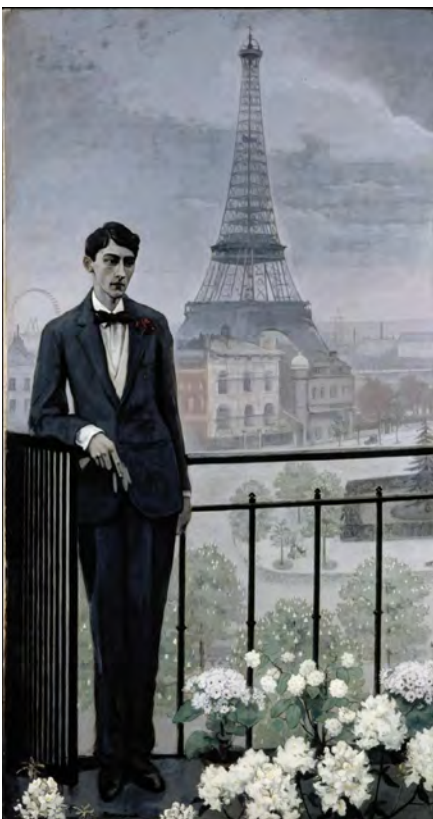


PARIS, L'ATELIER COSMOPOLITE



Marc CHAGALL, *Paris par la fenêtre*, 1913, huile sur toile, 136 x 141,9 cm, musée Guggenheim New York, New York.



Romaine BROOKS, *Jean Cocteau à l'ère de la grande roue*, 1912, huile sur toile, 250 x 133 cm, MNAM, Paris.

La capitale, dans la première moitié du siècle est un véritable incubateur des avant-gardes plastiques du XX^e siècle, devient le point de ralliement de nombreux artistes étrangers, poètes, musiciens, photographes, sculpteurs... Toute l'Europe voire le monde y est représentée, futuristes italiens, peintres scandinaves et allemands, juifs fuyant les persécutions, révolutionnaires russes, premiers Américains à Paris. L'École de Paris est un terme désignant moins la formation cohérente d'un groupe d'artistes que la suprématie artistique exercée par la capitale à partir des années 1920.

A/ PARIS POINT DE CONVERGENCE DES ARTISTES DU MONDE ENTIER

Les artistes étrangers, ces hommes et femmes de l'École de Paris cherchent une émancipation artistique, sociale et religieuse. S'ils ne sont d'aucune « École » au sens traditionnel, et ne partagent pas un style, ils ont une histoire commune, un idéal et, pour certains, un destin.

1. Émulation, métissage et hybridation

Le critique **André Warnod** dans la revue *Comedia* désigne par le terme « **École de Paris** » la scène constituée du début du XX^e siècle, plus précisément à partir des années 1920 jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, par des artistes étrangers provenant de toute l'Europe, mais aussi d'Amérique, d'Asie et d'Afrique. En **1925**, **Louis Vauxcelles** estime le nombre d'artistes présents à Paris à **40 000** dont **28 000** étrangers. Ce cosmopolitisme est sans précédent dans l'histoire de l'art, soulignant ainsi l'influence exercée par la ville non seulement sur leur vie, mais aussi sur leur pratique. Ce terme désigne une communauté composite où des artistes espagnols, italiens, portugais, russes, roumains, bulgares, allemands, américains, mexicains... s'intègrent aux réseaux d'artistes et aux courants français dont ils vont modifier l'esthétique comme leur mode de vie. Ce rassemblement est éclectique sans maître ni doctrine et traverse toutes les esthétiques du moment, cubisme, primitivisme, réalisme, expressionnisme. À la différence de tous les autres flux migratoires arrivés dans la même période en France, les artistes, quelle que soit leur nationalité, se mélangent, constituent des réseaux cosmopolites ouverts, se différenciant diamétralement du ghetto, même si l'identité nationale ne disparaît pas vraiment.

2. Un réseau d'académies et d'ateliers privés

Cet intérêt pour la France est notamment dû au réseau d'écoles privées né durant la seconde moitié du XIX^e siècle, l'**académie Julian**, l'**académie Colarossi**, l'**académie Vitti** ou encore l'**académie de la Grande Chaumière**. Lieux de rupture avec la tradition picturale, proposant aux jeunes artistes un enseignement libre et varié - il est possible d'accéder sans passer par un concours d'admission -, lieux de rupture sociale puisque ces académies permettent aux femmes d'accéder à un enseignement professionnel de l'art, proposant même des cours sur modèles vivants - le concours d'entrée des Beaux-Arts n'est quant à lui ouvert aux femmes qu'à partir **1897**. Dans ces espaces de formation, l'intégration d'artistes étrangers fait s'initier un dialogue enrichissant entre l'art français et les mouvements du monde entier.

FOCUS

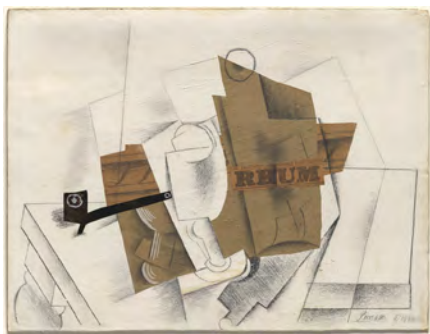
Käthe Kollwitz et **Tarsila do Amaral** fréquentent la **rue du Dragon** où est située l'académie Julian, l'enseignement de **Colarossi** permet à **Paula Modersohn-Becker** de s'affirmer. Certaines intègrent ces lieux convoités grâce à des bourses, comme, en **1913** la suédoise **Siri Derkertde**. Dans les années 1930, **Augusta Savage** étudie à la **Grande Chaumière** grâce à une aide financière obtenue au terme d'une véritable lutte avec le comité d'admission.



Pablo PICASSO,
*Le Sacré-Coeur de
Montmartre*, 1910,
huile sur toile, 92,5 x 65
cm cm, Musée national
Picasso-Paris, Paris.



Pablo PICASSO, *La Famille de saltimbanques*,
1905, 212,8 x 229,6 cm, Chester Dale Collection,
National Gallery of Art, Washington.



Pablo PICASSO, *Pipe, verre et bouteille de rhum*,
1914, Papier de couleur découpé et collé, papier
imprimé et papier peint, crayon et gouache sur
carton préparé, MoMA, New York.



Pablo PICASSO, *Buste de femme*, juin 1907-juillet
1907, étude pour *Les Femmes d'Alger*, huile
sur toile, 243,9 x 233,7 cm, MNAM, Paris

3. Cosmopolitisme et nationalisme en tension

Au début du XX^e siècle, les avant-gardes semblent incarner, partout en Europe, une nouvelle réalité cosmopolite. Les mots du sculpteur roumain **Brancusi**, alors domicilié à Paris, sont emblématiques de cette vision transnationale de l'art moderne : « *En art, il n'y a pas d'étrangers.* » Mais si les avant-gardes aiment à se mettre en scène selon une logique internationaliste, elles connaissent en même temps une véritable obsession nationaliste dont on a jusqu'à présent occulté la portée. Le **racisme** lié à la montée des nationalismes est très présent à Paris.

B/ MONTMARTRE, QUARTIER DE LA BOHÈME, LIEU DE CRÉATION

Montmartre et Montparnasse sont des quartiers périphériques devenus centraux. À la fin du XIX^e siècle et jusqu'à la guerre de 1914, le développement industriel et les transformations de la société amènent de nombreux artistes à s'éloigner des centres urbains et à se trouver de nouvelles affinités avec des classes populaires. Au début du XX^e siècle, les ateliers d'artistes se concentrent d'abord à Montmartre puis à Montparnasse. Situés à la marge, ces quartiers offrent à la bohème artistique un cadre animé, au sein duquel l'espace public revêt une grande importance, avec ses cafés et ses réseaux d'entraide.

1. Un quartier de marginaux central dans l'histoire des avant-gardes

Au début du XX^e siècle, le 18^{ème} arrondissement et la **butte Montmartre** regroupent la majeure partie des avant-gardes artistiques. Ce quartier a gardé la physionomie du Paris pré-hausmannien, avec ses rues étroites, ses maisons et ses immeubles modestes, ses petites places ou ses marchands ambulants, dont les photographies d'**Eugène Atget** gardent la trace. Animées par les nouveaux lieux de divertissement citadin (guinguettes, cabarets, music-hall, cirques, estaminets...), les nuits agitées du quartier sont le théâtre de nombreux faits divers. **Montmartre** n'accueille pas par hasard les avant-gardes, lieu intermédiaire entre la ville et la campagne, ce quartier regroupe les marginaux de la vie citadine prostituées, étrangers, indigents... qu'une situation de précarité similaire rassemble. Les difficultés matérielles des jeunes artistes – embarras financiers, logements exigus et insalubres, privations multiples – sont à bien des égards celles des couches les plus pauvres de la société.

La situation financière des artistes montmartrois s'améliore avec l'élargissement du cercle des amateurs, des collectionneurs et des galeristes : grâce aux achats des **Stein** dès **1905** et au patronage de **Kahnweiler** à partir de **1907**, ils vivent de manière moins précaire. Cette « vie de bohème » des avant-gardes est d'ailleurs temporaire et souvent volontairement recherchée. Fils de la petite et moyenne bourgeoisie essentiellement, plus ou moins soutenus dans leur vocation par leurs parents, ces jeunes artistes expriment, en se ralliant à l'avant-garde, leur révolte contre les modèles traditionnels. Cette intention délibérée de subvertir les normes et les goûts bourgeois se poursuit ainsi à travers l'adoption de modes vestimentaires excentriques, de comportements et de distractions populaires ou de positions politiques anarchistes et socialistes.

FOCUS

Vers **1905**, désormais établi dans la capitale française, **Pablo Picasso** entame sa **période dite rose**, où il donne une dignité picturale aux espoirs et aux désirs des gens du cirque – jongleurs, acrobates et arlequins. C'est à la fin de l'**année 1904** et en **1905** que le cirque **le Medrano** est un point de référence dans sa vie et dans son œuvre. Les scènes de famille où les saltimbanques et les arlequins deviennent les véritables protagonistes de cette période sont l'héritage des groupes familiaux qui ont leurs racines dans la période bleue. Ces compositions sont à l'origine d'un grand tableau auquel **Picasso** pensait depuis longtemps, *La Famille de saltimbanques*, réalisé en **1905**. L'Arlequin devient l'alter ego de l'artiste. La figure du saltimbanque, en lien avec les thèmes partagés de l'errance et de la liberté de l'artiste, est figure de la marginalité et de la *commedia dell'arte* pour les artistes pour parler d'eux-mêmes et dialoguer sur leur condition et leurs aspirations. *La Famille de saltimbanques* inspire à **Apollinaire** deux textes importants, dans la *Plume* de **mai 1905** et dans *Médiations esthétiques*.

2. Iconographie populaire et affiche publicitaire au temps du cubisme

Picasso et **Braque** introduisent dans leurs œuvres d'art des lettres d'enseignes et d'autres inscriptions. À **Montmartre**, l'inscription, l'enseigne, la publicité sont partout. L'art populaire porte en lui un réel portential artistique, les artistes cubistes en s'en réappropriant les codes ou, plus encre, en s'en emparant dans leur production sur le mode du collage, renouvellent leur propre pratique. Dans sa poésie *Zone*, **Apollinaire** emprunte des procédés à la publicité « *j'essaie depuis quelques temps des thèmes nouveaux et fort différents de ceux sur lesquels vous m'avez vu jusqu'à présent entrelacer des rimes : je crois avoir trouvé dans les prospectus une source d'inspiration ... Il me reste les catalogues, les affiches, les réclames de toutes sortes.* » Comme dans dans *L'Équipe de Cardiff* de **Delanay**, les emprunts à la culture populaire sont multiples.



Alexandra EXTER, *Nature morte*, 1913, huile, tempera et imprimé sur papier, 68 x 53 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



LE DOUANIER ROUSSEAU, *La muse inspirant le poète (Apollinaire et Marie Laurencin)*, 1909, Kunstmuseum, Bâle.



Amedeo MODIGLIANI, *Cariatide*, 1912-1913, crayon bleu, 55 x 41,5 cm, The New Art Gallery Walsall, Walsall.

3. Le Bateau Lavoir berceau des avant-gardes

Le **Bateau Lavoir** au **13 de la rue Ravignan** est une simple bâtisse en bois, divisée en une vingtaine d'ateliers sans confort, glacials en hiver et étouffants en été, avec un seul point d'eau. Le **Bateau-Lavoir** accueille, à partir de **1904**, la « bande à Picasso », les principaux acteurs de la modernité, qu'ils soient peintres ou sculpteurs (**Juan Gris**, **Constantin Brancusi**, **Amedeo Modigliani**), écrivains ou poètes (**Guillaume Apollinaire**, **Max Jacob**, **Pierre Mac Orlan**, **Pierre Reverdy**), marchands de tableaux (**Ambroise Vollard**, **Daniel-Henry Kahnweiler**) ou collectionneurs (**Frank Haviland**, **Gertrude Stein**). Aux premières années du XX^e siècle, c'est toute la vie culturelle du dernier quart de siècle qui infuse dans les ateliers collectifs montmartrois.

FOCUS

Parmi les événements qui ont marqué l'existence du **Bateau-Lavoir**, il faut souligner l'importance du scandale provoqué par *Les Femmes d'Alger* en **1907**. **Picasso** a alors vingt-six ans, et, face à un souvenir de son enfance catalane, reconstruit et médiatise le *Bain turc* d'**Ingres** et des masques dits nègres découverts à galerie de **Paul Guillaume** à **Montmartre**. Ce sont d'abord des cris de protestation, y compris chez **Braque** et **Matisse**. En **1907**, l'exposition retrospective de **Paul Cézanne** lors du Salon d'automne fait sensation. En **1907**, Picasso découvre les masques et l'art non occidental. En **1924** un amateur éclairé, **Jacques Doucet**, l'achète un bon prix, sur le conseil d'**André Breton**. En treize ans, le mouvement cubiste avait eu le temps de naître et de disparaître, non sans laisser des traces, et c'est lui qui donne une justification rétrospective à la représentation des prostituées d'Avinyó.

FOCUS

Le banquet est donné en l'honneur du **douanier Rousseau** en **novembre 1908** au **Bateau-Lavoir** par **Pablo Picasso**, **André Salmon**, **Guillaume Apollinaire**, **Marie Laurencin**, **Georges Braque** et **Gertrude Stein**. **Rousseau** a été reconnu par les artistes de l'avant-garde, de par sa place singulière dans son époque. Parce qu'il est leur aîné, il peut maintenant rejoindre les rangs des maîtres reconnus de la modernité naissante. Composant ses tableaux à partir de photographies découpées dans la presse ou de cartes postales, fréquentant assidument les salles du musée du Louvre, **Henri Rousseau** se proclame peintre «réaliste».

Conclusion

Les chantiers incessants, l'insécurité, l'arrivée du tourisme, l'augmentation des loyers poussent les artistes à quitter Montmartre pour Montparnasse, sur la rive gauche de la Seine.

C/ MODIGLIANI DE MONTMARTRE À MONTPARNASSE

L'artiste puise son inspiration dans le monde et les amitiés qui l'entourent, et dans des citations à une histoire de l'art mondialisée.

1. 1906 à Montmartre

En 1906, **Modigliani**, tout juste sortie de l'**École des Beaux-Arts de Venise**, arrive à **Montmartre**, soutenu financièrement par sa famille. Il s'installe **rue Caulaincourt**, situé à proximité du **Bateau-Lavoir**, un ensemble d'ateliers où les adeptes du cubisme sont réunis. Il fréquente les cafés de Montmartre et l'académie **Colarossi**. Son premier mécène le médecin **Paul Alexandre** lui présente **Constantin Brancusi**. La retrospective de **Cézanne** l'a beaucoup marqué en **1907**. Ses premières œuvres sont le résultat d'une hybridation entre construction des formes et expressionnisme. Sa production picturale reste limitée, il procède pour chaque œuvres à une multitude de dessins préparatoires.

2. 1909 à Montparnasse

En **1909**, il s'installe à **Montparnasse** à la **cité Falguière** et ensuite à **la Ruche**. **Brancusi** lui propose un atelier mitoyen. Il adopte le principe de la taille directe et réalise environ **25** rondes-boses de **1910** à **1913**. Il a connaissance de l'art dit nègre dans la collection de sculptures baoulé de **Paul Alexandre** et chez ses amis **Derain**, **Picasso**, **Braque** collectionneurs. Le traitement qu'il réserve à la figure se superpose la relation complexe au plan et au volume propre au cubisme, le rappel de la peinture primitive italienne et l'intérêt pour les arts premiers. Visiteur assidu des **musées du Louvre** et du **Trocadéro**, il s'inspire visiblement des reliefs de l'**Égypte antique**, des statuettes de la **Grèce archaïque**, des **masques de Côte-d'Ivoire** et des fragments du **temple d'Angkor** qu'il observe avec vénération.

3. Les années de guerre

Alors que la guerre fait rage et polarise la société entre Français et étrangers, front et arrière, hommes et femmes, tandis que de nombreux artistes essaient de s'intégrer à une société en profonde mutation, **Modigliani** semble trouver dans les cercles de **Montparnasse** une nouvelle famille artistique, faite d'artistes étrangers, immigrés de toute l'Europe, et des gens de la



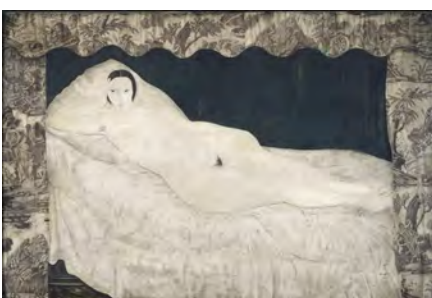
Jacques LIPCHITZ, *Danseuse*, 1913, bronze, 63,5 x 23 x 19,5 cm, musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.



Amedeo MODIGLIANI, *Maternité*, vers 1919, huile sur toile, 129,8 x 81 cm, LAM, Lille.



Pablo GARGALLO, *Kiki de Montparnasse*, 1928, bronze poli, 27,5 x 16,5 x 17 cm, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.



Léonard FOUJITA (Foujita Tsuguharu, dit), *Le Nu allongé sur fond de toile de Jouy*, 1922, huile sur toile, 130 x 196 cm, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.



FOUJITA, *Mon intérieur*, 1921, huile sur toile collée sur panneau de bois parqueté, 130 x 97 cm, MNAM, Paris.

rue, qu'il dépeint avec empathie. Il côtoie **Jacob Epstein, Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine**. De fait le portrait reprend la première place dans son travail. **Modigliani** devient le grand portraitiste et chroniqueur de l'avant-garde de Montparnasse ce qui fait de lui un exceptionnel mémorialiste de la communauté artistique de son temps. Cette dimension du portrait, de famille, de proche, de groupe, caractérise la production de ces artistes étrangers, qui restent figuratif, une tradition qui n'est pas liée à l'exigence de la commande, les mécènes sont rares. Il inscrit systématiquement le nom de ses modèles juifs au-dessus de leur tête, dans les dessins comme dans les tableaux, pour **Kisling, Lipchitz, Max Jacob et Orloff, Soutine**. Bien que parfaitement reconnaissable, les visages s'unifient en masques symétriques, les yeux sans pupille. Au-delà des relations amicales, ces portraits révèlent des échanges artistiques dont témoigne une sélection d'œuvres réalisées par les peintres et sculpteurs. En **1917**, parmi les **32** toiles qu'il représente à la galerie **Berthe Weill**, plusieurs nus sont saisis par la police pour atteinte à la pudeur.

Conclusion

Le cosmopolitisme de **Modigliani** se traduit non seulement par l'adoption d'un [style multiculturel](#) mais aussi par le choix d'une large gamme de sujets et de modèles non français, originaires de l'Europe de l'Est.

D/ MONTPARNASSE, L'EFFERVESCENCE ARTISTIQUE DE LA CAPITALE

Avant la fin de la guerre le poète Apollinaire dit de Montparnasse « Voici le quartier qui est devenu pour les peintres et les poètes ce que Montmartre était pour eux il y a quinze ans ; l'asile de la belle et libre simplicité. Le quartier Montparnasse, au témoignage de l'habitant des quartiers environnants, est un quartier de louftingues ... S'il a une couleur différente du Montmartre d'autrefois, le Montparnasse contemporain, et même en temps de guerre, n'a pas moins de gaieté, de simplicité et de laisser-aller. Bientôt, c'est-à-dire après la guerre, je gage, sans le souhaiter, Montparnasse aura ses boîtes de nuit, ses chansonniers, comme il a ses peintres et ses poètes ». *La Femme assise*, 1920.

1. Mosaiques de culture et fraternité artistique sous le signe de la fête

Le quartier de **Montparnasse** unit des esthétiques parfois très éloignées les unes des autres. Le critique André **Warnod** affirme que, dans les premières décennies du XX^e siècle, **Marc Chagall, Pablo Picasso, Jules Pascin, Léonard Tsuguharu Foujita, Amedeo Modigliani, Chaïm Soutine, Jacques Lipchitz, Kees Van Dongen, Juan Gris, Ossip Zadkine, Moïse Kisling et Louis Marcoussis** sont devenus des personnalités importantes de la scène artistique parisienne. Les contacts sont facilités par les cafés, le **Dôme**, café situé au carrefour Montparnasse-Raspail et la **Rotonde**, l'influence des music-halls et des théâtres de la **rue de la Gaité**. Le **carrefour Vavin** est le pivot de la rive gauche parisienne, théâtre des fêtes excentriques dans ses cafés le **Select**, boulevard du Montparnasse. C'est là que se réunit la colonie américaine dont faisait partie **Ernest Hemingway**, et que se déroulent les défis alcooliques des artistes **Jules Pascin et Chaïm Soutine**. Quelles sont les raisons de l'exil ? Fuyant les persécutions ou tout simplement en voyage d'étude, des sculpteurs tels qu'**Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz et Ossip Zadkine** ont quitté leur pays natal pour profiter aussi de l'effervescence parisienne. **Marie Vassilieff** a même fondé une académie dans son atelier du **21, avenue du Maine**, non loin du **Dôme** qui, pendant la Première Guerre mondiale, s'est transformé en cantine pour tous les artistes du quartier.

FOCUS

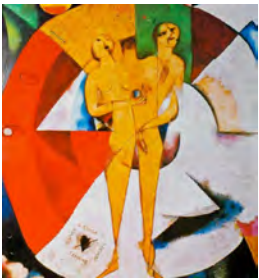
Le personnage de **Kiki** contribue à cimenter le cercle du **carrefour Vavin**, incarnation de la jeune femme. Dans son tableau s'inspirant des Odalisques d'**Ingres**, de **Manet, Foujita** peint une femme nue couchée lascivement, au corps blanc nacré sans modelé, regardant directement le spectateur. À ce sujet classique mis au goût du jour, il mêle des références asiatiques, les traits du modèle la fameuse **Kiki de Montparnasse**, l'usage de l'encre noire, des détails sur la toile de Jouy couleur sépia. Un critique en vint à dire qu'il « passait pour un peintre francisé aux yeux des Japonais et pour un pur Japonais vis-à-vis des Occidentaux ».

2. Les ateliers de La Ruche et de Montparnasse

140 ateliers sont loués à bas prix accueillent toute une population de peintres. Fondée en **1902** par le sculpteur **Alfred Boucher**, cette résidence d'artistes est conçue dans la lignée des autres phalanstères parisiens, c'est-à-dire des cités d'artistes proposant des loyers bas et des infrastructures encourageant les sociabilités entre peintres (académies, salles d'exposition, théâtre). Elle devient rapidement la plus connue d'entre elles. Ses locaux du **passage de Dantzig** accueillent quarante-sept ateliers d'artistes. Elle tire son nom de la forme circulaire du bâtiment principal, qui rappelle celle d'une ruche d'abeilles, construit pour le **pavillon de la Gironde** dans le cadre de l'Exposition universelle de **1900** par **Gustave Eiffel** (1832-1923).



Marc CHAGALL, *À la Russie, aux ânes et aux autres*, 1911, huile sur toile, 157 x 122 cm, MNAM, Paris



Marc CHAGALL, *Hommage à Apollinaire*, 1913, huile sur toile, 200,4 x 189,5 cm, musée Van Abbe, Eindhoven.



Marc CHAGALL, *Autoportrait aux sept doigts*, 1912-1913, huile sur toile, 126 x 107,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



Marc CHAGALL, *Autoportrait aux sept doigts*, 1912-1913, huile sur toile, 126 x 107,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



Constantin BRANCUSI, *Vue d'ensemble de l'atelier : Oiseaux dans l'espace*, marbre jaune et bronze poli (1923-1924 ? et 1924), *Princesse X* (1915-1916), *Médaille (Le Baiser)* (v. 1919 ?), *Leda* (1920), Epreuve gélatino-argentique, MNAM, Paris.

Les étrangers y sont nombreux ; le yiddish est la langue commune de beaucoup d'entre eux, et l'imaginaire attaché au monde juif d'Europe centrale et orientale marque les œuvres de certains. **Ossip Zadkine** s'installe à **la Ruche** en **1911**, la même année que **Marc Chagall**. **Chaïm Soutine** s'y établit à son tour.

FOCUS

Le séjour parisien de Marc Chagall entre **1911** et **1914** dans l'atelier de **la Ruche** à Montparnasse est l'occasion de développer un langage pictural qui se confronte – jusqu'à s'y heurter parfois – aux aspirations culturelles et sociétales de la ville lumière. Ses tableaux présentent des réminiscences de l'art populaire russe et témoignent des nouvelles expérimentations stylistiques dont l'artiste se nourrit au contact de l'avant-garde artistique et auprès de nombreux artistes progressistes tels que **Pablo Picasso**, **Robert** et **Sonia Delaunay** ou **Jacques Lipchitz**. *À la Russie, aux ânes et aux autres* en **1911**, contribue au succès de **Chagall** au **Salon des Indépendants** en **1912**, ou encore *Hommage à Apollinaire* en **1913** témoigne de ses liens avec le poète français et l'avant-garde parisienne. À travers ce tableau aux couleurs vives et aux formes inspirées par le cubisme, l'artiste questionne son statut et son identité, se place dans des jeux de mise en abyme. À la fenêtre, la tour Eiffel évoque Paris tandis que Vitebsk est peinte entourée d'un nuage évoquant un rêve, signifiant l'attachement de l'artiste à ces deux lieux dans *Autoportrait aux sept doigts*. « Russie » et « Paris » sont inscrits en yiddish à l'arrière-plan. La main de l'artiste comptant sept doigts pourrait renvoyer à l'expression de langue yiddish « avec les sept doigts » signifiant « faire quelque chose avec intensité ». En 1914 a lieu sa première exposition particulière, organisée à Berlin par Herwarth Walden à la Galerie Der Sturm. De Berlin, il rentre à Vitebsk où la guerre le contraint à rester. Le **1er septembre 1923**, **Chagall** est de retour à Paris, laissant derrière lui, en Allemagne et en URSS, une partie de ses œuvres comme la première version du *Marchand de bestiaux* (**1912**, Bâle, Kunstmuseum), laissée à **Berlin** à la galerie **Der Sturm** qui, en **juin 1914**, avait présenté la première grande exposition personnelle du peintre. La différence majeure avec celle du Centre Pompidou réside dans les expressions des personnages : alors que leurs attitudes et leurs gestes sont identiques, les visages fermés et apeurés du tableau de Bâle cèdent la place, vingt ans plus tard, à des expressions rieuses. Le travail de deuil est accompli : l'exil n'est plus une souffrance.

FOCUS

Durant l'hiver **1922-1923**, **Albert Barnes** fait le tour des galeries et des ateliers parisiens pour compléter sa collection d'art. Le riche collectionneur américain s'enthousiasme à la vue d'un tableau chez **Paul Guillaume**, *Le Petit Pâtissier* de **Chaïm Soutine** et s'empresse d'acquérir des dizaines de tableaux du peintre lituanien. La côte de l'artiste ne cesse de monter au cours des années 1920 et le peintre accède aux mondanités parisiennes, sans bien entendu délaïsser ses manières brutales qui font sa légende. *Le Petit Pâtissier* est une œuvre polysémique, d'abord un autoportrait métaphorique de **Soutine**, ce que la grandeur démesurée des oreilles atteste, traits distinctifs du physique du peintre. **Soutine** a-t-il voulu souligner, avec autodérision, la précarité de son statut d'artiste, trop souvent réduit à de menus travaux alimentaires ? Le chapeau ressemble à s'y méprendre à un bonnet de fou, l'association de l'artiste à un saltimbanque, topos récurrent de l'art moderne. Un chiffon, et sa couleur improbable, d'un rouge vif, une macule de sang sur le vêtement blanc devient une métonymie de la blessure non cicatrisée laissée par la guerre dans le corps du peuple français.

3. L'atelier de Brancusi

Espace de vie, de travail, d'exposition, lieu de réception et de fêtes, musée de sa création, et peuvre d'art total L'atelier est une œuvre en soi dans l'esprit de **Brancusi**. De **1927** à sa mort, **Brancusi** a vécu dans le même atelier, **11 impasse Ronsin**, à **Montparnasse**, agrandi en **1936** pour abriter un espace d'exposition réservé aux visiteurs de marque puis, en **1945** pour y annexer une réserve de stockage de plâtres, de moulages et d'œuvres en cours, ainsi qu'une chambre photographique lui permettant de réaliser lui-même prises de vue et tirages. **Brancusi** fait de son atelier le passage obligé des artistes confirmés ou en devenir, de riches américaines, des critiques d'art et écrivains étrangers. Tout ou presque naît de la main de l'artiste dans l'atelier, des tabourets en bois à la grande cheminée en calcaire. Le sculpteur conçoit la relation entre les cultures, les mets en dialogue, les photographies. Après le scandale causé par *Princesse X* au **Salon des Indépendants** en **1920**, **Brancusi** cesse peu à peu d'exposer dans les Salons ou les galeries, et garde le contrôle dans les moindres détails. Il fixe les visites d'atelier selon les saisons et les heures, utilise la lumière naturelle notamment pour *l'Oiseau dans l'espace*. **Brancusi** est un artiste ayant réussi hors des systèmes marchands, grâce à un solide réseau artistique et amical. Ses revenus se stabilisent dans les années 1920 et deviennent très confortables dans les années 30, il vend certains *Oiseaux* plus de 100 000 francs, le loyer de l'atelier est autour de 320 euros.

Conclusion

L'atelier de l'artiste, lieu de production et d'invention, est aussi un lieu mondain, magnifique et grandiloquent, ou modeste, théâtre mental, lieu de rencontres du Paris cosmopolite.



André KERTÉSZ (Andor Kertész, dit), *Fourchette*, 1928, épreuve gélatino-argentique, 7 x 9,2 cm, MoMA, New York.



André KERTÉSZ (Andor Kertész, dit), *Passerelle des Arts à travers l'horloge de l'Institut*, 1932, épreuve gélatino-argentique, 24,8 x 19,9 cm, MNAM, Paris.



André KERTÉSZ (Andor Kertész, dit), *Danseuse burlesque, Paris*, 1926, épreuve gélatino-argentique, 25,2 x 20,4 cm, MNAM, Paris.



André KERTÉSZ (Andor Kertész, dit), *Distorsion n°40, Paris*, 1933, épreuve gélatino-argentique, 20,2 x 25,2 cm, MNAM, Paris.



André KERTÉSZ (Andor Kertész, dit), Série *La France 1926-1936*, 1934, épreuve gélatino-argentique, 36 x 24 cm, MNAM, Paris.



MAN RAY, *Les Larmes*, 1933, MNAM, Paris.

D/ LA NOUVELLE PHOTOGRAPHIE

Des peintres, des architectes, des écrivains, des journalistes découvrent un mode d'expression nouveau pour eux, la photographie. Ils s'en emparent et défrichent un répertoire de formes plus aptes à les dégager des conventions formelles qu'ils rejettent. Ils partagent une conscience commune, l'appartenance à une nouvelle civilisation industrielle et urbaine et proposent une vision objective, débarrassée de toute émotion subjective. Leur unité s'opère en dépassant le stade du document pour accéder à la création artistique. La présence de photographes à Paris résulte de multiples facteurs, politiques et esthétiques, et de mobiles personnels. Ces photographies ont un point commun, elles se créent hors les normes picturales, expriment une autonomie retrouvée.

1. Des artistes en double rupture, avec leur pays et la tradition

En mai 1928 s'ouvre le premier **Salon des indépendants de la photographie**, encore appelé **Salon de l'escalier**, organisé au **théâtre de la Comédie des Champs-Élysées**. Cette exposition joue le rôle de manifeste pour une nouvelle photographie. Dans la décennie suivante, le marché récupère les expérimentations et les utilise largement dans la presse et la publicité. Cet élan est confirmé par la grande exposition **Film und Foto à Stuttgart en 1929**. Paris de 1920 à 1940 connaît une période de rayonnements individuels et collectifs, les photographes français comme **Florence Henri**, **Henri Cartier-Bresson**, **René Zuber** côtoient des artistes paétrangers **Germaine Krull**, **Erwin Blumenfeld**, **François Kollar**, **Gisèle Freund**, **Brassaï**, **Man Ray**, **Berenise Abbot**. Bien des photographes ne le sont devenus qu'après une formation ou une activité professionnelle souvent sans aucun lien avec le monde artistique. Dans le milieu de la photographie se créent peu de liens, pas d'école, la démarche des photographes reste individuelle. La présence de photographes à Paris résulte de multiples facteurs, politiques et artistiques, et de mobiles personnels. Ces photographies ont un point commun, elles se créent hors les normes picturales, expriment une autonomie retrouvée.

2. La nouvelle vision d'André Kertész

André Kertész apparaît comme l'archétype du photographe moderne ; il a exploré toutes les possibilités d'un médium neuf. D'origine hongroise, en **1925**, **Kertész** arrive enfin à Paris et se lie aux artistes venus de l'Est qui se retrouvent à **Montparnasse** au **café du Dôme**, fréquente les ateliers, réalise des portraits et, très vite, devient connu. Il collabore à de nombreux magazines illustrés, tant en France qu'en Angleterre et en Allemagne et, dès **1927**, expose à Paris à la galerie **Le Sacre du printemps**. Il rencontre **Brassaï**, émigré hongrois comme lui, qu'il initie aux techniques de la photographie de nuit. En **1928**, il achète l'un des premiers **Leica** importés en France et ce petit appareil, léger et très maniable correspond tellement bien à sa manière spontanée. Les images parisiennes sont construites, en lien avec les recherches du **Bauhaus** de **Dessau**, mais traversées d'une liberté et d'une respiration poétique très personnelles ; toujours l'émotion prime sur la forme. Dans *Fourchette* comme dans le *Portrait de Magda*, ou *Danseuse sur un canapé*, dans une vue plongeante de la *Passerelle des Arts à travers l'horloge de l'Institut*, **Kertész** fait la démonstration de son attention, de sa maîtrise et de la modernité de son regard. Il réalise aussi une grande série de nus, ses *Distorsions* ont pour sujet des corps féminins dans des miroirs déformants qu'il utilise pour parcourir toute la gamme des possibles du grotesque au contemplatif, de l'esthétisme le plus pur à l'étrange le plus provoquant. **André Kertész** va participer à l'essor du photoreportage, devient un des principaux collaborateurs de **Vu**, revue créée par **Lucien Vogel**, magazine photographique à grand tirage, tenu pour le premier média d'information photographique moderne. À ce titre, il couvre les manifestations et les rassemblements des années 30. Il s'agit alors moins de signifier le nombre (par des plongées, notamment) ou le message (par les banderoles) que de se focaliser sur des individualités dont les sentiments sont lisibles à l'image.

3. Mode, photographie artistique et photographie publicitaire

Après **1930**, le développement des revues, de la **publicité**, de la mode et des livres illustrés, implique des transformations de la création photographique et la diffusion de l'image. Les images imprimées dans les années vingt-trente sont étroitement associées à l'apparition de magazines illustrés à grand tirage, à la mise au point d'appareils légers et précis (**Leica**, **Ermanox**) qui vont favoriser l'émergence de l'instantané et à la création d'agences d'images. La photographie, parce qu'elle est multiple par nature, parce qu'elle est un moyen de communication de masse, présente dans la presse, la publicité ou l'édition, reste un art en marge. Envisager ces images s'oppose ici à une lecture de l'histoire de l'art et de la photographie qui ne retient souvent, de la période de l'entre-deux-guerres, que les avant-gardes des années vingt.

FOCUS

Dès son arrivée à Paris, l'américain **Man Ray** devient un photographe de mode reconnu : toute l'intelligentsia et la communauté américaine de passage à Montparnasse se précipitent dans



MAN RAY (Emmanuel Radnitzky, dit Man Ray), *Modèle dans une robe de Madeleine Vionnet dans une brouette d'Oscar Dominguez*, 1937, V&A, Londres.



Germaine KRULL, *Projet de Shell*, 1928, épreuve gélatino-argentique, surimpression, 23,3 x 6,9 cm, MNAM, Paris.



Chaïm SOUTINE, *Le Petit Pâtissier*, entre 1922 et 1923, huile sur toile, 73 x 54 cm, Musée de l'Orangerie, Paris.



Amedeo MODIGLIANI, *Paul Guillaume, Novo Pilota*, 1915, huile sur carton collé sur contre-plaqué parqueté, 105 x 75 cm, Musée de l'Orangerie, Paris.

son studio. Il sait utiliser pour certains toute sa connaissance des effets spéciaux (cadrage audacieux, surimpression, solarisation...) afin d'apporter une dimension supplémentaire à ses modèles dans le contexte de réalisations aux codes bien définis. Il manifeste un grand savoir-faire : indications de recadrage pour ses assistants, les séries et les variations sur un même motif. Dès 1924, dans *Vogue*, il publie ses portraits. Ses photographies témoignent du Paris des années folles, celui des fêtes et des excentricités. Des liens viscéraux entre le monde de l'art et de la mode se tissent alors, dans l'effervescence de la modernité à Paris, à la manière de **Sonia Delaunay** qui crée des robes poèmes avec **Tristan Tzara** ou **Elsa Schiaparelli** qui pose avec son Chapeau-chaussure. Le **corps féminin est au cœur de sa création**. Au milieu des années 1930, **Man Ray** fait poser ses amies **Kiki**, **Nusch Eluard**, **Consuelo de Saint-Exupéry** ou **Adelin Fidelin**.

Conclusion

L'École de Paris est née en 1923 au cours d'une querelle dite « des étrangers » ou des « Indépendants » au moment de l'organisation des salons de 1923 et 1924. La critique d'art, celle favorable aux étrangers, a inventé cette notion pour séparer les étrangers installés depuis longtemps en France des vrais étrangers, en s'appuyant sur le constat d'une immigration forte notamment à Montparnasse. Grâce à sa position dominante dans la presse et l'édition, elle a révélé les réseaux d'artistes qui unissent Français et étrangers, écrivains et artistes fondés sur une entraide mutuelle. Ces réseaux traversent ceux d'un anarchisme diffus mais bien présent. Cette même critique a fabriqué mythes et légendes individuelles ou collectives d'un Paris accueillant et prompt à faire éclore tous les talents venus du monde entier. Pourtant, derrière cet universalisme revendiqué, la critique au cours de ces années 20 révèle des positions de plus en plus divergentes, passant d'un cosmopolitisme généreux à un nationalisme frileux, pouvant même amener à une xénophobie plus marquée au nom de la défense de l'art français.

Cette fiche est composée d'extraits et de synthèse du catalogue d'exposition *L'École de Paris, 1904-1929, la part de l'Autre*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 30 novembre 2000 - 11 mars 2001.



Constantin BRANCUSI, *La Muse endormie*, 1910, bronze poli, 16 x 27,3 x 18,5 cm, MNAM, Paris.



Ossip ZADKINE, *La femme à l'éventail*, 1923, pierre de Pouillenay, 84 x 35 x 31 cm, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.



Amedeo MODIGLIANI, *Tête de femme*, 1912, calcaire, 58 x 12 x 16 cm, MNAM, Paris.