. 4.
- Delaroche-Vernet, Marie, « Exposition de la peinture anglaise au musée du Louvre », *Bulletin des musées de France*, mars 1938, p. 27.
- Denoinville, Georges, « Le mouvement artistique », *Mobilier et Décoration*, février 1925, p. 271.
- Denoinville, Georges, « Sensations d'Art », *La Presse*, 21 décembre 1919, p. 2.
- Department of Overseas Trade, *Guide to the Exhibits in the Pavilion of the United Kingdom, International Exhibition, Paris 1937*, Nottingham et Londres : Thos Forman and Sons Ltd., 1937.
- Dezarrois, André, « Le Salon d'Automne », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 12 juin 1922.
- Drieu la Rochelle, Pierre, « Le poète anglais et le peintre français », *Formes*, mai 1932.
- Escholier, Raymond. « La Chine au Petit Palais. Une révélation : Sir Francis Rose », *Le Journal*, 4 juillet 1938, p. 2.

- Escholier, Raymond, « Salon 1939 », *Le Journal*, 4 mai 1939, p. 8.
- Fegdal, Charles, « Le Salon de 1926 », *La Revue des Beaux-Arts*, mai 1926, p. 3.
- Fernand, David, « Le programme de l'Exposition », *Supplément au journal Le Temps*, 3 mai 1925, p. 1.
- Feuillet, Maurice, « L'Art britannique à Paris », *Le Gaulois Artistique*, 10 mai 1927, p. 123-124.
- Feuillet, Maurice, « Une exposition à Paris d'artistes britanniques, » *Le Gaulois*, 26 avril 1927, p. 4.
- Flament, Albert, « Le Salon de la Nationale », *Le Monde Illustré*, 24 avril 1920, p. 221.
- Flament Albert, « Miss Beatrice How », *Art et Décoration*, juillet 1913, p. 115.
- Flament, Albert, « Trois artistes nouveaux », *L'Intransigeant*, 18 avril 1913, p. 1.
- F. M., « Le mois artistique. Le Salon de la Société Nationale », *L'Art et les artistes*, avril 1912.
- Folliott-Stokes, Allan Gardner, « The Landscape Painting of Mr. Algernon Talmage », *The Studio*, vol. 42, 1908.
- Gillet, Louis, « Les Salons de 1921 », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1921, p. 288.
- Gros, G.-J., « La plus belle plastique, le souvenir de Paris et les artistes du Petit Palais », *Paris-midi*, 1^{er} juillet 1938, p. 2.
- Guerlin Henri, « Les Salons », *Le Correspondant*, mai 1921, p. 909.
- Hannon, Patrick, « Paris Exhibition, The British Pavilion », *Times*, 28 septembre 1937, p. 10.
- Hervier, Paul-Louis, « Plaidoyer pour... la Pêche à la Ligne », *L'Avenir de Bougie*, n° 343, 2 septembre 1937, p. 2.
- Hussey, Christopher, « The British Pavilion », *The Times*, 9 juillet 1937, p. 12.
- Janneau, Guillaume, « Épilogue », *Bulletin de la Vie Artistique*, n° 21, 1^{er} novembre 1925, p. 467.
- Jean-Desthieux, François, « Gens et choses d'art », *L'Homme Libre*, 29 janvier 1922, p. 2.
- J. M. C., « Grande-Bretagne », *Art et Décoration*, tome LXVI, 1937.
- Konody, P. G., « Review », *The Observer*, 22 octobre 1933.
- Konody, Paul, « The Mayor Gallery », *The Observer*, le 11 avril 1926, p. 5.
- Konody, Paul George, « Art and Artists. The Mayor Gallery », *The Observer*, 23 avril 1933.
- Lecomte, Georges, « Le Salon de la Nationale », *Le Matin*, 12 avril 1914.
- Lécuyer, Raymond, « Le Salon d'Automne 1938 », *Le Figaro*, 11 novembre 1938, p. 7.
- Léon-Martin, Louis, « Le Salon des Indépendants », *Paris Soir*, 19 mars 1926, p. 5.
- Le Sourd, « Purgés d'hypothèques légales », *Bulletin Municipal officiel de la Ville de Paris*, 1^{er} janvier 1936.
- L'Imagier, « Un groupe de peintre américains. Un groupe de peintres anglais », *L'Œuvre*, 7 juillet 1921, p. 4.
- L. M., « The Carnegie Institute's Exhibition : The American Paintings », *Art and Progress*, vol. 2, n°8, 1911, p. 234.
- L. M., « The Carnegie Institute's Exhibition : The Foreign Paintings », *Art and Progress*, vol. 2, n°9, 1911, p. 266.
- Marinetti, Filippo Tommaso, « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909, p. 1.

- Mars-Trick, « Au Salon des Artistes Français », *Le Journal amusant*, 28 mai 1921, p. 11.
- Marx, Roger, « Le Musée des Arts décoratifs et l'Exposition du Musée Galliera », *Chronique des arts et de la curiosité*, 3 juin 1905, p. 170-171.
- Masson, Charles, « Les expositions », *La Renaissance de l'art français et des industries du luxe*, juillet 1926.
- Mauret, Anatole, « Profil », *La Justice, Journal politique du matin*, 21 février 1907, p. 1.
- M. C., « Paris Letter », *American Art News*, 11 décembre 1920, p. 3.
- M.-C., « Paris Salon Marks Bonheur Centenary », *American Art News*, vol. XX, no. 32, 20 mai 1922.
- Montgailhard de, Guy, « La Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts », *La Rampe*, 20 mai 1923, p. 15.
- Mourey, Gabriel, « La section britannique », *Art et décoration*, revue mensuelle d'art moderne, n° 48, juillet-décembre 1925.
- Mourey, Gabriel, « Portraits de femmes au Salon de 1906 », *Les Modes*, juin 1906, p. 6.
- Mourey Gabriel, « The Paris International Exhibition, 1925. First Article : The French Buildings », *The Studio*, n° 388, juillet 1925.
- Nash, Paul, « Unit One », *The Times*, 12 juin 1933, p. 10.
- Nizan, Paul, « L'entente franco-britannique sera affermie et éclaircie par la visite royale », *Ce soir*, 20 juillet 1938, p. 5.
- Paillard, Louis, « Au Salon le jour du vernissage », *Le Petit Journal*, 6 mai 1939, p. 6.
- Pawlowski de, G., « Salon des Artistes Français », *Le Journal*, 28 avril 1922, p. 2.
- Peladan, « La Monnaie des Salons », *La Revue Hebdomadaire*, 26 mai 1917, p. 533.
- P. F., « Expositions futures », *Le Bulletin de la Vie Artistique*, 1^{er} décembre 1920, p. 21.
- P. F., « Les petites expositions », *Journal des débats*, 25 juin 1926, p. 3.
- Piper, John. « Weekly Notes on Art », *The Listener*, 20 avril 1932.
- Puvis de Chavannes, Henri, « Petites expositions », *L'Action Française*, 10 avril 1924, p. 2.
- Rambosson, Yvanhoé, « Demain, s'ouvre l'Exposition Coloniale, gigantesque panorama mondial », *Comœdia*, 5 mai 1931, p. 1.
- Read, A. B., « The British Pavilion », *Times*, 20 septembre 1937, p. 8.
- Reilly, C. H., « British Pavilion », *The Times*, 20 juillet 1937, p. 12.
- René-Jean, « La salle des artistes anglais », *Le Temps*, 9 mai 1939, p. 4.
- René-Jean, « Le Salon du printemps au Grand Palais », *Le Temps*, 5 mai 1939, p. 4.
- René-Jean, « Les petites expositions », *Comœdia*, 2 juillet 1921, p. 2.
- René, Jean, « Les petites expositions », *Comœdia*, 7 novembre 1921, p. 3.
- Rimbault Dibdin, Edward, « The Late Beatrice How », *The Artist*, mai 1935, p. 90.
- R. R. M. « Paris Letter », *American Art News*, 27 novembre 1912, p. 5.

Ruhlmann, Jacques-Émile, « Les principes de M. Ruhlmann », *Bulletin de la vie artistique*, n°14, 15 juillet 1925.

S. A., « La vie artistique », *Le Figaro*, 21 mars 1924, p. 6.

Sambon, Arthur, « La vie artistique à l'étranger », *Le Bulletin de l'Ancien et du Moderne*, avril 1929, p. 172.

Sarradin, Edouard, « Le Salon d'Automne », *Le Journal des Débats*, 10 novembre 1938, p. 3.

Sarradin, Edouard, « Le Salon d'Automne », *Le Journal des Débats*, 11 novembre 1938, p. 4.

Sarradin, Edouard, « Le Salon d'Automne », *Le Journal des Débats*, 9 décembre 1938, p. 5.

Sarradin, Edouard, « Le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts », *Journal des débats*, 12 avril 1922.

Sarradin, Edouard, « Le Tour du Salon des Artistes français », *Supplément au Journal des débats*, 30 avril 1907, p. 1.

S. B., « London Notes », *The American Magazine of Art*, vol. 12, no. 7, 1921, p. 250.

S., Ed., « Le Salon de l'Épatant' », *Journal des débats*, 12 mars 1922, p. 2.

S. Ed., « L'exposition du New English Art Club », *Journal des débats*, 21 juillet 1938, p. 3.

Soubeyre, Eugène, « Les Salons de 1939 », *La Nouvelle Revue*, mai 1939, p. 133.

Stein, Gertrude, « L'atelier de Gertrude Stein », *La Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1934, p. 243.

Taylor, Ernest J, « British Pavilion in Paris », *The Times*, 10 juillet 1937, p. 8.

Tériade, « On expose », *L'Intransigeant*, 6 mai 1930, p. 5.

Thiébault-Sisson, François, « Edward Chappel - Des Fontaines », *Le Temps*, 21 mars 1925, p. 4.

Thiébault-Sisson, François, « Les Salons de 1921. Société Nationale des Beaux-Arts », *Le Temps*, 12 avril 1921.

Thiébault-Sisson, François, « Les expositions Chappel, de Castro et Claudius Denis », *Le Temps*, 5 novembre 1921, p. 2.

Thiébault-Sisson, François. « L'Exposition d'art britannique, » *Le Temps*, 22 avril 1927, p. 4.

Tournier, Pierre, « Chronique d'Art », *Pan*, janvier 1911.

Townsend, John. B., « Pittsburgh Int'l Salon », *American Art News*, vol.18, no. 28, 1920, p. 2.

Trimm, Thimothée, « Une chevalière de la Légion d'honneur », *Le Petit Journal*, 29 juin 1865, p. 1.

Valfleury, « Le Carnet du Figaro », *Le Figaro*, 6 juillet 1938, p. 2.

Vanderpyl, René-Fritz, « L'Exposition des peintres anglais au musée du Louvre », *Le Petit Parisien*, 3 mars 1938, p. 1.

Vanderpyl, René-Fritz, « Salons et Expositions », *Le Petit Parisien*, 15 juin 1928, p. 4.

Vauxcelles, Louis, « Le Salon de la Société Nationale au Grand Palais », *Gil Blas*, 14 avril 1908, p. 2.

Vauxcelles, Louis, « Le Salon de la Société Nationale », *Gil Blas*, 12 avril 1914, p. 2.

Vauxcelles, Louis, « Un nouveau Salon », *Le Monde Illustré*, 10 avril 1937.

Vicomtesse de Valmont, « À travers le monde », *Les Modes*, avril 1931, p. 2.

Waldemar George, « Francis Rose », *Formes*, 1932-33, p. 247.

- Waldemar George, « L'exposition de la peinture anglaise au Palais du Louvre », *La Renaissance*, avril 1938.
- Waldemar George, « L'Exposition des arts décoratifs et industriels de 1925. Les tendances générales », *L'Amour de l'art*, n° 8, 1925.
- Warnod, André, « L'École de Paris », *Comœdia*, 27 janvier 1925, p. 1.
- Wharton, W. S., « The British Pavilion », *Times*, 26 juillet 1937, p. 8.
- W. L.-Ch., « Les Expositions », *L'Art et les Artistes*, février 1925, p. 250.
- Wolff, Albert, « Les Arts Décoratifs au palais de l'Industrie », *Le Figaro*, n° 98, 7 avril 1880, p.1-2.

BIBLIOGRAPHIE

- Alley, Ronald, *Paule Vézelay*, Londres : Tate Gallery, 1983.
- Andral, Jean-Louis, *L'École de Paris, 1904-1929 : La Part de l'autre*, Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2000.
- Bell, Clive, *Art*, New York : Capricorn Books, 1958.
- Bensimon, Fabrice, et Le Men Ségolène, *Quand Les Arts Traversent La Manche : Échanges et Transferts Franco-Britanniques Au XIX^e Siècle*, Paris : Honoré Champion, 2016.
- Binyon, Helen, Rothenstein, John, Morphet, Richard, *Eric Ravilious : Memoir of an artist*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Lutterworth, 2007.
- Biro, Adam, *Dictionnaire général du Surréalisme*, Paris : PUF, 1982.
- Black, Peter, et Désirée Moorhead, *The Prints of Stanley William Hayter : A Complete Catalogue*, Londres : Phaidon Press, 1992.
- Blackwood, Jonathan. *The Sculpture of John Skeaping*. Farham : Lund Humphries, 2011.
- Bliss, Douglas Percy, *Edward Bawden*, Godalming : The Pendomer Press, 1979.
- Bois, Yves-Alain, Joosten, Joop M., Zonder Rudenstine, Angelica et Janssen, Hans, *Piet Mondrian 1872-1944*, Boston, New York, Toronto, Londres : Bullfinch Press, Little Brown and Company, 1994.
- Bonnefoy, Yves, *L'amitié et la réflexion*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2007.
- Booth, Stanley, *Sir Alfred Munnings, 1878-1959: A Centenary Tribute : an Appreciation of the Artist and a Selection of His Paintings*, Londres : Philip Wilson Publishers Limited for Sotheby Parke Bernet Publications, 1981.
- Bréon, Emmanuel, *L'exposition des Arts Décoratifs 1925, Naissance D'un Style*, Paris : Scérén-CNDP, 2007.
- Breton, André, *La Clé des champs*, Paris, Union générale d'éditions, 1973.
- Bunt, G. E. Cyril. *Leonard Campbell Taylor*, Leigh on Sea : F. Lewis Publisher, 1949.
- Bury, Stephen, *Benezit Dictionary of British Graphic Artists and Illustrators : Volume 1*, Oxford : Oxford University Press, 2012.

- Button, Virginia, *Ben Nicholson*, Londres : Tate Publishing, 2015.
- Canney, Michael, *Michael Canney : Paintings, Constructions and Reliefs*, Londres : Belgrave Gallery, 1990.
- Canseco-Jerez, Alejandro, *La mecène de Picasso: Eugenia Huici de Errázuriz*, Paris : éd. Artexotos, 2008.
- Causey, Andrew, *Paul Nash*, Oxford : Clarendon Press, 1980.
- Cecil, Ann, *Marlow Moss, Piet Mondrian and the Double Line, 1930-1934*, Ottawa : National Library of Canada, 1982.
- Chamot, Mary, et Tate Gallery, *The modern British paintings, drawings, and sculpture*, Oldbourne Press, 1964.
- Crespon-Halotier, Béatrice, et Meslay, Olivier, *Les peintres britanniques dans les Salons parisiens des origines à 1939 : répertoire*, L'Echelle de Jacob, 2003.
- Cross, Tom, *Painting in the Warmth of the Sun : St. Ives Artists 1939-1975*, Penzance/Guildford : Alison Hodge/Lutterworth Press, 1984.
- Dijkstra, Florette, *Marlow Moss : Constructivist + The Reconstruction Project*, Newmill : The Patten Press, 1995.
- Dorival, Bernard, *L'École de Paris au musée national d'Art moderne*, Paris : Somogy, 1961.
- Ducom, Pauline, *Clive Bell et la France « Art, love and thought » (1904-1939)*, Université Paris-Sorbonne, 2013.
- Dunham, Joanna, *Amy K. Browning. An Impressionist in the Women's Movement*, Aylsham : Boudicca Books, 1995.
- Ede, Harold Stanley, *A Way of Life : Kettle's Yard*, Cambridge : Kettle's Yard, Université de Cambridge, 2018.
- Edwards, Paul, *Wyndham Lewis : Art and War*, Londres : Lund Humphries Publishers Ltd., 1992.
- Elgar, Frank, Mondrian, and Thomas Walton, *Mondrian*, Londres : Thames & Hudson, 1968.
- England, Jane, *Paule Vézelay and her Circles. Paris and South of France*, Londres : England and Co, 2007.
- Faulks, Sebastian, *The Fatal Englishman : Three Short Stories*, Londres : Vintage, 1997.
- Fenton, James, *School of Genius : A History of the Royal Academy of Arts*, Londres : Royal Academy of Arts, 2006.
- Fisher, Elizabeth, and Christopher Wood, *Christopher Wood*, Cambridge : Kettle's Yard, Université de Cambridge, 2013.
- Fort Worth Art Museum, Koogler, Marion, McNay Art Institute, Museum of Modern Art (New York, N.Y.), *Surrealist Prints from the Collection of The Museum of Modern Art*, New York : Fort Worth Art Museum, 1985.
- Foulk, Raymond, *Emile-Jacques Ruhlmann : 1879-1933, Centenary Exhibition*, Foulk Lewis Collection, 1979.
- Fraser, Robert. *Night Thoughts : The Surreal Life of the Poet David Gascoyne*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Freer, Allen, *John Nash : The Delighted Eye*, Aldershot : Scolar Press, 1993.
- Friend, Andy, *Ravilious & Co. The Pattern of Friendship*, Londres : Thames and Hudson, 2017.
- Goodman, Jean, *AJ : The Life of Alfred Munnings, 1878-1959*, Norwich: Erskine, 2000.
- Gray, Sara, *Dictionary of British Women Artists*, Cambridge : The Lutterworth press, 2009.

- Greenhalgh, Paul, *Ephemeral Vistas : The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. Manchester, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Manchester University Press, 1988.
- Green, Oliver, *Frank Pick's London : art, design and the modern city*, Londres : V&A Publishing, 2013.
- Guilbaut, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : Expressionnisme Abstrait, Liberté Et Guerre Froide*, Paris : Hachette littératures, 2006.
- Hanselaar, Saskia, et Léa Saint-Raymond, *Quand les arts traversent la Manche : échanges et transferts franco-britanniques au XIXe siècle*, Paris : Honoré Champion Editions, 2016.
- Harcourt, Leslie, *Paule Vézelay, Master of Line*, Londres : England and Co, 1988.
- Harris, Jose, *William Beveridge : a biography*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Clarendon Press, 1977.
- Harrison, Charles, *English Art and Modernism, 1900-1939*, Londres : Allen Lane, 1981.
- Hayter, Stanley, *Eccentric Orbits : Stanley William Hayter, Charles Howard, Knud Merrild, Kay Sage : April 9-May 29, 1998*, New York : Hirschl & Adler Galleries, 1998.
- Hendrickson, Kenneth E., *The Encyclopedia of the Industrial Revolution in World History*, Lanham : Rowman & Littlefield, 2015.
- Hogben, Carol, *Ben Nicholson, rétrospective de l'œuvre graphique*, Londres : Victoria & Albert Museum, the British Council, 1977.
- Homère, *Iliade ; Odyssée*, Paris : Gallimard, 1955.
- Howarth, Lucy H. A., *Marlow Moss (1889-1958)*, Plymouth : Université de Plymouth, 2008.
- Howarth, Lucy H. A., Schaschl, Sabine et Jongh-Vermeulen, Ankie, *Marlow Moss : A Forgotten Maverick*, Zürich : Museum Haus Konstruktiv, 2017.
- Jackson-Lee, Peter, *Courage After the Battle: The Story of How Armed Forces Personnel Survive Their Mental And... Physical Injury After Leaving the Armed Forces*, Bath : Brown Dog Books, 2019.
- Jimenez, Jill B, and Joanna Banham, *Dictionary of Artists' Models*, Londres : Fitzroy Dearborn, 2001.
- Jobert, Barthélémy, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878 : un aspect des relations artistiques franco-britanniques au dix-neuvième siècle*, Université Paris-Sorbonne, 1995.
- Kindleberger, Charles Poor, *La Grande crise mondiale : 1929-1939*, Paris : Economica, 1988.
- King, James, *Roland Penrose : The Life of a Surrealist*, Edimbourg : Edinburgh University Press, 2016.
- Lawrence, David Herbert, *The letters of D. H. Lawrence*, Édité par James Thompson Boulton, Cambridge University Press, 2002.
- Lawrence, Frieda, *Not I, but the wind*, London, New York : Granada, 1983.
- Léal, Brigitte, *Mondrian*, Paris : Éd. du Centre Pompidou, 2010.
- Lemoine, Serge, *Mondrian et De Stijl*, Paris : Hazan, 2010.
- Léon, Paul, et de l'industrie de France, ministère du commerce, *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925 : rapport général [section artistique et technique. Volume I]*, Paris : Conservatoire national des arts et métiers, 2015.
- Levy, Mervyn, and Lowry, Laurence S., *Painters of Today. L. S. Lowry*, Londres : Studio Books, 1961.
- Llewellyn, Sacha, *Winifred Knights 1899-1947*, Londres : Lund Humphries, 2016.

- Maingon, Claire, *L'âge critique des salons : 1914-1925 : L'école française, la tradition et l'art moderne*, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014.
- Mayoux, Jean-Jacques, *La Peinture Anglaise*, Paris : Armand Colin, 1969.
- McConkey, Kenneth, *An English Idyll : Works from Private and Public Collections and the Sir Alfred Munnings Art Museum : Sotheby's ... London, 5th-25th January 2001*, Londres : Sotheby's, 2000.
- Meslay, Olivier, et al., *D'outre-Manche : l'art britannique dans les collections publiques françaises*, Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1994.
- Mondrian, Piet, et Holtzman, Harry, *The New Art, The New Life*, Londres : Thames and Hudson, 1987.
- Mondrian, Piet, *Réalité naturelle et réalité abstraite*, Paris : Centre Pompidou, 2010.
- Moser, Joann, *Atelier 17 : 50th Anniversary Retrospective Exhibition. Essay and Catalogue*, Madison : Elvehjem Art Center, University of Wisconsin-Madison, 1977.
- Moss, Marlow, *Marlow Moss: 1890-1958, [carus Gallery]*, New York : Carus, 1979.
- Munnings, Alfred J. *An Artist's Life*. Tome 1, Londres : Museum Press, 1954.
- Munnings, Alfred J. *An Artist's Life*. Tome 2, Londres : Museum Press, 1954.
- Munnings, Alfred, *The Finish*, Londres : Museum Press, 1952.
- Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Institut français d'architecture, et Paris Musées, *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris : Institut français d'architecture, 1987.
- Musée des Beaux-Arts de Quimper, Tate Gallery, *Christopher Wood : un peintre entre deux Cornouailles*, Quimper, France : Musée des Beaux-Arts, 1996.
- Nijhoff, A H., *Marlow Moss : [30. März - 30. April 1962]*, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam : Stedelijk Museum, 1962.
- Norris, Katy, *Christopher Wood*, Chichester : Pallant House Gallery, 2016.
- Penrose, Anthony, *Roland Penrose : The Friendly Surrealist*, Munich : Prestel, 2001.
- Penrose, Roland, *Picasso*, Paris : Flammarion, 1996.
- Penrose, Roland, *Scrap Book, 1900-1981*. New York : Rizzoli, 1981.
- Pevsner, Nikolaus, *The Englishness of English Art: An Expanded and Annotated Version of the Reith Lectures Broadcast in October and November 1955*, Hardmondsworth : Penguin Books, 1964.
- Pommeré M. le, *L'œuvre De Jean Gorin : the works of Jean Gorin = Das Werk Von Jean Gorin*, Zurich : Waser Verlag, 1985.
- Powers, Alan. *Eric Ravilious : Imagined Realities*, Londres, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Philip Wilson, 2003.
- Rémy, Michel, *Surrealism in Britain*, Aldershot : Ashgate Publishing Limited, 1999.
- Rosen, Randy, *Marlow Moss 1890-1958*, New York : Carus Gallery, 1979.
- Rothenstein, John, *Matthew Smith (1879-1959)*, Londres : Beaverbrook Newspapers, 1962.
- Rotzler, Willy, *Constructive Concepts: A History of Constructive Art from Cubism to the Present*, Zurich : ABC, 1988.

Saler, Michael T., *The avant-garde in interwar England : medieval modernism and the London underground*, New York : Oxford University Press, 1999.

Sánchez, Pierre, et Chappey, Frédéric, *Les expositions de la Galerie Berthe Weill (1901-1942) et de la Galerie Devambaz (1907-1926) : répertoire des artistes et liste de leurs œuvres*, Paris : L'Échelle de Jacob, 2009.

Sánchez, Pierre, et Delatour, Jérôme, *Les expositions de la Galerie Georges Petit (1881-1934) : répertoire des artistes et liste de leurs œuvres*, Paris : Echelle de Jacob, 2011.

Sanchez, Pierre, *Les expositions de la galerie Eugène Druet : Répertoire des Artistes exposants et liste de leurs œuvres*, Paris : Échelle de Jacob, 2009.

Scor, Ralph, *L'opinion française et les étrangers en France, 1919-1939*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1985.

Sénat français, *Impressions. Projets de lois, propositions, rapports, etc.*, t. 3, Paris : Imprimerie du Sénat, 1934.

Séville de, Isidore, *Etymologies*, Livre XIX.

Sherwin, Jeffrey, *From France to England : British Surrealism Opened Up*, Bradford : Northern Artists Gallery Ltd., 2014.

Simon, Robin, and Mary A. Stevens, *The Royal Academy of Arts : History and Collections*, New Haven : Yale University Press, 2018.

Skeaping, John, *Drawn from life : An autobiography*, Londres : Harper Collins Distribution Services, 1977.

Stephens, Chris, and Richard Calvocoressi, *Henry Moore*, Londres : Tate, 2010.

Stevens, Mary A, et Gowing, Lawrence, *The Edwardians and After: The Royal Academy, 1900-1950*, Londres : Royal Academy of Arts, 1988.

Sumner Ann, McConkey Kenneth, Holland Robert [et al.], *Court on canvas : tennis in art*, Londres, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : P. Wilson, 2011.

Vézelay, Paule, et Parkin Gallery, *Paule Vézelay 1892-1984 : Early Work 1909-1939*, Londres : Michael Parkin Fine Art Ltd, 1988.

Vezelay, Paule, *Paule Vézelay: Imagination, Mathematics, Balance : [exhibition] February 23-March 26, 1988, Zabriskie Gallery*, New York : Zabriskie Gallery, 1988.

Webb, Brian, Skipwith, Peyton. *Design: Edward Bawden, Eric Ravilious*, Suffolk : Antique Collector's Club, 2008.

Willson, Clare A. P., *Mural Painting in Britain 1840-1940 : Image and Meaning*, Oxford : Oxford University Press, 2000.

Yorke, Malcolm, *Edward Bawden and his Circle, The Inward Laugh*, Woodbridge : Antique Collectors' Club, 2007.

Yorke, Malcolm, *Matthew Smith : His Life and Reputation*. Londres : Faber and Faber, 1997.

Articles

Crespon, Béatrice, « British Painters in the Paris Salons 1881-1939, a real presence », *The British Art Journal*, printemps 2000, vol. I, n°2.

Crinson, Mark, « Architecture and 'National Projection' Between the Wars », *Cultural Identities and the Aesthetics of Britishness*, Manchester, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Etats-Unis d'Amérique : Éd. Dana Arnold, 2004, p. 191.

Crouzet, François, « L'Entente Cordiale : réalités et mythes d'un siècle de relations franco-britanniques », *Études anglaises*, vol. tome 57, no. 3, 2004.

Dervaux, Isabelle, « L'art créateur de modernité », *Culture Technique*, n°5, 1981.

Dupont, Erika, « Art prolétarien et art social en Angleterre : les cas de l'Aslington Group et de l'Euston Road School », *La Revue du Nord*, en cours de publication.

Halliday, Hugh A., « Algernon Mayow Talmage (1871-1939), Official Canadian War Artist », *Canadian Military History*, vol. 21, n°3.

Lubbock, Tom, « The Project : To Reconstruct Lost Works of a Dead and Unjustly Neglected Artist. The Result : A Case of Misattribution or Just Mistaken Identity », *The Independent*, 9 Décembre 1997.

Moinet, Éric, « Le Front Populaire et l'art moderne : la politique d'achat de l'État et ses répercussions pour les musées et collections publiques entre 1936 et 1939 », in Colloque du bicentenaire de l'arrêté consulaire dit Arrêté Chaptal. *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe: colloque du Bicentenaire de l'arrêté consulaire dit arrêté Chaptal (14 fructidor an IX-1er septembre 1801)*, Auditorium des Galeries nationales du Grand Palais, mardi 4 et mercredi 5 décembre 2001, Paris : Direction des musées. Mission de la communication, Direction des musées de France, 2003.

Suga, Yasuko, « Modernism, Commercialism and Display Design in Britain : The Reimann School and Studios of Industrial and Commercial Art », *Journal of Design History*, vol. 19, n° 2, 2006, p. 139.

Suga, Yasuko, « 'Purgatory of Taste' or Projector of Industrial Britain ? The British Institute of Industrial Art », *Journal of Design History*, vol. 16, no. 2, 2003.

Lyman, John, « Matisse as a Teacher », *Studio International*, vol. 176, 1968, p. 2-3.

Reynal, Jean-Claude, « Atelier 17 After Fifty Years », *News*, janvier-février 1983, p. 23.

Royde-Smith, Sophie, « The Early Paintings of Matthew Smith », mémoire de recherche en histoire de l'art, Londres, Courtauld Institute, 1981.

Tennyson, Charles, « Mr. Philip Connard », *The Times*, 15 décembre 1958, p. 14.

Williams, Raymond, *Politics and letters : Interviews with « New Left review »*, Londres, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : NLB, 1979.

Wood, Christopher, Winifred Nicholson, Ben Nicholson, and Anne L. Goodchild, *Dear Winifred: Letters to Winifred and Ben Nicholson, 1926-1930*, 2013.

Ressources numériques

BBC, « BBC Two Women of Our Century, Series 1, Paule Vézelay », <https://www.bbc.co.uk/programmes/p025lsfp> (consulté le 17 octobre 2018).

Bonett, Helena, Holt, Ysanne, Mundy, Jennifer (eds.), *The Camden Town Group in Context*, Londres : Tate Research Publication, May 2012, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/albert-rutherford-r1105353> (consulté le 20 juillet 2017).

Carré, Jacques, Jobert, Barthélémy, « Anglais (Art et Culture) – Peinture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/anglais-art-et-culture-peinture> (consulté le 6 décembre 2018).

Collins, Judith, « Skeaping, John Rattenbury (1901–1980) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison, Oxford : OUP, 2004, online éd. Ed. David Cannadine, mai 2010, <http://www.oxforddnb.com/view/article/54376> (consulté le 7 août 2017).

Dagen, Philippe, « Henri Gaudier-Brzeska, enfin prophète en France », *Le Monde*, 27 juillet 2009 [en ligne], https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/27/henri-gaudier-brzeska-enfin-prophete-en-france_1223145_3246.html (consulté le 1er octobre 2018). « Dictionary of Scottish Architects - DSA Architect Biography Report », http://www.scottisharchitects.org.uk/architect_full.php?id=204997 (consulté le 12 juillet 2017).

Dunnett, James, « Goldfinger, Ernö (1902–1987) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison, Oxford : OUP, 2004, online ed. Ed. David Cannadine, mai 2008, <http://www.oxforddnb.com/view/article/39984> (11 août 2017).

« EASTON & ROBERTSON. Dictionary of Irish Architects », <http://www.dia.ie/architects/view/1728/EASTON+%26+ROBERTSON+%23%23> (consulté le 12 juillet 2017).

Gascoyne, David, « Stanley William Hayter and the Surrealists », <http://www.stanleywilliamhayter.com/anglais/surrealist.htm>, consulté le 10 novembre 2018.

Grimsditch, H. B., « Ravilious, Eric William (1903–1942) », Rev. Alan Powers. *Oxford Dictionary of National Biography*, Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison, Oxford : OUP, 2004. Online éd. Ed. David Cannadine, septembre 2016, <http://www.oxforddnb.com/view/article/35687> (consulté le 7 août 2017).

Johns, Richards. « There's No Such Thing as British Art, » *British Art Studies*, vol. 1, <http://dx.doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-01/conversation> (consulté le 1^{er} décembre 2018).

Matthew, H. C. G., « George V (1865–1936) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison, Oxford : OUP, 2004. Online éd. Ed. David Cannadine, mai 2013, <http://www.oxforddnb.com/view/article/33369> (consulté le 2 août 2017).

Morisset, Vanessa, *Cercles et carrés. Le Centre Pompidou mobile*, Paris : Centre Pompidou, 2013, p. 4 <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cercles-et-carres-2013.pdf> (consulté le 18 novembre 2018).

Phillips, Gordon, « Higham, Sir Charles Frederick (1876–1938) », *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford : OUP, 2004. Online ed. Ed. David Cannadine, mai 2007, <http://www.oxforddnb.com/view/article/40827> (28 août 2018).

Powers, Alan, « Hill, Oliver Falvey (1887–1968) », Deborah Graham-Vernon *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison, Oxford : OUP, 2004. Online ed. David Cannadine. Mai 2006, <http://www.oxforddnb.com/view/article/37545> (consulté le 17 août 2017).

Scott, Anthony, « Crawford, Sir William Smith (1878-1950) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Online ed. Ed. David Cannadine, Oxford : OUP, oct. 2008, <http://www.oxforddnb.com/view/article/40828> (23 août 2017).

Spencer-Longhurst, Paul, « Atkinson, Robert (1883–1952) », *Oxford Dictionary of National Biography*. Éd. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford : OUP, 2004. Online éd. Ed. David Cannadine, mai 2007, <http://www.oxforddnb.com/view/article/38347> (consulté le 26 juillet 2017).

<https://awarewomenartists.com/artiste/nina-hamnett/> (consulté le 21 mai 2019).

<http://barber.org.uk/court-on-canvas/> (consulté le 19 août 2017).

<http://gallerykourid.gr/finartcollection/julia-beatrice-how/> (consulté le 20 avril 2018).

<http://musee.louvre.fr/bases/doutremanche/>

<http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/11759/the-dead-ptarmigan-a-selfportrait?ctx=db5c33a9-d04e-4f49-aad4-284f0b4d00f9&idx=39> (consulté le 15 mai 2019).

<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/histoire-des-collections/peinture.html#c755> (consulté le 05 juillet 2018).

https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-bcb1521acb2851cccf26d7f02294787c¶m.idSource=FR_O-74f73c8a652b893fafcdb012ca6d42b2 (consulté le 21 mai 2019).

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/benedite-leonce.html> (consulté le 5 juillet 2018).

<http://www.mbaq.fr/fr/nos-collections/max-jacob-et-ses-amis/christopher-wood-portrait-de-max-jacob-381.html>, (consulté le 10 octobre 2018).

Après la Première Guerre mondiale, des artistes affluent du monde entier vers la France, en particulier vers Paris, qui devient le principal foyer artistique européen durant l'entre-deux-guerres et qui voit se développer des courants mêlant tradition et avant-garde. C'est à cette période qu'immigrent de nombreux artistes originaires des pays du sud et de l'est de l'Europe (surtout pour des raisons sociales, religieuses et politiques, conséquences, notamment, des pogroms juifs et de la révolution russe). Paris, phare culturel du monde à l'époque, attire de plus en plus d'artistes qui rejoignent ceux déjà présents depuis le début du XX^{ème} siècle, tels Pablo Picasso, Georges Braque ou Henri Matisse. Entre temps, le centre artistique de la ville a migré du quartier de Montmartre vers celui de Montparnasse, qui compte parmi les artistes les plus représentatifs l'italien Amedeo Modigliani, le suisse Alberto Giacometti, l'espagnol Salvador Dali, le russe Chaïm Soutine, le biélorusse Marc Chagall, ou encore le roumain Constantin Brancusi. Certains sont plus attirés par le Nouveau Monde et rejoignent Marcel Duchamp à New York (ce dernier, réformé, part pour New York en 1914), tandis que peu d'artistes américains émigrent vers Paris : ce sont plutôt des écrivains américains qui font le voyage inverse et s'installent dans la Ville Lumière (on pense à Ernest Hemingway ou Ezra Pound). Mais qu'en est-il des artistes anglais à Paris ? C'est le sujet de notre travail de recherche : qui sont, précisément, les artistes qui migrent ? Quelles sont leurs motivations ? Quel type d'œuvres ont-ils produit ? Quelles ont été leurs relations avec le milieu artistique et le public parisiens ? Quels échanges franco-anglais sont issus de cette présence anglaise en France ?

After the First World War, artists came from the entire world to Paris. It became the main European artistic centre during the interwar period, where several artistic movements developed. Some of these artists came from Southern and Eastern Europe, often for social, religious and political issues. Paris attracted more and more artists who joined those who had been there since the beginning of the 20th Century – Pablo Picasso, Georges Braque or Henri Matisse, among others. At the same time, the artistic centre of Paris moved from Montmartre to Montparnasse, which gathered the Italian Amedeo Modigliani, the Swiss Alberto Giacometti, the Spanish Salvador Dali, the Russian Chaïm Soutine, the Belarusian Marc Chagall or even the Romanian Constantin Brancusi. Some artists preferred the appeal of the New World and joined Marcel Duchamp in New York, although relatively few American artists moved to Paris. French scholars have taken an interest in the period. However, English artists in Paris have yet to be studied. Their contribution to artistic life or the impact of Paris on the English art at that time have been neglected by French historians. Among the artists, some names are obviously well-known in France (Paul Nash, C.R.W. Nevinson, Christopher Wood, Matthew Smith, Wyndham Lewis, Ceri Richard, Graham Sutherland, Ben Nicholson or Barbara Hepworth) but analyses of their work are few and far between. However, my own preliminary research has revealed that more than 1000 English artists exhibited in French Salons (“Salon d’Automne”, “Salon des Tuileries”, “Salon des Artistes Indépendants”, “Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts” and “Salon des Artistes français”) between 1919 and 1939. A significant proportion of them lived in Paris for a greater or lesser time, while others preferred the provinces. The systematic exploration of the French press reveals that many English exhibitions were held in Paris, how they were presented to the public and how they were received by it. This current project traces the details of that English presence in France during the interwar years: who were the artists that came over? What was their subject matter? What kind of works did they produce? What were their relationships both with the artistic milieu and the Parisian public? What was the impact of French works on English art? The goal is to define the place of English artists within the “École de Paris.” Who were they and what were they attracted to?