

MOUVEMENTS, MARCHÉ DE L'ART

RÉCEPTION DE L'ART MODERNE

À PARIS



Robert DELAUNAY, *Tour Eiffel et jardins du Champ de Mars*, 1922, huile sur toile, 178,1 x 170,4 cm, Smithsonian Institution, Washington.

Paris est-elle la capitale des avant-gardes et des scandales, des révolutions et des ruptures dans la première moitié du XX^e siècle ? Paris reste en Europe un des lieux d'émergence de courants artistiques novateurs.

Les Salons de peinture n'ont jamais été aussi nombreux, de la fin du XIX^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, lieux privilégiés des dissensions artistiques, éthiques, sociales et politiques. Le marché de l'art moderne est en plein essor. Les galeries ont une importance essentielle dans la promotion des avant-gardes en France et à l'international.

L'avant-garde est donc devenue le nouveau critère de légitimité des courants de cette première moitié du siècle. Le terme va s'imposer pour désigner les artistes qui, en rupture avec l'héritage académique, mènent un véritable combat pour faire accepter leurs nouvelles conceptions de l'art. Ces différentes visions artistiques ont comme désir commun le rejet des esthétiques conservatrices et l'ambition de transformer les perceptions du quotidien d'une ville moderne. Ces artistes explorent de nouveaux modes de représentation, s'éloignent de l'imitation du réel et affirment, avant tout, les composants plastiques, allant pour certains jusqu'à rompre avec la représentation figurative. Si pour certains, leur dénomination est le fait d'une critique d'art virulente et volontiers ironique, d'autres sont nommés par les artistes eux-mêmes et définis par des manifestes ou encore des écrits théoriques.

1

LE FAUVISME

La situation artistique exceptionnelle de Paris au début du 20^e siècle et l'attraction qu'elle exerce auprès d'artistes internationaux permettent la diffusion rapide des recherches plastiques dites fauves.

A/ Virulence des critiques au Salon d'Automne de 1905

En 1905, le **Salon d'Automne** vient d'ouvrir ses portes au **Grand Palais**. Ce salon est au cœur d'un des plus grands scandales artistiques du XX^e siècle, à l'origine de l'émergence d'un nouveau mouvement majeur : le **fauvisme**. «*Donatello parmi les fauves*» ainsi le critique et journaliste **Louis Vauxcelles**, dans son compte rendu de la fameuse **salle VII**, baptise de façon ambiguë des œuvres et des artistes, conférant - à ce qui n'est alors ni un mouvement ni même un groupe précis, tout au plus un réseau et mouvement d'amitiés - une publicité immédiate en même temps que la dimension héroïque propre aux avant-gardes. Les passions se déchaînent particulièrement sur la *Femme au chapeau* de **Matisse**, emblème de cette nouvelle peinture. Acheté par les collectionneurs américains **Leo et Gertrude Stein**, le tableau est la pierre fondatrice de leur collection d'art moderne.

ACTIVITÉ 1

Pourquoi la peinture la *Femme au chapeau* de **Matisse** cause-t-elle **scandale** ?



Henri MATISSE, *La Femme au chapeau*, 1905, huile sur toile, 80,6 x 59,6 cm, SFMoMA, San Francisco.



Maurice de VLAMINCK, *La Cuisine (Intérieur)*, 1905, huile sur toile, 55 x 46 cm, MNAM, Paris.



Maurice de VLAMINCK, *La Seine à Chatou*, 1906, hst, 81,6 x 101 cm, The Metropolitan Museum, New York.



Kees VAN DONGEN, *La Gitane (la curieuse)*, vers 1911, huile sur toile, 46 x 55 cm, Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez.



Henri MATISSE, *La Gitane*, 1905, huile sur toile, 55 x 46 cm, Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez.



Fernand LÉGER, *Nus dans la forêt*, 1910, hst, 120,5 x 170,5 cm, Kröller Müller Museum, Otterlo.

B/ Libérer la couleur

Sous la plume du critique d'art, une génération d'artistes est associée à la libération de la couleur, ses « cartouches de dynamite » selon la formule du peintre **Vlaminck** et à un certain ensauvagement de la peinture. L'embrasement subjectif de couleurs arbitraires affranchies du dessin sont un violent défi au réel et à la représentation. La question fondamentale du rapport de l'être au réel ne s'instaure pas dans la représentation picturale de l'objet mais dans l'expérience même qu'engendre l'acte perceptif.

ACTIVITÉ 2

Quelles sont les [ruptures aux conventions académiques](#) dans les oeuvres de **Vlaminck** réalisées en **1905-1906** ?

C/ Henri Matisse, chef de file et figure emblématique du fauvisme

Matisse s'impose comme chef d'école, c'est par lui que le fauvisme se diffuse à l'étranger, en lien avec l'autorité de l'homme et de l'oeuvre, les éclats scandalisés de ses contributions toujours déroutantes aux Salons parisiens, et par sa dimension théorique essentielle visant notamment l'ajustement de la couleur et du dessin à la sensation transposée. En témoignent les familiers de l'école d'art, l'**académie Matisse**, qu'il ouvre dès **1908** à Paris, **rue de Sèvres** puis **boulevard des Invalides** et enfin à **Issy-les-Moulineaux**. L'audience de cette académie est d'emblée internationale parmi les artistes et ses *Notes d'un peintre* parues en France, la même année, sont aussitôt publiées en **Russie** comme en **Allemagne**. Sont sous l'influence directe de **Matisse**, en **1906**, **Braque** et **Friesz**. La révolution s'opère par les peintures, mais aussi par les marchands comme **Ambroise Vollard** et les collectionneurs. L'effet du fauvisme se dissémine dans une Europe très perméable. La réalité de ces échanges concerne les salons parisiens, notamment ouverts aux artistes étrangers : **Jawlensky** et **Kandinsky**, **Van Dongen** figurent au **Salon d'Automne** de **1905** et qu'on y retrouve plus tard régulièrement **Munch**, **Gontcharova**, **Pechstein** ... au **Salon des Indépendants**.

FOCUS

Van Dongen est le fauve de Montmartre. Formé à l'**École des Arts décoratifs** de **Rotterdam**, **Kees Van Dongen** s'installe à Paris en **juillet 1897**. Il mène quelques années une existence misérable à **Montmartre**, réside au **Bateau-Lavoir** à partir de la fin de l'année **1905** et fréquente, entre autres, l'artiste néerlandais **Otto van Rees**, ainsi que **Maurice Vlaminck**, **André Derain**, **Henri Matisse** et **Pablo Picasso**. Il quitte Montmartre en **1912** pour le quartier de **Montparnasse** et cette période fauve s'achève vers **1913**. Il commence sa carrière en tant que caricaturiste, collabore à *l'Assiette au beurre*. Ses toiles enfin remarquées, il commence à exposer en **1904** chez le marchand **Ambroise Vollard** et au **Salon des Indépendants**. En **1905**, il expose à leurs côtés au **Salon d'automne**. Il occupe une place originale et un rôle décisif au sein du fauvisme quant à sa diffusion à l'étranger (**Hollande**, **Allemagne**, **Russie**). **Kees Van Dongen** se focalise sur le corps féminin, en particulier le visage fardé jusqu'à la déformation par la lumière électrique empruntée à **Degas** et **Toulouse-Lautrec**, devenant en quelque sorte sa griffe.

ACTIVITÉ 3

En confrontant ces deux tableaux de [Matisse](#) et Van Dongen, sur le même sujet, la figure de la gitane, justifier l'expression Matisse, chef de file des fauves. Quel est le parti pris de chacun des artistes ?

Conclusion

L'adhésion de nombreux critiques, écrivains et poètes au fauvisme met ainsi en relief une zone d'influence et d'expansion profonde qui, à bien des égards, fait de Paris une capitale.

Le chapitre est la synthèse de l'exposition *Les Années Fauves*, catalogue d'exposition, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 7 juillet 2023 au 21 janvier 2024.

2 LE CUBISME

Richesse, inventivité et foisonnement d'un mouvement qui ne se limite pas uniquement à la géométrisation des formes et au rejet de la représentation classique mais dont les recherches radicales et l'énergie créatrice de ses membres sont aux sources de l'art moderne. La soudaine émergence, la diffusion et le succès du Cubisme auprès d'un public d'amateurs sont remarquables, comme ses répercussions sur le développement du marché de l'art parisien dans tout son ensemble.



Robert DELAUNAY, *Hommage à Blériot*, 1914, huile sur toile, 250 x 251 cm, Kunstmuseum, Bâle.



Léon GIMPEL, *Vue du salon d'aéronautique*, 1909, autochrome, 9 x 12 cm, Société française de photographie, Paris.



Piet MONDRIAN, *Paysage avec arbres*, 1912, huile sur toile, 120 x 100 cm, collection Gemeentemuseum, La Haye.



Pablo PICASSO, *Portrait cubiste de Kahnweiler*, 1910, huile sur toile, 100,4 x 72,4 cm, Institut d'art de Chicago, Chicago.



Pablo PICASSO, *Table de l'architecte*, début 1912, huile sur toile, 72,6 x 59,7 cm, MoMA, New York.

A/ Un mouvement porté à la connaissance du public lors des Salons

Partageant des [convictions esthétiques communes](#), nourries par l'influence de **Cézanne**, **Robert Delaunay**, **Albert Gleizes**, **Fernand Léger**, **Henri Le Fauconnier** et **Jean Metzinger** obtiennent d'exposer groupés au **Salon des Indépendants de 1911**. Cette première manifestation collective connaît un succès de scandale, relayé par une presse majoritairement hostile. Leurs œuvres se distinguent par la place du sujet, liée à la tradition de la peinture de Salons, et par des formats souvent imposants, tels ceux adoptés par **Delaunay** et **Léger** au **Salon des Indépendants de 1912**. Au **Salon d'Automne de 1913**, le peintre et décorateur **André Mare** présente, derrière une façade à pans coupés conçue par le sculpteur **Raymond Duchamp-Villon**, un important ensemble décoratif passé à la postérité sous le nom de « Maison cubiste ». Au même moment, le **Salon de la Section d'or**, qui réunit la plupart des cubistes, voit le triomphe du mouvement en même temps que son « écartèlement », comme le note alors **Guillaume Apollinaire**, fervent défenseur de la jeune peinture. Dans les Salons de **1913** et **1914**, les commentateurs s'accordent sur la multiplication des œuvres d'inspiration cubiste et sur la sensible internationalisation du mouvement, *L'Oiseau bleu* de **Jean Metzinger**, ou modernes, comme les représentations sportives d'**Albert Gleizes** et de **Robert Delaunay**. Parmi les nombreux artistes étrangers à exposer dans ce Salon, les **Russes** sont très présents (**Alexandre Archipenko**, **Kasimir Malévitch**...) avec 78 exposants russes, soit environ 6% des participants. La guerre interrompt brutalement un mouvement d'échange entre les deux cultures.

ACTIVITÉ 4

En **1914**, **Robert Delaunay** fait parler de lui en exposant *Disques solaires, simultanément, forme : au grand constructeur Blériot*. Pourquoi ?

FOCUS

Piet Mondrian est un peintre majeur du cubisme. Son goût prononcé pour la structure linéaire le conduit à s'intéresser au cubisme. En découvrant en **1911** les œuvres cubistes de **Picasso** et de **Braque** ainsi que les tableaux de **Cézanne** qui les ont inspirés, **Piet Mondrian** oriente ses recherches dans cette voie en même temps qu'il s'installe à **Paris**. **Piet Mondrian** y expose au **Salon des Indépendants de 1913** un *Paysage avec arbres*, remarqué par **Apollinaire**.

ACTIVITÉ 5

Identifier les différentes phases du cubisme à l'aide de [l'animation Voulez-vous un dessin ?](#) du Centre Pompidou.

B/ Daniel-Henry Kahnweiler marchand d'art et découvreur

Les pionniers du cubisme, **Picasso** et **Braque**, bientôt suivis par **Fernand Léger** et **Juan Gris**, réservent leurs créations expérimentales et novatrices aux galeries, et à la très confidentielle galerie d'un jeune marchand alors inconnu, **Daniel-Henry Kahnweiler**. Issu d'une famille juive et bourgeoise, le jeune homme grandit à **Stuttgart** et se désintéresse rapidement du milieu des affaires, préférant consolider ses connaissances artistiques en arpentant les musées et en fréquentant les salles de spectacle. Il fait toute sa carrière à Paris où il s'installe en **1907** et rassemble entre **1907** et **1914** une incroyable collection réunissant les plus grands noms de l'art moderne à l'exception d'**Henri Matisse** : **Pablo Picasso**, **Georges Braque**, **André Derain**, **Maurice de Vlaminck**, **Juan Gris** et **Fernand Léger**. Le 22 février 1907, **Kahnweiler** ouvre sa première galerie dans un petit local au **28, rue Vignon**, dans le **quartier de la Madeleine**. Il fait ses premiers achats au **Salon des Indépendants** et rencontre les artistes **Derain**, **Matisse** et bientôt **Picasso** et **Braque** dont il acquiert rapidement les œuvres et avec qui il développe des relations de confiance. Si le jeune marchand s'intéresse dans un premier temps au fauvisme, il a la révélation du cubisme en devenant dans l'atelier du **Bateau-Lavoir** à l'**été 1907**, et en découvrant la nouvelle œuvre de **Picasso**, *Les Demoiselles d'Avignon*.

ACTIVITÉ 6

En quoi le galeriste **Henri Kahnweiler** est-il un précurseur dans sa stratégie commerciale avec les peintres cubistes ?

C/ Une alliance entre peintres et poètes

Sur la porte de son atelier au **Bateau-Lavoir**, **Pablo Picasso** avait écrit : « Au rendez-vous des poètes ». Les amitiés entre les jeunes artistes et les hommes de lettres favorisent de fructueuses rencontres plastiques et littéraires, dans un même esprit d'émancipation. Les poètes, tels **André Salmon** ou **Pierre Reverdy**, apportent également un nouveau souffle à la critique d'art. Dans le journal *L'intransigeant* et la revue *Les Soirées de Paris*, qu'il contribue à fonder en **1912**, **Guillaume Apollinaire** publie chroniques et textes théoriques majeurs, qui formeront les chapitres de la première synthèse critique *Les Peintres cubistes*. Les alliances entre poètes et artistes transforment aussi l'édition de livres illustrés. Ayant fondé sa propre maison d'édition, **Daniel-Henry Kahnweiler** fait figure de précurseur en initiant des collaborations entre **Apollinaire** et **Derain** ou **Picasso** et **Max Jacob**. En mêlant les vers de **Blaise Cendrars** aux couleurs de **Sonia Delaunay**, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* bouleverse les [codes de l'édition d'art](#).

ACTIVITÉ 7

Sous quelles formes se fait la rencontre entre littérature et art dans *La Prose* de **Blaise Cendrars** et **Sonia Delaunay** ?



Man RAY, *Gertrude Stein dans son appartement rue de Fleurus*, vers 1922-1923, Musée Picasso, Paris.



Pablo PICASSO, *Gertrude Stein*, 1905-1906, huile sur toile, 100 x 81,3 cm, The Metropolitan Museum, New York.



Henri MATISSE, *Le Bonheur de vivre*, 1905-1906, huile sur toile, 175 x 241 cm, Fondation Barnes, Philadelphie.



Pablo PICASSO, *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, juin-juillet 1907, huile sur toile, 243.9 x 233.7 cm, MoMA, New York.

FOCUS

Les **Stein** sont une [famille de collectionneurs américains](#) installée à Paris entre **1902** et **1904**, **Leo**, un temps peintre, puis critique d'art et **Gertrude**, qui commence à écrire des romans. À Paris, amis, intellectuels et artistes sont leurs hôtes **rue de Fleurus**, le samedi. Ils présentent les œuvres de leurs protégés et tous discutent des dernières tendances artistiques. Les photographies prises chez les **Stein** montrent que tableaux et dessins (sauf les plus fragiles, qu'ils conservaient dans des portefeuilles) étaient accrochés aux murs sans hiérarchie de valeur. Comment constituent-ils leur collection ? Quelles œuvres choisissent-ils ? Les **Stein** vont surtout à la rencontre des artistes. Leurs acquisitions sont donc des coups de cœur et souvent la conséquence des relations de confiance qu'ils établissent avec les artistes (**Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque, Juan Gris...**). Aussi curieux que sans « a priori », ils découvrent l'avant-garde. Cet état d'esprit explique aussi leurs achats de carnets de croquis, d'esquisses, de dessins, de peintures préparatoires et d'œuvres non achevées.

Cette alliance se matérialise en un [portrait](#), celui de **Gertrude Stein** par **Picasso**. La rencontre entre **Pablo Picasso** et l'écrivaine américaine **Gertrude Stein**, en **1905**, marque le début d'une amitié qui donne naissance à un langage commun, le [cubisme plastique et littéraire](#). **Gertrude Stein** rend souvent visite à **Pablo Picasso** dans sa chambre-atelier du **Bateau-Lavoir**, preuve s'il en est de la confiance du peintre et de l'anticonformisme de la collectionneuse. En **1905**, il lui propose de réaliser son portrait. Le tableau *Trois femmes* est une des dernières toiles que **Gertrude** et **Leo** acquièrent ensemble, **Leo** prenant de plus en plus ses distances avec le cubisme... et avec l'enthousiasme de sa sœur, qui devient la protectrice et la complice de **Picasso**.

ACTIVITÉ 8

Le portrait de Gertrude Stein par **Picasso**, une révolution esthétique. Justifier.

FOCUS

Proches et rivaux, **Henri Matisse** et **Pablo Picasso** sont présentés l'un à l'autre en **1906** par **Leo** et **Gertrude Stein**, chez les **Stein** selon certains témoins, dans l'atelier de **Picasso** au **Bateau-Lavoir** selon d'autres. **Matisse** devient le peintre de **Michael** et **Sarah** qui achètent *Madame Matisse à la raie verte* et le *Portrait de Derain* par Matisse, soutien quasi exclusif et inconditionnel, accrochés dans leur appartement, **rue Madame**.

ACTIVITÉ 9

La rivalité **Picasso** et **Matisse**. Confronter [Le Bonheur de vivre](#) et [Les Femmes d'Alger](#).

Conclusion

L'influence du Cubisme se fait sentir dans toute l'Europe, l'abstraction de **Piet Mondrian**, le constructivisme russe, le suprématisme de **Kasimir Malevitch**, et même le futurisme, tous sont redevables des innovations originairement mises en place par **Braque** et **Picasso**.

3

LE FUTURISME

Scandales et tumultes futuristes à Paris sont la chance et l'occasion pour les peintres, les critiques de développer des vues qui vont au-delà du champ artistique. Les réactions positives ou négatives servent leur intérêt.

A/ Le Manifeste du futurisme publié dans le Figaro en 1909

Le **20 février 1909** paraît à la une du quotidien **Le Figaro** [Le Manifeste du futurisme](#). Dans cette déclaration, le poète et critique **Marinetti** fait connaître son programme, coup de point verbal. Comment faire table rase du passé en 11 points ? Ce sont autant de mots d'ordre pour l'action, un appel direct à la révolution culturelle, en brûlant bibliothèques et musées, et à ce titre, **Marinetti** définit l'esprit des avant-gardes du XX^e siècle. La cible première est la société conservatrice qu'il juge étouffée sous le poids du passé en Italie. La beauté moderne de la machine ouvre à la marche de la civilisation et au progrès. Le futur est ce vers quoi conduit l'élan vital. Le Futurisme est une esthétique de la vitesse, de l'énergie, de la compétition ; une esthétique qui assume la violence, une esthétique des villes contemporaines.

B/ Paris capitale des arts et de la révolution

Pour positionner le groupe sur la scène internationale, il ne pouvait être question que de Paris, point fort dans la constitution et la formulation du futurisme italien, qui s'est réalisé dans un laps de temps court et intensif. Pour **Marinetti**, la France est le pays de la modernité, et avant tout de la ferveur révolutionnaire. C'est à Paris, où il vient régulièrement depuis **1894**, qu'il décide de faire ses armes littéraires. Il fréquente des cercles littéraires proches des milieux anarchistes parisiens. C'est d'eux qu'il apprend l'usage des tracts, placards, manifestes, feuilles volantes, écrits sur du papier de couleur aux typographies expressives.



Luigi RUSSOLO, *La Révolte*, 1912, huile sur toile, 150,8 x 230,7 cm, Kunstmuseum, Den Haag, La Haye.



Giorgio SEVERINI, *Nord-Sud*, 1913, huile sur toile, 64 x 49 cm, Pinacothèque de Brera, Milan.



Sonia DELAUNAY, *Prismes électriques*, 1914, huile sur toile, 250 x 250 cm, MNAM, Paris.



Sonia DELAUNAY, *Le Bal Bullier*, 1914, huile sur toile, 250 x 250 cm, MNAM, Paris.



Giorgio DE CHIRICO, *Mélancolie d'un après-midi*, 1913, huile sur toile, 57,6 x 47,5 cm, MNAM, Paris.

En 1912, le 5 février 1912 a lieu le vernissage de peintres futuristes à la **galerie Bernheim-Jeune**, rue Richepance à Paris, le collectif composé de **Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini**. La **galerie Bernheim Jeune** est une des galeries parisiennes les plus en vue au début du siècle, sur la rive droite, qui se consacre aux impressionnistes et aux peintres modernes de la fin du siècle, la première rétrospective **Van Gogh** y a eu lieu en 1901, **Cézanne** en 1905. **Félix Fénéon**, critique, directeur artistique de la galerie jusqu'en 1923 organise la première exposition en France des Futuristes italiens, et donne carte blanche à **Marinetti**, rencontré au sein de la revue d'art *La Revue Blanche*. Dans le catalogue de l'exposition, sous le titre «*Les exposants au public*», les peintres futuristes ont écrit : «*Ils s'acharnent à peindre l'immobile, le glacé et tous les états statiques de la nature ; ils adorent le traditionnalisme de Poussin, d'Ingres, de Corot, vieillissant et pétrifiant leur art avec un acharnement passéiste qui demeure absolument incompréhensible à nos yeux... le cubisme est une sorte d'académisme masqué*».

C'est une importante croisade propagandiste dans contre le Cubisme pour éveiller l'intérêt pour l'art et surtout celui pour le sensationnel. La **galerie Bernheim Jeune** lieu de mondanité, rendez vous du tout Paris, lien entre la vie nocturne mondaine et les arts, où se réunie une foule élégants, reporters et critiques d'art, devient le lieu du scandale. Elle ne désemplit pas. À côté de la la consécration et la célébration des grands artistes modernes de la génération précédente (**Van Gogh, Cézanne**), la découverte et la promotion commerciale contractuelle des artistes novateurs du moment (**Matisse**), la galerie ne délaisse pas l'actualité artistique internationale.

ACTIVITÉ 10

En quoi le tableau *La Révolte* de **Russolo** est-il le manifeste en peinture du futurisme ?

FOCUS

Pour les Futuristes, la danse est vue comme situation collective, une prolifération de formes éphémères et un creuset d'énergie en ébullition. À Paris depuis 1906, **Severini** s'intéresse à la vie des cabarets, des bals populaires. Avec sa *Danse du « pan pan »*, il s'inscrit dans la tradition des **Toulouse-Lautrec, Renoir, Manet** ou **Seurat** (*La Grande Jatte*). Il saisit les danseuses dans des dessins préparatoires réalisés au cabaret Monico et compose ce tableau monumental. Ces tableaux témoignent de la fascination pour le transport, la vitesse, les images syncopées de la vie urbaine qui emportent les individus dans un tourbillon des formes et des couleurs.

C/ L'orphisme, une symbiose entre valeurs cubistes et futuristes

L'orphisme est un mouvement dont **Guillaume Apollinaire** a signalé l'apparition au **Salon des Indépendants de 1912**, confirmé par les œuvres exposées au **Salon de la Section d'Or**.

«*Si le cubisme est mort, vive le cubisme. Le règne d'Orphée commence*» proclame **Guillaume Apollinaire** au Salon des Indépendants de 1913. Il définit l'**orphisme** en ces termes : «*peinture pure, simultanéité*». Ici commence la querelle, autour du terme simultanéité, qui va opposer futuristes et cubistes. En 1913, «*simultané*» redevient un mot «*français*».

Lors de sa première présentation à Berlin, en 1913, à la galerie **Der Sturm**, la toile de **Sonia Delaunay**, aujourd'hui dénommée *Le Bal Bullier* de 1913, porte le titre programmatique de *Mouvement, couleur, profondeur, danse, Bullier*. Cette énumération de qualificatifs témoigne de l'ambition de **Sonia Delaunay** de synthétiser dans cette œuvre ses multiples recherches, un manifeste de l'orphisme, notamment dans *Prismes électriques*.

ACTIVITÉ 11

En quoi le tableau *Le Bal Bullier* est-il une synthèse des réflexions sur le mouvement menées par les avant-gardes ?

Conclusion

À la veille de la guerre, les futuristes se réjouissent du combat commun contre un adversaire aussi puissant que les cubistes français, ce qui renforce leur sentiment communautaire. Le critique d'art **Apollinaire** le premier, n'épargne pas leur théorie ; il juge négativement leurs œuvre, dans la mesure où elles ne rappellent pas les modèles français et va proposer un contre modèle l'orphisme. L'exposition futuriste est une prise de conscience nouvelle, une conjoncture entre forte action médiatique, circulations internationales et discours nationaliste.

Ce paragraphe est la synthèse *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 12 juin - 20 sept. 2009.

4

LA PEINTURE MÉTAPHYSIQUE

Arrivé à Paris en juillet 1911, **Giorgio de Chirico** invente un art nouveau, énigmatique et mélancolique : la «*peinture métaphysique*». Les liens du peintre, découvert par Apollinaire puis soutenu par le marchand **Paul Guillaume**, avec les cercles culturels et littéraires parisiens font de lui le plus parisien des



Giorgio de CHIRICO, *Portrait (prémonitoire) de Guillaume Apollinaire*, huile et fusain sur toile, 81,5 x 65 cm, MNAM, Paris.



Giorgio de CHIRICO, *Le Philosophe et le poète*, 1914, huile sur toile, 83 x 66 cm, collection particulière.



Fernand LÉGER, *La sortie des ballets russes*, 1914, MoMA, New York.



Eugène ATGET, *L'avenue de Strasbourg*, 1912, La BnF, Paris.

peintres italiens et grecs. La première moitié du XX^e siècle confirme l'hégémonie d'une nouvelle catégorie d'intermédiaires, critiques, marchands de tableaux, et qui font vivre un système de sélection. La croissance du rôle culturel de Paris capitale se marque par sa fonction de contrôle de la production imprimée et de centralisation du marché de l'art.

A/ L'espace des lettres, un milieu indispensable pour les avant-gardes

De Chirico, le plus célèbre des peintres italiens à Paris, intègre le groupe de peintres et de poètes en **1911** qui se forme autour de **Guillaume Apollinaire** et de sa revue *Les Soirées de Paris*. Il est en contact avec une pléiade de personnalités du monde artistique et littéraire parisien, la communauté italienne et l'avant-garde intellectuelle, **Jean Cocteau**, **Blaise Cendrars**, **Marie Laurencin**, **Brancusi**, **Francis Picabia** ...

À Paris, le peintre italien né à **Volos** en **Grèce** met en place un vocabulaire plastique singulier au contact des révolutions picturales modernistes qu'il prend à rebours. Sa peinture parle de lieux, l'espace urbain des villes italiennes, d'objets - des statues, des fruits, des rideaux - Ses thèmes de prédilection sont l'attente, la solitude, la mélancolie. **Apollinaire** souligne en **1914** «l'étrangeté des énigmes plastiques» de sa création picturale.

FOCUS

Le *Portrait (prémonitoire) de Guillaume Apollinaire* témoigne de la profonde relation d'amitié et de la connivence intellectuelle entre le peintre et de son modèle. **Apollinaire** est le moderne Orphée, le poète antique, guide des Argonautes. Le poète utilise l'image comme frontispice de son premier recueil de calligrammes, *Et moi aussi je suis peintre* en **1914**. Aux attributs «orphiques» qu'il associe à la figure d'**Apollinaire**, le peintre ajoute la représentation d'une paire de lunettes qui évoque la «voyance» du regard poétique, sa capacité à percevoir le monde au-delà de ses apparences concrètes. Cette œuvre est dite prémonitoire, la silhouette du poète, apparaissant en ombre chinoise dans la partie supérieure de l'œuvre, désigne précisément l'emplacement où **Apollinaire** est frappé par un éclat d'obus, le **17 mars 1916**.

B/ De Chirico, Paul Guillaume et Apollinaire, une association informelle

À partir des années 1910 et au lendemain du conflit, les Salons perdent leur influence au profit de l'émergence de la galerie d'art, structure moins formelle, qui privilégie les rencontres directes entre marchands, artistes et collectionneurs. L'association, assez informelle, entre le critique **Apollinaire** et le marchand **Paul Guillaume** est emblématique, le premier contribue à lancer les artistes et la galerie par ses chroniques, tandis que le second prend les risques financiers notamment pour le peintre **De Chirico**. Près de **140** peintures de l'artiste sont passées entre les mains du galeriste dès **1914** et jusqu'à sa mort en **1934**. **Paul Guillaume** fait venir, à grand renfort de publicité, le Tout-Paris aux vernissages de sa galerie, ou encore organise de mémorables soirées où flotte parfois un parfum de scandale, mais censées rallier le public à sa cause, conférence d'**Apollinaire** avec accompagnement musical de **Satie**, exposition d'œuvres de **Chirico** en **1917** sur la scène du théâtre du **Vieux-Colombier** en **1918**, ou «fête nègre» en clôture d'une exposition d'art africain et océanien la même année. Il est à la fois marchand, agent artistique, inventeur de talents, agitateur. La revue qu'il crée en **1918**, *Les Arts à Paris*, est un organe de promotion de l'avant-garde autant qu'un outil d'autopublicité.

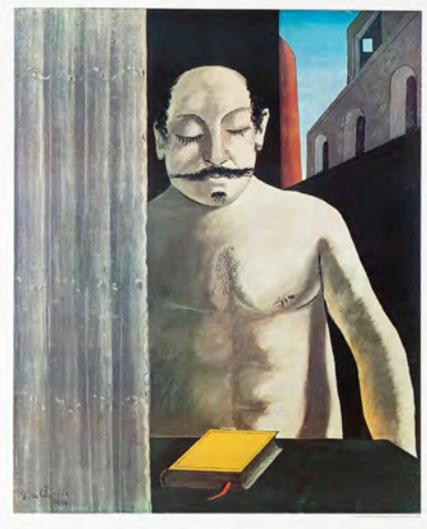
Après guerre, et plus que jamais, dans un contexte de reprise difficile du marché de l'art, la fortune de **Paul Guillaume** repose sur sa compréhension d'un tournant du marché de l'art et sur sa décision de faire entrer l'Amérique dans sa galerie et dans sa revue, conscient de cette internationalisation des relations commerciales qui se joue. Il devient le conseiller et le marchand d'**Albert Barnes**, riche médecin américain de la côte Est, ce qui achève de le faire connaître et de faire sa fortune. On surnomme alors la rue où il installe sa galerie La Boétie «l'escalier de l'Amérique», véritable bourse de l'art et, pour un peintre, être exposé dans une des galeries de cette rue signifie accéder au marché artistique international.

FOCUS

À la fin de l'année **1913**, **De Chirico** a découvert le thème cubo-futuriste de l'homme mécanique chez le peintre **Fernand Léger**, qui avait été lui-même très marqué par une exposition parisienne des sculptures futuristes de **Boccioni**. Le thème du mannequin de couturière ou de grand magasin a été investi par le photographe **Atget**. Le peintre place des objets entièrement indépendants dans une relation purement formelles en accolant le banal au culturel, les produits de la nature à ceux de la civilisation. L'œuvre séduit les Surréalistes par les effets de rencontre, de télescopage d'objets hétéroclites. Dans le *Manifeste* de 1924, **André Breton** présente le mannequin comme un des objets les plus propices à provoquer le «merveilleux» surréaliste.

C/ La rue de la Boétie, nouvelle géographie du marché de l'art

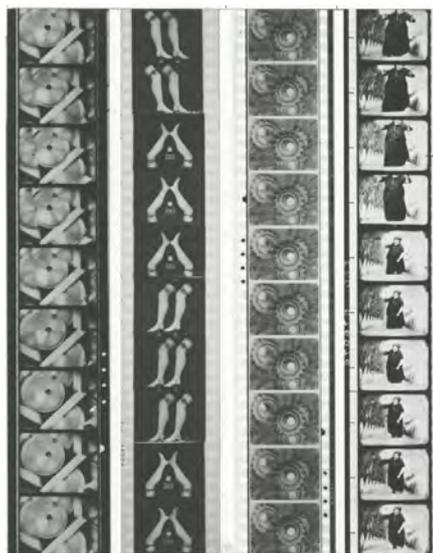
C'est par hasard que **Paul Guillaume** employé pour les livraisons de caoutchouc destiné aux négoce de pneus, découvre les statuettes africaines et entreprend d'en faire commerce. En **1918**, le galeriste **Paul Guillaume** s'installe au **108 rue Faubourg Saint-Honoré**, puis migre



Giorgio DE CHIRICO, *Le Cerveau de l'enfant*, 1914, huile sur toile, 80,8 x 64,7 cm, Stockholm, Moderna Museet, Stockholm.



Giorgio DE CHIRICO, *Dr. Albert C. Barnes*, 1926, huile sur toile, The Barnes Foundation, Philadelphie.



Fernand LÉGER, *Le Ballet mécanique*, 1923-1924.
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, muet.
Durée : 16'
Réalisation : Fernand LÉGER
Co-réalisation : Dudley MURPHY
Photographies : MAN RAY et Dudley MURPHY
Musique : George ANTHIEL
Avec la participation de Kiki DE MONTPARNASSE et Katherine MURPHY

en 1923 au 59 rue de la Boétie, rejoignant ainsi le cœur du marché de l'art moderne parisien. Dans ce quartier, la galerie **Bernheim-Jeune** fait figure d'institution, installée depuis 1906 au 25 rue de la Madeleine et 1 rue Richepanse, puis à partir de 1925 au 83, rue du Faubourg Saint-Honoré. En 1922, un autobus s'engage dans la rue La Boétie. Frappé par un tableau aperçu dans la vitrine de la galerie **Paul Guillaume**, un passager descend en hâte. Il se nomme **André Breton**. Il achète cette œuvre « chargée de magie quotidienne », l'accroche au-dessus de son lit. De ce choc naît la théorie de la peinture surréaliste.

Conclusion

Giorgio de Chirico tout au long de sa carrière explore des univers différents. Il s'intéresse depuis le début des années 1920 à un retour à l'ancien, voyant dans ce patrimoine classique un sommet de l'art occidental qu'il tente, non de prolonger, mais d'étudier. En 1919, l'année où l'artiste abandonne la peinture métaphysique il se déclare « *Pictor classicus sum* ». En 1928, le poète surréaliste **Louis Aragon**, organise une contre-exposition avec uniquement ses œuvres métaphysiques, pour occulter l'exposition des ses œuvres contemporaines présentées au même moment à Paris par le galeriste Paul Rosenberg rue de la Boétie.

ACTIVITÉ 11

[Portrait](#) ou autoportrait ? Justifier cette ambiguïté.

Conclusion

L'onirisme, la dimension prophétique, les subtiles incongruités et les décalages observés dans l'œuvre de **Giorgio de Chirico** ont, dès le début des années 20, d'immédiates résonances sur le surréalisme naissant, de **Magritte**, **Ernst** à **Picabia** et **Eluard**.

Ce paragraphe est une synthèse *Giorgio de Chirico. La peinture métaphysique*, catalogue d'exposition, Paris, musée de l'Orangerie, 1er avril - 13 juillet 2020.

4

DADA

Né à Zurich en Suisse en 1916, DADA s'érige contre les valeurs traditionnelles, contre la bourgeoisie triomphante, contre la tradition du bon goût et contre le militarisme. Les artistes revendiquent, dans une démarche souvent provocatrice prônant le scandale comme mode d'action, le refus des codes esthétiques et interrogent la place du spectateur dans ce qui fait art. Si Dada est politiquement une dénonciation de l'absurdité de la guerre, il est aussi la mise en scène de cette mise à mort, et connaît un bref retentissement à Paris.

A/ Provoquer et investir la ville

C'est l'artiste **Francis Picabia** qui propage à Paris l'esprit DADA, c'est chez lui qu'habite le poète roumain et figure majeure du dadaïsme **Tristan Tzara**, pôle d'attraction de toute l'avant-garde parisienne. La Revue *Littérature* fondée par des écrivains comme **André Breton** et **Paul Eluard** est la plateforme de diffusion de DADA avant de laisser place au surréalisme naissant. Au **Palais des Fêtes**, rue Saint-Martin, le 23 janvier 1920 est organisé le premier – et unique – « Vendredi de Littérature », transformé en [manifestation dada](#) sous l'impulsion de Tristan Tzara. Dada reçoit une audience inespérée, à l'occasion de soirées ou performances, d'un public traditionnellement sceptique et blasé de la capitale française. **Francis Picabia** lit son *Manifeste DADA* au **Salon des Indépendants** au **Grand-Palais** le 5 février 1920. « Plus de chiures de mouches sur les murs. Il y en aura tout de même, c'est évident, mais un peu moins. DADA bien certainement va être de plus en plus détesté, son coupe-file lui permettant de couper les processions en chantant « Viens Poupoule », quel sacrilège !!! Le cubisme représente la disette des idées. Ils ont cubé les tableaux des primitifs et les sculptures nègres, cubé les violons, cubé les guitares, cubé les journaux illustrés, cubé la merde et les profils de jeunes filles, maintenant il faut cuber l'argent !!! DADA, lui, ne veut rien, rien, rien, il fait quelque chose pour que le public dise : « nous ne comprenons rien, rien, rien. Les Dadaïstes ne sont rien, rien, rien, bien certainement ils n'arriveront à rien, rien, rien ».

Le 26 mai 1920, salle **Gaveau**, se tient un festival Dada. On y trouve **Eluard**, **Picabia**, **Aragon**, **Breton** (un revolver sur chaque temple). Tous les dadaïstes portent sur la tête des tubes et des entonnoirs. Habitué aux manifestations dadaïstes, le public a apporté une grande quantité d'œufs pour saluer le slogan dadaïste « Dada est le bonheur à la coque ».

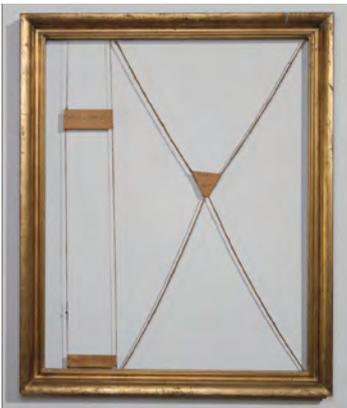
Imprimés par **Tristan Tzara**, les papillons font leur apparition sur la scène parisienne dans les premiers mois de 1920. Proche du tract, placardés sur toutes sortes de supports dans les rues, les papillons sont une publicité en mouvement. La présence de Dada dans des endroits incongrus lui permet de toucher un public plus large mais aussi de se révolter contre l'art et les institutions parisiennes.



René CLAIR, Francis PICABIA, *Entr'acte*, 1924, film 35 mm, noir et blanc, sonorisé, 20'.
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris.



Francis PICABIA, *L'Œil cacodylate*, 1921, huile sur toile et collage photographique, 148,6 x 117,4 cm, MNAM, Paris.



Francis PICABIA, *Danse de Saint-Guy*, (*Tabac-Rat*), 1919-1920 (1946, 1949), carton, encre, ficelles, bois, 104,4 x 84,7 cm, MNAM, Paris.



Marcel DUCHAMP, *L.H.O.O.Q.* (*La Joconde aux moustaches*), 1919, mine de plomb sur une reproduction de la Joconde, 19,7 x 12,4 cm, Collection particulière.

B/ Décloisonner et critiquer les hiérarchies conventionnelles

« Le cinéma, c'est l'âge de la machine. Le théâtre, c'est l'âge du cheval. » **Fernand Léger**, dans *Fonctions de la peinture, À propos du cinéma* (1930-1931), p. 165.

La création *Le Ballet mécanique*, réalisé par **Fernand Léger** et **Dudley Murphy** sur une musique du compositeur américain **Georges Antheil**, a lieu le **19 juin 1926** au **Théâtre des Champs-Élysées**. Le terme de ballet est quelque peu usurpé, le compositeur n'ayant pas prévu de chorégraphie à proprement parler sur sa musique, censée être initialement la bande sonore d'un film. Le titre initial, *Charlot présente le ballet mécanique*, était une allusion au producteur André Charlot mais aussi un hommage à **Chaplin**, qui apparaît sous la forme d'un pantin cubiste. Ce film muet de 10 mn est un jalon du cinéma expérimental, kaléidoscope d'images où se succèdent objets de la vie quotidienne, personnages et figures géométriques. **Fernand Léger** est fasciné par la ville moderne, les réclames et les vitrines des magasins parisiens. Il considère l'objet comme le roi absolu d'une époque marquée par la mécanisation et la standardisation de la production. La partition comprend finalement plusieurs pianos, des timbres électriques, une hélice d'avion, un ensemble de percussions.

ACTIVITÉ 12

[Décrire](#) les différentes techniques expérimentales utilisées dans le film *Le Ballet mécanique*.

C/ Subvertir les codes sacrés de la représentation classique

Le marché de l'art a tendance à reconnaître et accepter, non pas les œuvres, mais des noms. De nombreuses collaborations, fruit d'amitiés, d'engagements politiques précis remettent en question la notion de la signature. Le mode de production, permettant de multiplier l'énergie créatrice, prime sur tout le reste. au **Théâtre des Champs-Élysées**, le **4 décembre 1924** a lieu la première représentation du ballet *Relâche*, écrit par Francis Picabia et chorégraphié par **Jean Börlin** sur une musique d'**Erik Satie**, et la première diffusion du film *Entr'acte*, réalisé par **René Clair** sur un scénario de **Francis Picabia**. **Francis Picabia** et **Erik Satie** demandent à **René Clair** un «*Entr'acte*», un court métrage expérimental conçu pour être projeté en à l'entracte du ballet dadaïste *Relâche*. Le scénario traduit un tumulte visuel et auditif : pirouettes optiques, surimpressions, délires visuels à la fois picturaux et mécanomorphiques, montage court, cadrages obliques, tournage en accéléré ou au ralenti. Ce film est le résultat d'une collaboration exceptionnelle entre de nombreux amis.

FOCUS

Francis Picabia est un [inventeur](#) inépuisable de formes et de styles. L'iconoclasme de ses débuts, qui coïncide avec la période dadaïste, l'amène, comme **Marcel Duchamp**, vers une série de travaux inspirés de la machine et des dessins industriels. Ses œuvres sont accompagnées de titres ironiques qui ne les expliquent pas, mais tournent en dérision le sujet. Réalisé par **Francis Picabia** et ses amis en **1921**, *L'Œil cacodylate* porte témoignage du bouleversement culturel et social de l'après-guerre. Présenté au Salon d'Automne, puis exposé au cabaret *Le Boeuf sur le toit*, on y lit les noms d'artistes, de musiciens, d'écrivains et de comédiens de passage dans le salon de **Picabia** où la toile montée sur un chevalet à côté d'un pot de peinture, attendait leurs signatures. Suite à un zona ophtalmologique, **Picabia**, reclus dans son appartement sollicite ses visiteurs en leur demandant d'apposer leur signature. Ce jeu artistique collectif est exemplaire d'un changement de paradigme, accessible à tous, signatures et collages dialoguant librement. Un siècle plus tard, cette toile est revêtue de **54** signatures de membres éminents du monde de la peinture, de la littérature et du spectacle d'alors.

ACTIVITÉ 13

[Danse de Saint-Guy](#), réalisé à Paris et présenté au **Salon des artistes indépendants** en **1922**, témoigne au plus haut point de l'esprit de provocation et de subversion qu'était celui de DADA. **Marcel Duchamp** tourne *La Joconde* en dérision en la transformant en ce qu'il appelle un « ready-made assisté ». Quels sont les « actes » de transgression totale des conventions établies ?

Conclusion

Avec Dada, c'est la remise en question du statut de l'artiste et de l'œuvre et forcément les critères d'unicité, d'originalité, de supériorité. La soirée Dada devient un spectacle dans sa conception même, l'ambition d'un art total, la frontière entre arts majeurs et arts mineurs est brouillée, la relation très forte avec le public, elles font bouger et rendent floue la ligne de démarcation entre scène et salle.

Ce paragraphe est une synthèse *Dada*, catalogue d'exposition, Paris, MNAM, Centre Pompidou, 5 octobre - 9 janvier 2005.



Anonyme, Simone Kahn dans l'atelier 42, rue Fontaine, vers 1927, collection particulière.



Couverture du catalogue de l'exposition *Tableaux de Man Ray et objets des îles*, 1926. Archives André Breton.



Photographie de L'exposition surréaliste d'objets de mai 1936, collection privée.



MAN RAY (Emmanuel Radnitzky, dit), *Noire et blanche*, négatif gélatino-argentique sur support plaque de verre, 9



5

LE SURREALISME

Le groupe des Surréalistes s'est formé à partir de l'esprit de révolte qui caractérise les avant-gardes européennes des années 20. Dominé par la personnalité d'André Breton, le Surréalisme est d'abord d'essence littéraire, une expérimentation du langage exercé sans contrôle. Cet état d'esprit s'étend rapidement aux arts plastiques, à la photographie et au cinéma, grâce aux goûts de Breton, lui-même collectionneur et amateur d'art, mais aussi par l'adhésion d'artistes venus de toute l'Europe et des États-Unis pour s'installer à Paris, alors capitale mondiale des arts.

A/ L'appartement atelier de la rue Fontaine

André Breton s'installe en 1922 avec sa première épouse **Simone Breton (née Kahn)** dans un immeuble situé à proximité de la **place Blanche** et de sa vie nocturne au **42 rue Fontaine**, où il rédige le *Manifeste du surréalisme* en 1924. L'atelier est constitué de deux pièces principales donnant sur le **boulevard de Clichy**. C'est là que l'écrivain et poète expose dans un ensemble exceptionnel d'objets. La seconde pièce occupée par le poète, de 1922 à sa mort en 1966, rassemble une collection de **212** œuvres d'art et objets. Il n'a cessé de l'enrichir, guidé par « un irrésistible besoin de possession », qu'il attribuait au désir de « s'approprier les pouvoirs des objets » ayant suscité en lui surprise et interrogation. Au fil des années, se font et se défont les accrochages, évacuant toute idée de hiérarchie, des artistes surréalistes — parmi eux, **Joan Miró** ou **Alberto Giacometti**, mais aussi de grands précurseurs (**Victor Hugo** ou **Alfred Jarry**), des objets océaniques, amérindiens, des objets précolombiens, des objets d'art populaire ou naturels. **André Breton** s'insère dans une histoire des artistes collectionneurs d'arts premiers qui lui est antérieure et du primitivisme. Il admire leur valeur expressive et poétique, autant de signes de vie dans un monde moderne dont il dénonce le désenchantement.

ACTIVITÉ 14

Écrire et identifier les objets à l'aide de [l'article](#) de P. Dagen.

ACTIVITÉ 15

Le [mur d'André Breton](#). Qualifier la rencontre entre trois stypes d'objets.

ACTIVITÉ 16

En quoi le [mur d'André Breton](#) est-il l'illustration de l'esthétique défendue dans ses écrits ?

Couverture du catalogue de l'exposition *Tableaux de Man Ray et objets des îles*, 1926.

Archives André Breton, 42, rue Fontaine.

FOCUS

La juxtaposition des objets non occidentaux et des productions surréalistes se retrouve aussi dans les expositions organisées par les surréalistes, l'exposition en 1926 *Tableaux de Man Ray et objets des îles* est présentée pour l'inauguration de la **Galerie surréaliste** - la couverture du catalogue reproduit une sculpture de l'**île de Nias**, en 1927 *Yves Tanguy et Objets d'Amérique*, au théâtre **Pigalle** en 1930, dans les revues dont *La Révolution surréaliste*. Proche de nombreux artistes surréalistes, le marchand, collectionneur et galeriste, **Charles Ratton** se spécialise progressivement dans la vente des arts dits primitifs et contribue à la valorisation des arts d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie, à l'instar d'autres marchands, tel **Paul Guillaume**. **Charles Ratton** organise avec **André Breton** dans sa galerie au **14 rue de Marignan**, *L'exposition surréaliste d'objets de mai 1936*, qu'accompagna le célèbre texte de **Breton** sur la « Crise de l'Objet » et tente d'infléchir la sensibilité européenne en l'ouvrant à des expressions plastiques et poétiques contrariant celles de l'Occident. Cette exposition, importante dans l'histoire du primitivisme, met des objets ethnographiques en regard avec des objets créés par des artistes surréalistes, liés par analogie, combinés à des fins subversives, et finalement appropriés pour devenir des « objets surréalistes à part entière ».

ACTIVITÉ 17

Noire et Blanche de **Man Ray** pour la revue de mode *Vogue*, jeux d'opposition et [ambiguïté](#).

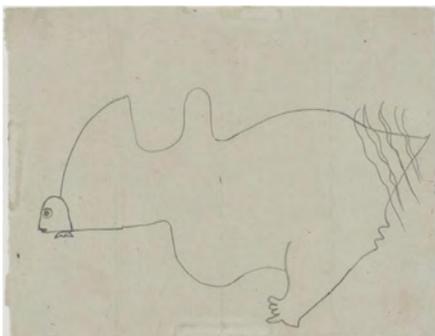
Justifier.

B/ Les cafés de la rive droite, lieu d'une nouvelle pratique poétique

L'histoire du surréalisme est ponctuée de [réunions de groupe dans les cafés](#). **André Breton** institue un usage surréaliste du café : rencontre à heure fixe pour discuter, préparer un tract ou un numéro de revue, signature de manifestes collectifs. Les revues *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, *Minotaure* n'ont rien à voir avec des revues artistiques ordinaires. Les textes poétiques, politiques, polémiques y jouent un rôle prépondérant. Les quartiers retenus pour les réunions sont ceux de la rive droite loin de **Montmartre** surfait et des « buveurs de champagne » de **Montparnasse**.



Eugène ATGET, *Le cabaret de L'Enfer. Boulevard Clichy*, tirage entre 1910 et 1912 d'après négatif de 1910, photographie positive sur papier albuminé, d'après négatif sur verre au gélatino-bromure, 17,2 x 21,1 cm, La BnF, Paris.



André BRETON, Camille GOEMANS, Jacques PRÉVERT, Yves TANGUY, *Cadavre exquis*, 7 mars 1927, 15,7 x 20 cm, MNAM, Paris.



Raoul UBAC (Rudolf Gustav Maria Ernst Ubach, dit), *Vue d'installation de l'exposition internationale du Surréalisme*, Paris, 1938, épreuve gélatino-argentique, 24 x 18 cm, MNAM, Paris.



MAN RAY (Emmanuel Radnitzky, dit), *Alice Prin, dite Kiki de Montparnasse et Emilie Carlu, dite Lili derrière le Palais à 4 heures du matin d'Alberto Giacometti*, négatif au gélatino bromure d'argent sur verre, 8,6 x 6,1 cm, MNAM, Paris.

Les fenêtres de l'appartement donnent sur les **cabarets du Ciel et de l'Enfer**, tous deux photographiés par le photographe **Atget**, redécouvert par **Man Ray** dont l'atelier est tout proche du sien. Au **Café Radio**, à l'angle du **boulevard Rochechouart** et de la **rue Coustou** sont accueillis en **juin 1929** deux nouveaux membres, les artistes espagnols **Luis Buñuel** et **Salvador Dalí**, dont le court métrage muet d'une vingtaine de minutes *Un Chien andalou* projeté, à partir du **1^{er} octobre 1929**, «un **tableau en mouvement** où tous les rêves de son rêve plastique dansent une ronde folle» selon **Dalí**, fait immédiatement scandale.

ACTIVITÉ 18

Comment **Bunuel** et **Dali** jouent avec la narration cinématographique dans le film *Un Chien andalou* ?

FOCUS

Le café est le territoire du jeu et a contribué - dès **1925** - à l'élaboration de mécanismes relationnels et initiatiques, inaugurant une forme de cohésion au sein du groupe parisien. **Joan Miró**, **Man Ray** et **Max Ernst** pratiquent le cadavre exquis tour à tour avec leurs homologues parisiens. L'entrée dans le groupe de nombreux étrangers est marquée par la participation au jeu, de **Dalí** en **1929**, des Roumain **Brauner** vers **1930**, de Bellmer en **1935**.

C/ Expositions collectives et esthétiques individuelles

Comment les surréalistes se situent-ils eux-mêmes face au système commercial du marché de l'art, qui est à leurs yeux capitaliste ? En se mettant en scène comme une avant-garde autre, misant sur un principe de promotion des artistes par eux-mêmes déterminée et contrôlée par les chefs de file du mouvement. L'installation **rue de Grenelle** en **octobre 1924** du **Bureau de recherches surréalistes**, ouvert au public en fonction d'horaires bien précis (tous les jours de 16 heures à 18 heures), souligne la volonté des surréalistes de se positionner de manière autonome en dehors de la scène artistique établie.

En **décembre 1924** est publié le premier numéro de la revue *La Révolution surréaliste*, dont le titre reflète l'ambition et la signification de ce mode de pensée radicalement différent. Dans cette logique, la revue renonce à ses débuts à toute publicité au sein de ses pages.

La première exposition collective a lieu à Paris en **1925** intitulée « *La peinture surréaliste* » à la **Galerie Pierre**, inaugurée en **octobre 1924**, alors encore située au **13, rue Bonaparte** dans le **6^e arrondissement de Paris**. Elles présentait des œuvres de **Arp**, **Giorgio de Chirico**, **Max Ernst**, **Paul Klee**, **André Masson**, **Joan Miró**, **Picasso**, **Man Ray**, **Pierre Roy**, dont certaines prêtées de la collection d'**André Breton** qui signe avec **Robert Desnos** également les textes du catalogue. La peinture surréaliste est alors lancée, tout comme la **galerie Pierre**, qui ouvre à un public éclairé les œuvres surréalistes difficiles à vendre ; **Pierre Loeb** conserve, par ailleurs, des œuvres des artistes plus connus en stock, comme **Chaïm Soutine**, **Amedeo Modigliani**, **Georges Braque**, **André Derain**, **Fernand Leger**, qui, eux, se vendent bien. On reconnaît ici un modèle classique qui a fait ses preuves sur le marché de l'art. Dans ces expositions collectives, le spectateur a le sentiment d'être confronté à des écritures radicalement divergentes et un usage polémique de certains modes de représentation que l'avant-garde avait rejetés avec mépris.

Le **17 janvier 1938**, la **galerie des Beaux-Arts** ouvre la première grande rétrospective internationale du surréalisme organisée à Paris par **André Breton** entouré de **Paul Éluard**, **Duchamp**, **Dalí**, **Ernst**, **Man Ray**, **Paalen**, **Tanguy**, **Masson**, **Seligmann**, **Mossé**, **Arp**, **Domínguez**, **Miró**, **Marcel Jean**, **Léo Malet**, **Matta**, **Espinoza** et **Maurice Henry**. C'est un coup de force pour imposer une vision explosive du mouvement à travers **314** œuvres de **63** artistes de **16** pays et **165** documents lisibles avec des lampes de poche sur des portes révolvers. La galerie prestigieuse est métamorphosée par la mise en scène dramatique d'un cauchemar éveillé, visuel, sonore et olfactif, avec ses **1200** sacs de charbon usagés au plafond de lieux plongés dans la pénombre, ses odeurs de café et de feuilles mortes, les seize mannequins de la « ville surréaliste ». Plus politisés que leurs contemporains, les surréalistes ont fortement pressenti les périls, ils savaient depuis leur jeunesse que tout peut basculer du jour au lendemain dans la violence, et durablement. Le surréalisme doit rester vivant et international, alors que la France est sur le point de se replier sur elle-même.

FOCUS

Lié aux surréalistes depuis **1928**, **Giacometti** assume une position majeure dans la vie du groupe dès **1930**. Mais il en est exclu en **1935**, en raison de son intérêt renouvelé pour l'étude de la nature. **Alberto Giacometti** a conçu en **1932** la sculpture intitulée *Le palais à quatre heures du matin*. Dans la revue *Minotaure* (1933), l'artiste attribue la petite colonne vertébrale à la femme aimée et la planche incurvée dont la partie évidée accueille une boule à lui-même. L'objet dit à fonctionnement symbolique. L'oiseau squelette annonce la mort, ou la fin de la relation. La photographie associe l'architecture fragile de **Giacometti** et la mise en scène de **Man Ray**. **Kiki de Montparnasse** et son amie **Thérèse Treize** jettent un regard mélancolique à travers la cage de fil de fer. Le palais est une illustration de l'univers psychique de **Giacometti**, mais en même temps, les visages expressifs des femmes y trouvent un logis. Ce projet témoigne de l'esprit de création collective et de partage qui anime alors les deux artistes.

6

PARIS DES ANNÉES 30 ENTRE ENGAGEMENT, RÉSISTANCE ET COMPROMIS

Le triangle reliant artiste, critique et marché de l'art (galeries et collectionneurs) est bouleversé par la crise de 29, les conflits et l'Occupation.

A/ Les artistes de l'abstraction peu visibles

Les abstractions sont peu visibles à Paris avant la deuxième guerre mondiale, malgré la présence de **Mondrian** entre **1912** et **1938** et **Kandinsky** en exil de **1933** jusqu'à sa mort en **1944**. **Mondrian** est l'acteur central de cette avant-garde et met en place un vocabulaire et une « nouvelle plastique abstraite ». L'influence de ce mouvement transdisciplinaire est grande sur l'architecture à Paris.

Kandinsky développe un style tout à fait original, synthèse du vocabulaire géométrique des années du **Bauhaus** et des tracés aléatoires et ondulants de la décennie précédente. Cette période de l'artiste, qui demeure la moins connue du grand public, riche de ses échanges avec les milieux artistiques parisiens, de son intérêt accru pour les sciences, d'une spiritualité plus vive, est peu à peu marquée par un sentiment d'exil qui a une influence profonde sur son art. Réfugié à Paris, l'exil politique est devenu peu à peu, à partir du déclenchement de la guerre, un exil intérieur, habité de toutes sortes de réminiscences à la fois artistiques et autobiographiques.

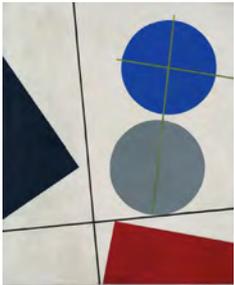
Sophie Taeuber-Arp adhère aux différents mouvements de l'art abstrait émergent dans les années 1930 en réaction au surréalisme. Elle participe notamment à la célèbre exposition du groupe **Cercle et Carré** en **avril 1930** à la **Galerie 23** à Paris, avec une trentaine d'artistes les plus radicaux de l'époque dont **Vassily Kandinsky**, **Jean Arp**, **Piet Mondrian**, **Fernand Léger**. En **1931**, elle collabore à la revue du groupe **Abstraction-Création**, auquel adhère entre autres **Jean Arp**, **Naum Gabo**, **Albert Gleizes**, **Alberto Magnelli**, **Vassily Kandinsky**, **Piet Mondrian**, **Kurt Schwitters**. Cette période correspond à ses séries *Compositions dynamiques*, *Espaces multiples* et *Formes irrationnelles*. Elle s'oriente vers des compositions géométriques au vocabulaire formel, cercles, carrés, rectangles et triangles de couleurs vives, qu'elle dispose de manière perpendiculaire, suivant des horizontales et des verticales, suivant un jeu de pondération et d'équilibre. À l'instar de constellations de cercles, de chevauchements diagonaux et de formes circulaires rencontrant des droites – se développent dans ses groupements d'œuvres tout en créant des tensions dans leurs multiples rapports.

Les groupes d'artistes de l'avant-garde non figurative, **Cercle et Carré** et **Abstraction-Création** qui, parallèlement au surréalisme, animent la capitale restent confidentiels et discrets, le groupe **Art concret** de **Theo Van Doesburg** au soubassement théorique plus rigoureux. **ACTIVITÉ 19**

Descrivre et analyser une oeuvre de **Sophie Tauber-Arp** de sa période parisienne à l'aide de l'[exposition virtuelle](#) du Kunstmuseum de Bâle.



Vassily KANDINSKY, *Bleu du ciel*, 1940, huile sur toile, 100 x 73 cm, MNAM, Paris.



Sophie TAEUBER-ARP, *Composition*, huile et détrempe sur toile, 55 x 46 cm, muzeum Sztuki, Łódź.



Pablo PICASSO, *Nature morte à la tête de taureau*, 1938, huile sur toile, National museum of modern Art, Kyoto.



Pablo PICASSO, *Chat saisissant un oiseau*, 1939, huile sur toile, 81 x 100 cm, Musée national Picasso, Paris.



Pablo PICASSO, *L'homme au mouton*, 1943, bronze, 202 x 78 cm, Musée national Picasso, Paris.

B/ Picasso et la guerre

L'activité de **Picasso** n'a pas été diminuée à la différence de **Matisse**, par la maladie, de **Léger** et **Masson** par l'exil, ou l'isolement de **Miro**. Les *Nature morte à la tête de taureau* réalisée au mois de **novembre 38**, une palette avec des pinceaux opposée à un manuscrit clame très haut que c'est aux arts de faire face à la barbarie. **Picasso** peint, à l'**automne 1939**, une série de têtes de mouton écorchées. S'inspirant des vanités espagnoles du XVII^e siècle, ce thème lui permet de signifier la violence du nouveau conflit mondial, comme l'atteste cette représentation du crâne d'un animal dépecé dans *Chat saisissant un oiseau* réalisée le **22 avril 39**. La puissance expressive est encore accentuée par les couleurs blanches, noires et rouges qui restituent des chairs à vif, ainsi que par le tracé anguleux des formes. Les années d'Occupation sont pour l'artiste espagnol une période d'exil intérieur et un laboratoire de formes nouvelles. Alors que la nationalité française demandée en **avril 1940** vient de lui être refusée, il renonce à l'exil possible aux États-Unis et rejoint son atelier de la rue des **Grands-Augustins**. **Picasso** sollicite **Brassaï** le seul à le photographier, jusqu'à fin de l'année **1946**, tous les jours ou presque. La violence du monde se traduit alors dans son œuvre par un style âpre aux déformations féroces, mais la puissance de vie de la création alimente pourtant un espoir que concrétise *L'Homme au mouton*, symbole de résistance artistique face à l'occupant. Privé de matériaux, de public, **Picasso** a donc improvisé, recyclé, peint, sculpté, écrit, plus que jamais.

C/ La vitalité du marché de l'art

Le démantèlement des réseaux avant-gardistes

En **1938** les galeries d'art se remettent de la crise économique qui a conduit à la disparition des $\frac{3}{4}$ d'entre elles. La reprise est avortée du fait de l'entrée en guerre et de la débâcle. Paris s'est vidée des $\frac{3}{4}$ de sa population. Avec l'entrée en vigueur du statut des juifs en **octobre 1940**, les marchands parisiens d'origine juive, tels que **Paul Rosenberg**, **Georges Wildenstein** ou **André Seligmann** ont anticipé la mise sous séquestre et transféré une partie de leurs stocks en province ou à l'étranger. Les galeries sont réquisitionnées, vendues, **26** d'entre elles sont aryanisées



Pillage de la galerie Rosenberg, rue de la Boétie, pendant l'Occupation.



Goering au Jeu de Paume devant deux Matisse entouré d'historiens (notamment Bruno Lohse), lors de la seconde guerre mondiale. Archives du Ministère des Affaires étrangères.



Jean BAZAINE, *Le peintre et son modèle*, 1944, huile sur toile, 116 x 89 cm, lieu de conservation inconnu.



Vassily KANDINSKY, *Communauté*, 1942, huile sur carton, 50 x 50 cm, Galerie Jeanne Bucher Jaeger.

L'exil des artistes

En **1939**, Paris, qui a été tout au long de la décennie, capitale mondiale de la photographie, voit ses photographes, souvent émigrés, partir en exil. Les agences de presse **France Presse**, **Voir**, **Keystone** et dans une moindre mesure **Rapho** et **Alliance Photo** ont diffusé leurs photographies dans toute l'Europe. La guerre sonne le glas de ce rayonnement, la photographie est mise sous tutelle, les photographes s'enfuient **Capa** et **Man Ray** aux **États-Unis**, **Gisèle Freund** en **Argentine**, **Germaine Krull** au **Brésil**.

La création de galeries est nombreuses en **1942**. La valeur refuge prise par l'art favorise la multiplication des intermédiaires, courtiers et marchands. Le nombre important des expositions parisiennes est de **70** par mois en moyenne pendant la guerre. Certaines font acte de résistance. La prospérité d'un marché de l'art parisien est nourrie du pillage des collections juives par les nazis et des ventes forcées d'amateurs bradant leurs tableaux ou leurs bronzes pour acheter un passeur ou des faux papiers.

ACTIVITÉ 20

Marché de l'art florissant mais marché trouble. Justifier ces termes en lien avec l'exposition [Le marché de l'art sous l'Occupation, 1940-1944](#) du Mémorial de la Shoah.

FOCUS

Une exposition intitulée **Vingt Jeunes peintres de la tradition française** est inaugurée à la **10 mai 1941** à la **galerie Braun** à Paris. L'expression «**Nouvelle École de Paris**» renvoie à des artistes très différents et, dans sa définition la plus large, à tout ce que la capitale compte d'artistes indépendants dans les années entourant la Seconde Guerre mondiale, qu'ils soient figuratifs ou abstraits. **Jean Bazine**, **Alfred Manessier**, **Roger Bissière**, **Édouard Pignon** ou **Maurice Estève** ont pratiqué une forme d'art proche de l'abstraction pure dans les années où le régime nazi mettait au ban, sous le nom «d'art dégénéré», les tendances modernistes. Ils exprimèrent, durant cette époque troublée, une résistance à l'oppression d'un réalisme de propagande qui sévissait également en France. L'expression «**de tradition française**» apour vocation à la fois d'exprimer le nationalisme des participants, mais aussi de rassurer les Allemands quant à son contenu qui présage d'être figuratif et dans la tradition des maîtres anciens. Ces artistes non figuratifs se sont souvent regroupés pour exprimer la vitalité de l'art français et des tendances modernistes.

FOCUS

Dans le milieu artistique parisien sinistré par l'Occupation et le régime de Vichy qui encourageaient la censure et l'autocensure contre l'art moderne et les artistes «décadents», quelques rares galeries, dont celle de **Jeanne Bucher**, font preuve d'un beau courage et de vraies fidélités. Entre **1935** et **1938**, elle inaugure un nouvel espace sous l'enseigne **Jeanne Bucher-Myrbor**, au **9 ter, boulevard du Montparnasse**. Heureusement située aux deux premiers étages d'un petit pavillon précédé d'un jardinet, sa galerie bénéficiait sous l'Occupation d'une relative discrétion. Elle présente des artistes d'origine étrangère : **Baumeister**, **Chirico**, **Domela**, **Ernst**, **Hajdu**, **Kandinsky**, **Klee**, **Lipchitz**, **Dora Maar**, **Miró**, **Mondrian**, **Véra Pagava**, **Szenes**, **de Staël**, **Torres-Garcia**, **Veira da Silva** font partie de ce large spectre d'artistes interdits en Allemagne ou mal vus en France.

Présenté à **Jeanne Bucher** par l'éditeur **Christian Zervos** en **1932**, **Kandinsky** se voit offrir la première de ses quatre expositions à la galerie en **décembre 1936**. L'artiste russe est exposé à trois reprises entre **1939** et **1944**.

Conclusion

Dans cette période d'importants bouleversements, l'art moderne est qualifié de «dégénéré» dans l'Europe sous domination nazie, et rencontre un succès grandissant aux États-Unis. L'Occupation est paradoxalement une période brillante de la vie culturelle française. Plus de **100** pièces sont jouées à Paris dont les premières de **Sartre**, **Camus**, **Montherlant** ou les premières représentations des pièces de **Anouilh**, **Cocteau**, **Claudel**, **Giraudoux**.

La création moderne est soumise à l'autocensure d'un milieu de l'art parisien résigné aux consignes du régime de Vichy et de l'occupant nazi. Bouc émissaire incarnant à la fois «l'étranger» et l'art moderne, **Picasso** est dès la Libération porté en triomphe pour son œuvre symbole de résistance, qui est une façon comme une autre de faire la guerre à la guerre. La libération ne constitue pas une rupture forte, en raison d'une épuration limitée à quelques arrestations... Faire de la guerre une parenthèse et de redonner à Paris la première place dans le monde de l'art.

Cette fiche est une synthèse

Picasso et la guerre, catalogue d'exposition, Paris, musée de l'Armée des Invalides, du 5 avril 2019 au 28 juillet 2019.