Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2010)

Heft: 41: Autoritäre Moderne = Autorité et modernité = Authority and modernity

Artikel: Le cubisme : art barbare ou art national?

Autor: Hunkeler, Thomas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006365

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Thomas Hunkeler

Le cubisme

Art barbare ou art national?

Printemps 1910: l'ouverture du Salon des Indépendants offre au public parisien, comme chaque année, l'occasion de découvrir les tendances actuelles de la peinture française et internationale. Et comme presque chaque année depuis la fondation de la Société des Artistes Indépendants, créée en 1884 dans le but de "permettre aux artistes de présenter librement leurs œuvres au jugement du public"[1], les passions se déchaînent. C'est alors l'affaire "Boronali" qui déclenche le scandale, lorsqu'un groupe d'amis autour de Roland Dorgelès réussit à faire exposer, dans la salle 22 du Salon, un tableau intitulé *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique.*[2] Signé Joachim-Raphaël Boronali, le tableau en question, qui cherche manifestement à faire écho au fameux *Impression. Soleil levant* de Monet, représente un ciel de soleil couchant avec, au premier plan, quelques traînées de couleur plus abstraites. Le scandale est parfait lorsque Dorgelès révèle dans la presse que le tableau avait en réalité été peint par un âne, à coups de queue, et que le nom "Boronali" n'était autre que l'anagramme, à peine déguisée, d'Aliboron, l'âne des fables de La Fontaine.[3]

Montée dans le but de dénoncer les prétendus excès de l'art moderne, la célèbre supercherie de la bande à Dorgelès peut être considérée comme emblématique du scepticisme, voire de l'hostilité qui caractérise une bonne partie de la réception de l'art d'avant-garde avant la Première Guerre mondiale. Dans ce contexte, il n'est pas in-

1 Comme le spécifie le 1er article des statuts de la Société des Artistes Indépendants. Voir www.artistes-independants.fr sous la rubrique "Historique" (page consultée le 4/1/2011).

2 Le tableau en question est aujourd'hui exposé sous le titre *Coucher de soleil sur l'Adriatique* à l'Espace culturel Paul Bédu à Milly-la-Forêt.

3 Voir Daniel Grojnowski, "L'Âne qui peint avec sa queue: Boronali au Salon des Indépendants", *Actes de recherche en sciences sociales* 88 (juin 1991), p. 41–47, et David Cottington, *Cubism in the Shadow of War. The Avant-Grade and Politics in Paris 1905–1914*, New Haven/London, Yale University Press, 1998, p. 10–13, ainsi que André Salmon, *Souvenirs sans fin 1903–1940*, Paris, Gallimard, 2004, p. 195.

nocent que la toile de l'âne fût attribuée à un peintre portant un nom aux consonances italiennes – dans le catalogue des Indépendants de 1910, on lit en effet sous l'entrée 'Boronali' que le peintre serait "né à Gênes". Au-delà du jeu de mots trop facile, l'attribution du tableau à un étranger, et plus précisément à un Italien, s'explique probablement par une certaine crispation des milieux artistiques français face au défi que venait de lancer en 1909 le chef de file des futuristes, Marinetti, dans le *Figaro*. Comme l'a montré Daniel Grojnowski, c'est effectivement le *Manifeste du futurisme* que Dorgelès parodie lorsqu'il communique à la presse, en mars 1910, un prétendu *Manifeste de l'excessivisme* signé par Boronali, dans lequel ce dernier proclame, dans le plus pur style futuriste, que "l'excès en tout est une force, la seule force", et qu'il faut "ravag[er] les musées absurdes" et "piétin[er] les routines infâmes".[4] En se moquant, à travers Boronali, de ce qu'il ressentait comme une dérive de l'art contemporain, Dorgelès faisait alors d'une pierre deux coups: il raillait une certaine frange progressiste des milieux artistiques français, notamment les responsables du Salon des Indépendants et du Salon d'Automne, dépourvus selon lui de bon sens, tout en faisant porter la faute en priorité aux artistes étrangers qui, à l'instar des futuristes, 'inondaient' alors le marché français de leurs œuvres.[5]

Le lancement concerté, aux Indépendants, puis au Salon d'Automne de 1911, du cubisme dit "de salon" – d'une 'école' donc qui regroupe presque uniquement des artistes d'origine française, parmi lesquels Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier et Léger – ne changera rien à l'affaire: pour une large partie de la critique et du public, l'art d'avant-garde, peu importe de quel '-isme' il se réclame, est *a priori* suspecté d'être anti-français.[6] Sans surprise, le célèbre critique d'art Louis Vauxcelles, qui en 1910 avait déjà conspué "les obscénités déli-

4 Manifeste reproduit dans *Fantasio* 89, 1er avril 1910, voir Grojnowski, "L'Âne qui peint avec sa queue", art. cit., p. 43.

5 Voir Eugen Weber, *The Nationalist Revival in France 1905–1914*, Berkeley, University of California Press, 1968, p. 60, et David Cottington, *Cubism in the Shadow of War*, *op. cit.*, p. 32–36 et *passim*.

6 De nombreux documents concernant la première réception du cubisme en France sont désormais accessibles – malheureusement uniquement en traduction anglaise – dans l'anthologie commentée rassemblée par Mark Antliff et Patricia Leighten (éds.), *A Cubism Reader. Documents and Criticism, 1906–1914*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

quescentes signées de noms étrangers"[7], reviendra en 1912 à la charge lorsqu'il cherchera les causes de ce qu'il perçoit comme un "fléchissement" du Salon des Indépendants. Lui aussi aura vite fait de désigner les coupables:

> Les 'étrangers' aussi sont de grands coupables. Au "Salon d'Automne" et aux "Indépendants", les moldo-valaques, les munichois, les slaves et les guatémaliens foisonnent. Ces 'métèques' [...] colonisent Montrouge et Vaugirard. Écœurés du bitume natal, ils ont débarqué en hordes pressées à l'atelier Matisse, et, sans culture, sans savoir, sans probité, se sont assimilé en quatre mois les recettes nouvelles, qu'ils appliquent en les outrant encore. [...] Nous avons subi l'assaut du cubisme barbare, la vachalcade du futurisme épileptique. [...] Picasso qui, il y a une dizaine d'années, ne manquait pas de talent, est le chef des messieurs cubistes, quelque chose comme le père Ubu-Kub.[8]

Le ton est donné. Pour une bonne partie de l'opinion publique, dont Vauxcelles se fait ici le porte-parole, les cubistes, tout comme les autres peintres d'avant-garde, sont considérés avec la plus grande suspicion. On leur reproche de compromettre l'art moderne et de dépraver le goût français, mais surtout de s'attaquer de façon insidieuse à la suprématie de la France dans le domaine de l'art. C'est sur ce dernier aspect qu'insistera par exemple le journaliste Georges Lecomte, membre d'honneur du Salon d'Automne de 1912:

> L'art est une de nos suprématies intactes. Aucun autre pays n'a pareille originalité créatrice. Partout on s'inspire de nous et l'on suit nos directions. Pouvons-nous laisser croire aux étrangers que notre art français consiste en de telles horreurs, qu'il titube désormais de démence, et laisser sombrer son prestige dans le ridicule?[9]

Dans un climat de plus en plus chargé de tensions politiques entre la France et l'Allemagne, certains, comme le peintre Maurice Delcourt, iront jusqu'à imaginer une véritable conspiration allemande contre l'art français. Ils interpréteront le succès de vente des 'cubistes' – le terme devient alors rapidement un fourre-tout pour désigner pêle-

7 "À travers les salons. Promenade aux Indépendants", *Gil Blas*, 18 mars 1910.

8 "Au Salon des Indépendants", *Gil Blas*, 19 mars 1912. Voir Norbert Knopp, "Picasso, 'Père Ubu-Kub'", www.kunstlexikonsaar.de/fileadmin/ifak_kunst/images/kunstwissenschaft/-schmoll/26_knopp.pdf (page consultée le 4/1/2011).

9 "Pour l'art français. Contre les défis au bon sens", *Le Matin*, 7 octobre 1912.

mêle les artistes étrangers présents à Paris – comme une entreprise concertée par l'ennemi d'outre-Rhin, une bulle spéculative lancée pour déstabiliser le marché parisien de l'art:

> Des 'gros prix' y ont été atteints par des œuvres grotesques et informes d'indésirables étrangers et ce sont les Allemands qui, comme nous n'avons cessé de le prédire, et pour cause, depuis quinze jours ont payé ou poussé jusqu'à ces prix.[10]

À côté de ces voix, il y a cependant un certain nombre d'interventions moins paranoïaques, à commencer par des personnalités proches des milieux avant-gardistes. André Salmon, ami d'Apollinaire et auteur, en 1912, de *La jeune peinture française*, l'un des premiers ouvrages cherchant à synthétiser les évolutions récentes de l'art contemporain, tente ainsi de calmer les esprits et de désamorcer les reproches formulés à l'égard des artistes étrangers dans une de ses critiques d'art publiées dans *Gil Blas* sous le pseudonyme "La Palette"[11]:

> Le public se fait, en général, une idée singulièrement fausse de la situation des artistes étrangers à Paris. Qu'on leur témoigne de l'hostilité ou de la sympathie, il est rare qu'on ne fasse pas également fausse route. [...] Ceux que froisse dans leurs sentiments ce qu'ils nomment 'l'envahissement' font un examen un peu trop simpliste lorsqu'ils comparent la position des artistes français à celle des terrassiers nationaux subissant la concurrence de la main-d'œuvre italienne. [...] L'un reproche aux artistes étrangers de corrompre le goût français par un apport barbare; il le rend responsable du fauvisme, du cubisme, du futurisme; l'autre attend de lui je ne sais quelle rénovation et il est déçu.[12]

Aux yeux de Salmon, la suprématie de la France, pays d'origine de l'art d'avant-garde – "C'est en France, il faut bien le reconnaître", note-t-il de façon péremptoire, "que tout s'est développé de l'art con-

10 Maurice Delcourt, "Avant l'invasion", *Paris-Midi*, 3 mars 1914.

11 Dans ses *Souvenirs sans fin*, *op. cit.*, p. 664, Salmon s'étonnera d'ailleurs de ce que Vauxcelles lui-même l'ait appelé à *Gil Blas:* "Je me suis tout de suite, je veux dire une fois en place, demandé pourquoi Vauxcelles m'avait appelé, qui n'aimait à peu près rien de ce que je défendais avec tant de fougue. Je n'ai pas été long à comprendre. L'importante rubrique artistique de *Gil Blas* ne pouvait paraître ignorer tout ce qui s'accomplissait de si neuf dans le moment. Il fallait donc quelqu'un pour en traiter quand cela répugnait à Vauxcelles, dont le premier soin fut de démolir ma *Jeune Peinture française*."

12 "Les artistes étrangers de Paris", *Gil Blas*, 1er juin 1912.

temporain" – n'est aucunement en danger: d'abord, parce que les artistes étrangers "accourus en foule à Paris" n'y ont, au fond, rien apporté de nouveau; mais surtout, dans la mesure où ces mêmes artistes sont, pour la plupart, des "élèves fréquentant des académies françaises", et qu'ils peuvent par conséquent être considérés comme un facteur non négligeable dans le succès international de l'art français:

> Comment soutenir que, par la faute des étrangers, notre art est désormais entâché [sic] de barbarie? Seuls quelques Russes, peut-être trop légèrement traités en héros, l'an dernier, aux Indépendants, ont assez d'orgueil pour tenter notre conquête. Mais il est permis de considérer en souriant leurs efforts. Les Futuristes italiens n'ont pas eu, chez nous, de disciples; ce que leur art comporte de valable se trouve inscrit dans tous les précédents essais de ces vingt dernières années.
> Ainsi qu'on se rassure! notre culture n'est pas en péril. Les artistes étrangers de Paris (dont beaucoup sont des amateurs qui se lasseront) peuvent être considérés ainsi que les meilleurs propagateurs de notre art français.[13]

L'argumentation de Salmon, on ne peut s'empêcher de le remarquer, n'est pas dépourvue d'ambiguïté. D'une part, dans la mesure même où il tente de désamorcer les critiques parfois virulentes d'un certain public touché dans son orgueil national, l'auteur de *La jeune peinture française* a tendance à dénier toute originalité à l'apport des artistes étrangers, ce qui l'amène à insister systématiquement sur le primat de la tradition française, même dans le cas de "Picasso le révolutionnaire" par rapport auquel il note qu'il aurait commencé par "subir l'influence de Toulouse-Lautrec". D'autre part, ces mêmes artistes se muent pourtant sous sa plume, à peine quelques lignes plus loin, en autant de propagateurs et ambassadeurs de l'art français à l'étranger: "L'Allemagne, les pays scandinaves acceptent avec une joie plus vive les nouvelles formes de l'art apportées de France par leurs colons de Montparnasse." On observera que le terme de 'colon' dans cette dernière phrase, même s'il est ici utilisé du point de vue d'un pays étranger comme l'Allemagne – nation avec laquelle, rappelons-le, la France est alors en conflit à propos de la colonisation de l'Afrique du Nord, et en particulier du Maroc[14] –, est emblématique du type de rapport

13 *Ibid.*

14 Cf. le magnifique texte "Agadir" de Louis Aragon, qui devait servir d'avant-propos à son *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, éd. établie, annotée et préfacée par Marc Dachy, Paris, Gallimard, coll. "Digraphe", 1994, p. 3–6. Voir Thomas

artistique qu'envisage Salmon entre la France et les autres pays. Au fond, il s'agit bel et bien d'un rapport impérialiste de colonisation, où l'apport des pays étrangers est en définitive doublement au service du colonisateur: du point de vue de l'importation d'un capital humain encore brut, mais avide de se former; et sous l'angle de l'exportation d'un savoir-faire français, servant au rayonnement international du pays. Le 'parallèle', quelque peu tendancieux, que Salmon établira entre Paris et Munich dans le compte rendu qu'il fait de la grande exposition internationale d'art avant-gardiste à la *Galerie Neue Kunst – Hans Goltz* à Munich en août/septembre 1913, réitérera la même idée d'un primat et d'une suprématie français:

> Il convient enfin d'insister sur ce dont cette exposition fournira une preuve éclatante: peu d'entre les artistes allemands ou slaves qui exposent ici, en la société des jeunes représentants de l'art français, se sont épargnés [sic] de passer par les ateliers parisiens. Munich et Paris sont aujourd'hui les grands ateliers du monde. [...] Si Paris eut cette fortune d'être le lieu le plus propice à l'élaboration d'un art respectueux des plus nobles contraintes mais dédaigneux des dogmes insoutenables, Munich aura eu l'honneur de répondre la première à l'appel jeté par les libérateurs.[15]

L'intérêt des textes de Salmon qu'on vient de citer réside probablement d'abord dans le fait qu'ils montrent, de façon exemplaire, que la bataille autour de l'avant-garde – qui semble, en apparence, dresser 'naturellement' les forces de la tradition contre celles de la modernité artistique, opposant une attitude protectionniste, parfois chauvine, contre un esprit d'ouverture cosmopolite cherchant à dépasser les frontières nationales – est en réalité marquée par des affrontements beaucoup moins faciles à cerner. La réaction de Salmon face aux artistes étrangers qui "ont assez d'orgueil pour tenter notre conquête", comme il le dit, témoigne d'un mélange, tout à fait caractéristique de la critique d'art française de cette époque, de fierté nationale et de paternalisme, qui veut que le bon artiste étranger soit celui qui se nourrit de tradition française et qui la nourrit en retour. Car la critique traditionaliste d'un Vauxcelles et la critique moderniste d'un Salmon ont

Hunkeler, "'Tout se classe': Aragon et ses *Contributions à une histoire littéraire contemporaine*", in: Bruno Curatolo (éd.), *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 45–58.

15 "L'évolution nouvelle", *Gil Blas*, 16 août 1913.

beau différer dans leur appréciation des tendances récentes de l'art contemporain; au fond, les deux hommes cherchent néanmoins à défendre, chacun à sa façon, la position hégémonique de l'art français. Si le premier rejette le cubisme sous prétexte qu'il est étranger et barbare, le second le salue au contraire, à la fois pour des raisons esthétiques et parce qu'il le perçoit comme un art authentiquement français.

Et il est loin d'être le seul. L'engouement des représentants du modernisme parisien, Apollinaire en tête, pour le cubisme – *La jeune peinture française* d'André Salmon[16] paraît en 1912, tout comme *Du 'cubisme'* signé par Albert Gleizes et Jean Metzinger, tandis que *Les peintres cubistes* d'Apollinaire, préparé durant l'été 1912, est finalement édité en mars 1913 – s'explique en effet en grande partie par le fait que le cubisme est, à leurs yeux, un espoir certain pour l'art français, à la fois par les traditions sur lesquelles il se base – on cite régulièrement Cézanne, Toulouse-Lautrec, Derain, voire Odilon Redon en tant que précurseurs – et par le milieu 'naturel' dans lequel il évolue, à savoir Paris. Cette volonté de naturalisation du cubisme peut être largement implicite, comme dans le cas de l'ouvrage d'Apollinaire, et donc passer plus ou moins inaperçue; mais elle peut aussi, et c'est sur un tel cas que j'aimerais maintenant me concentrer, devenir très explicite, comme dans le cas d'Albert Gleizes.

Les historiens d'art ont été nombreux à être déroutés par le soudain durcissement anti-italien – et anti-futuriste – de la part de Gleizes dès les derniers mois de 1912, alors même que son ouvrage de synthèse sur le cubisme, rédigé en collaboration avec Jean Metzinger quelques mois plus tôt, s'était contenté de situer le cubisme, de façon générale, à l'horizon de la tradition française sans pour autant verser dans le chauvinisme culturel ou l'anti-italianisme.[17] Or, le mois de février 1912 avait vu l'ouverture de l'exposition futuriste à la galerie Bernheim-Jeune, qui, accompagnée d'une série de proclamations

16 On notera pourtant l'intérêt peu prononcé de Salmon pour les cubistes de salon, qu'il considère encore en 1912 comme des peintres médiocres – Apollinaire avait changé d'avis à leur égard dès 1911. Ce n'est que dans les mois qui précèdent la guerre que Salmon prendra explicitement leur défense. Voir Maria Dario, *André Salmon. Alle origini della modernità poetica*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2001, p. 194–225.

17 Voir par exemple Peter Brooke, *Albert Gleizes. For and Against the Twentieth Century*, New Haven / London, Yale University Press, 2001, p. 42–43.

tapageuses, n'avait pas manqué de provoquer une vague de réactions indignées au sein du champ artistique français, toutes tendances confondues.[18] Apollinaire lui-même, on le sait, avait réagi, dans ses recensions de l'exposition[19], avec un curieux mélange d'admiration, d'agacement et de condescendance face aux peintres futuristes qui proclamaient crânement avoir pris "la tête du mouvement de la peinture européenne".[20] Tout aussi emblématique à cet égard est la réaction du critique d'art Olivier-Hourcade, qui lance dès février 1912 une grande enquête sur l'évolution de l'art contemporain, et en particulier sur le rapport entre futuristes et cubistes, dans laquelle ses préférences apparaissent très nettement:

> Les futuristes même, au lieu d'éclipser nos peintres d'avant-garde, contribuent à les placer au premier rang de l'actualité. Les futuristes, en effet, sont leurs disciples, tout en devant beaucoup à Signac et à … Detaille. L'influence de Picasso sur Sévérini [sic] et l'influence de Metzinger sur Boccioni sont incontestables.[21]

La mention d'Édouard Detaille, peintre académique spécialisé en scènes militaires, comme précurseur des futuristes relève bien entendu d'une pointe ironique de la part d'Olivier-Hourcade. Ce qui apparaît ici à nouveau, c'est l'intime conviction, partagée par la plupart des critiques français, que le futurisme devrait être considéré en réalité comme une simple variante, voire une pâle copie italienne de la tradition picturale française. Cette dernière s'incarne sous la plume d'Olivier-Hourcade dans les noms du néo-impressionniste Signac et

18 Voir le catalogue de l'exposition *Le Futurisme à Paris, une avant-garde explosive* (Paris, 2008–2009), Éditions du Centre Pompidou, 2008, et en particulier la contribution de Didier Oettinger, "Cubisme + futurisme = cubofuturisme", p. 20–41.

19 "La vie artistique. Les peintres futuristes italiens", *L'Intransigeant*, 3 février 1912, et "Chroniques d'art. Les futuristes", *Le Petit Bleu*, 9 février 1912 (Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991, p. 406–412). Voir Thomas Hunkeler, "Cultural Hegemony and Avant-Gardist Rivalry. The Ambivalent Reception of Futurism in France, England and Russia", in: Sascha Bru et Gunther Martens (éds.), *The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906–1940)*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 203–216.

20 Dans le texte de présentation rédigé par Boccioni pour le catalogue *Les Peintres Futuristes Italiens* de l'exposition futuriste en février 1912. Cité d'après Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 167–172, ici p. 167.

21 *L'Action quotidienne*, 25 février 1912.

de deux cubistes, Picasso et Metzinger, des artistes donc qui sont tous clairement associés à Paris et à la France.

La stratégie développée par Albert Gleizes à l'encontre des futuristes va toutefois plus loin. Suite au Salon d'Automne de 1912, lors duquel la célèbre "Maison cubiste" installée par André Mare et Raymond Duchamp-Villon avec le concours du groupe cubiste constituait l'attraction indéniable[22], une enquête conduite par le journaliste Henriquez-Philippe et intitulée "Le Cubisme devant les artistes" donne lieu à une véritable avalanche de reproches de la part de peintres et de sculpteurs académiques, qui sont unanimes à condamner, une fois de plus, ces "élucubrations de l'étranger" et ces "campagnes antiartistiques et antifrançaises qui, depuis trente ans, dépravent peu à peu le goût, le sens artistique de notre race".[23] Le débat atteint même les milieux politiques, lorsque Jules-Louis Breton, député socialiste du Cher, prend la parole à la Chambre des députés pour juger "inadmissible que nos palais nationaux puissent servir à des manifestations d'un caractère aussi antiartistique et antinational" et déplorer le trop grand nombre d'étrangers parmi les artistes exposants comme dans le jury.[24] Si la réponse de Gleizes ne se fait pas attendre, elle surprend pourtant, à quelques mois à peine de l'ouvrage assez factuel qu'il avait cosigné avec Metzinger, par sa ligne d'argumentation. En effet, loin de s'insurger contre le chauvinisme des reproches adressés, à travers le cubisme, à l'art moderne dans son ensemble, Gleizes leur emboîte au contraire le pas pour attaquer à son tour l'influence étrangère, en l'occurrence italienne, et revendiquer le seul héritage français pour le cubisme:

> Aux libertés partielles conquises par Courbet, Manet, les impressionnistes, Cézanne, Matisse même, le cubisme substitue une liberté indéfinie: c'est la suite naturelle de l'œuvre de ces libérateurs qui nous ramène au véritable sens de la tradition française et qui s'oppose violemment à la détestable influence italienne, triste héritage de la Renaissance du seizième siècle, cet attentat à notre génie national.[25]

22 Marie-Noëlle Pradel, "La maison cubiste en 1912", *Art de France* 1 (1961), p. 176–186, et Cottington, *Cubism in the Shadow of War*, *op. cit.*, p. 169–179.

23 *Les Annales Politiques et Littéraires* (juillet-décembre 1912), p. 474–475. Les peintres cités sont Fernand Le Goût-Gérard (1854–1924) et Fernand Cormon (1845–1924).

24 Cité d'après Pierre Daix, *Journal du cubisme*, Genève, Skira, 1991, p. 84. Voir aussi Cottington, *Cubism in the Shadow of War*, *op. cit.*, p. 13.

25 Cité d'après Cottington, *Cubism in the Shadow of War*, op. cit., p. 475.

Des accents similaires se trouvent d'ailleurs sous la plume d'André Mare, qui voit dès février 1912 dans la "Maison cubiste" l'occasion de créer "quelque chose de très *français*, [de] rester dans la tradition"[26], ou encore chez Raymond Duchamp-Villon, réfléchissant à la même époque, à propos du projet d'une exposition d'art décoratif en 1915 qui devait prolonger l'expérience de la "Maison cubiste", à un "véritable concours où la suprématie du goût est en jeu", lors duquel il faut que "nous soyons en mesure de défendre notre réputation, jusqu'alors inattaquable".[27]

Dans un second article, plus retentissant, publié dans le premier numéro de la revue *Montjoie !* de Ricciotto Canudo – revue dont le sous-titre "Organe de l'impérialisme artistique français" dit assez les aspirations[28] –, Gleizes, cherchant alors manifestement à se poser en chef de file de la seconde génération cubiste (les cubistes dits 'de salon'), poursuit dans le même sens en invitant les lecteurs de la revue à voir l'art cubiste, produit par les "artistes les plus volontaires d'aujourd'hui", d'abord et avant tout sous le signe d'un retour aux "sources de notre tradition nationale", une tradition selon lui dénaturée depuis "l'invasion officielle appelée la Renaissance du XVIe siècle". Sous une gravure, par Jacques Villon, reproduisant le célèbre tableau de François Ier par Jean Clouet, le public pouvait alors lire une véritable 'défense et illustration' de l'art français:

> Au lieu de peser, d'une part, le patrimoine artistique, colossal et si original que nous possédions alors, d'autre part, cet art italien si éloigné de nos aspirations primordiales et si imprégné de l'antiquité grecque, de gaieté de cœur, sur le rosier vigoureux qui avait fleuri les roses de nos cathédrales, nous avons accepté la greffe du rameau latin, déjà épuisé, dont le feuillage envahissant allait des siècles durant retarder la floraison de la branche maîtresse.[29]

26 Lettre d'André Mare à Maurice Marinot du 20 février 1912, citée d'après Cottington, *Cubism in the Shadow of War*, *op. cit.*, p. 173.

27 Dans un manuscrit cité par Marie-Noëlle Pradel, "La maison cubiste en 1912", *art. cit.*, p. 179.

28 Sur Canudo et la revue *Montjoie!*, voir Anna Paola Mossetto Campra, *'Montjoie!' ou la ronde des formes et des rythmes*, Fasano, Grafischena, 1979; Giovanni Dotoli, *Paris ville visage-du-monde chez Ricciotto Canudo et l'avant-garde italienne*, Fasano, Schena, 1984; et Thomas Hunkeler, "Montjoie! De la bataille de Roncevaux à celle de Paris", in: *Métropoles des avant-gardes/Metropolen der Avantgarde*, hg. von Edith A. Kunz und Thomas Hunkeler, Bern, Peter Lang, 2011, p. 63–74.

29 Cette citation et les précédentes: Albert Gleizes, "Le Cubisme et la Tradition", *Montjoie!* 1 (février 1913), p. 4. Article repris avec des changements mineurs dans

Si Gleizes, tout en radicalisant leur propos, s'aligne sur les positions d'un Apollinaire, d'un Salmon ou d'un Olivier-Hourcade, il réserve ses attaques avant tout à l'Italie – le futurisme, bien que visé en premier lieu, n'est même pas nommé dans ses diatribes – tout en s'opposant, plus généralement parlant, à l'idée d'un héritage gréco-latin commun à la France et à l'Italie. Soucieux de défendre au contraire une tradition proprement et purement française, Gleizes se tournera alors vers la doctrine du celtisme, une doctrine qui avait été relancée, quelques années plus tôt par le linguiste Robert Pelletier, fondateur de la *Ligue celtique française*, non sans rencontrer un certain succès dans les milieux artistiques néo-symbolistes autour des revues *Prose et vers* de Paul Fort et *Poème et drame* d'Henri-Martin Barzun.[30]

La notion de celtisme était censée permettre à Gleizes et au cubisme français de se démarquer non seulement des futuristes, qui revendiquaient bruyamment pour eux la "renaissance" de l'art contemporain, mais aussi du classicisme gréco-romain défendu par Maurras et l'*Action française*. Optant résolument pour la préférence nationale en termes artistiques, Gleizes rejette dans sa contribution à *Montjoie !* tout apport étranger au profit d'une exploitation toute intuitive – l'influence de Bergson est ici palpable – de ce qu'il appelle les "généralités de la race". Ainsi, après avoir constaté avec satisfaction que "l'art français a définitivement repris ses droits après des luttes trois fois séculaires", Gleizes continue sur un ton martial:

> Aujourd'hui que nos vieilles origines celtiques sont mieux comprises, il nous faut saluer ceux qui ont sauvegardé et transmis, plus précieux à chaque âge, l'héritage de nos pères "les maistres d'œuvres", et les "imagiers" du Moyen-Âge: nous savons combien leur génie fut étouffé sous les importations de la Renaissance, nous savons combien ils durent lutter pour le défendre, et nous savons quelle est notre tâche maintenant que nous jugeons leur victoire décisive. [...] Mais avant tout, la peinture ne doit pas en elle-même vivre d'éléments étrangers, il faut

Albert Gleizes, *Tradition et cubisme. Vers une conscience plastique. Articles et conférences 1912–1924*, Paris, La Cible, 1927.

30 Voir l'excellente mise au point par Mark Antliff, "Cubism, Celtism, and the Body Politic", *Art Bulletin* 74:4 (December 1992), p. 655–68, ainsi que son *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, Princeton University Press, 1993. Pour une mise en contexte plus générale du renouveau celtique au XIXe siècle, voir également Krzysztof Pomian, "Francs et Gaulois", in: Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. III.1, Paris, Gallimard, 1992, p. 40–105.

> qu'elle sache éviter tout compromis, littéraire, musical, philosophique, scientifique [...].[31]

Dans des études récentes, David Cottington et Mark Antliff[32] ont montré que les artistes autour de Gleizes, notamment Le Fauconnier et Metzinger, mais aussi Léger et Delaunay, infléchissent en effet le cubisme tel qu'ils le reprennent de Picasso ou Braque en direction d'une tradition spécifiquement française lorsqu'ils choisissent de privilégier des sujets consacrés, tels que le nu féminin (particulièrement honni par les futuristes[33]), des cathédrales, des paysages ruraux, des scènes de chasse, etc. Ce faisant, ils visent explicitement à naturaliser – au double sens du terme – le cubisme: à le transformer en un art authentiquement, 'naturellement' français et à créer ainsi un nouveau style national.

Au-delà des débats, particulièrement virulents dans les milieux de l'avant-garde, sur la question de l'antériorité, et partant de l'influence de tel mouvement sur tel autre – des débats qui ont d'ailleurs souvent été poursuivis, après les artistes eux-mêmes, par les historiens d'art selon leurs traditions nationales respectives –, le cas du cubisme et de son identité, typiquement barbare selon les uns, typiquement française selon d'autres, permet de mettre en évidence à quel point les réflexes nationalistes marquent non seulement les milieux artistiques 'de

31 Albert Gleizes, "Le Cubisme et la Tradition", *Montjoie !* 2 (février 1913), p. 2–3.

32 Cottington, *Cubism in the Shadow of War*, *op. cit.*, p. 87–122; Antliff, "Cubism, Celtism, and the Body Politic", art. cit., p. 663–667. Dans ses travaux, Kenneth E. Silver a montré de façon convaincante à quel point l'idée d'un retour à l'ordre, entendu soit comme retour à la tradition, soit comme retour au classicisme, marque une bonne partie de l'art d'avant-garde durant la période de guerre et l'après-guerre; voir *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde et la première guerre mondiale 1914–1925*, Paris, Flammarion, 1991 (version anglaise 1989), ainsi que le catalogue de l'exposition *Chaos and Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2010.

33 Dans ce contexte, il apparaît aussi plus clairement que le célèbre *Nu descendant un escalier* (1912) de Marcel Duchamp, même s'il semble avoir passablement gêné les cubistes autour de Gleizes, doit être considéré comme un véritable pied de nez adressé aux futuristes. Dans "À propos de moi-même" (1964), Duchamp devait notamment déclarer, au sujet de son tableau: "[Je] me sentais plus cubiste que futuriste dans cette abstraction d'un nu descendant un escalier: l'aspect général et le chromatisme brunâtre du tableau sont nettement cubistes, même si le traitement du mouvement a quelques connotations futuristes." (Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 223).

droite', notamment ceux qui se réclament de l'*Action française* ou de Maurice Barrès, ou encore la critique d'art académique, mais aussi les milieux avant-gardistes eux-mêmes. Certes: on est en droit de se demander si un certain nationalisme n'était pas, à l'époque, simplement dans l'air du temps, sans qu'on s'en rende bien compte. Il n'empêche que certains artistes, parmi lesquels aussi des figures liées à l'avant-garde, furent tout à fait conscients de l'importance de la dimension nationale, voire nationaliste de leurs prises de position, qu'ils s'en réclamaient même. Les observations lucides de l'un des défenseurs les plus assidus d'un cubisme celto-français, Olivier-Hourcade, au sujet du "renouveau du chauvinisme en France", dans la si bien nommée *Revue de France et des pays français*, mettent en tout cas clairement en évidence à quel point une attitude nationaliste et même chauvine pouvait être revendiquée, sans gêne, par un groupe d'artistes qui se situait pourtant clairement du côté de l'avant-garde:

> Considérons le renouveau du chauvinisme en France. La réaction de tout notre pays contre les défaites de 1870, a lieu encore semble-t-il. Et toute réaction d'un pays a une influence plus importante qu'on ne semble l'avoir vu sur les arts contemporains. [...] Ainsi l'agitation nationale grandissante de notre époque, contribue à conduire l'artiste vers une "école française". Mais cela ne se fait pas en un an. Et il faut une courageuse continuité dans l'effort. Comme les symbolistes ne voulurent rien devoir à personne et ne pensent recevoir de plus lourde injure que celle d'anglo-saxons, d'américains ou de tudesques, les cubistes et leurs précurseurs [...] tiennent à honneur de paraître absolument originaux. Pas de rééditions de Michel-Ange, de Raphaël, des Siennois: ils veulent être une époque française. Et ce serait neuf et vraiment remarquable. [...] En voyant les premiers essais des cubistes, j'ai cru en eux avec le plus fraternel enthousiasme; j'ai cru qu'ils apportaient enfin cette "formule française" qui allait justifier notre orgueil chauvin; nombreux faisaient effort en parcourant les cathédrales de style gothique, les autres en feuilletant nos imagiers, quelques-uns en absorbant de toute la puissance de leur regard le dynamisme de la nature en Bretagne ou en Gascogne.[34]

Les cathédrales, les imagiers médiévaux, la nature sauvage de la France profonde: les sources d'inspiration citées par Olivier-Hourcade, si elles situent les cubistes français, par l'accent mis sur la tradition et par le refus de l'héritage gréco-romain, aux antipodes des futuristes comme des classicistes, sont interprétées ici dans une perspective qui se veut non seulement résolument nouvelle, mais 'avant-

34 "Le mouvement pictoral: vers une école française de peinture", *La Revue de France et des pays français* 5 (juin 1912), p. 254–58; cit. p. 255.

gardiste'; au sens où ce terme ne désigne pas seulement une façon de rompre avec le passé, mais aussi, et peut-être surtout, une manière d'occuper le terrain et de revendiquer une position: la première.

Abstract

Der vorliegende Beitrag untersucht, wie der zweite, sogenannte Salon-Kubismus (Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier) den kubistischen Kunststil in den Vorkriegsjahren zu nationalisieren sucht, indem er ihm eine rein französische Vorgeschichte aufdrängt. Man kann in der Tat beobachten, wie der Kubismus, der in Frankreich zunächst von weiten Teilen des Publikums als deutsche bzw. ausländische Erfindung gebrandmarkt wurde, in der Nachfolge der futuristischen Ausstellung von 1912 in der Pariser Galerie Bernheim-Jeune plötzlich im Namen von französischen bzw. keltischen Werten verteidigt wird. In einem weiteren Sinn geht es darum, die Genealogie der Avantgarde vor dem Hintergrund eines symbolischen Kampfes um die französische Hegemonie auf dem Kunstmarkt neu zu perspektivieren und auf ihre nationalistisch-imperialistischen Tendenzen hin zu analysieren.