

INTRODUCTION

Au cours des trente dernières années, l'émergence d'un nouveau discours critique sur le cubisme a refaçonné notre point de vue sur le mouvement et le modernisme en général ; uniquement constitué de sources primaires, ce livre est la première anthologie à prendre acte de ce nouveau matériau critique. Afin de minorer l'influence des *a priori* qui conditionnent l'interprétation des éditeurs (même si ces *a priori* ne peuvent pas être complètement évités, on peut leur résister), ces documents ont été reproduits dans leur intégralité, à l'exception de trois cas¹.

Chaque document est suivi d'un commentaire qui replace le texte (et, le cas échéant, l'auteur) dans une perspective historique et qui tient compte de l'historiographie du cubisme. Même si le *corpus* sur le cubisme est trop vaste pour donner à notre sélection un caractère encyclopédique, nous nous sommes efforcés de lier ensemble quatre aspects, dans un ordre chronologique, des écrits d'artistes ; un large éventail de types de critiques² (manifestes d'artistes, correspondance et préfaces de catalogue) ; rapports gouvernementaux ; articles extraits de la presse populaire, de revues littéraires, de journaux satiriques et de revues spécialisées dans les beaux-arts ; des critiques négatives sur le mouvement, comme indicateur du grand débat public autour du cubisme avant la Première Guerre mondiale ; et des écrits abordant des questions sociales, politiques, scientifiques, philosophiques et littéraires en lien avec le cubisme. Nous avons choisi de circonscrire cet ensemble déjà conséquent de documents à des textes produits pendant les premières années du

1. Le document 36 a été abrégé pour des raisons que nous expliquons dans notre commentaire à cet article ; les documents 50 et 51 sont des chapitres substantiels, cohérents et non tronqués du texte d'André Salmon, *La Jeune Peinture française* (Paris : Société des trente, Albert Messein, 1912). Les citations dans le commentaire qui accompagne chaque document sont référencées dans la bibliographie. Sauf indication contraire, toutes les revues furent publiées à Paris.

2. À ce propos, nous encourageons nos lecteurs à consulter l'important essai de Malcolm Gee sur les nombreuses possibilités de publication – des revues d'avant-garde aux journaux à grand tirage, en passant par les catalogues d'exposition – et leur rôle dans la constitution d'un discours public sur l'art et la fonction de la critique d'art dans ce cadre discursif. Voir « The Nature of Twentieth-Century Art Criticism », in *Art Criticism since 1900*, éd. Malcolm Gee (Manchester : Manchester University Press, 1993), 3-21.

développement du cubisme – entre 1906 et 1914 – de manière à minorer l'impact de mémoires et de commentaires plus tardifs qui, inévitablement, furent écrits sous la pression d'événements historiques postérieurs.

Ce choix éditorial révèle toute l'importance de la Première Guerre mondiale qui bouleversa les termes du discours sur l'art et la culture. Ces changements eurent pour effet d'orienter le mouvement cubiste dans une nouvelle direction ; sous l'influence du climat culturel et des événements qui avaient transformé l'Europe en guerre, les artistes et les critiques livrèrent une interprétation très différente du cubisme d'avant-guerre³.

En lien avec ces changements, plusieurs hypothèses culturelles jouèrent un rôle éditorial majeur dans le seul livre en anglais réunissant des sources primaires sur le mouvement cubiste : *Le Cubisme* d'Edward F. Fry, une anthologie inédite de textes qui, rééditée plusieurs fois depuis sa publication en 1966, a beaucoup contribué à façonner la littérature existante sur le cubisme⁴. Fry fut formé à Harvard dans les années 1960,

3. Pour une analyse plus complète de l'impact de la guerre sur l'avant-garde parisienne, voir Christopher Green, *Cubism and Its Enemies : Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928* (New Haven, CT : Yale University Press, 1987) ; et Kenneth Silver, *Esprit de Corps : The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925* (Princeton, NJ : Princeton University Press, 1989). Pour une analyse de la réinterprétation postérieure du cubisme d'avant-guerre, notamment à la lumière de l'impact du néo-kantisme et du formalisme sur des critiques et des historiens postérieurs au mouvement, voir David Cottingham, *Cubism and Its Histories* (Manchester : Manchester University Press, 2004), 165-196 ; Patricia Leighton, « Editor's Statement », in « Revising Cubism », numéro spécial, *Art Journal* (hiver 1988) : 269-276 ; et Daniel Robbins, « An Abbreviated Historiography of Cubism », numéro spécial, *Art Journal* (hiver 1988) : 277-283. L'article de Leighton analyse, décennie par décennie jusqu'aux années 1908, l'évolution de la critique suscitée par le traumatisme de la guerre.

4. Edward F. Fry, *Le Cubisme* ([1966]. Bruxelles : La Connaissance, 1966) ; la dernière réédition en anglais date de 1985 et l'ouvrage est encore disponible chez Thames & Hudson. Leroy C. Breunig et J.-Cl. Chevalier, dans leur édition annotée de Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes : Méditations esthétiques* (Paris : collection Savoir, Hermann, 1980), ont publié en français quelques textes critiques sur le cubisme publiés à Paris entre 1908 et 1912, mais souvent sous une forme fragmentaire et sans commentaires. Leur sélection inclut Louis Vauxcelles (*Gil Blas*, 20 mars 1908, document 5, 25 mars 1909, 5 et 19 mars 1912, et 14 octobre 1912) ; Charles Morice (*Mercure de France*, 16 décembre 1908, 16 février 1909, 16 avril 1909 ; et 18 mars 1910) ; Henri Ghéon (*La Nouvelle Revue française*, mai 1909) ; André Salmon (*Paris-Journal*, 18 mars 1910, 22 décembre 1910, 30 septembre 1911 et 19 mars 1912) ; Jean Metzinger (Documents 11 et 19) ; Roger Allard (Document 12 et *La Revue de France et des pays français*, mars 1912) ; Henri Guilbeaux (Document 14 et *Les Hommes du jour*, 24 juin 1911 et 30 septembre 1911 et document 25) ; René Jean (*Gazette des beaux-arts*, juillet 1911 et novembre 1911) ; Aloës Duravel (pseud. de J. Granié, *Revue d'Europe et d'Amérique*, juin 1911 et 15 novembre 1911) ; Gustave Kahn (*Mercure de France*, 16 octobre 1911, 16 mars 1912, 1er avril 1912 et 1er novembre 1912) ; André Warnod (*Comoedia*, 30 octobre 1911) ; Albert Gleizes (Document 29) ; Jacques Rivière (*La Nouvelle Revue française*, janvier 1912) ; Olivier Hourcade (Documents 33 et 36, *Paris-Journal*, 30 septembre, 15 et 23 octobre 1912) ; Pierre Dumont (Document 38) ; Jacques Nayral (Document 40) ; et Maurice Raynal (Document 44).

pendant l'âge d'or de l'approche formaliste de l'art moderne⁵ ; dans son ouvrage, il compile et commente un corpus significatif de textes écrits entre 1905 et 1944 par des acteurs et des défenseurs du mouvement cubiste. Son hypothèse était que ces apologues refléteraient les préoccupations esthétiques des artistes et justifieraient sa propre analyse des implications du cubisme sur l'art moderne. Indubitablement, son anthologie proposait une nouvelle perspective sur l'importance du cubisme ; les textes, accompagnés d'un commentaire critique situant les auteurs dans le champ de l'esthétique, étaient jugés à l'aune d'une interprétation qui, quoique brillante, est en définitive ahistorique.

Dans son ouvrage, Fry adhère implicitement à la thèse, largement partagée par d'autres spécialistes du modernisme, d'une échelle de valeur à la fois pour les artistes et les œuvres cubistes. Cette hiérarchie prévalait dans la culture muséale, qui avait désigné Pablo Picasso « chef de file » et « inventeur » du mouvement ; quant aux « suiveurs », leur importance était très variable. Ce discours, adopté sans réserve par un grand nombre de critiques anglo-américains, trouve son origine chez le marchand d'art Daniel-Henry Kahnweiler qui, dans *Der Weg zum Kubismus* (« Le Chemin du cubisme ») (1920), un livre qu'il rédigea en 1915 pendant son exil en Suisse demeurée neutre, fait primer Picasso et Georges Braque sur tous les autres. Son éloge de l'art cubiste de Picasso et de Braque, dans des termes empruntés à la philosophie d'Emmanuel Kant, était certainement une forme de réaction aux critiques xénophobes et anti-kantiennes qui se propagèrent en France pendant la guerre. À l'instar des pacifistes et socialistes allemands en exil, Kahnweiler voyait dans l'appel de Kant à fonder une « fédération des États européens » une solution au conflit en Europe⁶.

5. Lucian Krukowski, dans une analyse succincte du développement conceptuel et historique du formalisme, propose cette définition : « La *forme*, au sens esthétique du terme, renvoie aux éléments liés à la perception d'une œuvre d'art et aux rapports contenus entre eux. Le *formalisme* est la doctrine esthétique assignant à ces éléments formels le lieu principal de la valeur esthétique ; cette valeur est indépendante des caractéristiques qui fondent le sens, la référence ou l'utilité d'une œuvre d'art. » Les principales racines philosophiques du formalisme remontent à la philosophie d'Emmanuel Kant, dont la théorie esthétique et l'héritage dans le développement du formalisme sont à l'origine de l'interprétation qu'Edward Fry donne du cubisme. Voir Lucian Krukowski, « Formalism », in *Encyclopedia of Aesthetics*, éd. Michael Kelly (Oxford : Oxford University Press, 1998), 213-16. Mark Cheetham, dans son étude exemplaire de l'héritage kantien dans le champ de l'histoire de l'art, a souligné la dette de Fry envers les préceptes kantien et sa volonté de créer, en 1988, un « nouveau kantisme ». Voir Cheetham, *Kant, Art, and Art History : Moments of Discipline* (Cambridge : Cambridge University Press, 2001), 78-80 ; et Edward Fry, « Picasso, Cubism, and Reflexivity », *Art Journal* (hiver 1988), 296-307.

6. Sur la politique culturelle de Kahnweiler pendant la guerre et les débats culturels sur Kant en Europe pendant la guerre, voir Mark Antliff et Patricia Leighton, *Cubisme et culture* ([2001] Thames & Hudson, Paris, 2002), 199-205.

Dans les années qui suivirent, la terminologie néo-kantienne de Kahnweiler – avec ses références aux périodes dites analytiques et synthétiques de Picasso et de Braque – fut reprise par des marchands, des critiques et des historiens comme Alfred Barr, Carl Einstein, Clement Greenberg, Douglas Cooper et John Golding, auteur d'un livre important sur le cubisme, *Cubism : A History and an Analysis, 1907-1914* (1959)⁷. Fry relaye leur point de vue lorsqu'il écrit que Picasso et Braque sont les « figures centrales » du cubisme. Comme cela se pratiquait souvent dans les années 1950, il traitait ses documents comme un matériau qu'il pouvait librement exploiter, sélectionnant les extraits qui corroboraient la hiérarchisation entre cubistes « majeurs » et cubistes « mineurs » ; il lui arrive même, par exemple dans un texte de Jean Metzinger, de passer sous silence des propos de l'auteur sur Robert Delaunay ou Henri Le Fauconnier qui faisaient suite à une discussion sur Picasso ou Braque (Document 11). La plupart du temps, Fry ne prend pas en compte la masse de documents, pourtant beaucoup plus importante, qui témoigne de la réception négative sur le cubisme ; or pour une génération récente de spécialistes du cubisme, ce matériau révèle par bien des aspects les valeurs et les partis pris qui sous-tendaient le discours culturel en France. L'anthologie de Fry, avec son texte d'introduction qui retrace l'histoire du mouvement, fut beaucoup utilisée et analysée jusqu'à la fin du XX^e siècle. Mais à partir des années 1970 et 1980, les spécialistes du cubisme se montrèrent plus critiques à l'égard de cet ouvrage, à mesure qu'il devenait évident que le formalisme des années 1960 qui imprègne sa sélection d'extraits, ainsi que la nature parfois surdéterminée de ses traductions, étaient en décalage avec les nouvelles méthodes utilisées pour aborder l'étude du cubisme et de l'art moderne en général. Mais en focalisant l'attention sur ces documents, il a peut-être aussi contribué à amorcer le processus de remise en question du formalisme, d'une façon que Fry lui-même – connu pour son ironie et sa grande ouverture d'esprit – aurait sans doute beaucoup apprécié.

7. Cette interprétation formaliste du cubisme fut dominante des années 1950 jusqu'à la fin des années 1980, où elle céda la place à des interprétations structuralistes, et à des lectures influencées par l'histoire de l'art sociale. Les auteurs qui épousaient l'interprétation néo-kantienne et formaliste de Kahnweiler incluaient entre autres John Golding, *Cubism : A History and an Analysis, 1907-1914* (Londres : Faber & Faber, 1959 ; rééd. en 1972 et en 1988) ; Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art* (New York : Abrams, 1960 ; rééd. en 1976 et en 2001) ; Douglas Cooper, *The Cubist Epoch* (Londres : Phaidon, 1970) ; Douglas Cooper et Gary Tinterow, *The Essential Cubism : Braque, Picasso and Their Friends* (Londres : Tate Gallery, 1983) ; et William Rubin, *Picasso and Braque : Pioneering Cubism* (New York : Museum of Modern Art, 1989). David Cottington et Patricia Leighton ont analysé la généalogie de ce discours formaliste (Cottington, *Cubism and Its Histories*, 190-196 ; et Leighton, « Editor's Statement »).

L'introduction au texte de Fry mérite d'être lue avec un peu plus d'attention, non seulement parce que son anthologie a eu beaucoup d'influence, mais aussi parce que les partis pris formalistes qui la sous-tendent restent valides dans plusieurs domaines, en particulier dans l'univers muséal. Le livre de Fry, qui se fonde sur l'histoire du cubisme de John Golding, réunit des articles qui corroborent le point de vue de Golding, lui-même inspiré de l'interprétation formaliste de Kahnweiler. Comme Golding avant lui, Fry divise le mouvement cubiste en deux camps : les inventeurs – Braque et Picasso – et les artistes désignés comme secondaires – Metzinger, Albert Gleizes, Juan Gris, Fernand Léger et leurs collègues encore moins importants qui, se réclamant du cubisme, exposèrent leurs premiers tableaux en 1910. Comme il se doit, la première section de l'introduction de Fry, « L'histoire du cubisme » (9-35), retrace l'évolution formelle d'un vocabulaire cubiste ; il y évoque d'abord l'invention par Braque et par Picasso de techniques comme celles du *passage* et des points de vue multiples, doublement influencés par l'art de Paul Cézanne et par la sculpture africaine et océanienne. Fry passe ensuite à l'analyse de ce qu'il appelle « leurs épigones ». Après avoir écrit que, jusqu'en 1909, Picasso et Braque « n'eurent pas de suiveurs », il explique que Léger, « qui rencontra Picasso vers la fin de l'année 1910 » (19), fut le premier artiste à suivre l'exemple de Picasso en explorant les innovations picturales de Cézanne pour développer son propre vocabulaire cubiste. Le tableau de Léger intitulé *Nus dans une forêt* (1909-1910) possède d'après lui des « qualités communes avec les œuvres contemporaines de Picasso et de Braque », mais il crée en même temps « un espace creux traditionnel », un « effet illusionniste traditionnel » soigneusement évité par Braque et Picasso. Quant aux autres artistes qui travaillèrent dans le sillage des inventeurs, ils ne sont tout bonnement pas à la hauteur : ainsi, Metzinger, « qui avait rencontré Picasso vers 1910, sinon avant » (25) montre dans son *Nu* de 1910 une « connaissance des tentatives de Picasso dans l'abandon de la silhouette fermée ». Seulement, « Metzinger n'appliqua pas l'idée d'une manière logique ou avec suffisamment de compréhension » (22). Fry conclut que « l'année 1911 vit le cubisme se propager au-delà du cercle de Picasso et de Braque » : « Toutefois aucun de ces peintres – Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier, [André] Lhote et beaucoup d'autres – n'apporta quelque chose de neuf ou d'essentiel au cubisme de Picasso et de Braque ; et peu d'entre eux le comprirent vraiment » (25). Ce groupe, plus tardif, était insensible au néo-kantisme qui inspirait soi-disant le cubisme de Picasso et de Braque. Fry valide ce postulat lorsqu'il reprend, pour caractériser leur art, les

catégories de Kahnweiler (et celles de Golding) de phase « analytique » et de phase « synthétique ».

Fry conclut son introduction avec une section intitulée « Le cubisme comme phénomène stylistique et historique » (36-41), une méditation sur la signification du cubisme. Il complète son histoire néo-kantienne de l'évolution stylistique du cubisme – de l'analyse à la synthèse – en imaginant que « le changement d'attitude devant le monde visuel entre Cézanne et les cubistes de 1913-1914 a un parallèle dans l'histoire de la philosophie avec les différences existant entre la pensée d'Henri Bergson (1859–1941) et d'Edmond Husserl (1859-1938) » (37). Alors que l'intérêt de Bergson pour le « rôle de la durée dans l'expérience [...] est analogue aux méthodes de Cézanne et des cubistes en 1908-1910 », la méthode d'Husserl, dite « de réduction eidétique », « indépendante des explications psychologiques », a « des similitudes frappantes » avec « l'art de Picasso et de Braque des années 1913-14 », qui sont « historiquement coïncidentes » (38-39). Ainsi, même si Fry analyse le couple analyse/synthèse de Kahnweiler et de Golding à la lumière de la philosophie du processus de Bergson (un indicateur de l'héritage cézannien dans le cubisme analytique⁸) et l'héritage kantien dans le champ de la phénoménologie (le courant synthétique⁹), il continue à défendre une version ahistorique du formalisme, qui conditionne son interprétation de sa sélection de documents. Évoquant les références à Bergson citées par les cubistes « mineurs » et leurs amis littéraires, Fry juge que l'impact de Bergson fut en réalité assez superficiel, la preuve étant selon lui que le philosophe ne manifesta jamais d'intérêt pour ces cubistes (63, 67¹⁰). De même, Fry refuse d'accorder foi à Gleizes et à Metzinger lorsqu'ils affirmaient que leurs innovations plastiques devaient beaucoup aux théories de la géométrie non-euclidienne et de la quatrième dimension ; Fry en conclut que ces références « ont servi

8. La lecture bergsonienne que Fry donne de Cézanne et du cubisme doit beaucoup aux sources qu'il cite, à savoir Maurice Merleau-Ponty, « Cézanne » in *Sens et non-sens* (Paris : Nagel, 1948) ; Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception* (Paris : Gallimard, 1945) ; et George H. Hamilton, « Cézanne, Bergson, and the Image of Time », *College Art Journal* (1956) : 2-13.

9. En lien avec son interprétation phénoménologique du cubisme « synthétique », Fry cite les textes suivants : José Ortega y Gasset, *La Déshumanisation de l'art* ([1925] Paris : Allia, 2011) ; Guy Habasque, « Cubisme et phénoménologie », *Revue d'esthétique* (avril-juin 1949) : 151-161 ; Gaston Berger, *Le Cogito dans la philosophie de Husserl* (Paris : Éditions Mouton, 1941) ; Edmund Husserl, *Introduction générale à la phénoménologie pure* ([1913] Paris : Gallimard, 1963) ; et Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes* (Paris : Vrin, 1947). Sur l'association du cubisme « synthétique » avec la phénoménologie de Husserl, voir Fry, *Le Cubisme*, 113.

10. Sur la preuve de l'influence de Bergson et de sa propre conception du cubisme, voir les documents 11, 12, 18, 19, 28 et 57.

uniquement à obscurcir la compréhension du cubisme par un mysticisme pseudo-scientifique » (110). En revanche, il adhère sans réserve aux propos des critiques néo-kantiens Jacques Rivière et Maurice Raynal, qui sont pour lui les seuls à avoir véritablement saisi la signification des innovations picturales de Braque et de Picasso (80-81, 93, 96, 100-101).

Notre propre sélection de documents et nos commentaires démentent ces affirmations. Mais ce que nous voulons souligner ici, c'est que la description formaliste et hiérarchique de l'introduction de Fry conditionne nécessairement la manière dont il traite les extraits de textes contenus dans son anthologie. Que ces documents soient des articles reflétant l'enthousiasme de l'avant-garde pour la sculpture africaine et océanienne, des extraits de comptes rendus critiques sur l'art de Braque et de Picasso, ou des écrits d'artistes, comme ceux de Metzinger et d'autres qui auraient soi-disant imité l'art de ces deux inventeurs, ses commentaires sur les écrits des cubistes et leurs critiques reposent toujours sur le fait de se demander s'ils ont ou non compris le répertoire formel décrit dans son introduction. Par exemple, Fry explique que l'essai de 1911 de Metzinger intitulé « Cubisme et tradition » (Document 19), n'a pas d'autre mérite que celui d'exprimer l'idée « qu'une peinture cubiste contient l'implication du mouvement et qu'en plus de l'espace, elle exprime la durée » (67) ; *a contrario*, Fry ne tarit pas d'éloges sur l'essai de 1912 du critique Rivière, « Sur la tendance actuelle de la peinture » (Document 37), qui selon lui est une description « exacte » de la solution cubiste au problème « de l'espace et de la perspective » (80). Les changements survenus dans le champ de l'étude du cubisme, occasionnant une relecture critique du texte de Fry de 1966, sont largement dus au travail d'historiens de l'art qui ont entrepris de réécrire l'histoire du cubisme à travers le prisme de l'histoire sociale, de la théorie des genres, du féminisme, du structuralisme et du post-structuralisme. Pour la plupart des spécialistes, l'image du cubisme qui en résulte n'est plus celle d'un mouvement constitué de « chefs » et de « suiveurs » ; elle révèle une diversité d'objectifs poursuivis par un nombre beaucoup plus important d'artistes. Par ailleurs, ces documents ne sont plus interprétés en fonction du seul critère de leur « exactitude » relative par rapport à la praxis cubiste ; ils sont l'expression, pour chaque auteur et dans tous les cas, d'un point de vue intellectuel particulier. En somme, la sélection et les commentaires de textes de Fry paraissent aujourd'hui, pour la génération qui a suivi, à la fois limités et surdéterminés.

Le Cubisme devant ses contemporains commence par identifier les souches littéraires du cubisme, en présentant des essais sur les écrivains, les artistes et les critiques qui fondèrent le collectif artistique connu sous

le nom d'Abbaye de Créteil (1906-1908 ; documents 1 et 2), ainsi que des textes témoignant de l'influence du symbolisme et de son héritage sur les cercles associés à la *bande à Picasso* de Montmartre (Documents 3-6 et 8). L'on doit au premier groupe la création de l'unanimisme, une doctrine littéraire inventée par le poète Jules Romains ; le groupe de Montmartre, quant à lui, resta fidèle à l'héritage du symboliste Stéphane Mallarmé. Avec les années, ces deux tendances, ancrées dans les grands courants philosophiques de l'époque, allaient exercer une profonde influence sur les artistes et les critiques affiliés au mouvement cubiste. Les documents suivants retracent l'évolution du discours sur le cubisme à partir de 1908, qui se manifeste à travers des propos d'artistes, des retournements de points de vue critiques, l'apparition de nouveaux groupes artistiques, des préfaces d'exposition et des chroniques de salon, des débats politiques, des interprétations philosophiques et des enquêtes sur l'esthétique cubiste. Nous reproduisons *in extenso* des documents auxquels nous avons été initiés par l'anthologie de Fry, mais nous présentons aussi beaucoup de documents qui n'avaient jamais été réédités. L'anthologie de Fry avait sensibilisé les spécialistes à l'importance de Jean Metzinger comme théoricien ; mais notre anthologie révèle d'autres facettes de cet artiste, qui fut aussi un poète symboliste, un critique littéraire et un professeur à l'académie de La Palette, la première école d'art cubiste (Documents 8, 31 et 66). Notre anthologie est aussi l'occasion de découvrir la traduction, dans sa version intégrale, de l'entretien du critique Marius de Zayas avec Picasso, paru en espagnol au mois de mai 1911, ainsi que les propos tenus par Kahnweiler en avril 1912 sur le mouvement cubiste (Documents 16 et 39). Nous avons tenu à donner une certaine importance au « théoricien des mathématiques », Maurice Princet, en reproduisant l'intégralité de sa seule critique d'art publiée, qui est une préface à une exposition de Robert Delaunay (Document 35). Nous avons également complété cette liste de critiques sur le cubisme par des textes majeurs de critiques et d'artistes moins connus, comme René Blum, Pierre Dumont, Élie Faure, Max Goth, Urbain Gohier, Henri Guilbeaux, André Mare, Jacques Nayral, Marcel Sembat et Ardengo Soffici.

Dans l'ensemble, ces documents et leurs commentaires complètent des points de vue plus récents sur le mouvement cubiste et, dans certains cas, bousculent un certain *statu quo* historiographique. Par exemple, il est devenu courant de faire une distinction entre Picasso et Braque d'une part, et des artistes comme Robert Delaunay, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier, Fernand Léger et Jean Metzinger, au motif que leurs pratiques de vente et d'exposition étaient différentes. En

plaçant les premiers dans la catégorie des cubistes de galerie par opposition aux cubistes des Salons, les historiens ont délibérément rejeté l'ancienne distinction formaliste entre cubistes « majeurs » et cubistes « mineurs », même s'ils maintiennent une division très nette entre ces mêmes protagonistes ; pourtant, comme le révèle notre anthologie, cette distinction ne tient pas suffisamment compte des stratégies commerciales complexes qu'avaient développées les artistes regroupés sous l'appellation de « cubistes des Salons » et aux échanges féconds entre ces deux groupes. Il faudrait notamment s'intéresser davantage aux pratiques d'exposition des cubistes des Salons en dehors du Salon d'automne et du Salon des indépendants, à la fois à Paris et à l'étranger (voir Documents 10, 13, 35, 40, 46, 54, 68 et 70¹¹). La division des cubistes des Salons en sous-groupes est également abordée, notamment au travers de la Société normande de peinture moderne ; indépendante à l'origine, elle évolua ensuite en tandem avec le mouvement cubiste à travers des expositions de groupe dans les salons parisiens (Documents 7, 30, 35, 38, 42 et 43). D'après les historiens, la fusion de ces deux groupes daterait de l'année 1912 et la dispersion des cubistes des Salons aurait commencé après le Salon de la Section d'or, la grande rétrospective cubiste d'octobre 1912. En revanche, l'essor ou le déclin de certains artistes ou personnalités littéraires n'ont pas fait l'objet d'un examen approfondi. Nous remédions à cette situation en incluant dans notre anthologie des textes esthétiques majeurs de critiques et d'artistes dont le rôle sur cette question fut déterminant, à savoir Roger Allard, Guillaume Apollinaire, René Blum, Roger de La Fresnaye, Raymond Duchamp-Villon, Pierre Dumont, Élie Faure, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier, André Mare, Jean Metzinger, Olivier Hourcade, Francis Picabia, Maurice Raynal, Pierre Reverdy et André Salmon. Ainsi, plusieurs documents avec leur commentaire donneront au lecteur l'occasion de suivre la destinée d'un artiste comme Le Fauconnier qui, à partir de 1912, développa une carrière en Hollande pour compenser sa réputation déclinante en France et en Allemagne (Documents 10, 15, 29, 41, 54 et 70). Le champ de la critique a connu une évolution comparable ; ainsi, Roger Allard, l'un des premiers critiques à défendre Delaunay, Gleizes, Le Fauconnier, Léger et Metzinger, éprouva après 1912 un certain désenchantement pour ces artistes, leur préférant désormais Roger de La Fresnaye, resté

11. Pour une liste exhaustive des lieux où ces œuvres étaient exposées, voir Isabelle Morin, *Analyse raisonnée des catalogues d'exposition des peintres cubistes (1907-1914)* (Paris : Institut d'art et d'archéologie, 1972) ; et Fry, *Le Cubisme*, 183-185.

fidèle à Cézanne et à un certain conservatisme (Documents 69 et 71). Nos documents et analyses critiques sont aussi l'occasion d'approfondir des sujets plus familiers : le débat critique sur les implications du poète symboliste Stéphane Mallarmé sur le cubisme ; l'influence de penseurs comme Henri Bergson, Emmanuel Kant, Friedrich Nietzsche et Henri Poincaré sur le mouvement ; l'essor, à partir de 1912, de critiques comme Apollinaire, Raynal et Reverdy, aux dépens d'Allard et d'Olivier Hourcade ; et la fragmentation des cubistes des Salons, révélée par l'apparition soudaine de manifestes et de propos esthétiques individuels, ainsi que par des volte-face critiques après le Salon de la Section d'or (en octobre 1912) et la publication de la synthèse de Gleizes et de Metzinger *Du « cubisme »* (Documents 46, 47 et 57).

De ce projet émerge un autre point important, qu'il nous a paru intéressant d'explorer plus en détail ; il concerne le débat qui divisa les critiques de gauche sur les vertus du cubisme. Plusieurs études récentes ont mis l'accent sur la réception négative du cubisme de la part de personnalités de gauche, notamment à travers les textes de Henri Guilbeaux et des critiques affiliés à la revue *Les Hommes du jour* (1908-1923 ; voir documents 14 et 25). Pour contrebalancer cette tendance, nous avons élargi la portée de ce débat en incluant des commentaires positifs émanant d'autres personnalités de gauche, comme l'anarchiste et néo-impressionniste Paul Signac et le sympathisant anarchiste Élie Faure (Documents 7, 36 et 42). Il apparaît aujourd'hui évident que Signac et Faure voyaient une corrélation entre l'avant-gardisme des cubistes et la pensée de gauche ; cette corrélation est également manifeste chez Apollinaire, Pierre Dumont (peintre et cofondateur de la Société normande) et le député socialiste Marcel Sembat (Documents 25, 38, 55 et 62). Sur ce point, la réaction de Signac au tollé public qui accabla les cubistes des Salons suite au Salon des indépendants de 1911 est significative. En mars 1912, il déclara que les cubistes étaient la raison d'être de cette institution (Document 36). En 1884, Signac avait été l'un des fondateurs du Salon des indépendants, un salon annuel sans jury qui, pour les néo-impressionnistes affiliés à la nouvellement constituée Société des artistes indépendants, était devenu un forum essentiel. Comme l'a montré Martha Ward¹², Signac et son ami anarchiste Camille Pissarro avaient créé le Salon des indépendants pour lutter contre l'absorption des artistes d'avant-garde – et plus particulièrement les

12. Martha Ward, *Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of Avant-Garde* (Chicago : University of Chicago Press, 1996), 49-63.

impressionnistes – dans le système des galeries privées. Pour les artistes novateurs, ce salon d'inspiration anarchiste était une alternative au Salon des artistes français – un salon restrictif et subventionné, créé en 1881 – et ensuite au Salon de la Société nationale des beaux-arts, fondé en 1890 (pour une discussion plus approfondie sur les Salons, voir le commentaire au Document 58). Grâce à ce nouveau Salon, qui défendait la liberté d'expression dans les arts visuels, le cercle de Signac – baptisé néo-impressionnisme – reprit le flambeau de l'avant-garde abandonné par les impressionnistes, dont les ambitions étaient ouvertement plus commerciales. La foi de Signac dans l'avant-gardisme des cubistes est donc significative, même si ces derniers ne cachaient pas leur désir de prendre leurs distances avec l'impressionnisme et le néo-impressionnisme. Le soutien politique de Signac aux cubistes, qu'il voyait comme des « libérateurs », trouva un écho chez des critiques comme Apollinaire et Faure, dont les textes sur l'avant-garde cubiste étaient très marqués à gauche ; mais il était aussi comme un reproche vis-à-vis de Guilbeaux et de son cercle. Certes, Guilbeaux avait défendu les néo-impressionnistes, mais il condamnait le cubisme, qui n'était pour lui qu'un canular conçu pour attirer l'attention et assurer à ses membres un succès commercial.

Le soutien incondicional de Signac au cubisme apporte un démenti à un autre présupposé historiographique, selon lequel le mouvement anarchiste était à bout de course avant l'avènement du cubisme et que « l'avant-gardisme » à cette époque était, aux yeux des cubistes et de leurs amis écrivains, dénué de tout contenu politique. Dans le même ordre d'idées, des historiens continuent à affirmer que si une nouvelle génération d'artistes et de poètes épousait la tradition symboliste de Mallarmé, elle ne souscrivait pas pour autant à la lecture anarchiste et libertaire que le poète avait donnée du « vers libre ». La tradition symboliste et mallarméenne à laquelle souscrivaient les cubistes et leurs amis écrivains révélait une forme de désengagement politique où, enfermé dans sa tour d'ivoire, l'artiste suivait la doctrine de « l'art pour l'art¹³ ». Notre anthologie montre pourtant que les anarchistes associés à la revue

13. Cette notion de désengagement constitue, pour David Cottington, une métanarration du point de vue de l'évolution du mouvement cubiste. Voir Cottington, *Cubism in the Shadow of War : The Avant-Garde and Politics in Paris, 1905-1914* (New Haven, CT : Yale University Press, 1998), 73-80 ; et *Cubism and Its Histories*, 27-28. Linda Goddard, dans « Mallarmé, Picasso and the Aesthetic of the Newspaper », *Word & Image* (octobre-décembre 2006) : 293-303, défend une similitude encore plus grande entre le poète et l'artiste dans leur engagement pour « des idéaux esthétiques de vérité et de beauté » et « des modes de communication conventionnels comme le journalisme », remettant en question l'interprétation de Mallarmé comme incarnation de l'esthétisation par opposition avec la culture populaire.

L'action d'art (1913) soutenaient pleinement les cubistes ; par ailleurs, leur allégeance idéologique à Mallarmé, combinée à leur défense politisée de l'avant-gardisme, remportaient l'adhésion des principaux membres du cercle de Picasso, des cubistes des Salons et du milieu néo-symboliste (voir document 63 et son commentaire¹⁴). Tous ces éléments montrent bien qu'il n'existe pas, à cette période, d'opposition tranchée entre la rhétorique de l'avant-gardisme et le militantisme politique.

À mesure que ce projet prenait forme, un autre sujet important est apparu : le néo-impersonnisme – contrairement au fauvisme ou au futurisme – était, pour la génération des cubistes, le principal rival moderniste. Les historiens se sont si souvent penchés sur les « rivalités » entre le cubisme et le futurisme ou entre Picasso et Matisse, qu'ils ont sans doute négligé le principal. Ces rivalités ont certes joué un rôle, mais à travers ces documents, les critiques et surtout les théoriciens cubistes ont présenté le cubisme comme un mouvement dont la principale réussite fut de dépasser les « limites » du néo-impersonnisme comme *modernisme*. Les néo-impersonnistes se voient régulièrement reprocher de ne pas avoir su résoudre des problèmes posés par les conditions du modernisme et qui, selon ces auteurs, ne pouvaient se résoudre qu'à travers une approche cubiste de l'art. La mise en évidence de ces principes fondamentaux permettra aux lecteurs d'interpréter le mouvement cubiste dans une perspective plus historique.

Les deux enquêtes sur le cubisme mettent également en évidence les réactions, souvent négatives, émanant d'artistes et de critiques extérieurs au mouvement cubiste, dont des artistes issus des académies qui exposaient au Salon des artistes français et au Salon de la Société nationale des beaux-arts, ainsi que des critiques aussi divers que Camille Mauclair et le doyen du futurisme italien F. T. Marinetti (Documents 36 et 58). Ces critiques se distinguent par leur violence à l'égard des cubistes et la nature de leurs accusations – appels xénophobes à un boycott critique par la presse, accusations de charlatanisme, de mystification et de bluff, ainsi que d'incompétence technique. Ce dernier reproche fait écho à un type de critiques déjà utilisé contre les impressionnistes ; seul l'objet de l'accusation diffère. Si des artistes comme Claude Monet

14. Mark Antliff a analysé les interactions entre le collectif de l'Action d'art, les cubistes, les futuristes et leurs amis écrivains. Voir Antliff, *Inventing Bergson : Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde* (Princeton, NJ : Princeton University Press, 1993) 135-156 ; et « Cubism, Futurism, Anarchism : The "Aestheticism" of the Action d'art Group, 1906-1920 », *Oxford Art Journal* 21, n° 1 (1998) : 99-120.

s'étaient vus reprocher d'utiliser la méthode préparatoire de l'esquisse académique comme une fin en soi, les cubistes, quant à eux, étaient accusés de faire régresser leur art vers une forme de primitivisme, notamment par leur recours à des exercices de dessin préparatoires encore utilisés à l'École des beaux-arts ainsi que dans les manuels de dessin pour enfant¹⁵. En somme, si l'on compare les critiques les plus répandues de l'impressionnisme et du cubisme, on voit que l'objet de la technique passée au crible est passé de la couleur au dessin ; en revanche, les termes du discours, où l'art d'avant-garde est traité comme un sous-ensemble diacritique de la technique académique, restent remarquablement similaires.

Notre anthologie de textes commentés soulève des questions liées à d'autres formes de « politique culturelle » cubiste : des références critiques aux différents types de classicisme ; les interprétations du concept de « nationalisme celtique » par les critiques Henri-Martin Barzun, Max Goth et Olivier Hourcade, et les artistes Gleizes et Léger ; l'hostilité univoque des cubistes vis-à-vis de la culture plus restrictive défendue par l'Action française ; et l'impact du néo-catholicisme et des théories de l'« occidentalisme » sur des artistes et des critiques comme Jacques Rivière, André Lhote et Roger de La Fresnaye. Le lecteur est également convié à examiner les incidences liées à la décision du conseiller à la ville socialiste Pierre Lampué, au mois d'octobre 1912, de contester le droit aux cubistes d'exposer leurs toiles dans des bâtiments publics comme le Grand Palais (où se tenait le Salon d'automne). Les historiens et les étudiants pourront découvrir la lettre de protestation que Lampué publia au mois d'octobre 1912 à l'attention du sous-secrétaire aux Beaux-Arts Léon Bérard ; les actes du débat, au mois de décembre 1912, à la Chambre des députés qui opposa les socialistes Jules-Louis Breton et Marcel Sembat sur le droit ou non des cubistes à exposer leurs toiles dans des bâtiments publics ; et, suite à ces événements, la campagne menée par les cubistes et leurs soutiens critiques pour défendre leur mouvement. Autour du débat provoqué par Lampué, nous incluons des articles issus d'une grande variété de sources – rapports officiels du gouvernement, quotidiens, magazines humoristiques et revues d'avant-garde spécialisées – qui, nous l'espérons, sensibiliseront le lecteur au rôle joué par le médium et le message dans la constitution du discours public. Tous ces échanges animés, avec ses sous-entendus xénophobes et les

15. Sur la technique impressionniste et sa réception critique, voir Richard Shiff, *Cézanne et la fin de l'impressionnisme : étude sur la théorie, la technique, et l'évaluation critique de l'art moderne* ([1984], Paris : Flammarion, 1995).

réactions critiques du camp cubiste à la campagne de Lampué, corrobore les thèses universitaires selon lesquelles le mois d'octobre 1912 marqua un tournant dans l'histoire du cubisme.

Pour finir, parce que nous reconnaissons avoir nos points de vue personnels, liés aux aléas de notre propre époque historique, nous souhaitons à la fois rappeler toute l'estime que nous avons pour Edward F. Fry, qui a amorcé ce grand projet de vue d'ensemble du mouvement cubiste à travers ses sources primaires, et remettre ce livre entre les mains de la future génération de chercheurs, qui verront sans doute ici des éléments qui ne nous étaient pas apparents.

MARK ANTLIFF & PATRICIA LEIGHTEN

DOCUMENT 1

« L'APPEL DE 1906 », TRACT PUBLIÉ PAR L'ABBAYE DE CRÉTEIL, 1906

Jeunes écrivains, poètes peintres, nous sommes épris de notre art et voués à lui, profondément.

Depuis deux ou trois ans au moins, chacun de nous, soutenu par une confiance toute juvénile en son labeur, en son activité et les propres moyens de son talent, a *tenté d'atteindre* à la commençante notoriété qui permet à l'artiste d'exercer son art en toute paix et d'en vivre, fût-ce médiocrement.

Et maintenant, nous avons acquis cette certitude qu'à moins de circonstances exceptionnelles, où la valeur n'a que peu à intervenir, il faut au moins la moitié de toute une vie à l'écrivain ou à l'artiste sans fortune, pour n'être plus harcelé des soucis matériels.

Nous savons que beaucoup de nos aînés, malgré un grand talent – et quelques fois à cause de lui – ne peuvent consacrer à leurs chers travaux que les quelques loisirs laissés par le mercenaire gagne-pain.

Ceux-là qui veulent à tout prix, sans une longue attente, vivre de leur plume ou de leur pinceau, doivent condescendre à la prostitution et prendre les dangereux chemins de descente, qu'on ne remonte pas, et qui mènent très loin au-dessous de l'art.

Nous ne voulons même pas envisager cette solution ; sans fortune, nous avons adopté jusqu'ici la seule possible : pour vivre, nous sommes artisans ou courbés sur les moins littéraires besognes de la plume.

Or nous ne sommes point du tout résignés à ce sort-là : nous sommes jeunes et non encore châtrés par une vie médiocre, de tout idéal tangible et de toute vigueur.

Les sympathies de nos confrères, le chaleureux accueil de nos aînés et de nos maîtres, la sanction des jurys, relative, mais valable à quelque titre, nous ont donné cette joyeuse certitude que nous pouvons œuvrer utilement. C'est pourquoi, opiniâtement, nous voulons acquérir