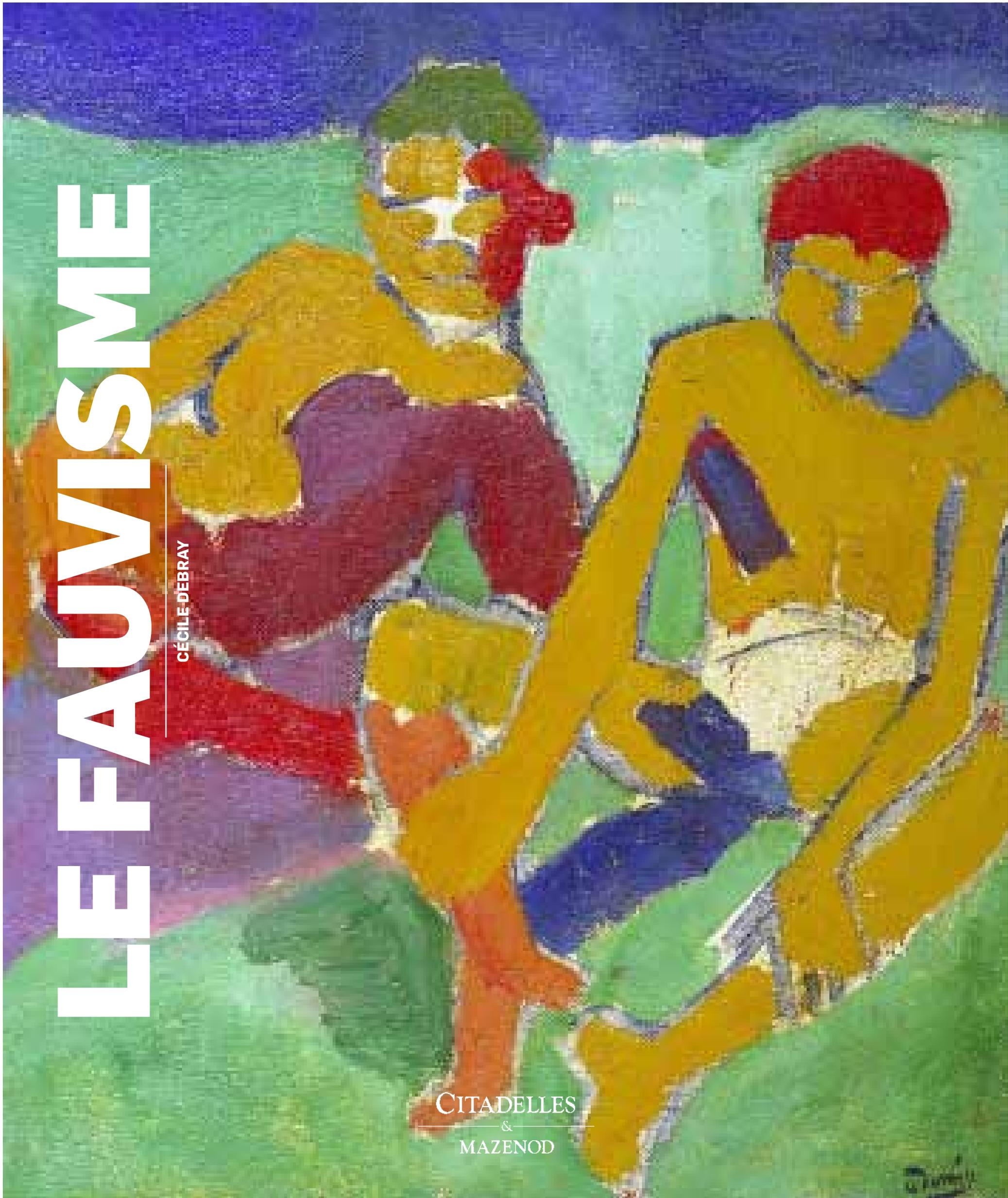
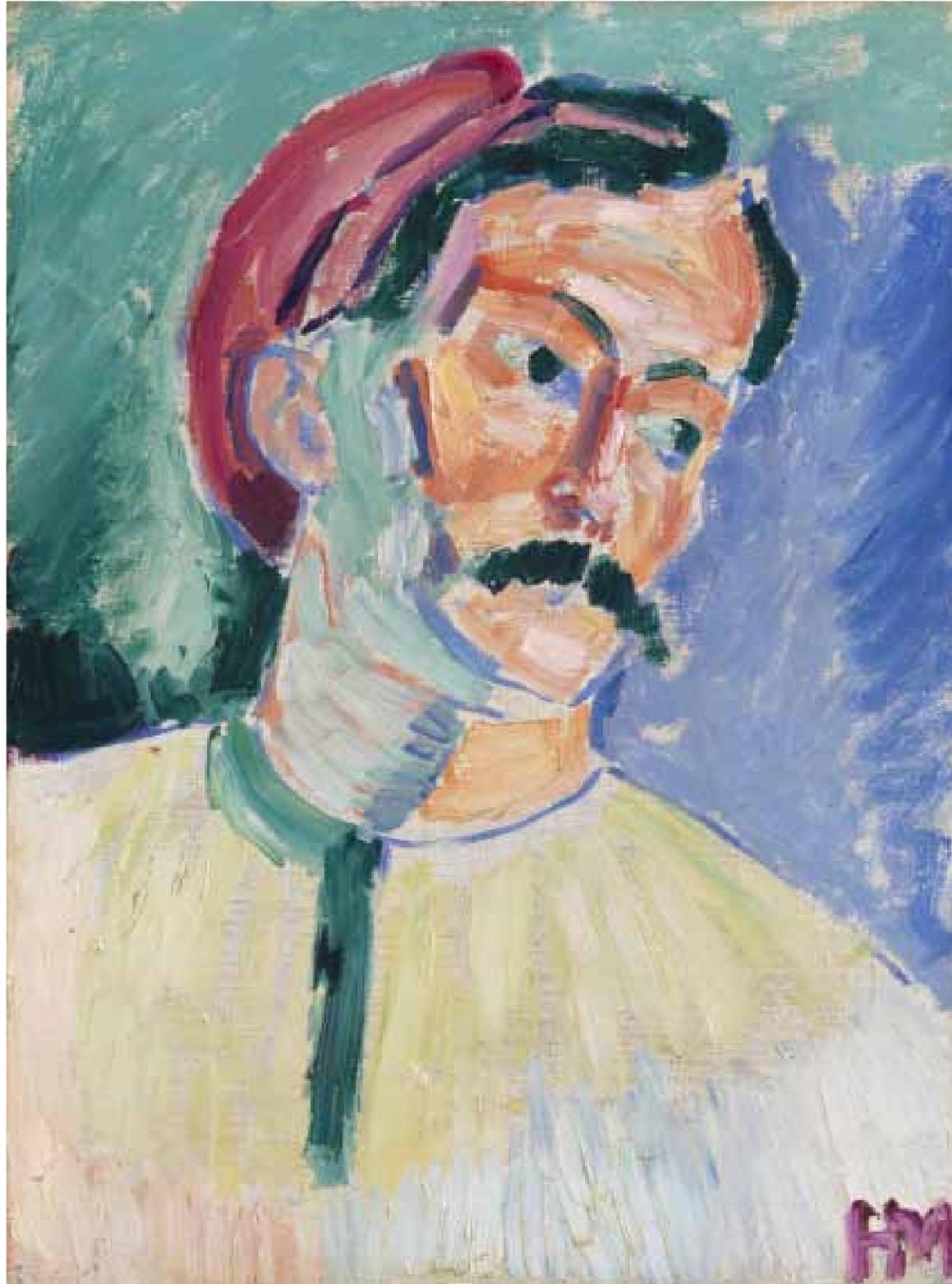


LE FAUVISME

CÉCILE DEBRAY

CITADELLES
&
MAZENOD





Première avant-garde du ^{xx}e siècle, le fauvisme se caractérise à la fois par sa violence, sa brièveté – à peine trois ans – et par la force de son influence sur les mouvements expressionnistes européens.

Il est né du scandale provoqué par l'exposition des tableaux de jeunes peintres – Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, André Derain, Charles Camoin, Albert Marquet et Henri Manguin – dans une même salle du Salon d'Automne de 1905. Le critique d'art Louis Vauxcelles, constatant la présence parmi ces toiles d'une sculpture néo-classique, lance « Donatello chez les fauves », baptisant ainsi le mouvement. Ces œuvres sont caractérisées par un dessin simplifié et la couleur est utilisée de manière libre. La touche du pinceau est vive et marquée, la palette chromatique est éclatante.

À l'origine, deux groupes d'artistes font union, d'anciens élèves de l'atelier de Gustave Moreau réunis autour de Matisse ainsi que deux peintres de Chatou, Vlaminck et Derain, auxquels se

rallieront, après le coup d'éclat de 1905, des artistes plus jeunes – Raoul Dufy, Georges Braque et Othon Friesz. Vu souvent comme une rupture générationnelle amplifiée par le mini scandale politique que fut l'inauguration du Salon d'Automne boycottée par le président de la République, le fauvisme ouvre véritablement sur l'art du ^{xx}e siècle. Il essaime un peu partout en Europe où se développent de nombreux foyers de l'expressionnisme pictural, grâce aux multiples expositions à l'étranger, aux achats d'amateurs européens ou américains, ou encore à la diffusion des *Notes d'un peintre* de Matisse (publiées en 1908) par ses élèves en Allemagne et en Russie.

L'ouvrage se propose de retracer l'histoire brève de ce mouvement en la replaçant dans un contexte artistique en mutation et en mettant en avant les parcours et les œuvres des différents artistes. Les nombreux témoignages, textes et correspondances des acteurs du fauvisme viennent ponctuer les analyses historiques, esthétiques et théoriques du propos.



Couverture
André Derain
Trois personnages assis sur l'herbe (détail)
 1906, huile sur toile, 38 × 55 cm
 Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris

Henri Matisse
André Derain
 1905, huile sur toile,
 39,4 × 28,9 cm
 Londres, Tate Collection

André Derain
Effets de soleil sur l'eau, Londres
 1905, huile sur toile, 80,5 × 100 cm
 Saint-Tropez, musée de l'Annonciade



Sommaire

Introduction

I. Origines et sources du fauvisme

Derain/Vlaminck ou l'école de Chatou : une esthétique de la *tabula rasa*?

Matisse et les élèves de Gustave Moreau : les leçons du Louvre et du néo-impressionnisme

Un contexte artistique et culturel nouveau

II. La « cage aux fauves » : le Salon d'Automne de 1905

L'été 1905 : Matisse et Derain à Collioure

Les villégiatures méditerranéennes des peintres fauves

Le scandale du Salon d'Automne : exposition et critiques

III. Une avant-garde de la couleur

Le groupe du Havre : Friesz, Dufy et Braque

Matisse et l'expression plastique : le décoratif

Derain et le sentiment « primitif » : le séjour à Londres

IV. Dispersion et évolution du fauvisme

Le fauvisme, ferment des expressionnismes européens

Parcours singuliers

Le ralliement cézannien. Vers le cubisme

Conclusion

Raoul Dufy

La Terrasse sur la plage (détail)

1907, huile sur toile, 46 × 55 cm

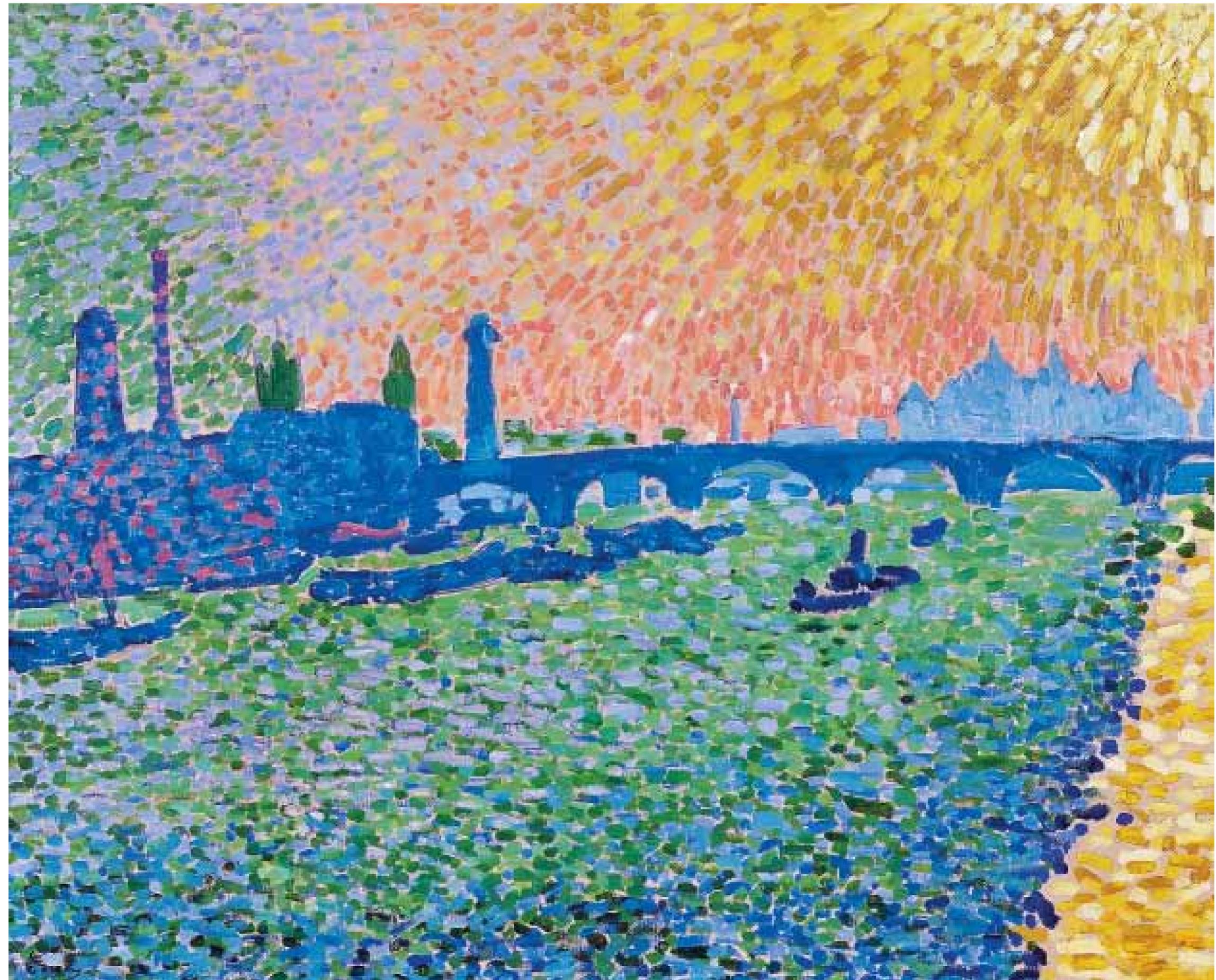
Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris

Le fauvisme secoua la tyrannie du divisionnisme. On ne peut pas vivre dans un ménage trop bien fait, un ménage de tantes de province. Alors on part dans la brousse ; pour se faire des moyens plus simples qui n'étouffent pas l'esprit. Il y a aussi, à ce moment, l'influence de Gauguin et de Van Gogh. Voici les idées d'alors : construction par surfaces colorées. Recherche d'intensité dans la couleur, la matière étant indifférente. Réaction contre la diffusion du ton local dans la lumière. La lumière n'est pas supprimée mais elle se trouve exprimée par un accord des surfaces colorées intensément. [...] Le fauvisme ne se contenta pas de l'ordonnance physique du tableau comme le divisionnisme. Il fut aussi la première recherche d'une synthèse expressive.

C'est ainsi que Matisse rappelle le contexte dans lequel est né le fauvisme, celui d'une rupture brutale, générationnelle avec un milieu artistique assoupi et annihilant. Au moment du scandale suscité par les Fauves au Salon d'Automne de 1905, la critique d'art attaque violemment et unanimement les jeunes artistes. Le persiflage et les lamentations de la presse conservatrice voire réactionnaire avec les voix de Péladan ou de Camille Mauclair sont attendus, mais les plumes qui avaient défendu dix ans auparavant les artistes les plus radicaux du post-impressionnisme, les « modernes » comme Van Gogh et Gauguin, Seurat ou les Nabis, ne comprennent pas les toiles colorées de Matisse, Derain et Vlaminck. Aussi, les critiques de Huysmans, Charles Morice, Louis Vauxcelles ou même Félix Fénéon sont plus que mitigées, souvent négatives.

Qu'en est-il de l'art au tournant du siècle ? Philippe Dagen parle d'une période creuse : « Les années peu remplies d'événements artistiques qui s'écoulent entre la conversion classicisante de Denis et le scandale du Salon d'Automne, ces années un peu vides en apparence ont été celles d'une sédimentation. Les avant-gardes surgies durant le quart de siècle précédent se sont organisées, établies et, peu à peu, immobilisées. De là, la soudaineté de la crise et son intensité : le scandale de 1905 met un terme à une longue période d'accoutumance et de stabilité artistique. »

André Derain
Le Pont de Waterloo
1906, huile sur toile, 80,5 × 101 cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



Les dernières avant-gardes se sont enchaînées à un rythme soutenu et continu de 1874 – date de la première exposition impressionniste – jusqu’aux années 1890. Les huit expositions impressionnistes, entre 1874 et 1886, assèment en parallèle des Salons officiels une nouvelle manière claire et un naturalisme moderniste reposant sur le pleinairisme, un traitement dynamique de la touche picturale ainsi qu’une iconographie moderne de paysages urbains et périurbains industrialisés. L’apparition de Gauguin lors de la dernière exposition en 1886 ouvre la voie au symbolisme, dont le tableau *La Vision après le sermon* (1888, Édimbourg, National Galleries of Scotland) est érigé en manifeste par Albert Aurier. Ce jeune critique élabore une analyse de la forme audacieuse et originale qui se rapproche de la « Gestalt », ou psychologie de la forme, d’un Worringer et anticipe sur les approches d’un Kandinsky : « [...] Ces caractères directement significateurs (formes, lignes, couleurs, etc.), l’artiste aura toujours le droit de les exagérer, de les atténuer, de les déformer, non seulement suivant les moules de sa personnalité subjective (ainsi qu’il arrive même dans l’art réaliste), mais encore de les exagérer, de les atténuer, de les déformer, suivant les besoins de l’idée à exprimer. » Albert Aurier, qui aurait sans doute été un acteur important des débats autour du fauvisme, meurt prématurément en 1892.



Henri Matisse
Nu assis
1906, huile sur carton,
33 × 40,6 cm
Philadelphie, The Barnes
Foundation

Prônant une utilisation subjective et arbitraire des couleurs, Gauguin dicte à Paul Sérusier le petit tableau *Le Talisman* (1888, Paris, musée d’Orsay) autour duquel se réunissent les jeunes Nabis, tandis que les partisans d’un synthétisme cloisonné et stylisé aspirant à un renouveau spirituel – Paul Gauguin, Émile Bernard, Louis Anquetin, Charles Laval, etc. – se rassemblent à l’occasion de la fameuse exposition au café des arts de Volpini pendant l’Exposition universelle de 1889. Georges Seurat fait également irruption lors de la dernière exposition impressionniste avec son œuvre manifeste du néo-impressionnisme, *Un Dimanche à la Grande Jatte* (1886, Art Institute of Chicago), proposant, en réaction à l’improvisation sensible et naturaliste des impressionnistes, une méthode positive de division du ton et de la touche propre à construire une nouvelle esthétique classique. Il disparaît prématurément en 1891 alors que, la même année, Gauguin s’exile en Polynésie. Van Gogh se suicide en juillet 1890, sa peinture appréciée d’un cercle d’amateurs n’étant montrée largement au public qu’en 1901 chez Bernheim-Jeune. L’œuvre de Cézanne – isolé et retiré en Provence à partir de 1882 et dont l’impressionnisme construit et austère le place en marge du mouvement –, est connu des milieux initiés, des artistes qui fréquentent la galerie de son marchand, Vollard, mais ne sera vraiment dévoilé qu’après sa mort en 1906.



Henri Matisse
La Joie de vivre
1905-1906, huile sur toile,
176,5 × 240,7 cm
Philadelphie, The Barnes
Foundation



André Derain
*Trois personnages
assis sur l'herbe*
1906, huile sur toile, 38 × 55 cm
Paris, musée d'Art moderne
de la Ville de Paris

En 1900, la scène artistique est celle d'une intégration des précédentes décennies révolutionnaires, où les débats tournent davantage aux conflits de carrières et les courants se ramifient en reprises édulcorées des différents apports des années 1890, offrant un paysage de plus en plus confus. Charles Morice, défenseur de Paul Gauguin et de Van Gogh, constate dès 1894 : « Quelle mêlée, cet instant artistique ! Guerre générale de toutes les tendances orientées vers l'avenir contre l'officiel ; guerre intestine, dans l'empire officiel, pour des motifs où l'art est étranger ; guerre aussi dans les divers élans de l'art indépendant pour des causes confondues de doctrines et d'ambitions. » (*Mercur de France*, janvier 1894).

L'ère est aux célébrations rétrospectives. L'Exposition universelle de 1900 propose une exposition Centennale au Grand Palais qui déploie une anthologie de l'art français, de David à Monet, ainsi qu'une Décennale sur l'art français de la dernière décennie, de

1889 à 1900. Organisé par Roger Marx, ce vaste panorama où Ingres côtoie Delacroix et Manet ainsi que les impressionnistes, où Gauguin et Seurat sont accrochés non loin de Courbet et de Puviss de Chavannes, contribue à mettre à distance l'art du XIX^e siècle, y compris celui des dernières années qui entre, lui aussi, dans l'histoire.

Avec l'acceptation (difficile) par l'État du legs Caillebotte – la prestigieuse collection impressionniste du peintre disparu en 1894 – en 1896, l'impressionnisme accède potentiellement au Louvre. Trente-huit œuvres sur les soixante-sept de la collection sont présentées dans une annexe construite sur la terrasse du Musée des artistes vivants du Luxembourg, avec notamment parmi elles *Le Balcon* (1868-1869) de Manet, *L'Estaque* (1878-1880) de Cézanne, *La Gare Saint-Lazare* (1877) de Monet, *Les Raboteurs de parquet* de Caillebotte (1875 ; don de Martial Caillebotte), *Torse effet de soleil* (1875-1876) ou *Le Moulin de la*



Georges Braque
Les Oliviers
1907, huile sur toile, 37,9 × 46,4 cm
Worcester, Worcester Art Museum

George Braque
Paysage à La Ciotat
1907, huile sur toile, 71,7 × 59,4 cm
New York, Museum of Modern Art





André Derain
Le Séchage des voiles
 1905, huile sur toile, 82 × 101 cm
 Moscou, musée Pouchkine

André Derain
Le Port de Londres
 1906, huile sur toile,
 65,7 × 99,1 cm
 Londres, Tate Collection

galette (1876) de Renoir. Les toiles ne seront transférées au musée du Louvre qu'en 1929. Toutefois, à Paris, au tournant du siècle, l'impressionnisme est très bien représenté et de nombreux amateurs étrangers viennent pour le voir au musée du Luxembourg. Le témoignage de Leo Stein, cet Américain découvreur de Matisse et de Picasso qui s'installe à Paris en 1902, rue de Fleurus, est à cet égard significatif. Il évoque ainsi son arrivée à Paris: «I had just heard of Cézanne, and of course I knew Renoir and the impressionists, whose work one saw at the Luxembourg and at Durand Ruel's, but I never heard of Seurat and Van Gogh, both long since dead or of Gauguin. Except for the Renoirs at Durand Ruel's, there was nothing current of importance at the known dealers. For me it was virgin soil.»

La scène artistique parisienne au début du siècle est dominée par un art académique, naturalisme à la manière claire et édulcorée dans les pas de Puvion de Chavannes ou Gervex, qui s'expose au Salon des Artistes français et au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, par les Nabis assagis, engagés pour certains dans le portrait mondain et les décors ainsi que par les néo-impressionnistes rangés derrière Signac au Salon des Indépendants. Les maîtres vieillissants de l'impressionnisme sont exposés et célébrés dans les galeries de la rive droite, chez Durand Ruel et Georges Petit pour Monet, chez Bernheim-Jeune pour Renoir. Ainsi, pour beaucoup, l'époque semble figée, période de crise ou de latence que pointe à nouveau Charles Morice qui publie au printemps et à l'été 1905 une «Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques» dans les numéros de la revue du *Mercur* de

France datés des 1^{er} août, 15 août et 1^{er} septembre 1905. Il interroge une cinquantaine de peintres afin de prendre le pouls d'un moment qui lui apparaît en crise:

Il est manifeste qu'à l'époque présente les arts plastiques hésitent entre des souvenirs et des désirs, ceux-là pesant lourdement sur ceux-ci et les gênant dans leur essor. Il en résulte, surtout chez les jeunes, un trouble profond que les expositions annuelles avouent depuis longtemps déjà. [...] Tous les siècles voisinent dans le nôtre. Et ce n'est pas seulement la singulière intimité de l'ingénuité et de la pourriture, c'est encore qu'il y a de la pourriture dans l'ingénuité, c'est que la même âme soit partagée entre ces directions, et vive, douloureusement, et produise périssablement, dans cet instable équilibre. [...] Comme dans les arts toutes les écoles, toutes les religions, maintenant toutes les philosophies se coudoient et se contredisent avec l'abominable sérénité de l'indifférence, et il y a les impressionnistes et les officiels, les symbolistes et les réalistes de la foi, de la science sociale, de la politique aussi bien que ceux de la plastique. [...] Cet embrasement de couleurs, cet incendie qu'ont allumé les impressionnistes nous laissent éblouis, et cependant que s'éteint le feu d'artifice, nous sommes comme frappés de cécité. Ces feux tardifs de la Saint-Jean, semble-t-il, laissent égarée dans les demi-ténèbres du dernier crépuscule l'humanité vieillie.





D'aucuns voient dans ce contexte tendu une explication à la violence de l'irruption du fauvisme qui, à l'occasion du Salon d'Automne, se meut en scandale politique. Le contexte social et politique peut également être invoqué. On qualifie la période 1889-1914 de République radicale au cours de laquelle les tensions sont exacerbées par un malaise social qui s'exprime par des grèves et par la montée des radicalismes : courant anarcho-sindicaliste fort, nationalisme renforcé par l'antidreyfusisme et la naissance de l'Action française, anticléricalisme qui aboutira à la séparation de l'Église et de l'État, etc. Si le parallélisme entre une expression picturale – stridence des couleurs, thèmes triviaux, compositions radicales – et une ambiance sociale et politique explosive doit être manié avec précaution, il est indéniable que les liens sont nombreux et pertinents, notamment pour le duo Derain et Vlaminck. Nous y reviendrons.



Maurice de Vlaminck
*Restaurant de la Machine
à Bougival*
Vers 1905, huile sur toile,
60 × 81,5 cm
Paris, musée d'Orsay

Maurice de Vlaminck
Les Coteaux de Rueil
1906, huile sur toile, 48 × 56 cm
Paris, musée national d'Art
moderne — Centre Georges
Pompidou

Raoul Dufy
Les Trois Ombrelles
1906, huile sur toile,
59,7 × 73,7 cm
Houston, Museum of Fine Arts

L'auteur

Cécile Debray est conservateur du patrimoine, en charge des collections modernes au Musée national d'Art moderne / Centre Pompidou depuis 2008. Commissaire de nombreuses expositions dont «La Section d'or, 1912-1920 et 1925» (2000, musées de Châteauroux), «Le Nouveau Réalisme» (2007, Grand Palais), «Matisse, Cézanne, Picasso. L'aventure des Stein» (2011, Grand Palais), «Lucian Freud. L'atelier» (2009, Centre Pompidou) et «Matisse, Paires et séries» (2012, Centre Pompidou), elle enseigne l'art moderne à l'école du Louvre depuis 1998. Cécile Debray a

publié de nombreux essais et ouvrages sur les avant-gardes historiques (le fauvisme, le cubisme, la Section d'Or, Picasso, Roger de La Fresnaye, Josep de Togores et le Noucentisme, Matisse, les Italiens de Paris, Sonia Delaunay, etc.) et l'art depuis 1945 (Peter Saül, le Nouveau Réalisme, Gilles Aillaud, Martial Raysse, Lucian Freud, etc.). Elle prépare pour l'automne 2014 l'exposition «Marcel Duchamp. L'œuvre picturale, 1910-1923» (Centre Pompidou) et pour l'été 2015, à partir des collections du Mnam, «Matisse en son siècle» (Martigny, Fondation Giannada).



Georges Braque
Le Canal Saint-Martin
1906, huile sur toile,
50,2 x 61 cm
Houston, The Museum
of Fine Arts

Henri Matisse
La Japonaise au bord de l'eau
1905, huile et crayon sur toile,
35,2 x 28,2 cm
New York, Museum of Modern Art

4^e de couverture
Georges Braque
Les Oliviers (détail)
1907, huile sur toile,
37,9 x 46,4 cm
Worcester, Worcester
Art Museum

Spécifications

- Collection «Les grands mouvements»
- Un ouvrage de 400 pages
- Relié sous coffret illustré
- Format : 27,5 x 32,5 cm
- 300 ill. couleur environ
- ISBN : 978 2 85088 581 5
- Hachette : 44 9125 4



