



Histoire & mesure

XXII - 1 | 2007
Guerre et statistiques

L'art de la mesure

Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française

The Art of Measure: The Salon d'Automne Exhibition (1903-1914), the Avant-Garde, its Foreigners and the French Nation

Béatrice Joyeux-Prunel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/histoiremesure/2333>
DOI : 10.4000/histoiremesure.2333
ISSN : 1957-7745

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 30 août 2007
Pagination : 145-182
ISBN : 978-2-7132-2130-9
ISSN : 0982-1783

Référence électronique

Béatrice Joyeux-Prunel, « L'art de la mesure », *Histoire & mesure* [En ligne], XXII - 1 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2010, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/histoiremesure/2333> ; DOI : 10.4000/histoiremesure.2333

Béatrice Joyeux-Prunel *

**L'art de la mesure.
Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde,
ses étrangers et la nation française ****

Résumé : L'adoption d'une démarche quantitative en histoire de l'art n'oblige pas à se limiter à des questions sociales, géographiques ou économiques où l'art n'aurait plus sa place. La démarche métrique – ici, l'analyse sérielle, comparative et chiffrée de catalogues d'expositions – permet de revoir des oppositions admises de l'histoire de l'art. Elle est même d'un apport certain pour la confrontation avec les œuvres. Au centre de cette étude, une époque riche en polémiques dans l'histoire de l'art moderne parisien : les années 1910. Les catalogues du Salon d'Automne permettent une analyse sociale, géographique, esthétique et internationale des artistes qui y exposèrent et de leurs œuvres. Accusé en 1912 d'être un repaire d'avant-gardistes étrangers, le Salon d'Automne a gardé de cette époque une aura progressiste et internationaliste que l'approche métrique incite à relativiser. Bien qu'elle structure le discours sur l'art moderne et notre regard sur les œuvres, l'opposition entre avant-gardisme, internationalisme et ouverture esthétique d'une part, académisme, nationalisme et conservatisme de goût d'autre part, n'est en fait pas tenable.

Abstract. The Art of Measure: The *Salon d'Automne* Exhibition (1903-1914), the Avant-Garde, its Foreigners and the French Nation.

The quantitative approach in the history of art does not necessarily involve a restriction to social, geographical or economic questions where art would not have its place any more. The metric approach — here, serial, comparative and quantified analysis of exhibition catalogues — makes it possible to re-examine widely admitted oppositions in the history of art. It is even quite valuable for the confrontation of art works. The present study is focused on the 1910s, a time rich in polemics in the history of Parisian modern art. The catalogues of the *Salon d'Automne* make it possible to carry out a social, geographical, aesthetic and international analysis of the artists who exhibited their works there, and of the works themselves. Notorious in 1912 as a den of foreign avant-garde artists, the *Salon d'Automne* kept its reputation as a progressist and internationalist place, which the metric approach enables us to challenge. The well-known opposition between avant-gardism, internationalism and aesthetic innovation on the one hand, and academism, nationalism and conservatism of taste on the other hand keeps informing the discourse on modern art and our way of looking at its works, yet it proves to be unjustified.

* ENS (IHM/Département d'histoire/Département d'histoire et de théorie des arts), 45, rue d'Ulm, 75 005 Paris. E-mail : beatrice.joyeux-prunel@ens.fr

** Cet article est le fruit de discussions du séminaire « Art et mesure : l'art de la mesure » que j'anime à l'Institut d'histoire moderne et contemporaine, Paris. Je remercie tout particulièrement Claire Lemerrier pour ses multiples lectures très attentives et toujours constructives.

L'approche quantitative et comparée n'est pas très appréciée en histoire de l'art. Lorsqu'elle y apparaît, ou bien elle sort l'étude du champ de l'histoire de l'art (« C'est de l'histoire sociale ! C'est de l'histoire économique ! »), ou bien la voici soupçonnée de n'être capable que d'aligner des chiffres et de faire « de la sociologie » – entendons de dénigrer œuvres, talent et individu. Certes, les tentatives d'approche statistique de la question artistique les plus connues, et les plus réussies, n'abordent pas les œuvres et l'activité artistique en tant que telles : pensons, en particulier, aux travaux de l'économiste Gerald Reitlinger sur « l'économie du goût »¹, qui mettent en évidence l'influence de la conjoncture économique sur le cours des objets d'art, sur l'apparition de modes et de nouveaux goûts.

Les travaux qui abordent la création directement à l'aide d'une démarche métrique sont quant à eux l'objet de critiques souvent justifiées. La démarche de David Galenson, par exemple, ne donne pas de l'approche métrique en histoire de l'art une image sans tache : elle prétend étudier la « créativité » à partir de manuels d'histoire ou des prix du marché, et manque son objet non seulement parce qu'elle tourne sur elle-même et s'aveugle sur les biais de ses sources, mais encore parce qu'elle prétend expliquer des carrières de créativité uniquement par un mode d'innovation défini de manière plus ou moins psychologique, sans passer par le contexte institutionnel ni historique de l'époque concernée². Dans ce cas, la méfiance des historiens de l'art vis-à-vis de la métrique est tout à fait compréhensible, si elle prend ses racines dans une résistance de fond à la violence symbolique du chiffre : ce n'est pas parce qu'une affirmation est fondée sur des statistiques qu'elle est vraie. Les travaux émanant du Centre de sociologie des arts, fondé par Raymonde Moulin et actuellement dirigé par Pierre-Michel Menger, qui lie indissociablement l'analyse sociologique et économique du domaine de l'art, ne sacrifient pas à cette violence symbolique et renouvellent régulièrement notre perception des conditions de la production artistique et de son histoire. Mais ils semblent rester en deçà de ce qui intéresse directement les historiens de l'art : l'art, les œuvres, la création en tant que telle. Si bien que ces derniers les connaissent peu, voire ne s'y intéressent pas.

Un simple « on ne met pas la beauté en boîte », cependant, met en boîte toute espérance de faire dire quelque chose aux nombreuses bases de données artistiques développées internationalement depuis une dizaine d'années³. On peut constater, sans entamer d'inutile polémique, que la plu-

1 REITLINGER, G., 1963.

2 GALENSON, D., 2001 et 2002.

3 Une phrase entendue lors d'une séance de la semaine de l'Histoire à l'École nor-

part de ces bases de données sont, et seront probablement longtemps, sous-utilisées, réduites à ne donner que des informations ponctuelles, alors que leur traitement sériel et statistique pourrait renouveler notre connaissance de l'histoire de l'art – qu'il s'agisse de bases de données de catalogues de ventes⁴ ou d'expositions⁵, de dictionnaires biographiques d'artistes⁶, de catalogues raisonnés informatisés⁷, de recensements professionnels ou localisés⁸ ou de bases en ligne d'œuvres conservées en musées (pour la France : Arcade⁹, Joconde¹⁰).

Beaucoup de travail pour peu de résultats ? Gageons, pourtant, que la beauté et son histoire gagnent beaucoup à être mises en boîtes, et même secouées dans ces boîtes. L'art de la mesure – c'est-à-dire l'art que révèle l'approche métrique – n'est pas un art sans intérêt. Au contraire, c'est un art qui peut donner toute sa mesure. Analyses statistiques, comparaisons

male supérieure de la rue d'Ulm, Paris, début 2006, séance consacrée à l'utilisation des bases de données en histoire de l'art. La prévention contre les statistiques peut expliquer, parmi d'autres facteurs, la réception assez froide des travaux de Marie-Claude Genet-Delacroix – en particulier de la seconde partie de sa thèse, non publiée (GENET-DELACROIX, M.-C., 1989). La première partie a été publiée en 1992 (GENET-DELACROIX, M.-C., 1992).

4 Comme le fameux *Getty Provenance Index*, une série de six bases de données contenant des informations essentielles pour l'étude du collectionnisme avant 1900. Cet index recense le contenu de collections célèbres, constituées aux XVII^e, XVIII^e et début du XIX^e siècles en Italie, en Espagne et aux Pays-Bas, ainsi que des catalogues de ventes aux enchères de peintures effectuées en Grande-Bretagne (1801-1820), Belgique (1801-1820), Allemagne (1690-1800), France et Pays-Bas (1801-1810) (<http://www.getty.edu/bookstore/titles/provin-dx.html>).

5 Je pense au projet de répertoire de catalogues d'expositions fédéré par le Musée d'Orsay, auquel je participe.

6 En particulier le *Dictionnaire universel des artistes (Allgemeines Künstler-Lexikon (AKL))* publié à Munich et Leipzig par l'éditeur K. G. Saur, sur CD-Rom depuis 1992 (<http://www.saur.de/akl/english/projekt.htm>).

7 Ainsi le catalogue raisonné de l'œuvre de Pablo Picasso, publié en ligne sous la direction d'Enrique Mallen (professeur à la Texas A&M University) (<http://picasso.tamu.edu/>) ou le catalogue, en constitution, de l'œuvre de James McNeill Whistler, mis en ligne par le Centre for Whistler Studies dirigé par le professeur Nigel Thorp, et hébergé par le site de l'Université de Glasgow (<http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/>).

8 Pensons à la base PREALP, Peintures des RÉgions ALPines, réalisée dans le cadre d'un programme de recherche européen interdisciplinaire sur les décors monumentaux médiévaux sacrés et profanes de l'ensemble de l'arc alpin (<http://www.msh-alpes.prd.fr/prealp/>).

9 Arcade regroupe les informations dispersées dans les différents dossiers relatifs à une même œuvre (commandes, acquisitions et dépôts d'œuvres d'art par l'État de 1800 à 1939 : peinture, dessin, sculpture, estampe, médaille, photographie) à partir des 50 000 documents d'archives des XIX^e et XX^e siècles conservés aux Archives nationales de France (http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/arcade_fr).

10 Catalogue collectif des collections des musées de France, accessible sur Internet au public le plus large (<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>).

entre œuvres, entre artistes, mais aussi entre expositions d'un même Salon, entre Salons, entre villes, mise en évidence de trajectoires, donc d'une géographie, etc. – l'approche quantitative, sérielle et comparée des catalogues d'expositions, en particulier, offre le point de vue le plus panoramique sur ce qui s'exposait, sur la manière dont ce fut exposé et sur les enjeux artistiques, mais aussi sociaux et politiques de l'activité artistique d'une époque. Elle incite ainsi à tenir compte des œuvres de manière plus historique que l'approche monographique. C'est en tout cas ce qu'on espère montrer à propos du lien trop vite postulé entre internationalisme et avant-gardisme, pour le cas du Salon d'Automne dans les années 1910.

Le Salon d'Automne est connu en général par deux « grandes dates » : la « naissance du fauvisme » en 1905 et la querelle xénophobe et « anti-moderniste » de 1912. En 1912, la salle XI, où étaient exposées des œuvres cubistes, fut à l'origine d'une polémique contre les avant-gardes et les étrangers. On donne en général de cet événement des interprétations à sens unique : d'un côté le nationalisme, la bourgeoisie, les institutions, conservateurs en art comme en politique ; de l'autre l'art nouveau, international, cosmopolite, les avant-gardes et le Salon d'Automne ouverts sur le monde et la société. Pourtant l'approche statistique montre que l'internationalisme du Salon d'Automne était tout à fait relatif, et le caractère stylistiquement novateur¹¹ des œuvres de ses exposants étrangers, nettement moindre que celui des œuvres des Français. Quant à l'explication xénophobe de la polémique, elle ne suffit pas : la peur de l'étranger animant la société française depuis plusieurs années, pourquoi n'avait-elle pas touché le monde de l'art jusqu'ici ?

Dans la querelle de 1912, la peur de l'étranger et de la modernité n'était en fait que la face émergée d'une crise plus profonde : celle de la définition d'un art moderne national, de l'épuisement du système artistique cristallisé autour de l'héritage impressionniste centré sur Paris. Un nouveau système des avant-gardes se constituait, dont la logique internationale, mercantile et médiatique remettait en question l'idéologie moderniste élaborée depuis la fin du XIX^e siècle¹².

11 Par « novateur », entendons « tenu pour novateur » par les observateurs de l'époque. Schématiquement, on peut dire qu'une toile était tenue pour novatrice ou avant-gardiste, en 1912, si elle reprenait des éléments stylistiques du cubisme (simplification des formes, géométrisation des figures, interpénétration des plans), du fauvisme (couleurs très vives, juxtaposition de complémentaires, mise à mal des couleurs « naturelles » (nez vert, paupière bleue), peinture en aplats), et surtout lorsqu'elle s'approchait de l'abstraction. Le choix de titres incompréhensibles participait de celui de la position avant-gardiste.

12 JOYEUX-PRUNEL, B., 2005.

1. La polémique xénophobe de 1912, une crise à relativiser

La crise du Salon d'Automne de 1912 est interprétée le plus souvent en un sens politique : les historiens du cubisme, en particulier, l'utilisent pour démontrer que celui-ci fut un danger pour les structures institutionnelles, et que l'art d'avant-garde fut victime (parfois complaisante) de l'approche de la guerre¹³. Mais cette réalité des mémoires, qui a eu ses effets propres, s'est construite en décalage avec ce que les comptages nous révèlent : une autre facette de la réalité, probablement plus proche du vécu du public du moment.

Le premier comptage, celui des dates, met en évidence le caractère paradoxal de cette crise : si elle avait été le produit du conservatisme et du nationalisme, en effet, elle aurait dû avoir lieu beaucoup plus tôt. L'analyse statistique souligne encore cet aspect paradoxal : le Salon d'Automne n'était pas si international et avant-gardiste que ses accusateurs le prétendirent, et que ses historiens l'ont admis. Tout montre en fait que la polémique fut liée d'abord à des facteurs internes à l'art moderne, ce qui peut expliquer qu'elle ait eu lieu finalement bien tard.

Les paradoxes de la crise de 1912

En 1912, certains édiles parisiens s'inquiétaient de la présence étrangère au Salon d'Automne et des troubles provoqués par les avant-gardes. Un conseiller municipal de Paris nommé Lampué écrivit à l'automne 1912 une lettre au sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts Léon Bérard, exigeant qu'il soit mis fin aux « turpitudes du salon d'Automne » menées par des « apaches », et que l'accès du Grand Palais, où le Salon d'Automne était installé, soit refusé à ces artistes¹⁴. Derrière cette intervention, plusieurs enjeux se recouvraient, dont le refus de l'innovation picturale, la xénophobie et le souci de la vocation nationale et internationale de Paris. Lampué, peu cultivé en matière d'art, accusait au premier chef l'agitation des cubistes. Mais rapidement, l'association entre cosmopolitisme et avant-garde, métèques et apaches, s'imposa, déplaçant le centre de gravité du débat de la question esthétique à la question politique.

Relisons la chronologie de la polémique, à l'aide du corpus habituellement exploité pour ce faire : les coupures de la presse de l'époque, en parti-

13 Deux travaux focalisés sur l'interprétation politique (xénophobie et nationalisme des conservateurs) : TROY, N., 1991 et COTTINGTON, D., 1998.

14 Voir les réponses de Guillaume Apollinaire aux protestations de Lampué (APOLLINAIRE, G., 1912).

culier le quotidien *Gil Blas*, particulièrement au fait des dernières nouvelles du monde de l'art.

Au départ, les arguments se mêlaient : xénophobie, question de goût, règlements de compte personnels. L'éventail des ennemis des avant-gardes du Salon d'Automne était large : conservateurs de goût comme Lampué, représentants des anciennes institutions artistiques, l'Institut ou la très académique Société des artistes français, critiques en vue favorables à un art moderne modéré (Arsène Alexandre, du *Figaro*, Camille Mauclair) ; mais aussi des hommes plus ouverts à l'innovation esthétique, dont le plus connu est le critique Louis Vauxcelles (1870-1943), membre d'honneur du Salon d'Automne¹⁵. Insulté publiquement par quelques cubistes à l'occasion du Salon d'Automne, Vauxcelles fut le plus impliqué dans la querelle, qu'il traduisit immédiatement en termes xénophobes :

« Je ne voudrais pas davantage invoquer l'argument nationaliste, et soutenir à mon tour que toute cette agitation vient de l'étranger. Passe pour les prestidigitateurs milanais : aussi bien le ravioli futuriste n'est-il pas agréable à l'estomac de nos algébristes. Qu'il y ait un peu trop d'Allemands et d'Espagnols dans l'affaire fauve et cubiste, et que Matisse se soit fait naturaliser Berlinois, et que Braque ne jure plus que par l'art soudanais, et que le marchand Kahnweiler ne soit pas précisément compatriote du père Tanguy, et que ce paillard de Van Dongen soit natif d'Amsterdam, ou Pablo de Barcelone, cela n'a guère d'importance en soi. Van Gogh aussi était Hollandais. La question n'est pas de savoir quelle langue parlent les cubistes, mais s'ils ont trouvé un filon ». ¹⁶

Tout en prétendant ne pas faire de xénophobie, Vauxcelles instrumentalisait le caractère international de l'avant-garde pour donner à ses rancœurs une assise fédératrice. Rapidement, l'association entre cosmopolitisme et avant-garde s'imposa dans les esprits, qu'ils soient ceux des personnalités impliquées dans le débat de presse ou ceux des députés, comme le montrent les discussions de l'Assemblée nationale de la fin 1912¹⁷. Bientôt, certains affirmèrent publiquement qu'on pouvait tolérer l'ouverture aux avant-gardes, mais pas le trop-plein d'étrangers. Ainsi le directeur du quotidien populaire *Gil Blas* :

« [Soit ! Les cubistes] sont des jeunes gens qui se trompent. [Mais] Ils ne représentent en rien les tendances directrices du Salon. On a eu tort sans doute de leur donner une importance qu'ils n'ont pas. On a eu tort également de laisser envahir le

15 VAUXCELLES, L., 1912c (commentant un entretien avec Frantz Jourdain dans l'*Excelsior*).

16 « Les Arts... », 1912.

17 La polémique commence fin novembre 1912 : la presse annonce alors que Breton, député du Cher, se propose d'interpeller le ministère sur les « excès » du Salon d'Automne ; la réponse vient de Marcel Sembat, député socialiste. « Au Salon... », 1912.

jury par les étrangers. Ce sont là des erreurs qui ne se reproduiront plus. M. Bérard ne l'ignore pas. Le vaillant président de la Société, M. Frantz Jourdain, prendra les mesures nécessaires pour en éviter le retour. Et tout rentrera dans l'ordre ».¹⁸

Pierre Mortier, évoquant un jury « envahi » par les étrangers, se laissait déjà dominer par le décalage entre mesures et impressions qui nous occupe, même s'il ne parlait que du jury – une minorité influente certes. Quant au débat suscité par cette polémique à la Chambre des députés, le 3 décembre 1912, il ne se focalisa pas, lui non plus, sur la présence des avant-gardes au Salon d'Automne, mais sur la « prolifération des étrangers » au Salon cette fois (et non au jury). Il y avait donc plusieurs façons de compter la présence étrangère : au jury, dans l'avant-garde ou dans le Salon entier. Manifestement, on finit par ne plus regarder que le groupe qui en contenait le plus – on le verra plus loin : la totalité des exposants. Car c'est contre les étrangers, et non contre les avant-gardes, que l'unité finit par se faire.

Dans cette logique collective, les membres du comité du Salon, soumis à l'attention de l'élite culturelle parisienne, choisissaient la modernité contre la présence étrangère :

« [Le Salon d'Automne :] Que lui reproche-t-on ? D'avoir hospitalisé des fauves et des cubistes ? Mais van Dongen, fauve, est sociétaire, et sociétaire aussi Pica-bia. Ils ont donc droit à l'accrochage. Frantz Jourdain, président du Comité, ne peut pas plus les empêcher d'exposer que Dethomas ou Guérin, Laprade ou d'Espagnat. Lefèvre ou moi, qui sommes également du Comité, et ne 'coupons' point dans le cubisme ou le futurisme. [...] Jourdain [...] sait qu'il y a eu, depuis trois ans, trop d'étrangers à ce jury. Hé bien – je l'ai dit hier, je le redirai demain – il ne cesse de préconiser la restriction des étrangers. L'an prochain, ils seront bridés, et le mal sera enrayé ».¹⁹

La xénophobie permettait, certes, de sauver la présence des avant-gardes. Ce fut aussi le choix de l'État. Léon Bérard, fédérateur, assurant que l'administration « ne saurait condamner une tendance quelconque au nom d'une esthétique différente », épargnait les avant-gardes mais sacrifiait les étrangers : « le comité accomplira les plus heureuses réformes ; les étrangers ne seront plus maîtres des destinées de la société ; le jury usera d'une intelligente sévérité »²⁰. Désormais, le complot des étrangers contre l'art national était tenu pour acquis.

18 MORTIER, P., 1912.

19 D'après L. VAUXCELLES, 1912b.

20 *Gil Blas*, samedi 23 novembre 1912.

Un internationalisme relatif

Les étrangers avaient-ils, cependant, réellement « envahi » le Salon d'Automne en 1912 ? Si le potentiel d'attraction internationale du Salon d'Automne s'imposa dans les esprits, c'est que l'on tenait compte non de valeurs absolues, mais relatives.

Le catalogue du Salon d'Automne de 1903 présentait 559 noms. Le nombre maximal des participants fut de 736, en 1912. On comptait en revanche 3 683 exposants au traditionnel Salon des artistes français et 1 148 à la moderne, mais consacrant la Société nationale des Beaux-arts (SNBA). Le Salon des Indépendants en accueillit 1 012 en 1901, 2 462 en 1904 : il y eut toujours, en nombre, moins d'étrangers au Salon d'Automne que dans les autres salons parisiens.

En 1903, la proportion d'exposants étrangers au Salon d'Automne, 21 %, était encore proche de celle du Salon des artistes français (18 %) ²¹. La SNBA restait le salon le plus international ²². Le Salon d'Automne prit le relais à partir de 1907, son attraction internationale dépassant celle de la SNBA : 39,5 % d'étrangers contre 37,3 %, ce qui ne suscitait pas encore de protestations. En 1909, les étrangers y représentaient presque un exposant sur deux (44,8 %), à peine un peu plus en 1912 : le seuil de l'invasion se situait donc probablement autour de 45 % (*cf.* Figure 1). Reste à comprendre pourquoi.

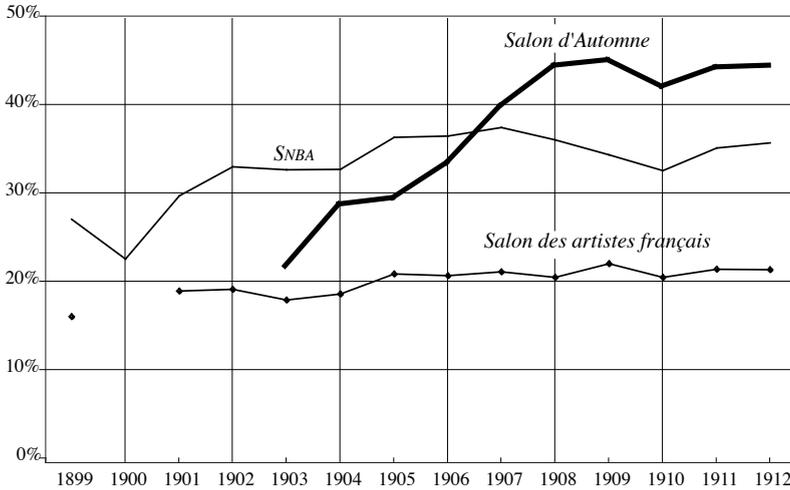
Même si la présence numérique des étrangers restait plus importante à la SNBA, leur visibilité semble avoir été plus forte au Salon d'Automne : « On les a accueillis généreusement en ce Salon, alors qu'on les chassait des Salons officiels », écrit Louis Vauxcelles en octobre 1912 ²³. Ce que le public aurait ressenti, donc, est davantage traduit par la courbe – augmentation forte de la proportion étrangère au Salon d'Automne jusqu'en 1909, puis une quasi-stagnation, alors que cette proportion stagnait dans les autres Salons – que par les chiffres bruts.

21 Préfecture de la Seine, 1880-... Jusqu'en 1903, les annuaires précisent la nationalité des exposants. À partir de 1903, ils distinguent les artistes selon leur lieu de naissance. Est donc considéré ici comme étranger, jusqu'en 1903, un artiste de nationalité étrangère ; après cette date, quelqu'un qui est né à l'étranger.

22 Si la présence étrangère au Salon académique augmente lentement jusqu'en 1879, la création de la Société nationale en 1890 semble avoir enrayé ce mouvement (voir l'évolution des chiffres proposés par A. SFEIR-SEMLER, 1992, pp. 259-262).

23 VAUXCELLES, L., 1912a.

Figure 1. Proportion d'exposants étrangers dans les Salons parisiens (peintres, sculpteurs, graveurs...)



Source : *Annuaire statistique de la Ville de Paris*

De fait, le Salon d'Automne étant le seul de sa saison, il focalisait l'attention sur lui. À l'internationalité de ses exposants s'ajoutait celle du public. Guillaume Apollinaire (1880-1918) notait ainsi la présence, au vernissage de 1910, de « beaucoup d'étrangers, surtout des Russes et des Allemands »²⁴ ; il décrivait en 1913 « le public compact, bigarré, hétéroclite des artistes, des modèles, des étrangers [...] autant de couleurs dans la salle que sur les murs [...] les ulsters des outre-Rhin et des outre-Manche »²⁵. Si l'on y ajoute la réputation avant-gardiste du Salon, l'événement artistique de la saison d'automne ne pouvait donc qu'attirer l'attention.

Le Salon d'Automne gagna rapidement une réputation d'ouverture à la fois esthétique et internationale, d'autant plus que ses organisateurs prétendaient permettre à tous d'y tenter leur chance. Contrairement aux affirmations de ses détracteurs cependant, le Salon n'était pas si facile d'accès pour un étranger fraîchement arrivé à Paris. La plupart des étrangers du Salon d'Automne sont installés dans la capitale, et souvent depuis quelques années : en 1903, 67,5 % mentionnent dans le catalogue une adresse pari-

24 APOLLINAIRE, G., 1910 (repris in APOLLINAIRE, G., 1991, p. 224).

25 APOLLINAIRE, G., 1913 (repris in APOLLINAIRE, G., 1991, p. 607).

sienne ; cinq ans plus tard, leur proportion a dépassé les trois quarts (78 %), pour atteindre 81,6 % en 1913 (cf. Tableau 1).

Pour exposer au Salon d'Automne, il était donc utile d'être ancré à Paris. Sur les 67 étrangers qui exposent au moins deux fois entre 1903, 1908 et 1913, la quasi-totalité (plus de 60) donne une adresse parisienne. Parmi eux, le tiers ne change pas d'adresse, ce qui semble indiquer une relative stabilité résidentielle (cf. Tableau 2).

Tableau 1. *Adresses des artistes du Salon d'Automne (1903, 1908, 1913)*

	1903	1908	1913
Français	366	364	438
Français donnant une adresse à Paris	267	267	338
<i>% des Français donnant une adresse parisienne</i>	73	73	77
Étrangers	120	275	358
Étrangers donnant une adresse à Paris	80	214	292
<i>% des étrangers donnant une adresse parisienne</i>	67	78	82

Source : *Catalogues du Salon d'Automne*.

Tableau 2. *Mobilité géographique des étrangers exposant au moins deux fois au Salon d'Automne lors des années 1903, 1908 et 1913*

<i>Artistes étrangers exposant au Salon d'Automne aux dates mentionnées</i>	<i>1903-1908-1913</i>	<i>1903-1908</i>	<i>1908-1913</i>	<i>1903-1913</i>
Même adresse d'une date à l'autre Total = 20	2	2	16	0
Nouvelle adresse d'une date à l'autre Total = 47	3	3	37	4

Sources : *Catalogues du Salon d'automne, 1903, 1908 et 1913*.

Comment exposait-on au Salon d'Automne ? Que l'on soit français ou étranger, si l'on n'était pas sociétaire du Salon, il fallait présenter ses travaux à son jury. Ses membres pouvaient connaître, lorsqu'une toile passait sous leurs yeux, la nationalité de son auteur²⁶. Une fois l'œuvre acceptée, l'exposant non membre de la Société devait payer « un droit d'installation

26 « Les envois devront être accompagnés d'une notice signée par l'artiste, contenant les noms, prénoms, lieu de naissance, nationalité, adresse, sujets, dimensions et prix, si l'œuvre est à vendre », Société du Salon d'Automne, 1903, p. 125.

égal à la cotisation des sociétaires, c'est-à-dire vingt-cinq francs, exigibles aussitôt l'admission prononcée par le jury »²⁷. Autant dire qu'il n'était pas permis au premier étranger venu d'exposer comme il le voulait : il fallait disposer d'œuvres, en général peintes sur place, prêtes suffisamment tôt pour les présenter au jury, et être prêt à verser, chose essentielle, une somme non négligeable, puisqu'à l'époque le salaire journalier d'un ouvrier oscillait entre cinq et huit francs.

De fait, quand les sources permettent de le mesurer, le décalage moyen entre l'arrivée d'un exposant à Paris et son exposition effective au Salon d'Automne est d'un peu plus de deux ans. L'intervalle est d'une année pour Amedeo Modigliani, arrivé à Paris en 1906 ; de deux ans pour Constantin Brancusi, arrivé en 1904 ; de trois ans pour Chana Orloff après son arrivée en 1910. Jules Pascin (1885-1930), arrivé de Bulgarie de 1905, n'exposa au Salon d'Automne qu'en 1908 – il était pourtant connu à Berlin, à Budapest et à Brême comme dessinateur et humoriste. Avoir des relations, critiques d'art implantés au jury, artistes membres du comité d'accrochage ou marchands connus sur la scène de l'art moderne parisien, facilitait les choses. Le cas du peintre italien Gino Severini (1883-1966) le confirme : installé à Paris en 1906, il ne connaît alors personne²⁸. C'est à partir de 1908 qu'il commence à côtoyer le milieu artistique parisien²⁹. En 1909, il expose au Salon d'Automne. Marc Chagall (1887-1985), arrivé à Paris en 1910, expose en 1912 – entre-temps, installé à la Ruche fin 1911, il y a rencontré les critiques et poètes Blaise Cendrars, Apollinaire, Max Jacob, André Salmon et les artistes Sonia et Robert Delaunay. En octobre 1911, encouragé par ses amis, il essaie en vain d'exposer au Salon d'Automne³⁰. Il écrit alors à son maître russe Alexandre Benois : « Pendant le temps passé à Paris, je n'ai pas été accepté au Salon d'Automne [...] je dois dire que la 'protection' est toujours nécessaire »³¹.

27 Article 5, *ibid.*, p. 127.

28 « Je crois que peu ont débarqué dans une ville inconnue aussi misérables et désabusés que moi ; je ne connaissais personne, je n'avais pas le sou, je parlais mal le français... » (SEVERINI, G., 1987, p. 396).

29 Lugné Poe, directeur de *l'Œuvre*, l'aide financièrement pour quelques dessins et services. Il lui fait alors rencontrer Félix Fénéon, directeur de la section moderne de la galerie Bernheim-Jeune. À Montmartre, Severini rencontre également Modigliani, Leonardo Dudreville, Suzanne Valadon et Maurice Utrillo, Max Jacob et André Salmon ; vers 1912 Braque, Picasso et le réseau de la Closerie des Lilas autour de Paul Fort, dont il épouse la fille en 1913.

30 MEYER, F. 1995, p. 79.

31 CHAGALL, M., 1995, pp. 238-239.

Dans le petit nombre de cas dont nous disposons, les étrangers mieux dotés en relations à Paris exposent plus rapidement : Wassily Kandinsky (1866-1944) expose au Salon d'Automne dès 1904 par exemple. À cette date, il n'est pas inconnu de ses jurés : il a noué en effet, depuis 1904, des relations avec le réseau des Tendances Nouvelles³². Kandinsky participe ensuite régulièrement au Salon jusqu'en 1910. En 1905, il en est élu sociétaire, sans avoir exposé cinq fois : il a donc été coopté³³.

Il n'était pas facile non plus de s'implanter durablement au Salon d'Automne lorsqu'on était étranger. Une mesure sur les années 1903, 1908 et 1913 révèle que le Salon subissait un *turn-over* marqué : parmi les étrangers exposant ces trois années, cinq seulement sont présents à la fois en 1903, 1908 et 1913. 62 exposent deux fois, soit une « fidélité », sur ces trois années, de moins de 10 % de la population concernée (cf. Tableau 3). Les 5 étrangers exposant à la fois en 1903, en 1908 et en 1913 ne représentent, par comparaison, que 5 artistes sur 235 présents à ces trois expositions, toutes nationalités confondues.

Tableau 3. *Flux et reflux des artistes étrangers au Salon d'Automne un test sur trois années*

Salon d'Automne	1903	1908	1913
Exposants étrangers	120	275	358
Fidélité sur 3 expositions	5 artistes exposent 3 fois		
Fidélité sur 2 expositions	Sur 684 étrangers passés par le Salon en 3 expositions, 67 « fidèles » (10 %) exposent au moins 2 fois sur les 3 années		
1 ^{re} période :	5 exposent en 1903 et en 1908		X
2 ^e période :	X	53 exposent en 1908 et en 1913	
	4 artistes exposent en 1903 et en 1913 mais pas en 1908		

Source : *Catalogues d'exposition du Salon d'Automne*, 1903, 1908, 1913.

Si le Salon d'Automne était un salon international, c'est donc de manière relative, et cette présence n'était certainement pas celle d'un groupe important et bien établi, malgré les affirmations des polémiqueurs de 1912.

Les « fidèles », moins nombreux, étaient implantés dans les réseaux artistiques parisiens. Il ne s'agissait d'ailleurs pas des plus avant-gardistes, loin de là. Le Norvégien Edward Diriks (1855-1930) exposait presque

32 Voir J. D. FINEBERG, 1975 et 1979.

33 Ce que confirme la critique, notamment les éloges de Roger Marx dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, dans ses comptes rendus du Salon d'Automne en 1905 et 1906.

chaque année au Salon d'Automne, dont il était sociétaire : il était perçu depuis les années 1890 comme le meilleur interprète nordique de l'impressionnisme. Autre exposant des trois années, le Roumain Nicolas Gropeano (v. 1865-1936) a laissé son nom comme « délégué étranger du Salon d'Automne »³⁴ : on peut supposer qu'il collaborait sans heurt avec les organisateurs ; les titres de ses toiles exposées et la critique à leur sujet laissent entendre que sa peinture frôlait l'art officiel³⁵. L'éventuel réseau d'étrangers puissants dans l'organisation du Salon d'Automne ne semble pas avoir été mené par les plus avant-gardistes.

Les artistes étrangers du Salon étaient-ils les plus avant-gardistes ?

Reste à savoir si, en 1912, le Salon d'Automne avait absorbé la peinture des étrangers les plus avant-gardistes. On lit dans la conservatrice *Revue du Temps présent* :

« Dans les salles de peintures [...] sont suspendus en effet quinze cents mauvais tableaux. Il ne faudrait pas juger de notre peinture sur ces quinze cents toiles, car la moitié des exposants sont des étrangers et peut-être avons-nous installé ce salon en France pour les pays qui en manquent en Europe et en Amérique ». ³⁶

L'affirmation doit être ici encore relativisée : on accusait les étrangers d'envahir la section de peinture, alors que leur présence relative avait toujours été nettement plus importante dans les domaines tenus pour mineurs, les arts graphiques en particulier (cf. Tableau 4). La polémique enflait sur le domaine symboliquement majeur, pour l'identité nationale, de la peinture. Pourtant, les toiles des étrangers n'étaient pas les plus visibles, comme en témoigna l'artiste allemande Ida Gerhardi (1862-1927) en 1910 :

« Je suis contente de ne pas être au Salon d'Automne. Ici [au salon de l'Union internationale des Beaux-arts] ma salle joue un rôle, alors que là on aurait peut-être un petit tableau, caché sous un escalier ». ³⁷

La même année, l'artiste belge Edmond Verstraeten se plaignait :

« À cause de l'égoïsme et de la mauvaise volonté des dirigeants de la 'Société na-

34 « C'est le délégué étranger du Salon d'Automne. Nous n'avons pas pu avoir de renseignements ni sur ses fonctions elles-mêmes ni sur la façon dont il les remplit », Guillaume Apollinaire, *Je Dis Tout*, 12 octobre 1907, in APOLLINAIRE, G., 1991, p. 87.

35 « Cette année M. Gropeano expose un *Portrait de S.M. Carmen Sylva en train de manier la machine à écrire pour jeunes aveugles, fait au Palais royal de Bucarest*. C'est éfrayant, tout en bleu, la reine a des cheveux blancs et on la dirait elle-même aveugle », *ibid.*

36 DE TRUBERT, E., 1912, p. 494.

37 À sa sœur Lilli, Paris, 4 octobre 1910 : « Bin froh, nicht im Herbstsalon zu sein – hier spielt mein Saal eine Rolle, u. dort hätte man vielleicht ein kleines Bild, diesmal unter einer Treppe verborgen. » (GERHARDI, I., 1993, pp. 288-289).

tionale' et du 'Salon d'Automne', du manque de tenue des 'Indépendants', il n'est pas possible jusqu'ici, à un étranger, d'exposer dans de bonnes conditions dans la capitale artistique du monde civilisé. »³⁸

Tableau 4. *La présence étrangère au Salon d'Automne de 1912, selon les œuvres exposées*

<i>Activité</i>	<i>Part des artistes étrangers</i>
Peinture	47 %
Dessins	41 %
Sculpture et gravure sur médailles	57 %
Gravure et lithographie	64 %
Architecture	0 %
Objets d'art	23 %
Toutes activités	44 %

Source : *Catalogue du Salon*.

Comment, surtout, un visiteur pouvait-il savoir quelle était l'origine nationale des toiles accrochées ? Question de préjugé. On put lire dans la revue pro-impressionniste *Art et décoration* :

« Les étrangers vont naturellement aux œuvres qui constituent un élément de dissolution des traditions françaises. Si le futurisme est italien, le cubisme est espagnol. »³⁹

Ce qui ne plaisait pas était immédiatement « non français ». Pourtant, le Salon d'Automne de 1912 n'exposait pas les peintres étrangers les plus frondeurs. Picasso ? Absent. Kandinsky ? Malevitch ? Larionov ? Mondrian ? Absents encore. Quant à la proportion des plus avant-gardistes, elle restait modeste. Ainsi, on peut comparer le panthéon des artistes « modernes » à la population du Salon d'Automne. En 1974, Donald E. Gordon figea ce panthéon en recensant une sélection d'environ 450 artistes « modernes » et leurs expositions entre 1900 et 1916⁴⁰. L'ouvrage ne cite pas plus du dixième des étrangers qui exposèrent au Salon d'Automne ; la part des « modernes » cités parmi les Français est similaire (cf. Tableau 5). Sachant que les étrangers étaient moins nombreux que les Français, on en déduit très vite que la représentation selon laquelle les avant-gardes étaient un repaire d'étrangers était largement faussée.

38 « Les opinions [...] », 1910, p. 118.

39 « La question... », 1912, cité par F. LUCBERT & C. DEBRAY, 2000, p. 51.

40 GORDON, D., 1974.

Parmi les étrangers du Salon d'Automne de 1912 que Donald Gordon définit comme modernes, tous ne font d'ailleurs pas partie des réseaux avant-gardistes, nébuleuses alors dénommées « cubiste », « futuriste » ou « fauve ». Ces réseaux étaient structurés non seulement par des liens professionnels ou de sociabilité (partage d'ateliers, proximité de logement, rencontres dans les bistrotts de Montmartre et de Montparnasse) mais surtout par une même revendication esthétique en rupture avec l'impressionnisme, un même style de peinture (couleur fauve, masses cubistes, travail futuriste sur la représentation de la vitesse, groupes de réflexion littéraire, philosophique et esthétique) et des relations amicales.

Tableau 5. *La présence des « modernes » (définis par D. Gordon, 1974) au Salon d'Automne, 1903-1913.*

<i>Nombre d'artistes</i>	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913
Exposants (total)	559	693	658	576	609	695	612	627	639	736	807
français	437	478	466	381	362	384	335	355	351	403	404
étrangers	120	197	192	191	241	307	274	262	281	325	384
« modernes »	18	34	44	48	49	48	46	50	56	58	48
dont étrangers	2	4	15	19	22	17	21	17	22	20	21
Part des « modernes » chez les étrangers	2 %	2 %	8 %	10 %	9 %	6 %	8 %	6 %	8 %	6 %	5 %
Part des « modernes » chez les Français	4 %	6 %	6 %	8 %	7 %	8 %	7 %	9 %	10 %	9 %	7 %

Sources : *Catalogues* et GORDON, D., 1974.

Ainsi, le Norvégien Diriks, le sculpteur belge Georges Lemmen (1865-1916) et l'Américain Alfred Henry Maurer (1868-1932) appartiennent à la génération impressionniste et symboliste. Un certain François de Hatvany, auteur de nus couchés, présent au Salon depuis 1908 et donnant une adresse à Budapest, est peut-être la même personne que le collectionneur hongrois qui acquit en 1910 *L'Origine du Monde* de Gustave Courbet⁴¹. Parmi les plus jeunes, plusieurs ne sont pas entrés dans les réseaux de l'avant-garde de l'époque, comme le solitaire Amedeo Modigliani (1884-1920) ou le sculpteur polonais Elie Nadelman (1882-1946), arrivé à Paris en 1903-1904. Les artistes étrangers liés à l'avant-garde, certes, sont présents. On peut les répartir en trois catégories.

41 Sur l'histoire du tableau, voir B. TEYSSÈDRE, 1996.

Du côté du réseau fauve, les plus éminents représentants de l'école de Matisse étaient présents en force au Salon d'Automne depuis 1908 : Patrick Henry Bruce, Eugen et Gisela Spiro, Oskar Moll, Carl Palme, Joachim von Bulow, Olga Meerson, Isolde Daig, Paul Barth... Cependant, il s'agit en général d'élèves de Matisse. Parmi les artistes étrangers « initiateurs » de l'innovation fauve, et parmi les plus connus, le Hollandais Kees Van Dongen (1877-1968) n'est en 1912 plus si scandaleux : il s'est reconverti dans le portrait mondain. Le Belge Jan Verhoeven semble avoir réussi à exposer au Salon d'Automne par l'intermédiaire de Matisse, membre influent du jury⁴². L'Américain Henry Bruce (1881-1936), membre de « l'Académie Matisse », faisait partie également de ses « suiveurs ». Apollinaire remarqua d'ailleurs, en 1911, que les étrangers du Salon d'Automne étaient surtout des « épigones du fauvisme »⁴³. Un fauvisme qui s'était taillé une place enviable au Salon et qui faisait figure d'avant-garde.

Plus ou moins proches de ce groupe, des artistes liés à l'expressionnisme allemand, comme Julius Pascin, restaient ignorés des amateurs de 1912. Pascin était connu en Europe centrale, mais pas à Paris. Moritz Melzer (1877-1966), membre fondateur de la Neue Sezession de Berlin, et qui peignait dans une tendance plutôt expressionniste-fauve, était proche du réseau du Blauer Reiter. Aucun des deux ne défraya la chronique.

La nébuleuse cubiste, enfin, était plus avant-gardiste, tant artistiquement que dans ses pratiques sociales. On y trouve, parmi les plus connus (cités par D. Gordon), Archipenko, Baranoff-Rossiné, Chagall, Chirico, Kisling, Kogan, Kupka, Marcoussis. Tous ces artistes n'avaient pas en 1912 une pratique « canoniquement » cubiste, au sens où l'entendent les historiens du cubisme de Picasso et Braque ; ils faisaient en revanche partie d'un même réseau : celui des amis d'Apollinaire et de Robert Delaunay, qui se retrouvaient du côté de Montparnasse, dans les cafés du quartier ou dans les ateliers de la Ruche⁴⁴, et lançaient régulièrement un nouveau « jeune » dans la mêlée artistique.

Les cubistes et le Salon d'Automne

C'est ce groupe cubiste que visait le départ de la polémique de 1912. Depuis 1911, ces artistes semblaient enfin réussir à exposer au Salon

42 Une lettre de Félix Fénéon à Matisse, datée du 8 septembre 1908, souligne la valeur de Verhoeven et lui demande de l'accueillir au Salon. Dans une lettre du 7 septembre 1909, Fénéon réitère sa requête, toujours en faveur de Verhoeven, ainsi que d'un certain Severin Rappa (Archives Matisse, Paris).

43 APOLLINAIRE, G., 1911 (repris in APOLLINAIRE, G., 1991, t. II, pp. 374 et 376).

44 Kogan, Chagall, Baranoff-Rossiné habitèrent à la Ruche (2, passage Dantzig).

d'Automne. Mais celui-ci n'avait pas accepté leurs travaux les plus avant-gardistes, comme si ces artistes avaient limé leurs griffes pour se faire admettre. En 1912, Giorgio De Chirico (1888-1978) exposait au Salon trois toiles : *L'Énigme de l'oracle de 1910*⁴⁵, *L'Énigme d'un après-midi d'automne* et *Portrait de l'artiste par lui-même*, des toiles dans une architecture méditerranéenne des plus classiques, où l'on sentait aussi l'influence du symbolisme de Boecklin. Quel rapport avec la déconstruction des cubistes français Delaunay, Le Fauconnier, Gleizes et Metzinger ? Chirico fut accepté aussi au Salon de 1913, moins ouvert à l'innovation, comme Moïse Kisling (1891-1953). Les peintres connus comme les cubistes les plus « durs » ne présentèrent jamais leurs réalisations les plus avant-gardistes au Salon d'Automne. Chagall par exemple, qui avait essuyé un refus en 1911, pouvait comprendre qu'il lui fallait mettre de l'eau dans son vin. Son tableau *Dédié à ma fiancée* ne fut présenté au Salon des Indépendants de 1912 qu'après de longues discussions et quelques modifications⁴⁶. La toile, conservée au musée de Berne, représente un taureau rouge enlaçant les éléments déchiquetés d'un corps féminin, dont la tête, à l'envers, crache un liquide dirigé vers le museau du bovin. On reprochait au tableau d'être pornographique, à cause du caractère phallique d'une lampe dirigée vers la jupe de la femme. Au Salon d'Automne de 1912, Chagall n'envoya pas ses œuvres les plus originales : *Une rue de ma ville* (1910-1911), *Berger* et *Composition* avaient une marque folklorique qui passait mieux que ses audaces cubistes de la même époque. C'est à Berlin que Chagall exposait ses toiles les plus novatrices⁴⁷.

Les personnalités susceptibles d'attirer la foudre anti-avant-gardistes étaient donc peu nombreuses. Louis Marcoussis (Ludwig Casimir Ladislas Markus, 1878-1941) exposait une pointe sèche : il n'était donc pas dans la section de peinture ; et son nom francisé ne témoignait pas évidemment de sa nationalité polonaise. Alexandre Archipenko (1887-1964) était plus remarquable et avait d'ailleurs été repéré par la critique : au Salon d'Automne de 1911, sa *Femme au chat* fut tournée en ridicule (cf. Figure 2)⁴⁸. Il venait

45 http://www.artonline.it/eng/xx_opera.asp?IDOpera=996

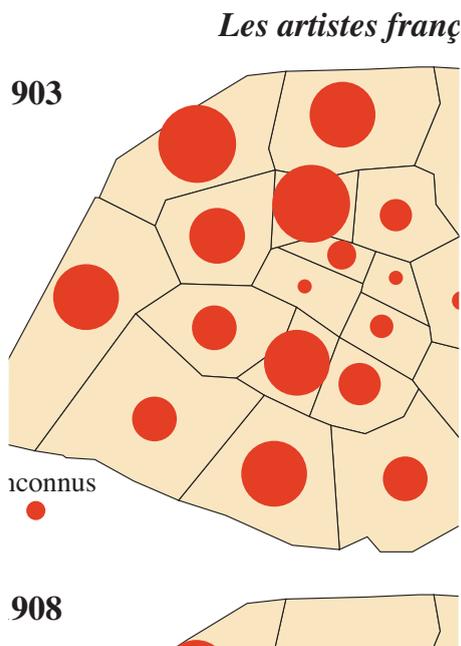
46 1911, huile sur toile, 196 x 114,5 cm, Berne, Kunstmuseum. D'après F. MEYER, 1995, p. 82. Le tableau est notifié au catalogue du Salon des Indépendants de 1912 sous le titre *La Lampe et les 2 personnes* – un titre qui séparait la lampe des deux personnages, signifiant donc que l'interprétation phallique n'était pas la bonne.

47 JOYEUX-PRUNEL, B., 2005, pp. 708-726.

48 Plusieurs œuvres de l'artiste sont visibles sur le site de l'Archipenko Foundation : <http://www.archipenko.org/>.

d'ouvrir une école d'artistes et avait conçu la même année son *Médrano 1*, sculpture en partie mobile, de bois, verre et métal⁴⁹.

Figure 2. Caricature du marbre La Femme au chat d'Alexandre Archipenko



Source : Caricature exposée au Salon d'Automne de 1911 (n° 35), parue dans la presse de l'époque. Alexander Archipenko Papers, 1904-1986. Archives of American Art, Smithsonian Institution (11.6, 14, 5839).

Légende : « Archipenko / l'amour des bêtes / ou la femme qui ne fait qu'un / avec son chat / cherchez la femme ! / par Archipenko ».

Frantisek Kupka (1871-1957), qui fréquentait également le groupe cubiste parisien, fait partie des artistes qui firent le plus d'effet au Salon d'Automne de 1912. Il exposait, dans la salle xi, deux toiles non figuratives : *Amorpha-Fugue à deux couleurs* (n° 925)⁵⁰ et *Amorpha chromatique*

49 http://www.archipenko.org/images/slides/chr_1910/slide6.jpg.

50 Prague, Narodni Galerie : <http://encyklopedia.interia.pl/haslo?hid=81334>.

chaude (n° 926)⁵¹. Les toiles firent sensation, mobilisant les actualités Gaumont⁵² et l'incompréhension de la critique.

Ces exceptions mises à part, la peinture des cubistes étrangers était moins choquante pour les yeux de l'époque que ce que faisaient les cubistes « français », dont la plupart exposaient aussi au Salon d'Automne de 1912 : Dunoyer de Segonzac, Gleizes, La Fresnaye, Le Fauconnier, Léger, Lhote, Marchand, Metzinger, Picabia, Jacques Villon et ses frères Marcel Duchamp et Raymond Duchamp-Villon, dont certains avaient fait scandale l'année précédente lors du Salon des Indépendants. C'est d'ailleurs au premier chef la « maison cubiste », réalisée par ce groupe, qui fut accusée d'être inspirée par une esthétique étrangère⁵³.

Le résultat de la polémique de 1912 fut dès lors de radicaliser la présence symbolique de la peinture dite étrangère, son caractère novateur, et de séparer cette peinture de celle des artistes français, alors qu'elle était effectivement l'œuvre de Français. Les acteurs de la polémique, critiques d'art et artistes qui connaissaient, pour la plupart, la production artistique de leur époque, le savaient fort bien : l'accusation contre les étrangers n'était qu'un prétexte ; elle permettait de sauver la possibilité d'un art avant-gardiste national, dans un juste milieu susceptible de générer le consensus des modernes.

2. La crise de l'art moderne français

Ainsi, alors que les analyses habituelles de la polémique de 1912 contre le Salon d'Automne la lient à des causes externes – politique, conservatisme du « public » et de « l'opinion » –, tout incite à identifier d'autres facteurs tout aussi décisifs, internes au monde de l'art moderne des années 1910. De quel « public » peut-il s'agir, en effet, alors que les acteurs qui s'exprimèrent dans cette querelle sont tous identifiables et localisables ? S'il était peu fréquent que l'on parle de choses artistiques à l'Assemblée nationale, ce qui démontre que l'affaire touchait bien des réflexes politiques, il est fort possible cependant que la polémique ait été entretenue par des logiques proprement artistiques, en premier lieu par l'évolution de ce qu'on pourrait appeler, sociologiquement, le champ de l'art de l'époque. Le système de l'art moderne, modèle « sécessionniste » qui s'était défini depuis les années 1880 autour d'un impressionnisme modéré, élitiste, ancré à Paris et rayon-

51 Collection Mladek, Washington.

52 *Kupka*, 1981, p. 11.

53 TROY, N., 1991.

nant dans l'Europe entière, dysfonctionnait. Sa crise éclata lorsqu'il fut évident que les nouvelles avant-gardes étaient capables de prendre le relais.

Les avant-gardes françaises et l'art national

On comprend alors mieux pourquoi, dans la polémique xénophobe de l'automne 1912, aucun des cubistes français ne prit la défense des étrangers. La lutte pour prendre la place de l'art moderne national s'était esquissée dès 1907-1908. À cette époque, Matisse se présentait comme un artiste modeste, le « propre » de son art étant « d'être raisonnable », un qualificatif que l'on attribuait systématiquement, à l'époque, à la culture et à l'art français⁵⁴. Tout un programme, qui pouvait plaire aux organisateurs du Salon d'Automne. Ses *Notes d'un peintre*, publiées à Noël 1908 dans *La Grande Revue*⁵⁵, furent introduites par Georges Desvallières, vice-président du Salon. Commentant un dessin de nu de Matisse, Desvallières parlait d'« architecture solide dont toutes les proportions sont justes » – selon la conception générale de l'art français : proportion, justesse, équilibre. Pour le Salon d'Automne de 1908, Charles Morice en fit une recension élogieuse dans le *Mercur de France*⁵⁶. La prise en charge par contrat, en 1909, de sa carrière par la galerie Bernheim-Jeune entérina son entrée dans le cénacle des modernes en voie de consécration. Peinture décorative, le fauvisme restait assez neutre politiquement, donc susceptible d'être interprété de manière nationale. Si Vlaminck était anarchiste, Matisse et Derain incarnaient au contraire des figures bourgeoises, et Van Dongen était bien accepté par l'aristocratie parisienne. On tenta même, du côté de la galerie Bernheim-Jeune, en 1910, de faire de Matisse un « maître », dans la lignée de Delacroix, Ingres ou Jéricho⁵⁷.

On a montré ailleurs que l'apparition du cubisme fut une réponse directe à l'esthétique dite « fauve » : Picasso relevait les défis esthétiques lancés par Matisse⁵⁸. Il amplifiait également leur dimension politique. Le cubisme, en effet, dès le départ, supprimait tout reliquat de lecture nationale de la peinture moderne, non seulement dans ses sujets immoraux ou très

54 APOLLINAIRE, G., *La Phalange*, n° 18, 15 décembre 1907 (repris in H. MATISSE, 1992, pp. 54-58.

55 MATISSE, H., 1908 (repris in MATISSE, H., 1992, pp. 39 et suivantes).

56 MORICE, Charles, *Le Mercure de France*, 1^{er} novembre 1908.

57 Exposition « D'après les maîtres », présentée rue Richepanse du 18 au 30 avril 1910 : Matisse y était représenté par un *Enlèvement de Rebecca* d'après Delacroix (cat. n° 14), près de tableaux de Chassériau ou de Fantin-Latour. JOYEUX-PRUNEL, B., 2005, p. 671.

58 *Ibid.*, p. 400.

quotidiens (scènes de café, bordel d'Avignon⁵⁹), mais aussi par sa déconstruction du paysage où rien ne disait plus la localisation géographique, au contraire des paysages encore pittoresques de Matisse et des drapeaux d'Othon Friesz. La simplification primitive des portraits cubistes⁶⁰ brouillait encore les pistes de la lecture nationale des œuvres, de même que le passage à la quasi-abstraction du cubisme analytique. On comprend que le cubisme ait été perçu comme une esthétique étrangère – ou plutôt a-nationale, l'un étant assimilé à l'autre à l'époque –, et même comme plus dangereux.

Les cubistes français, cependant, engagés également dans la rivalité contre les fauves, plus âgés qu'eux, se sentaient au contraire d'autant plus concernés par l'exigence collective nationale qu'à l'inverse de Matisse ou Picasso, ils n'exposaient pas (ou très peu) à l'étranger, et dépendaient donc plus qu'eux des amateurs français. La pression de la presse les touchait particulièrement, avec sa propension à donner à n'importe quel débat un aspect politique. Il leur parut alors évident qu'une place était à prendre : celle d'un art cubiste (donc avant-gardiste) mais national, patriotique, de manière plus évidente que le fauvisme.

L'exemple donné par les futuristes italiens, violemment nationalistes, stimulait fortement cette ambition. C'est justement à partir de l'apparition des peintres futuristes que les cubistes « français » se mirent à théoriser la dimension nationale de leur peinture⁶¹. Au moment du Salon des Indépendants de 1911, Jean Metzinger proclamait dans *Paris-Journal* :

« Ce que je voudrais, c'est aborder la grande peinture officielle. Je rêve de fixer par nos procédés de grandes solennités, des inaugurations avec le Président de la République, des congrès, le tsar au milieu de sa cour... ou bien encore, des revues, des escadres de bataille... C'est à nous que cela revient de droit ». ⁶²

Dès cette époque, les cubistes « français », notamment Delaunay, *Le Fauconnier*, Gleizes et Léger, désireux d'apparaître comme tels, obtinrent d'être placés ensemble dans la salle 41 du Salon des Indépendants. Ils apparurent également en bloc au Salon d'Automne de 1911. Face à la vigoureuse exposition futuriste de février 1912 chez Bernheim-Jeune, aux agressions répétées de ce groupe, à ses manifestes et à ses coups médiatiques, ils décidèrent de riposter. La première occasion de réaction fut le Salon des Indépendants : Roger de La Fresnaye y montra son *Artillerie*

59 <http://picasso.tamu.edu/picasso/WorksInfo?CatID=OPP.07:001>

60 <http://picasso.tamu.edu/picasso/WorksInfo?CatID=OPP.08:023>

61 JOYEUX-PRUNEL, B., 2005, pp. 616-634.

62 CYRIL-BERGER, 1911.

(cat. n° 1235)⁶³, Gleizes ses immenses *Baigneuses* (n° 1347), Marcel Duchamp le *Nu descendant l'escalier* (n° 1001), Delaunay sa monumentale *Ville de Paris* (n° 868)⁶⁴. Le critique d'art Olivier-Hourcade, soutien des cubistes français, commenta :

« Ainsi l'agitation nationale grandissante à notre époque contribue à conduire l'artiste vers une "école française". [...] En voyant les premiers essais des cubistes, j'ai cru en eux avec le plus fraternel enthousiasme ; j'ai cru qu'ils apportaient enfin cette "formule française" qui allait justifier notre orgueil chaleureux ; nombreux faisaient effort en parcourant les cathédrales de style gothique, les autres en feuilletant nos imagiers, quelques-uns en absorbant de toute la puissance de leur regard le dynamisme de la nature en Bretagne ou en Gascogne. Aujourd'hui Metzinger avec le *Port*, Delaunay avec *Paris*, Gleizes avec ses *Baigneuses*, sont proches de ce résultat réel et magnifique, de cette victoire livrée depuis plusieurs siècles : la création d'une école de peinture 'française' et absolument indépendante ». ⁶⁵

À l'automne 1912 fut organisée l'exposition de « La Section d'Or »⁶⁶. Duchamp-Villon, Gleizes, Gris, La Fresnaye, Laurencin, Léger, Lhote, Metzinger, Picabia, Villon et d'autres exposaient des œuvres destinées à construire un art français : références à l'art médiéval, au nombre d'or, à la philosophie de l'intuition de Bergson, différence affirmée contre l'avant-garde futuriste « étrangère », discours critiques nettement nationalistes⁶⁷. Avec eux, Marcoussis était le seul étranger. Le Tchèque Kupka aurait participé, lit-on aujourd'hui ; mais son nom ne figure pas au catalogue.

Les cubistes « français » s'investirent tout aussi intensément dans le Salon d'Automne. Ils se réunirent pour y exposer une œuvre collective qui dirait le « nouveau classicisme » français moderne et la vérité d'un art offert au peuple. La « Maison cubiste », réalisée par André Mare (1887-1932), fut décorée de toiles et sculptures de Duchamp-Villon, Gleizes, La Fresnaye, Marie Laurencin, Fernand Léger, Metzinger et Jacques Villon. L'historienne de l'art Nancy Troy a analysé sa portée politico-sociale et sa dimension de « retour en France en réaction contre l'internationalisme »⁶⁸. Plus que d'une attitude réactionnaire, cependant, la Maison cubiste témoignait

63 http://www.metmuseum.org/toah/hd/cube/hob_1991.397.htm.

64 Roger de la Fresnaye, *Artillerie*, 1911, huile sur toile, 130,2 x 159,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New-York. Albert Gleizes, *Les Baigneuses*, 1912, huile sur toile, 105 x 171 cm, Paris, MNAM. Marcel Duchamp, *Nu descendant l'escalier* n° 2, 1912, huile sur toile 146 x 89 cm, Philadelphie, Musée des Beaux-Arts, Collection Louise et Walter Arensberg. Robert Delaunay, *La Ville de Paris*, 1910-1912, huile sur toile, 267 x 406 cm, Paris, MNAM.

65 OLIVIER-HOURCADE, 1912.

66 Voir l'excellent catalogue de l'exposition (LUCBERT, F. & DEBRAY, C., 2000).

67 Sur le bergsonisme des cubistes parisiens, voir M. ANTLIFF, 1992.

68 VÉRA, A., 1912, cité par N. TROY, 1991, p. 92.

du désir d'accéder à une place officielle, sans renoncer pour autant à l'ambition d'incarner la modernité. Sa réception xénophobe fut pour le moins une déception. Vauxcelles avait critiqué le « goût pour les couleurs hurlantes, [...] rejet vers la barbarie » de cette architecture : « Nous sommes des gens [...] d'une culture tout de même assez fine. Nous ne nous accommoderons pas de la turne indigne du nègre de Pétrouchka. »⁶⁹

Figure 3. Roger de La Fresnaye (1885–1925), *Artillerie*, 1911



Source : Huile sur toile, 130 x 159 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Les critiques contre l'art moderne devaient justifier de manière un peu rationnelle qu'on n'aimât pas la couleur trop vive ou l'abstraction. Ainsi, le chroniqueur de la conservatrice *Revue du Temps présent* accusa dans les œuvres des novateurs non la couleur en tant que telle, mais sa provenance :

« Le Salon d'Automne a pris à l'Allemagne son goût sauvage de la couleur. [...] Je ne veux pas dire que nous ayons tort de revenir à la couleur, mais en ce moment

69 « L'art décoratif... », 1912.

nous perdons la mesure. Le goût allemand influence nombre des objets du Salon d'Automne, comme [...] les papiers peints qui couvrent les murs de toute une galerie du Grand Palais. Ce dernier ensemble est d'un caractère uniformément munichoïse [...].⁷⁰

Les couleurs trop vives venaient, disait-on, de l'art russe ou de la barbarie des arts du lointain, tandis que l'abstraction était reliée à un philosophisme nébuleux d'origine allemande. On comprend que les cubistes français aient jugé essentiel d'occuper aussi le terrain des proclamations théoriques. Dans *Du « Cubisme »*, publié en novembre 1912 chez Figuière, Gleizes et Metzinger soulignaient l'ancrage du cubisme dans une tradition française. Face aux attaques contre l'art moderne, beaucoup s'efforcèrent de démontrer les qualités artistiques françaises des avant-gardes – ainsi d'Olivier-Hourcade, Apollinaire, André Salmon ou Maurice Raynal. Au *Mercure de France*, revue créée pour accorder l'onction de la modernité au classicisme français, on lut aussi :

« À part Picasso, Espagnol qui, dans le temps, a donné les preuves d'une belle âme ibérique et d'un ferme savoir, nous avons encore Derain, [...] Bracque [sic], Metzinger et de la Fresnaye entre autres — tous Français. Leurs excès ne sont donc pas à expliquer par des influences étrangères [...] ceux dont nous parlons sont tous nés au vrai pays de gloire / Sur les bords de la Seine ou de la verte Loire, [...] rien n'a été tenté par eux contre la tradition française. [...] il n'y a pas un seul Juif dans leur groupe. Et tout ce qui a été essayé dans la tendance cubiste ou qui s'y rattache, par des Polonais, des Milanais, des Hollandais, avait été accompli avant par ceux de Paris, et mieux ». ⁷¹

L'accusation d'être étranger fut reportée contre les rivaux du cubisme, en particulier les futuristes et les fauves. André Salmon souligna perfidement, dans un ouvrage publié en 1912 :

« Les étrangers de Paris suivaient le mouvement [des fauves] sans noblesse, démarquant avec souplesse, sans rien connaître des angoisses des jeunes maîtres, satisfaits en leur goût barbare de ce qu'ils croyaient une rupture de la tradition, et conduits surtout par un sûr instinct des appétits prochains de l'amateur. [...] L'enseignement d'Henri-Matisse n'aura guère été recherché que parce que l'étranger envoie à Paris d'artistes secondaires et si, en Allemagne, quelques jeunes peintres traduisent Matisse, comme les vaudevillistes berlinois traduisent nos dramaturges, les Salons français sont de moins en moins encombrés de matisseries moscovites ou scandinaves ». ⁷²

70 DE TRUBERT, E., 1912, p. 492. À la même époque, on pense en Allemagne que la couleur vient de France. HOLLECZEK, A. & MEYER, A., 2004.

71 VANDERPYL, F.-R. & CROS, G.-C., 1912, pp. 529 et 540.

72 SALMON, A., 1912, pp. 16-17 et 19-20.

La polémique contre l'étranger, et non plus contre l'innovation artistique, permettait de préserver la modernité et d'en proposer une version française, donc de donner une fonction culturelle et civique aux cubistes français. Les artistes étrangers du Salon d'Automne furent ainsi des boucs émissaires idéaux pour régler les tensions internes au monde de l'art parisien. Leur procès justifiait les rancœurs des peintres officiels déchus ; il fournissait des explications aux débutés du Salon et leur permettait d'exprimer leur animosité ; enfin, il structurait les divisions entre coteries modernistes, tout en réconciliant Paris avec sa vocation à enfanter la modernité.

La géographie artistique parisienne à l'épreuve des étrangers

La remise en cause des modalités du rayonnement artistique parisien se traduisait aussi dans la géographie artistique de la capitale. L'évolution de la population des exposants du Salon d'Automne depuis 1903 en était le reflet. L'analyse comparée des populations étrangère et française au Salon met en évidence deux répartitions géographiques très éloignées, surtout en 1908, ainsi que l'influence croissante de la population étrangère dans l'évolution de la géographie artistique parisienne⁷³.

En 1903, la localisation des étrangers renvoie encore aux quartiers des arts de la seconde moitié du XIX^e siècle⁷⁴. Ainsi des Batignolles du réalisme : quatre logent près de Brochant (rues Legendre, Nollet, Boursault), trois autres habitent rue de Rome, non loin de l'atelier, au n° 62, de Gervex (1852-1929), figure centrale de l'impressionnisme juste milieu⁷⁵. La Villa des Arts, 15, rue Hégésippe-Moreau, accueille quatre étrangers – c'est aussi l'adresse du premier président du Salon d'Automne, Eugène Carrière (1849-1906)⁷⁶, représentant connu du modèle impressionniste assagi et consacré juste milieu des années 1890, cette élite républicaine bien insérée dans les cercles officiels favorables à la modernité. Les Batignolles attirent entre autres les Russes⁷⁷. La place Pigalle rassemble presque une dizaine d'étrangers, probablement

73 L'enquête porte sur les catalogues de trois années indicatives : 1903, 1908 et 1913, où l'on trouve les informations suivantes : le nom de l'artiste, son prénom, le lieu de sa naissance, son adresse à la date de l'exposition, outre les numéros et titres des œuvres qu'il expose.

74 L'ouvrage magistral, rue par rue, de J. HILLAIRET, 1963, permet cette affirmation.

75 *Ibid.*, vol. 2, p. 363.

76 Carrière eut son atelier à la Villa des Arts, 15, rue Hégésippe-Moreau. L'adresse figure dans le catalogue du Salon d'Automne de 1903.

77 Arminia Babaian, Russe « arménienne » ; Ch. Atamian, Arménien ; Raphael Schwarz, Russe ; Eugène Stibbe, Allemand.

liés au milieu symboliste et anarchiste de la fin du XIX^e siècle, comme le laisse supposer la présence des Espagnols Joaquin Sunyer⁷⁸ et Francisco Iturrino⁷⁹.

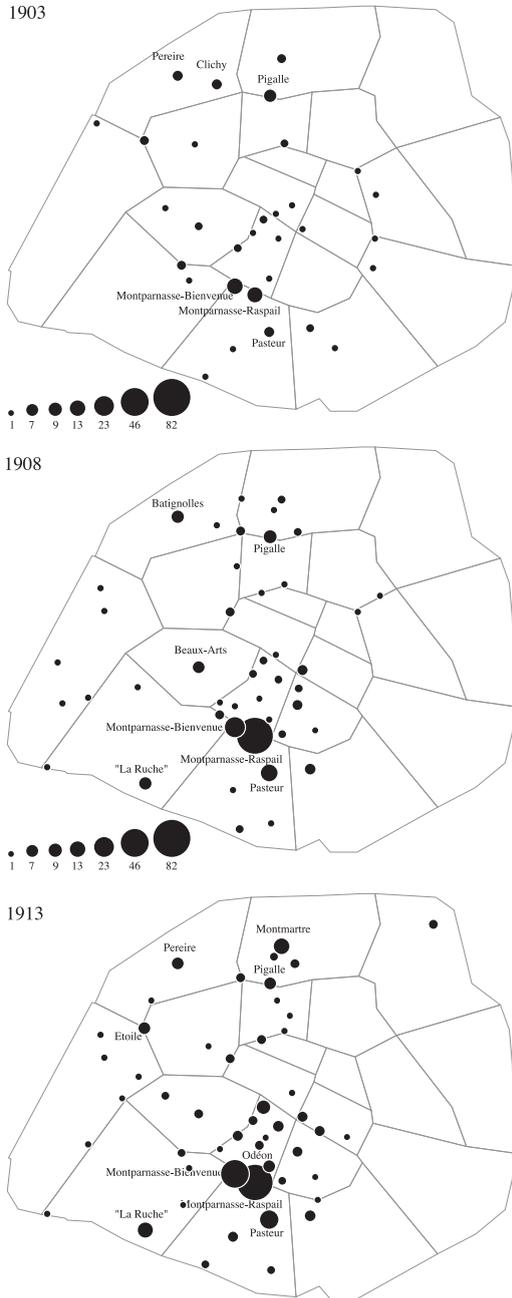
Une analyse des œuvres exposées au Salon d'Automne par ces artistes révèle que ceux des Batignolles suivaient plutôt la tendance plein-airiste et impressionniste, tandis que ceux de la place Pigalle regardaient vers l'art plus social, aux personnages filiformes, du symbolisme décadent et vers le post-impressionnisme. Autour de la Villa des Beaux-Arts, à l'ombre de Carrière, les artistes puisaient dans l'héritage des peintres de plein air et des paysages bretons (Ch. Atamian exposait une *Chapelle ensablée (île de Batz)* ; Eugène Stibbe, un *Lever de Soleil dans les dunes* et *Un jardin à Equihem*). Le contraste est frappant entre ces œuvres et celles des créateurs proches de la place Pigalle. Joaquin Sunyer s'intéresse à la vie quotidienne parisienne avec trois gravures à l'eau-forte : *Blanchisseuses*, *Promenade* et *Canal Saint-Martin*. Le Polonais Jan Styka (11, place Pigalle), en exposant *Ursus portant Chilor*, fait référence au *Quo Vadis* de Sienkiewicz : il s'inscrit dans le mouvement culturel indépendantiste polonais, soutenu en France par la *Revue Blanche*, grand promoteur de l'art des nabis et de Toulouse-Lautrec, et qui introduisit le roman de Sienkiewicz. Francisco Iturrino, lui, expose *Après la fête* et *Femme à cheval*, rappelant les représentations du cirque par Toulouse-Lautrec.

Symétriquement, plus l'on se rapproche des quartiers aisés ou proches de l'Institut, plus les titres sont révélateurs d'une tendance plus conventionnelle, tant par le sujet que par le style. Ceux des œuvres des artistes proches de la place de l'Étoile traduisent une certaine mondanité : le Russe Zeitlin expose un buste de marbre de la comtesse de Bréville ; son compatriote Aron Polack montre un portrait ; l'Américaine Eleanor Norcross, *À Trianon*. Chez les artistes de Sèvres-Babylone, l'art sacrifie à des tendances plus académiques : retenons la *Plume tombée de l'aile de l'Amour* de l'Anglais Rupert C. X. Bunny, les *Enfants bretons s'amusant* de l'Américain William-Émile Schumacher, les marines de l'Américain Albert-Dakin Gihon, l'*Intérieur d'église* de l'Anglaise Annette Gardiner, l'eau-forte *Intérieur d'académie* de la Finlandaise Hilda Flodin. Certes, les titres ne disent pas tout. Mais ils sont parfois significatifs.

78 35, rue Notre-Dame-de-Lorette. Avec Picasso et d'autres artistes catalans, il prolonge à Paris le milieu anarchiste du cabaret du Quatre Gats. La production de ces artistes se réfère souvent à Toulouse-Lautrec (période bleue de Picasso). Sunyer participe, avec Nonell, Iturrino, Losada, Picasso, à « l'invasion espagnole » à Paris, décrite par Félicien Fagus dans la *Revue Blanche* (« Revue d'art », 1^{er} septembre 1902).

79 Iturrino, peintre post-impressionniste espagnol, est lié à Toulouse-Lautrec. C'est l'un des premiers protégés du marchand Ambroise Vollard, chez qui il expose en 1901 avec Picasso. Il peint alors des paysages et des scènes folkloriques, des cigarières, des danseuses ou des gitanes.

Figure 4. Adresses à Paris des artistes étrangers du Salon d'Automne



Les artistes anglo-saxons se regroupent, en 1903, dans le quartier nouveau de Montparnasse, zone semi-rurale alors en complète métamorphose⁸⁰. Là plus encore qu'à Montmartre, les loyers sont bas, on trouve facilement hangars, appentis ou remises faciles à transformer en ateliers. Les œuvres exposées par ces artistes s'inspirent souvent de paysages d'ailleurs⁸¹ ou de la vie parisienne⁸². On ne peut dire si cette population de Montparnasse est plus « avancée » esthétiquement que celle des autres quartiers, d'autant plus que peu parmi eux ont laissé des traces. Mais les titres de leurs œuvres sont marqués par l'héritage symboliste et post-impressionniste – en particulier celui de Gauguin.

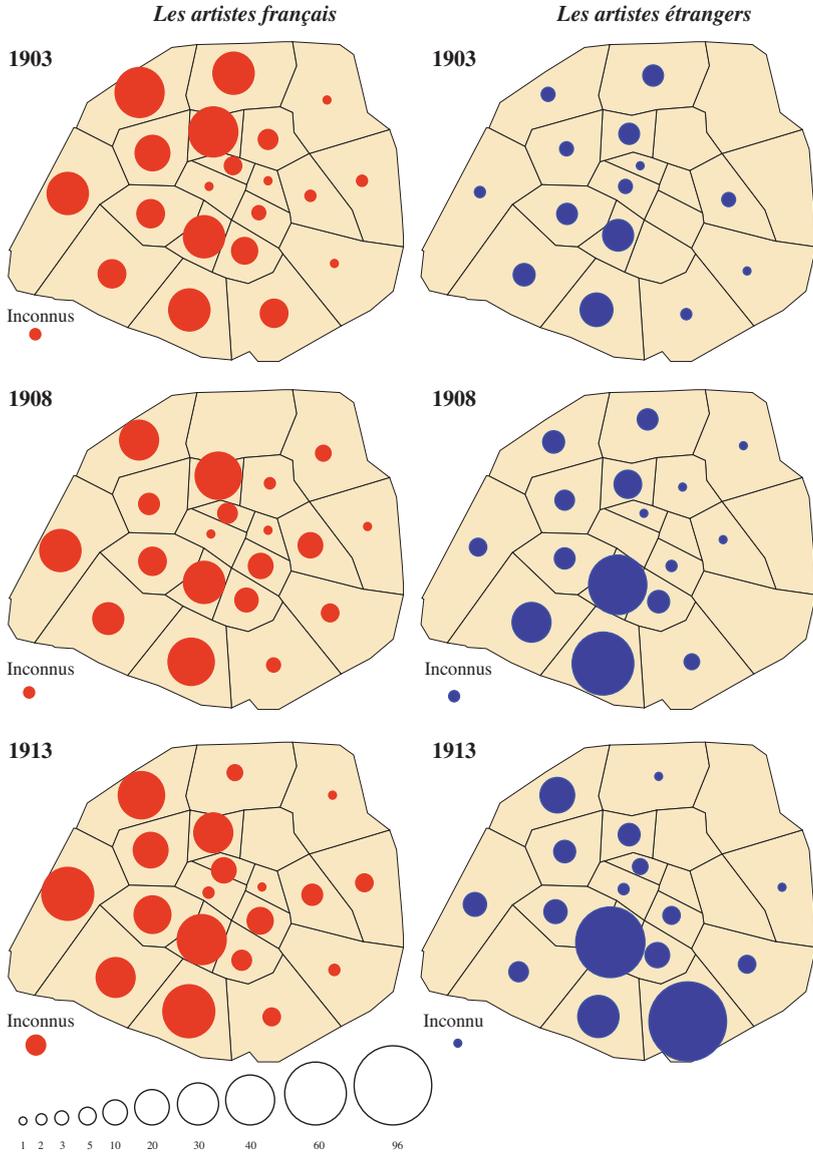
Toujours est-il que cette fraction d'artistes étrangers montparnassiens prit le pas sur ceux de Montmartre. En 1908 en effet, Montparnasse devient le quartier préférentiel des artistes étrangers du Salon d'Automne. Sur 214 qui donnent une adresse parisienne, 15 sont proches de Denfert-Rochereau, 23 de Montparnasse-Bienvenue, 82 de l'actuelle place Pablo-Picasso : au total, au moins 105, soit 49 % des artistes étrangers parisiens du Salon d'Automne de 1908, habitent Montparnasse. Qui sont-ils ? En 1908, les Allemands sont arrivés en force dans ce coin de Paris (16 artistes), mais les Russes (18) et les Américains (21) les dépassent, les Polonais plus encore (25). Un peu plus excentrée, « La Ruche », impasse Dantzig, ensemble d'ateliers récupérés de l'Exposition universelle de 1900, accueille sept artistes, tous étrangers, dont cinq Russes.

80 En 1903, on trouve dans les environs de Denfert-Rochereau deux Américains et un Australien ; entre Montparnasse et le boulevard Raspail, quatre Américains, deux Anglais et quatre artistes d'autres nationalités. Les Anglo-Saxons semblent apprécier le quartier de Montparnasse-Bienvenue : 7 Américains, 3 Anglais, 1 Polonais et 1 Suisse.

81 Ces artistes traduisent les échos de la vie campagnarde (William Hoggatt, *La Vieille Ferme* ; Royds, *Jeune Fille aux poules* ; Georges Leonard, *L'étang*, pastel, et *La prairie, automne*, huile sur toile ; Elsie de Pattée, *Vieilles maisons à Sainte Chapelle, Paysage et Coucher de soleil sur les blés*, pastel). L'inspiration qui vient de Bretagne dans les peintures de Diriks (*Les Arbres, Finistère*), du Hongrois Szikszay (*Matinée d'automne, Bretagne*) ou de l'Américaine Louise Richards (*Une grand-mère de la Bretagne*) répond aux couleurs de Malaisie peintes par Vernon Blake (*La plage de Puloh-Pinang (presqu'île de Malacca)*) et *Jeune femme malaise*) ou aux toiles vénitiennes de l'Américain Herbert W. Faulkner.

82 Parmi les œuvres des artistes donnant une adresse proche de Montparnasse, l'Américain Polowetski expose un dessin intitulé *le Fumeur* ; le Hongrois Lorand de Zubritsky, un *Paysage d'hiver au bord de la Seine* ; John Crealock, *La rue de la Parcheminerie* et *le Pont de Sèvres*.

Figure 5. L'évolution de la géographie artistique parisienne, d'après les adresses à Paris des artistes du Salon d'Automne



Source : *Catalogues du Salon d'Automne, 1903, 1908 et 1913.*

Cinq ans plus tard, le cosmopolitisme du quartier s'est encore renforcé. Sur 295 étrangers du catalogue du Salon d'Automne de 1913 donnant une adresse à Paris, 47 indiquent une rue du quartier Montparnasse-Bienvenuë, 80 de Montparnasse-Raspail – soit 43 % actifs à Montparnasse. Bon nombre donnent des adresses proches de ces carrefours, entre Alésia ou la porte d'Orléans et le quartier des Beaux-arts, maintenant quasi annexé par le mouvement moderne⁸³. La Ruche accueille encore plus d'une dizaine d'artistes. Finalement donc, plus de 70 % des artistes étrangers du Salon d'Automne de 1913 habitaient à une distance raisonnable, à pieds, de Montparnasse. En quelques années, le foyer artistique parisien novateur avait migré de Montmartre vers Montparnasse, et les étrangers avaient joué un rôle dans cette évolution (cf. Figure 5).

Les étrangers, témoignage trop évident de mercantilisme artistique ?

Outre une différence esthétique et sociale, le nouvel art moderne parisien se distinguait du premier par son aspect mercantile. Si la logique du marché avait toujours été présente dans le système sécessionniste, tout était fait cependant pour la gommer : mise en scène des expositions, rhétorique désintéressée... Le rôle du marché était masqué par la légende des marchands découvreurs, capables de renoncer à l'argent pour l'art, et par l'aura des prestigieuses galeries de la rive droite : Goupil, Durand-Ruel, Bernheim-Jeune. Rien de tel dans le nouveau marché de l'art avant-gardiste, où des petites galeries ouvraient un jour, fermaient un autre, où des courtiers exposaient de la peinture dans des appartements empruntés pour l'occasion, où l'on pouvait s'improviser un jour peintre, l'autre marchand, le lendemain critique d'art. Les avant-gardes recouraient de manière ostensible aux galeries et aux courtiers. Il devint vite évident que le Salon d'Automne était également envahi par cette logique. En témoigna l'artiste Landowsky, interrogé en 1909 par *Tendances Nouvelles* dans une enquête sur le Salon d'Automne :

« Le salon d'Automne est le salon des marchands, qui y ont transporté leurs galeries. Si vous ne les connaissez pas feuillotez le catalogue, vous verrez tout ce qui leur appartient. [...] Et ceux qui ne sont pas débrouillards crèvent... Crèvent ».⁸⁴

On ne s'étonnera pas dès lors de trouver dans le catalogue de 1913 un encart publicitaire :

83 4 adresses à Alésia, 5 du côté du boulevard Arago, 19 à Denfert-Rochereau, 6 à l'Observatoire, 2 à Montsouris, 6 Porte d'Orléans. 9 artistes habitent près des Beaux-Arts, 3 faubourg Saint-Germain, 5 près de l'Odéon et 6 près de Sèvres-Babylone ou Sèvres-Le-courbe.

84 BREUIL, H., 1909, p. 1021.

« *The Paris American Art C°*

2 magasins : 125, boulevard Montparnasse [...] 2, rue Bonaparte

Fournitures de toutes sortes pour Artistes

Peintres, Architectes, Dessinateurs, Graveurs, Sculpteurs, etc.

Les articles les plus intéressants des fabricants français et étrangers

Spécialité de cadres pour les Salons

Envoi, Retour, etc. ».

Parmi les œuvres exposées au Salon, combien de portraits de critiques d'art, de marchands, de courtiers ? Les étrangers, surtout, recouraient d'autant plus aux galeristes qu'ils avaient peu d'entregent. Les adresses mentionnées par les catalogues du Salon d'Automne laissent paraître la structure économique de leur groupe et son importance croissante au cours des années. Certains donnent l'adresse d'un courtier ou d'un marchand de tableaux : un seul des étrangers en 1903⁸⁵, tandis qu'en 1908 cette pratique est beaucoup plus courante. Des marchands semblent alors spécialisés dans le rôle d'intermédiaire pour les artistes étrangers⁸⁶. Castelucchio (6, rue de la Grande-Chaumière) accueille des artistes d'Europe de l'Est (un Russe, un Hongrois, un Autrichien) ; Paul Foinet fils, 21, rue Bréa, s'est fait le marchand des femmes artistes d'outre-Manche (quatre Anglaises, une Irlandaise, un Irlandais). En 1913, les flux d'exposants non français au Salon d'Automne reposent sur une structure marchande consolidée : mêmes noms d'intermédiaires et parfois spécialisation nationale des marchands⁸⁷.

Il est clair que les étrangers n'allaient pas vers les galeries les plus glorieuses du marché de l'art moderne parisien. En outre, ils s'attachaient à ce qui ressemble à des réseaux structurés par nationalités. Les catalogues du Salon d'Automne montrent ainsi une filière polonaise : en 1913, le marchand-courtier polonais Adolphe Basler sert d'intermédiaire à Moïse Kisling⁸⁸ ; Léopold Gottlieb lui est aussi redevable et fait son portrait⁸⁹. Ces Polonais étaient manifestement liés aux avant-gardes allemandes à Paris,

85 Le peintre américain Frank Boggs donne l'adresse de Brame, 2 rue Laffitte (ix^e arrondissement).

86 Lamorelle, du 106, boulevard Montmartre, prête sa boîte aux lettres à un artiste allemand ; le marchand Lefebvre-Foinet, installé 19, rue Vavin, à un Russe et un Américain ; Petit, 95, rue Ampère, à un Américain et un Français.

87 Castelucchio pour sept artistes : 1 Français, 3 Russes, 1 Anglais, 1 Finlandais, 1 Polonais ; Lefebvre-Foinet pour 1 Finlandais et 5 Américains ; Lamorelle : 1 Anglais, 1 Danois, 2 Américains ; Paul Foinet fils : 2 Français, 1 Serbo-Croate, 1 Écossais, 1 Anglaise.

88 « Chez M. Adolphe Basler, 340 rue Saint-Jacques » (près du Val de Grâce).

89 En décembre 1913, Gottlieb « exposait un *Portrait de M. Adolphe Basler* qui fut remarqué » (APOLLINAIRE, G., 1914). Au catalogue, le tableau est intitulé « Portrait de M. Adolphe Baster ».

qui se réunissaient au Café du Dôme⁹⁰. Un embryon de filière tchèque apparaît également dans le catalogue de 1913⁹¹. Le partage fréquent par plusieurs peintres d'une même adresse dessine un milieu américain⁹².

À Montparnasse, les structures du champ de l'art avant-gardiste, international et populaire se montraient de manière évidente. Certaines rues étaient devenues des enclaves cosmopolites : la rue Campagne-Première et la rue Boissonade, la rue de la Grande-Chaumière ou le croisement du boulevard Montparnasse et du boulevard Raspail (*cf.* Figure 6). Au 9, rue de la Grande-Chaumière, une cité d'artistes construite avec des matériaux de l'Exposition universelle de 1889 abritait plus d'une centaine d'ateliers⁹³ : en 1913, onze de ses occupants exposèrent au Salon d'Automne – dont un seul Français. Les académies modernistes accueillèrent les jeunes arrivants, permettant d'entrer dans un réseau : rue de la Grande-Chaumière, l'académie Colarossi (n° 10), l'académie de la Grande-Chaumière (n° 14), l'Union des Artistes (n° 15), au 254, boulevard Raspail, l'École spéciale d'Architecture depuis 1905⁹⁴ ; un peu plus loin, 33, boulevard des Invalides, l'académie Matisse depuis 1907⁹⁵. Le quartier était devenu une véritable plate-forme

90 Apollinaire note en 1914 : « Dans quelques milieux, surtout en Allemagne, on fonde un grand espoir sur Kisling qui va exposer de ses œuvres dans peu de jours à Düsseldorf où va avoir lieu une exposition des peintres étrangers qui fréquentent le Dôme, le fameux café qui se trouve au carrefour des boulevards Raspail et du Montparnasse » (*ibid.*).

91 Les deux artistes tchèques qui exposent cette année-là, Charles Myslbek et Hugo Boettinger, inscrivent une adresse pragoise et surtout à Paris celle de « M. F. Simon, 25, rue Humboldt, Paris ».

92 En 1903 les Américains William-Émile Schumacher et Albert-Dakin Gilon sont au 59, avenue de Saxe ; Philipp Sawyer et Lawton-S. Parker au 9, impasse du Maine. De 1908 à 1913 au moins, Maud-Hunt Squire et Ethel Mars ont la même adresse au 39, boulevard Saint-Jacques. Le 7, rue Belloni (rue d'Arsonval aujourd'hui) accueille en 1903 l'Américain Charles T. Polowetski et l'Anglais William Hoggat, en 1908 les Américains Max Weber, Jérôme Blum et Jo Davidson. En 1908, Georges Hoakley et Sam Halpert donnent la même adresse : 12-14, rue du Moulin-du-Beurre. Au 16, quai de Béthune, en 1913, ce sont trois artistes américains : Frederick Shaler, Achsah-Barlow Brewster et son probable parent Earl-Henry Brewster. Le 17, rue Boissonade accueille Herbert W. Faulkner et George H. Leonard en 1903, le même Leonard en 1908 ainsi que George Oberteuffer qui, cinq ans plus tôt, donnait l'adresse du 17, rue Delambre, dans le même quartier de Montparnasse. Au 114, rue de Vaugirard, on trouve en 1903 Hunt Diederich, de Chicago, dix ans plus tard Charles Halls Thorndike. Au 9, rue Falguière, c'est Alfred Maurer en 1908, qui partage en 1913 cette adresse avec Lucien Abrams. Sans oublier les Américains de Giverny (Guy Rose et Edmund Greacen en 1908).

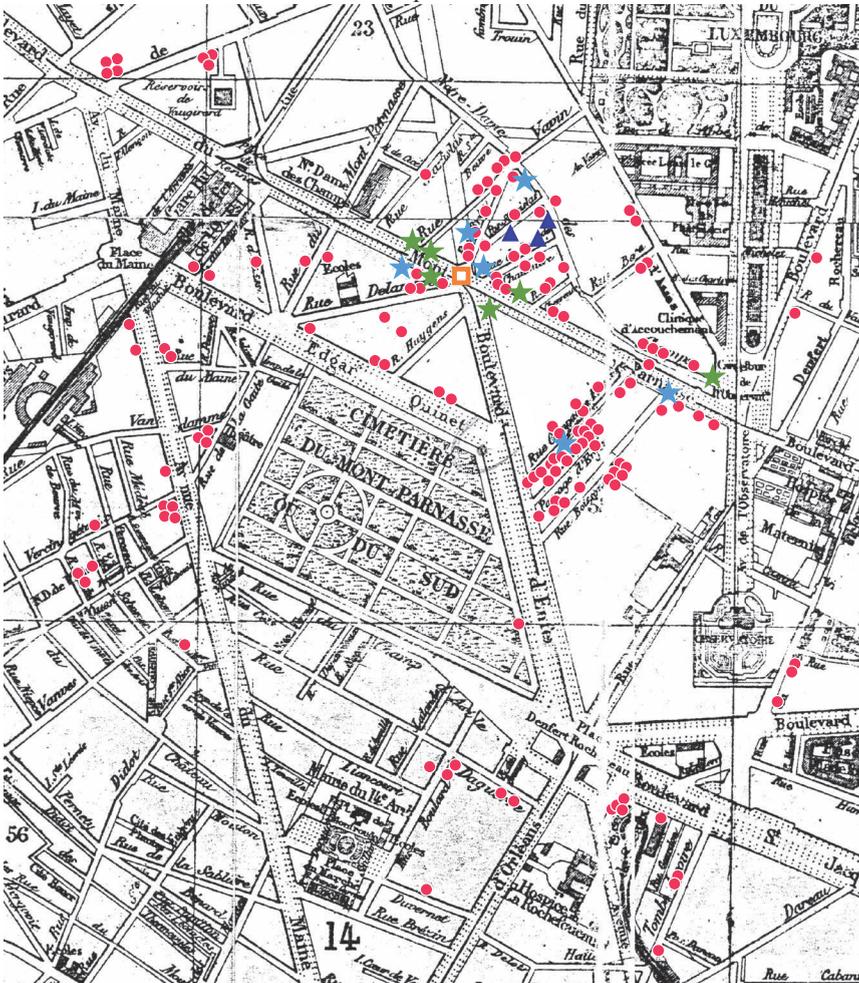
93 HILLAIRET, J., 1963, vol. 1, p. 261.

94 *Ibid.*, p. 596.

95 Cinq artistes donnent d'ailleurs cette adresse en 1913 : outre Henri Matisse, l'Allemand Joachim von Bulow, les Russes Olga Meerson et Isolde Daig, le Suisse Paul Basilius Barth. La place était vaste et l'ancien couvent des Dames du Sacré-Cœur (1820-1904) accueillait aussi des locataires.

des arts. Chaque lundi jusqu'en 1914, au 113, boulevard du Montparnasse, se tenait le marché aux modèles.

Figure 6. Les artistes étrangers du Salon d'Automne de 1913 à Montparnasse



- Adresse d'artiste
- ★ Marchand d'art ou courtier
- ★ Café, restaurant
- ▲ Académie d'art
- Marché aux modèles

Source : Placage des adresses des artistes étrangers du catalogue.

Plan de Paris d'E. Andriveau-Goujon, 1885.

Ce Montparnasse étranger véhiculait un modèle artistique et social moderniste entièrement à l'opposé de celui du Paris de l'art moderne des années 1890 et 1900. À l'élitisme, au goût des réunions mondaines, des belles manières, des belles choses, de la bonne société, avait fait place un style de vie dépenaillé, non de salons mais de cafés, où n'importe qui venait quand il voulait, où n'importe quelle saute d'humeur était bonne pour se faire remarquer⁹⁶. On connaît bien aujourd'hui les cafés du Dôme et de la Rotonde, où se retrouvaient bon nombre d'exposants du Salon d'Automne. Contentons-nous de citer le regard critique d'un contemporain :

« En un banquet joyeux, les artistes étrangers des hauteurs de la rive-gauche, ont célébré leurs "Dix ans de Café". Au dessert, M. [Rudolf] Levy, l'un des meilleurs disciples de notre Matisse, a prononcé une plaisante allocution : "Il y a dix ans, messieurs, nous avions tous du génie. Mais n'avons-nous pas encore quelque talent ?" [...] Et la fête se poursuivit fort avant dans la nuit, les convives ayant pris la précaution de régler leurs montres sur l'heure de l'Europe centrale. »⁹⁷

Paul Klee, en visite à Paris au printemps 1912, y reconnut la même atmosphère cosmopolite que celle du quartier de Schwabing à Munich⁹⁸. La présence à Paris, et plus particulièrement au Salon d'Automne, des artistes étrangers modernistes, donnait du rayonnement artistique parisien une image qui n'était plus élitiste mais populaire, qui n'était plus cosmopolite et universelle mais constituée de nationalités amies un jour, concurrentes un autre. Il était logique que les plus conservateurs voulussent en rester au système ancien, celui du rayonnement incontestable du Paris moderne institutionnalisé – celui de la Société nationale des beaux-arts, de l'impressionnisme, du mode de vie des grands faubourgs, du Paris haussmannien... La remise en cause de la géographie parisienne impliquait celle de repères spatiaux, et avec eux de repères temporels – l'avant-garde prétendant indiquer l'avenir –, donc d'une vision du monde.

*

L'approche métrique montre ainsi que l'interprétation dualiste des querelles artistiques des années 1910 ne fonctionne pas. Elle incite à une lecture plus fine des œuvres, des débats esthétiques et des enjeux qui les sous-tendaient. En 1912, le monde de l'art parisien était à la croisée des chemins : d'un côté l'héritage, centré sur Paris, du système sécessionniste ;

96 Sur Montparnasse, voir par exemple G.-A. LANGLOIS (dir.), 2000.

97 « La peinture à table », 1912.

98 Paris, 10 avril 1912 : Klee se rend au café du Dôme où il retrouve un « Schwabisches Milieu » (KLEE, P., 1988, p. 325).

de l'autre un nouveau système polycentrique, encore en formation, où Paris n'avait plus le monopole ni de la production, ni de l'inspiration, ni de l'exposition, ni de la vente, ni de la collection de l'art avant-gardiste. Le Salon d'Automne avait marqué une prise de conscience brutale, collective, encore difficile à formuler, de ces mutations. Du côté des avant-gardes françaises, la chose était claire : une place était à prendre.

Cette ambition nationale avait-elle un avenir ? Il semble qu'elle ait été vite déçue. D'autres membres de l'avant-garde, en effet, comprirent que la lutte pour monopoliser l'avenir – c'est-à-dire la place d'honneur de l'avant-garde – devait se faire à l'échelle internationale, et non plus à l'échelle parisienne. Pablo Picasso le vit bien, lui dont l'art était au justement au cœur du nouveau marché international des avant-gardes. La mesure de son œuvre atteste d'un pic de productivité à l'automne 1912⁹⁹. L'énergie qu'il consacra à ses papiers collés, en particulier, n'est certainement pas sans relation avec la fièvre de l'année 1912 : tensions internes à l'art moderne parisien, aggravation des conditions diplomatiques dans les Balkans, intensification du débat entre pacifisme et militarisme.

À partir de novembre 1912, Picasso généralisa la technique du collage, inventée par Braque, en utilisant des coupures de journaux. Dans *Le Journal* du 4 décembre 1912, il découpa la une dont il garda, pour réaliser *Bouteille, Verre et Journal sur table*, quelques mots du titre : « Un coup de thé »¹⁰⁰. Picasso jouait sur la polysémie des expressions, des mots et des figures. Le « coup de théâtre » d'un article sur la guerre des Balkans se métamorphosait en multiples significations : le « coup de thé » était aussi bien un café raté pris entre copains dans un bistro parisien qu'une allusion aux jeux de hasard qu'on pratiquait dans les mêmes lieux. C'était peut-être aussi un coup de théâtre nationaliste à la futuriste, finalement aussi peu solide qu'était tenu le matériau du papier-journal – ou celui de l'innovation esthétique du papier-collé. Du fameux « coup de dés » de Stéphane Mallarmé (1842-1898), Picasso retournait la logique ou plutôt le hasard, en utilisant un matériau dont le poète symboliste avait rejeté les implications mercantiles¹⁰¹.

Le hasard faisait d'ailleurs bien les choses : au dos de la page du *Journal* découpée par Picasso, on avait pu lire un compte rendu de la dis-

99 JOYEUX-PRUNEL, B., p. 742, à partir du catalogue raisonné en ligne de l'œuvre de Picasso, <http://picasso.tamu.edu/>.

100 <http://picasso.tamu.edu/picasso/WorksInfo?CatID=OPP.12:055>

101 Picasso lisait et appréciait Mallarmé, qu'on commentait d'ailleurs dans les soirées néo-symbolistes de la *Closerie des Lilas*. Voir à ce sujet C. POGGI, 1992, pp. 124-163 (« Cubist Collage and the Culture of Commodities »), en particulier pp. 142-147.

cussion au Parlement du budget des Beaux arts, le 3 décembre 1912, où le député socialiste ami des arts Marcel Sembat (1862-1922) défendait la présence des cubistes au Salon d'Automne. Autre coup de théâtre, mais dont le papier collé ne témoignait que lorsqu'on avait accès à ses coulisses : Picasso s'amuse peut-être du prétendu « cubisme français » et de sa « Maison cubiste », finalement critiquée pour son « germanisme ». L'indifférence de l'immigré Picasso vis-à-vis des polémiques nationales artistiques du champ artistique parisien n'était donc pas si claire qu'on a bien voulu l'écrire. Picasso se servait de matériaux populaires pour enregistrer les tensions de l'époque. Il dénonçait le fossé croissant entre haute culture et culture dominée, et exposait l'identité d'une fraction dominée de la classe dominante, l'avant-garde¹⁰².

Il désignait aussi les tensions internes à cette même avant-garde. En utilisant un quotidien populaire, il avait transposé matériellement la pratique des futuristes et des cubistes français, qui lançaient leurs mouvements à coup de manifestes dans la presse. Picasso utilisait les prospectus et les coupures de presse non pour lancer sa peinture, mais pour tancer la peinture et ses rêves de gloire nationale, portant à l'extrême la caricature et l'ironie devant un champ des arts qui n'était plus finalement qu'un champ de bataille comme les autres.

Sources imprimées

- APOLLINAIRE, Guillaume, « Vernissage du Salon d'Automne », *L'Intransigeant*, 1^{er} octobre 1910.
- , « Le Salon d'Automne », *L'Intransigeant*, 12 octobre 1911.
- , « Jeunes peintres, ne vous frappez pas ! », *La Section d'or : Numéro spécial consacré à l'Exposition de la « Section d'Or »*, première année, n° 1, 9 octobre 1912, pp. 1-2.
- , « Choses d'art – le vernissage du Salon d'Automne », *L'Intransigeant*, 15 novembre 1913.
- , « Les Arts », *Paris-Journal*, 13 juin 1914.
- , *Œuvres en prose complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1991.
- « Au Salon d'Automne », *Gil Blas*, dimanche 27 novembre 1912.
- BREUIL, Henry, « Promenades à travers les salons (le salon d'Automne) », *Tendances Nouvelles*, n° 45, [décembre 1909], pp. 1019-1030.
- CYRIL-BERGER, « Chez Metz », *Paris-Journal*, 29 mai 1911.
- GERHARDI, Ida, *Briefe von Ida Gerhards : Eine westfälische Malerin zwischen Paris und Berlin*, Münster, Ardey Verlag, 1993, 375 p.

102 LÉAL, B., 1998.

- KLEE, Paul, *Tagebücher, 1898-1918*, herausgegeben von der Paul-Klee Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Bern, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1988, 591 p.
- « L'art décoratif au Salon d'Automne – I. », *Gil Blas*, samedi 5 octobre 1912.
- « La question du Salon d'Automne », *Art et Décoration*, 16^e année, t. XXII, n° 12, décembre 1912, supplément, p. 1.
- « La peinture à table », *Gil Blas*, mercredi 30 octobre 1912.
- « Les Arts – la 'jeune peinture française' », *Gil Blas*, lundi 21 octobre 1912.
- « Les opinions [...] », *Tendances nouvelles*, n° 48, 1910, pp. 116-119.
- MATISSE, Henri, « Notes d'un peintre », *La Grande Revue*, t. 52, 25 décembre 1908.
- , *Écrits et propos sur l'art*, présentés par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1992, 365 p.
- MORTIER, Pierre « La question du « salon d'Automne », *Gil Blas*, 28 novembre 1912, p. 1.
- OLIVIER-HOURCADE, « Le mouvement pictural. Vers une école française de peinture », *La Revue de France et des Pays français*, juin 1912.
- Préfecture de la Seine, *Annuaire statistique de la Ville de Paris*, Paris, Masson, 1880-...
- SALMON, André, *La jeune peinture française*, Paris, A. Messein, 1912, 124 p.
- Société du Salon d'Automne, *Exposition de 1903, catalogue*, Évreux, Ch. Hérissey, [1903].
- DE TRUBERT, Emmanuel, « Chronique d'art », *Revue du Temps présent*, 1912 (2), pp. 490-495.
- VANDERPYL, Fritz-R. & CROS, Guy-Charles, « Réflexions sur les dernières tendances picturales », *Mercure de France*, 1^{er} décembre 1912, pp. 527-541.
- VAUXCELLES, Louis, « Georges Lecomte et le 'Salon d'Automne' », *Gil Blas*, 8 octobre 1912(a).
- , « M. Frantz Jourdain et le 'salon d'Automne' », *Gil Blas*, 9 octobre 1912(b).
- , « Les ennemis du 'salon d'Automne' », *Gil Blas*, mercredi 20 novembre 1912(c).
- VÉRA, André, « Le Nouveau Style », *L'Art décoratif*, n° 27, janvier 1912, p. 32.

Bibliographie

- ANTLIFF, Marc, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, Princeton University Press, 1992, 230 p.
- COTTINGTON, David, *Cubism and the Shadow of War: The Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1998, 258 p.
- FINEBERG, Jonathan David, *Kandinsky in Paris 1906-1907*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1975, 148 p.
- , « *Les Tendances Nouvelles*, the *Union internationale des Beaux-Arts, des Lettres, des sciences et de l'industrie* and Kandinsky », *Art History*, 2, 2, juin 1979, pp. 221-246.
- GALENSON, David W., « Measuring Masters and Masterpieces: French Rankings of

- LANGLOIS, Gilles-Antoine (dir.), *Montparnasse et le 14^e arrondissement*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2000, 240 p.
- LÉAL, Brigitte, *Picasso – Papiers collés*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, 87 p.
- LUCBERT, Françoise & DEBRAY, Cécile (éd.), *La Section d'Or – 1925, 1920, 1912*, cat. exp. Châteauroux et Montpellier, Paris, éditions Cercle d'Art, 2000, 343 p.
- Marc Chagall. Les années russes, 1907-1922*, cat. exp. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, Musées, 1995, 288 p.
- MEYER, Franz, *Marc Chagall*, Paris, Flammarion, 1995, 352 p.
- POGGI, Christine, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1992, 312 p.
- REITLINGER, Gerald, *The Economics of Taste*, vol II : *The Rise and Fall of Objets d'art Prices since 1750*, Londres, Barries and Rockliff, 1963, 708 p.
- SEVERINI, Gino, *Écrits sur l'art*, Paris, Éditions du Cercle d'Art, 1987, 414 p.
- SFEIR-SEMLER, Andrée, *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*, Francfort-New York, Campus Verlag, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 1992, 597 p.
- TEYSSEÈRE, Bernard, *Le roman de l'Origine*, Paris, Gallimard, 1996, 450 p.
- TROY, Nancy, *Modernism and the Decorative Arts in France: Art nouveau to Le Corbusier*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1991, 300 p.