



HAL
open science

La construction internationale de l'aura de Picasso avant 1914. Expositions différenciées et processus mimétiques

Béatrice Joyeux-Prunel

► To cite this version:

Béatrice Joyeux-Prunel. La construction internationale de l'aura de Picasso avant 1914. Expositions différenciées et processus mimétiques. Revoir Picasso ;, Musée Picasso, Paris, Mar 2015, Paris, France. hal-02080984

HAL Id: hal-02080984

<https://hal.science/hal-02080984>

Submitted on 27 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

La construction internationale de l'aura de Picasso avant 1914

Expositions différenciées et processus mimétiques

Béatrice Joyeux-Prunel

Béatrice Joyeux-Prunel est maître de conférences en histoire de l'art moderne et contemporain à l'École normale supérieure de Paris, habilitée à diriger les recherches. Elle travaille sur l'histoire des avant-gardes dans une perspective transnationale. Au sein du Labex TransferS, elle dirige le projet ARTL@S (www.artlas.ens.fr), une étude des mondialisations artistiques à partir d'approches numériques, quantitatives et cartographiques. Elle a publié *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture avant-gardiste parisienne, 1855-1914* (Paris, Musée d'Orsay, 2009) ; *L'Art et la Mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives : sources, outils, bonnes pratiques* (Paris, Ed. Rue d'Ulm, 2010), ; avec Thomas Da Costa Kaufmann et Catherine Dossin, *Global Artistic Circulations and the History of Art*, Farnham, Ashgate, 2015 ; et à paraître : *Les avant-gardes artistiques. Une histoire transnationale 1848-1968*, en 3 tomes, Paris, Gallimard, Coll. Folio Histoire (t.1 :1848-1918, novembre 2015).

Béatrice Joyeux-Prunel is Associate Professor in Art History at the École normale supérieure, Paris. She works on the history of modernism and its globalization from a transnational perspective. She founded the ARTL@S Project (www.artlas.ens.fr), a collaborative study of the circulations and the globalization of art with digital, quantitative, and geographic approaches, hosted by the Labex TransferS. She published *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture avant-gardiste parisienne, 1855-1914* (Paris : Musée d'Orsay, 2009); *L'Art et la Mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives : sources, outils, bonnes pratiques* (Paris : Ed. Rue d'Ulm, 2010) ; with Thomas Da Costa Kaufmann, and Catherine Dossin (ed.), *Global Artistic Circulations and the History of Art* (Farnham: Ashgate, 2015); and, forthcoming: *Les avant-gardes artistiques. Une histoire transnationale 1848-1968* (Paris : Gallimard, Coll. Folio Histoire), vol.1 :1848-1918, vol.2 1918-1945, vol. 3 1945-1968).

Abstract

This paper explains how Picasso became the most recognized modern artist in Europe as soon as before 1914, through a process of cultural transfer and exhibition strategies. Although sources coming from galleries are not open to researchers, Picasso's international path and the circulation of his works can be traced and mapped with exhibition catalogues and with sources coming from the reception contexts of his foreign exhibitions. Daniel Henry Kahnweiler who was Picasso's dealer after 1908, played a key-role in the internationalization of Picasso's reputation and in the making of his aura. With the help of an international

network of dealers and collectors who were convinced of the historical interest of cubism, Kahnweiler adapted Picasso's work to foreign publics. He first exhibited works from the Blue, Red, and *Cézanienne* periods, but not the Cubist works Picasso painted at that time. After the end of 1912 Kahnweiler dared exhibit Cubist works, but he always introduced them with former pieces that proved Picasso had not come to cubism too suddenly. Not only was Picasso's plastic research understandable in Germany and Central Europe, but also the foreign reputation of the painter augmented his aura in Paris where Picasso did not take part to exhibitions. The *détour*, evidenced by the study of the circulation of exhibitions, provided Cubism a foreign legitimization.

Keywords: Picasso ; internationalization ; carrier paths; art market; geography of art; cultural transfers

Résumé en français :

Cet article explique comment Picasso devint l'artiste moderne le plus connu en Europe bien avant 1914, grâce aux stratégies internationales d'expositions de son marchand, et par un processus de transfert culturel. Bien que les archives des galeries ne soient pas ouvertes aux chercheurs, il reste possible de retracer la trajectoire d'exposition de Picasso et la circulation internationale de ses œuvres, avec des catalogues d'expositions et des sources issues des contextes de réception de ses expositions étrangères. Daniel Henry Kahnweiler, le marchand de Picasso après 1908, joua un rôle essentiel dans l'internationalisation de la réputation de Picasso, et dans le développement de l'aura de l'artiste. Aidé par un bon réseau international de marchands et de collectionneurs convaincus de l'intérêt historique du cubisme, Kahnweiler adapta le travail de Picasso aux publics étrangers. Il exposa d'abord des œuvres des périodes bleue, rose et cézanienne, et non pas les œuvres cubistes que Picasso peignait déjà à l'époque. Après la fin de l'année 1912 seulement, Kahnweiler se mit à exposer des œuvres cubistes – mais ces œuvres étaient toujours introduites par des peintures antérieures qui prouvaient que Picasso n'était pas venu au cubisme sans raisons. Non seulement la recherche plastique de Picasso devenait compréhensible en Allemagne et en Europe centrale ; mais encore, la réputation étrangère de Picasso augmentait son aura à Paris où au contraire le peintre ne participait pas aux expositions d'avant-garde. Ce détour par l'étranger, que met en évidence l'étude des circulations des expositions de Picasso, fut bien ce qui donna au cubisme sa légitimité.

La construction internationale de l'aura de Picasso avant 1914

Expositions différenciées et processus mimétiques

Si extraordinaire que cela puisse paraître, les œuvres du père du Cubisme se vendent comme du bon pain [...]... Il a été assez roublard par un beau traité avec des banquiers américains pour se mettre à l'abri du besoin jusqu'à la fin de ses jours. Loin du Salon d'Automne, de la Section des petites Expositions, il est le maître, il n'expose plus¹.

Cet écho de presse témoigne combien l'obscur peintre espagnol qui, avant les *Demoiselles d'Avignon*, semblait encore peindre dans la foulée de Matisse, conquiert en cinq ans à peine la place enviée de chef de file de l'avant-garde internationale. Comment parvint-on à cette situation ? Daniel Henry Kahnweiler, galeriste de Picasso après 1908, fut pour beaucoup dans cette trajectoire. Or, ses archives ne sont pas accessibles aux chercheurs, et les indices donnés par Kahnweiler sur la manière dont il promut Picasso sont ténus :

« On croit toujours qu'un marchand de tableaux "lance" des peintres à grand renfort de coups de trompette et de publicité. Or, je n'ai pas dépensé un sou, même pour des annonces dans les journaux²... ».

L'historien peut reconstituer, cependant, à partir de catalogues d'expositions de l'époque et de sources non marchandes, la trajectoire internationale des œuvres de Picasso avant 1914. Resituées dans le contexte général de l'internationalisation du marché de l'art moderne avant 1914³, elles donnent une image fine de la stratégie probable par laquelle Kahnweiler fit apprécier Picasso à l'étranger, puis par retour, à Paris. Ce fut d'abord les périodes bleues, rose et cézaniennes qu'on apprécia à l'étranger, sans connaître les œuvres cubistes les plus novatrices. Après la fin 1912 seulement, Kahnweiler exposa à l'étranger des œuvres plus audacieuses, mais toujours introduites par des travaux antérieurs.

¹ *Gazette de la Capitale et du Parlement*, novembre 1912. Cité par Werner Spies, « Vendre des tableaux – Donner à lire », dans le catalogue de l'exposition *Daniel-Henry Kahnweiler – marchand, écrivain, éditeur*, Catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1984, p. 21.

² *Mes galeries et mes peintres*, Entretien avec Francis Crémieux, p. 59, édition de 1982. Ce genre d'affirmation fait penser au discours idéal-typique du marchand sur lui-même, décrit par Raymonde Moulin dans *Le Marché de la peinture en France*, Paris, les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1967 ; nouvelle édition, 1989.

³ Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture avant-gardiste parisienne 1855-1914*, Paris, musée d'Orsay/Nicolas Chaudun, 2009.

Dans la rivalité internationale des avant-gardes parisiennes

Kahnweiler rencontra Picasso en 1907, par l'intermédiaire du collectionneur et courtier allemand Wilhelm Uhde⁴. Il venait d'ouvrir sa galerie mais s'intéressait surtout aux fauves, très discutés dans la presse. Décidé à ne traiter avec les artistes qu'en exclusivité, le galeriste dut renoncer à Matisse pris par la galerie Bernheim-Jeune dès 1906. Il réussit à obtenir l'exclusivité de Derain, Van Dongen, Vlaminck et bientôt Braque. Mais avec les *Demoiselles d'Avignon*, le débat esthétique parisien, focalisé autour de la représentation primitive de la femme, fut gagné par l'Espagnol contre Matisse qui se voulait un peintre du « bon fauteuil »⁵. En quelques mois, les logiques de l'avant-garde furent bouleversées : désormais, les avant-gardes parisiennes ne luttaient plus contre le passé, mais les unes contre les autres. Matisse fut pris à parti par les nus encore plus primitifs de Derain, Braque, Girieud et Sickert, et bien sûr Picasso⁶. Deux camps se formaient dans le sérail parisien, « matissistes » et « picassoistes », comme les désignait l'auteure américaine Gertrude Stein⁷. Kahnweiler s'engagea dans cette lutte de camps. En 1908, Van Dongen quitta sa galerie pour Bernheim-Jeune. Derain et Braque s'unirent avec Picasso contre Matisse et Van Dongen. Kahnweiler, qui avait déjà Derain sous contrat et soutenait Braque, se tourna logiquement vers Picasso.

Or, depuis une génération, la bataille artistique parisienne s'était internationalisée. La réputation internationale du fauvisme reposait sur la surface commerciale de la galerie Bernheim-Jeune, et plus précisément sur les réseaux de son marchand Félix Fénéon, responsable depuis 1906 de la section moderne de Bernheim-Jeune [Fig.1]. Fénéon était l'ami de grands collectionneurs qui dans les années 1890 avaient introduit en Allemagne le postimpressionnisme⁸. Son rayonnement commercial fonctionnait grâce à des connivences sociales, culturelles et historiques qui soudaient la génération fin-de-siècle. Il parvint à faire apprécier Matisse surtout à ses clients et amis : il leur montrait des toiles moins vives que celles qu'on pourfendait à Paris, proches de celles de Sérusier, Signac ou Maurice Denis. Matisse devenait un peintre d'arabesques assorties aux tentures des amateurs d'Art nouveau.

⁴ Voir Christian Geelhaar, *Picasso : Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs, 1899-1939*, Zurich, Palladion / ABC Verlag, 1993, et Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, Berkeley/ Los Angeles / London, University of California Press, 1996.

⁵ Henri Matisse, « Notes d'un peintre », *La Grande Revue*, 25 décembre 1908, p. 733-734 et 741-742. Voir aussi Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art* présentés par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972 ; 2^e édition Hermann, coll. « Savoir », 1992.

⁶ Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, préface de Paul Léautaud, édition présentée et annotée par Hélène Klein, Paris, Pygmalion, 2001, p. 121.

⁷ Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, trad. de l'anglais par B. Faÿ, Paris, Gallimard, 1934, p. 86.

⁸ Sur ces stratégies voir Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture avant-gardiste parisienne 1855-1914*, Paris, musée d'Orsay/Nicolas Chaudun, 2009.

Le commerce du fauvisme était ainsi porté, après 1906, par un milieu international de rentiers, parfois critiques d'art ou fondateurs de musées, comme Carl Ernst Osthaus, Harry Kessler, Ivan Morosoff ou Serguei Chtchoukine.

Kahnweiler avait sous les yeux un modèle difficile à reproduire. Picasso n'était pas très médiatisé et n'avait jamais participé aux Salons parisiens [Fig. 2]. Ses amateurs étaient surtout des artistes ou de petits collectionneurs. Il était soutenu par des petites galeries. Kahnweiler parvint pourtant à le hisser à la hauteur de Matisse, et à placer son œuvre, en quelques années, dans les plus belles collections européennes d'art moderne.

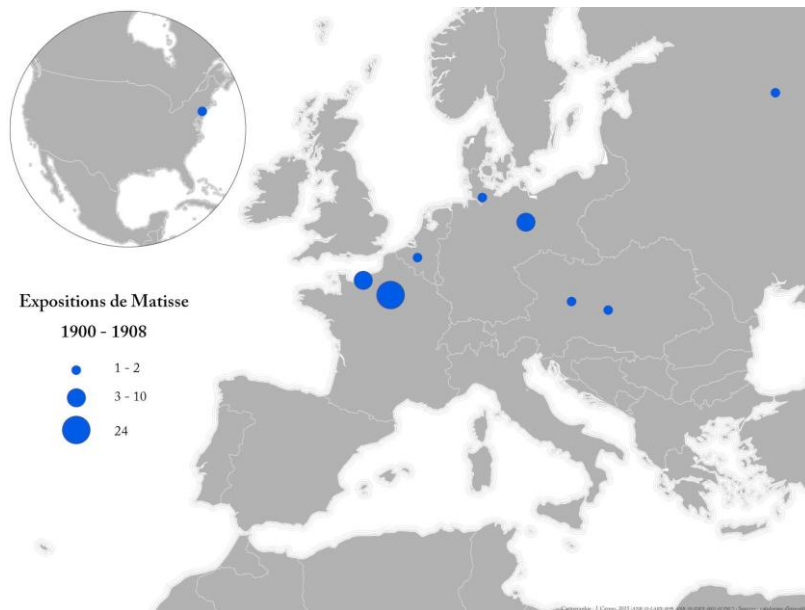


Figure 1 : Expositions d'œuvres de Matisse entre 1900 et 1908



Figure 2 : Expositions d'œuvres de Picasso, 1896-1908

Un processus mimétique⁹

En 1908, après le refus par le Salon d'Automne gagné au fauvisme, des toiles proposées par Braque, Kahnweiler organisa au pied levé une exposition Braque dans sa galerie. Puis il reporta cette concurrence à l'étranger. Il orchestra bientôt la conquête cubiste du champ international et symbolique des avant-gardes.

La rivalité entre Matisse et Picasso permit vite de gagner, par mimétisme, des collectionneurs étrangers qui achetaient du Matisse. Grâce à la promotion féroce que Gertrude Stein faisait de Picasso, les hommes d'affaire russes Serge Chtchoukine et Ivan Morosoff vinrent à Kahnweiler à partir de leur intérêt pour Matisse. Ils furent, avec Gertrude Stein, les premiers fidèles amateurs de la galerie Kahnweiler, ainsi que le Suisse Hermann Rupf, un ami du galeriste. Kahnweiler entretenait leur curiosité, envoyant régulièrement des reproductions des dernières réalisations du peintre. Il savait, comme son collègue plus âgé Ambroise Vollard, qu'un collectionneur achète d'autant plus une œuvre qu'elle lui paraît désirée par un autre. Uhde contribuait à entretenir ce désir mimétique. Il faisait se rencontrer ses amis, peintres, collectionneurs et marchands de passage, amants, et les envoyait à Kahnweiler.

Retirer le cubisme à Paris

C'est en reportant à l'étranger la lutte pour le cubisme et contre le fauvisme que le processus mimétique fut le plus efficace. Kahnweiler décida de ne plus monter d'expositions dans sa galerie, et surtout de ne plus envoyer aux Salons parisiens, autant pour Braque et Derain que pour Picasso [Fig. 3].

⁹ Sur le caractère mimétique du désir, voir René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel, 2011 (1^{ère} éd. Grasset, 1961).

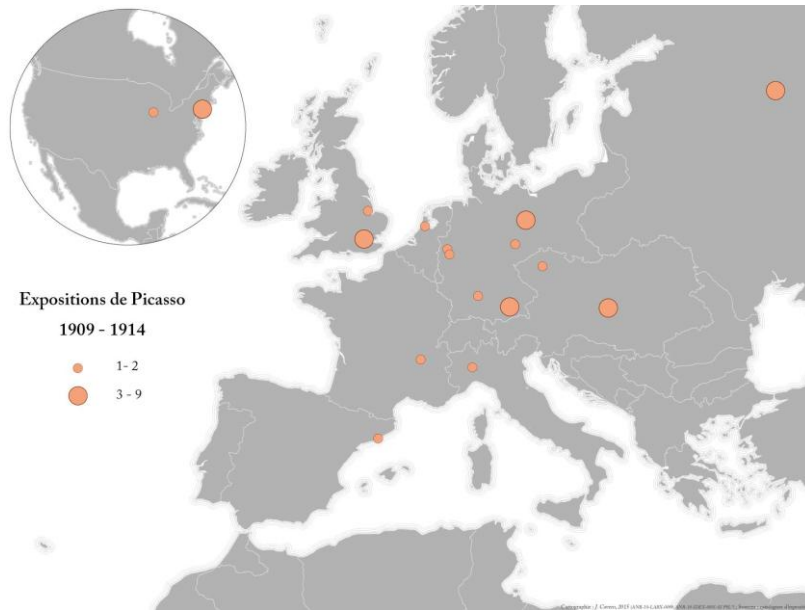


Figure 3 : Expositions d'œuvres de Picasso, 1909-1914

Aucun document publié ne permet de dater cette décision, et les chercheurs n'ont pas accès aux archives de la galerie Kahnweiler. On la retrace en revanche en pistant la circulation des œuvres de Picasso qui n'exposa plus à Paris après décembre 1908, sauf une fois chez Vollard qui lui avait acheté des toiles (décembre 1910)¹⁰. Kahnweiler choisissait de faire remarquer l'avant-garde cubiste par son silence à Paris et par l'écho de sa réception à l'étranger, en particulier en Allemagne et en Europe centrale [Figs. 4, 5, 6 et 7 – mettre ces images sur une même page, si possible comme ci-dessous].

¹⁰ L'exposition eut lieu du 20 décembre 1910 au 11 février 1911.



Figure 4 : Expositions d'œuvres de Picasso en 1910



Figure 5 : Expositions d'œuvres de Picasso en 1911



Figure 6 : Expositions d'œuvres de Picasso en 1912

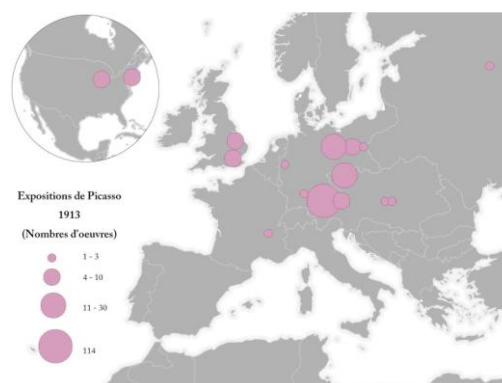


Figure 7 : Expositions d'œuvres de Picasso en 1913

Premières expositions à l'étranger : pas plus de cubisme !

Quelles furent les œuvres de Picasso exposées à l'étranger avant 1914? Dans quel ordre étaient-elles accrochées ? Les titres mentionnés dans les catalogues des expositions concernées, les dates indiquées parfois, ou les reproductions dans ces ouvrages qu'ils contiennent, mettent en évidence une pédagogie progressive¹¹.

Ainsi, ce ne furent pas d'abord des œuvres cubistes qui validèrent à l'étranger la réputation parisienne de Picasso : aucune œuvre cubiste postérieure à la période cézanienne ne semble avoir été exposée jusqu'en 1911 ; toutes les expositions de Picasso contenaient des toiles ou des dessins réalisés bien avant 1907- avant le tournant cubiste de l'Espagnol – ;

¹¹ Cette reconstitution a été possible grâce aux catalogues de l'époque – et leur édition par Donald E. Gordon (*Modern Art Exhibitions 1900-1916*, Prestel Verlag, Munich, 1974), confrontés à l'édition en ligne du catalogue raisonné de l'œuvre de Picasso dirigé par Enrique Mallen (Enrique Mallen (éd.), *Online Picasso Project*, Sam Houston State University, 1997-2015, <https://picasso.shsu.edu/>). Pour plus de facilité, les références des œuvres sont notées selon le classement de ce « *Projet Picasso en Ligne* » (Online Picasso Project), par les initiales OPP.

enfin, lorsque des œuvres cubistes furent exposées après l'automne 1912, ce fut toujours à côté d'œuvres d'avant 1907, et dans une démarche rétrospective et chronologique.

La première période de Picasso, celle des années 1900-1902, antérieure même à la période bleue, plaisait le plus aux marchands. C'est elle qui fut mise en valeur par les petites galeries où Picasso fut exposé à Paris avant 1908. Deux Picasso montrées chez Eugène Blot à Paris en décembre 1908, *Le Canapé* et *La Divette*, évoquent l'héritage de Toulouse-Lautrec dont le peintre avait suivi l'exemple lors de ses premiers séjours parisiens. Picasso fut encore représenté à la galerie Notre-Dame-des-Champs (décembre 1908-janvier 1909) par un *Intérieur*, une *Nature Morte* et un *Clown* – œuvres réalisées entre 1899 et 1902¹². Les expositions d'œuvres de Picasso postérieures à 1908, et dont Kahnweiler ne fut pas responsable, reflètent elles aussi les goûts de collectionneurs manifestement peu prêts à assimiler le cubisme jusqu'à la fin 1912. Ainsi les quatre œuvres prêtées par le collectionneur hongrois Marzell Nemes à l'« Exposition internationale des impressionnistes » (*Nemzetközi Impressionista Kiállítás*) de Budapest (*Művészház*) en avril 1910, sont d'un cubisme cézannien, alors qu'à cette époque Picasso faisait déjà des compositions abstraites. Ce n'est qu'à l'exposition du *Sonderbund* de Cologne (25 mai-30 septembre 1912), qu'apparaît aux catalogues la mention d'un propriétaire de toiles cubistes postérieures à 1911 – et encore s'agit-il d'Alfred Flechtheim, représentant en Allemagne de la galerie Kahnweiler. Les autres propriétaires mentionnés à cette occasion détiennent des œuvres non cubistes. Si Picasso pouvait plaire, jusqu'en 1912, donc, c'était dans les limites de Cézanne. La préparation de l'exposition *Manet and the Postimpressionists*, organisée à Londres par Roger Fry pour l'automne 1910, confirme cette idée. Kahnweiler semble avoir échoué à imposer ses Picasso à Fry qui n'exposa que des œuvres prêtées par Clovis Sagot, lequel détenait des travaux du début du siècle. Kahnweiler avait pourtant été sollicité par Fry : il y prêta trois Derain et cinq Vlaminck, mais aucun Picasso¹³. À Londres, les Picasso furent d'ailleurs présentés de manière progressive : on commençait par la période bleue, jusqu'à un cubisme encore doux, ou encore le cubisme cézannien du *Portrait de Clovis Sagot*.

Les expositions ultérieures, où Kahnweiler put intervenir dans le choix des œuvres, incluent toujours la période précubiste, en particulier la période bleue – témoignages de

¹² Deux intérieurs seulement sont répertoriés dans l'œuvre de Picasso avant 1908 : *Intérieur avec vue sur fond enneigé*, Barcelone, 1899, huile sur toile, 50 x 32 cm, Musée Picasso, Barcelone (OPP.99:50) ; et *l'Intérieur de Els Quatre Gats*, Barcelone, 1900, huile sur toile, 41 x 28 cm. Simon M Jaglom Collection, New York (OPP.00:33). Un seul *Clown*, daté de 1901, est recensé dans sa production avant 1908 : le *Clown au singe*, Paris, 1901, huile sur toile, 33 x 19,1 cm (OPP.01:111).

¹³ Une hypothèse confirmée par Anna Gruetzner Robins, *Modern Art in Britain*, *ibid.*, p. 44.

grande finesse artistique et d'engagement. Kahnweiler suivit cette stratégie lorsqu'il envoya à la Sécession de Berlin, au printemps 1911, quatre Picasso antérieurs à 1907. C'était jouer le jeu de l'esthétique prônée là-bas : un art si possible symbolique. L'exposition de dessins et d'aquarelles de Picasso à la *Photo Secession Gallery* de New-York, au printemps 1911, présenta un éventail choisi sur 1905-1910. Ce mode de présentation permettait de faire du cubisme l'aboutissement logique d'une trajectoire stylistique d'excellence. On retrouve la même stratégie dans l'envoi de Kahnweiler au *Moderne Kunstkring* d'Amsterdam (automne 1911), de la période bleue au cubisme cézannien. Cette pédagogie progressive et rétrospective finit par l'emporter.

1912-1913 : exporter Picasso en rétrospectives

En 1912, Kahnweiler élargit l'éventail de ses envois auprès du public allemand, celui qu'il connaissait bien. Il passa à une stratégie systématiquement rétrospective. En même temps, il envoyait le plus possible de Picasso dans le plus grand nombre possible de villes d'Allemagne.

Après 1912, les catalogues d'expositions concernant Picasso mentionnent souvent des dates d'œuvres. Ainsi pour la II^e exposition du *Cavalier Bleu* à Munich (février 1912) et pour l'exposition du *Sonderbund* à Cologne (mai-septembre 1912) où une salle fut réservée à Picasso (salle 8)¹⁴, avec seize œuvres de 1901-1911. De la période bleue au cubisme synthétique abstrait, l'évolution de Picasso devenait une évidence.

Réussir la salle Picasso du *Sonderbund* était stratégique, car les polémiques autour des avant-gardes parisiennes grondaient en Allemagne¹⁵. La salle 8, montée par Kahnweiler et ses amis Uhde et Flechtheim, devait légitimer les innovations cubistes par ses travaux antérieurs. En même temps que le *Sonderbund*, plusieurs expositions d'œuvres de Picasso furent organisées simultanément dans d'autres villes d'Allemagne. Toutes, justifiaient les qualités de Picasso par ses œuvres anciennes. Au printemps 1912, cinq œuvres furent exposées à la Sécession de Berlin, non loin de la galerie *Der Sturm* où en mai 1912, 32 gravures et dessins

¹⁴ *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Coeln, 1912*, Städtische Ausstellungshalle am Aachener Tor, 25 Mai – 30 Septembre 1912, Cologne, Dumont, 1912. Sur cette exposition, voir le cat. exp. *1912, Mission moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*, Barbara Schaefer (dir.), Cologne, Wieland Verlag, 2012.

¹⁵ L'affaire est bien exposée dans Christoph Engels, *Auf der Suche nach einer « deutschen » Kunst. Max Beckmann in der Wilhelminischen Kunstkritik*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft, 1997. Voir aussi Barbara Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im deutschen Kaiserreich*, p. 319-326 : « Tschudi und die Auseinandersetzung um die französische Kunst im Jahre 1911: die Streitschrift *Ein Protest deutscher Künstler und Im Kampf um die Kunst* ». herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Mainz, Verlag Ph. von Zabern, Berliner Schriften zur Kunst n° 4, 1993.

de Picasso, majoritairement d'avant 1907, étaient exposés¹⁶. À Leipzig, entre avril et juin 1912, l'exposition annuelle accueillit aussi ses Picasso, avec des œuvres de 1905¹⁷. La galerie Hans Goltz, à Munich, prolongea l'effet du *Sonderbund* en octobre 1912 en exposant une dizaine de Picasso dans son exposition annuelle d'art « nouveau »¹⁸.

Cette présentation évolutive, chronologique (œuvres datées et classées par date), et locale, aboutit avec la rétrospective Picasso organisée à Munich dans la *Moderne Galerie* de Heinrich Thannhauser (février 1913). Les 114 œuvres du catalogue étaient classées chronologiquement de 1901 à 1912. Un tiers (34 œuvres) furent prêtées par des collectionneurs privés, tous situés en Allemagne sauf une de Londres, aucun en France – et l'on avait soigneusement mentionné leurs villes, lesquelles décrivaient une vaste géographie allemande¹⁹. Les 12 reproductions du catalogue se répartissaient sur toutes les périodes stylistiques de Picasso, sauf le cubisme analytique, le plus récent. S'ajoutait la preuve que Picasso était désirable puisqu'il était collectionné localement. La rupture cubiste prenait sens historique, esthétique et philosophique, et social. Et Kahnweiler put enfin s'attacher l'exclusivité de Picasso par contrat, alors que sa stratégie commerciale portait ses fruits (décembre 1912)²⁰

L'extension internationale d'une stratégie efficace

Fin 1912, la réputation allemande de Picasso et le réseau de Kahnweiler étaient suffisants pour que des galeries établies plus à l'Est réclament des œuvres du peintre cubiste. Ainsi à Vienne, la galerie Miethke exposa deux Picasso en janvier-février 1913²¹. Miethke était partenaire du réseau marchand international qui promouvait l'impressionnisme et le symbolisme depuis la fin-de-siècle. Ainsi, les galeries qui avaient fait la gloire de l'impressionnisme étaient conquises. Picasso fut ensuite exposé à Budapest (printemps et automne 1913), Prague (mai-juin 1913) et Moscou (mars-avril 1913)²². À Prague, le catalogue

¹⁶ *Der Sturm 3. Ausstellung. Französische Graphik/ Pablo Picasso*. Mai 1912.

¹⁷ *Leipziger Jahresausstellung* ; Leipzig (7 avril - fin juin 1912), cat. n° 597, 598 et 599. *L'Écuyère à cheval* est probablement l'œuvre de l'OPP.05 :32, *Equestrienne à cheval*, Paris, 1905, gouache sur carton, 60x79 cm, Héritiers Picasso.

¹⁸ *Neue Kunst. 1. Gesamte Ausstellung*, Galerie Hans Goltz, Munich, octobre 1912.

¹⁹ Voir à ce sujet Béatrice Joyeux-Prunel, « ¿Exponer al cubista sin cubismo ? De cómo Kahnweiler llegó a convencer a Alemania —e incluso al mundo entero— del aura de Picasso mediante su pedagogía expositiva (1908-1914) », dans *Picasso. Registros Alemanes*, cat. exp. Malagá, Museo Picasso (Automne 2015).

²⁰ Contrats signés le 30 novembre 1912 avec Braque (un an), avec Derain le 6 décembre 1912 pour un an, le 18 décembre 1912 pour trois ans avec Picasso.

²¹ Exposition *Die neue Kunst*, janvier-février 1913.

²² Budapest, avril - mai 1913, Nemzetközi Postimpresszionista Kiállítás, Művészház [Maison des Artistes] ; et automne 1913, A.XIX. Század Nagy Francia Mesterei [Grands maîtres français du XIXe], Ernst-Museum ;

reproduisait des œuvres récentes, datées de 1910 et 1912²³, en face de toiles de la période bleue²⁴. Cette trajectoire vers l'Est n'allait plus s'arrêter jusqu'à la guerre, concernant désormais des œuvres de toutes ses périodes.

On sait, par ailleurs, combien le *Sonderbund* de Cologne marqua les amateurs étrangers. Les organisateurs de l'exposition qui introduisit pour la première fois les avant-gardes européennes aux USA, l'*Armory Show*, tenue en 1913 à New York, Boston et Chicago, s'en inspirèrent directement²⁵. Non seulement ils médiatisèrent fortement l'*Armory Show*, mais aussi ils veillèrent à mettre en valeur des théories modérées (comme les positions de Maurice Denis), et à bien mettre en parallèle des œuvres anciennes et des œuvres récentes des artistes les plus en vue, notamment celles de Picasso.

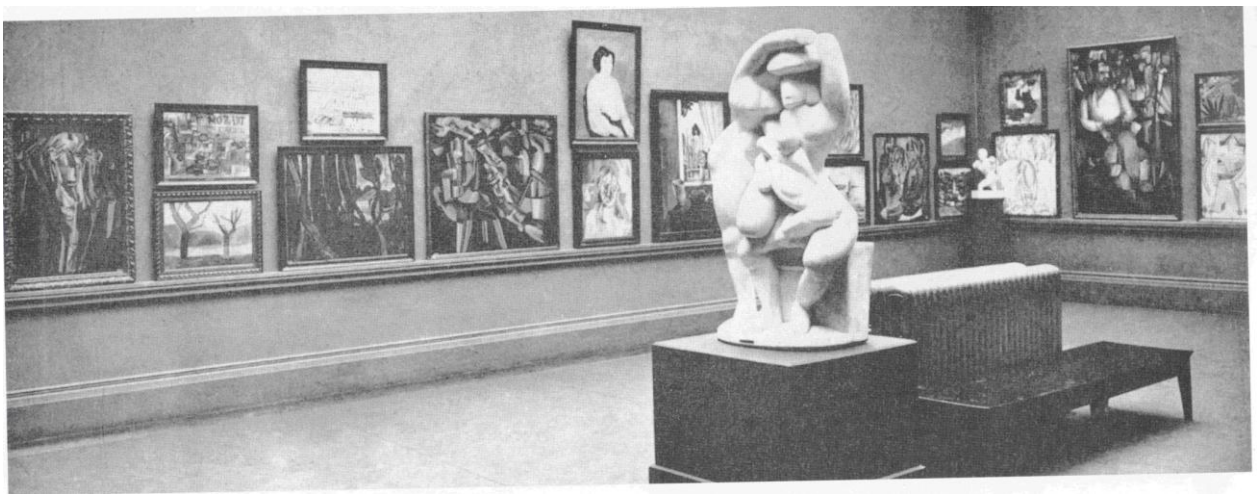


Figure 8 : *Vue de l'Armory Show présentée à Chicago, 24 mars – 15 avril 1913. Salle cubiste.*

On reconnaît de gauche à droite *L'Affiche de Kubelick (Le Violon)* (1912) de Braque (collection particulière, Suisse), puis de Picasso les *Arbres* ; de Duchamp, *Le Roi et la Reine entourés de Nus vites* (1912); un peu plus loin à droite le *portrait de Madame Soler* mis en contraste avec la *Femme au pot de moutarde*; au centre, *La Vie familiale* d'Archipenko.

Prague, mai - juin 1913, Skupina Vytvarnych Umelcu, III. Vystava, Obecni Dum Mesta Prahy Moscou, 3 mars - 2 avril 1913, Valet de Carreau (3).

²³ *Homme à la mandoline* (1910 cat. n° 20) et *Etagère* (1912, cat. n°21). Respectivement : *Guitariste* ('*Le torero*'). Paris. Printemps 1911. Huile sur toile . 46 x 26 cm. Coll. part, Chicago. OPP.11:71 ; et *L'étagère*. Paris. Hiver 1911-1912. Huile sur toile, 63,3 x 50 cm. Coll. part, Genève. OPP.11:64.

²⁴ Notamment *Pauvre repas* (1903, cat. n°24). Œuvre non identifiée – peut-être *Le repas frugal*. Barcelone. 1904. Aquarelle. 24 x 33 cm. Galerie Bayeler, Basel. OPP.04:09 ; ou bien *Le repas frugal*. Paris. 1904. eau-forte, Edition 20/250. 46,5 x 37,6 cm. Coll. part. OPP.04:04.

²⁵ *The Armory Show International Exhibition of Modern Art 1913*, reprint du cat. d'exp., Bernard Karpel (dir.), New York, Arno Press, 1972 ; t. I, *Catalogues* ; t. II, *Pamphlets* ; t. III, *Contemporary and Retrospective Documents*; Constance Schwartz, *The Shock of Modernism in America. The Eight and Artists of the Armory Show*, Roslyn Harbor, NY, Nassau County Museum of Fine Arts, 1984. Et plus récemment, le site <http://xroads.virginia.edu/~museum/armory/entrance.html> qui reconstitue le plan et les œuvres exposées en 1913 (consulté le 28 janvier 2015).

Pour l'étranger, les rétrospectives contribuèrent à faire apparaître Picasso comme un virtuose allant d'un style et d'une époque à une autre. Vers 1913, les accrochages faisaient appel à l'intelligence du public, par des allusions historiques, esthétiques et philosophiques, ou des renvois inattendus qui prêtaient à rire les initiés. Pour la rétrospective Picasso chez Thannhauser, deux têtes de femme se faisaient face, l'une de 1902 et l'autre de 1909. L'accrochage de *l'Armory Show* à Chicago, dont une photo nous est restée, montre le sévère *portrait de Madame Soler* de la période bleue (1904), juste au-dessus de la très moqueuse *Femme au pot de moutarde* (1909)²⁶. Un petit public international de connaisseurs s'était mis en place. La plupart, comme le collectionneur tchèque Vincenc Kramář²⁷, s'investirent dans la construction d'un discours historique, philosophique et évolutionniste sur le cubisme, où Picasso prenait la place première, au détriment des recherches des cubistes parisiens dits « de Salon ».

Kahnweiler pratiquait-il cette pédagogie de manière consciente ? Et sa stratégie d'historicisation fut-elle perceptible ? On sait, déjà, son rôle direct dans l'organisation de la plupart des expositions de Picasso en Allemagne, en particulier la salle 8 du Sonderbund et la rétrospective de février 1913 chez Thannhauser. L'hypothèse selon laquelle Kahnweiler aurait appliqué une pédagogie systématique n'est pas du tout improbable : beaucoup se souciaient de familiariser les publics européens avec l'art moderne. Pendant la guerre, Kahnweiler poursuivit ce travail avec son livre *Vers le cubisme*, expliquant comment Picasso et Braque étaient venus au cubisme de manière progressive, « chemin vers le cubisme », comme l'exprime le titre allemand de l'ouvrage, *Der Weg zum Kubismus*²⁸.

Effets retour

Sur la scène française, dès 1910 le cubisme semblait mieux reçu à l'étranger qu'en France, donc prophétique. L'absence de Picasso dans les expositions parisiennes entretint rapidement les rumeurs sur sa peinture dont le grand public n'avait, en fait, jamais vu d'œuvre dans une exposition d'envergure à Paris. L'effet intrigant de cette absence fut accentué par la rumeur du soutien d'amateurs étrangers dont la fortune était d'autant plus jugée considérable qu'on ne la connaissait pas. Pire : beaucoup de ces collectionneurs étaient allemands !

²⁶ *Portrait de madame Soler*. Barcelone. 1903. Huile sur toile, 100 x 70 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. OPP.03:18 et *Femme et pot de moutarde*. Paris. Hiver 1909-1910. Huile sur toile. 73 x 60 cm. Coll. part. OPP.09:140.

²⁷ Jana Claverie, *Vincenc Kramář, un collectionneur du cubisme à Prague*, Paris, RMN, 2002.

²⁸ Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, Munich, Delphin Verlag, 1920.

Même à l'étranger, l'absence de Picasso dans les Salons parisiens fit parler : les comptes-rendus du Salons d'Automne de 1911 dans la presse de New York, Madrid, Amsterdam, mentionnaient toujours le grand absent. C'est d'ailleurs sur ce « silence », que le marchand munichois Heinrich Thannhauser qui présentait, en février 1913, sa grande rétrospective Picasso, fonda l'exception de Picasso et son authenticité d'artiste. Dans toutes les expositions, souligne la préface du catalogue, on pouvait voir des œuvres de jeunes artistes de France, Allemagne, Italie, Russie, Norvège etc., toutes influencées par Picasso ; mais on ne pouvait voir d'œuvres de l'Espagnol que chez certains marchands ou collectionneurs. N'était-ce pas la preuve de son rayonnement ? Dans la lutte des avant-gardes, la différence spécifique de Picasso était ce silence et cette aura :

« ... jamais il n'a exprimé comme les autres ses intentions artistiques dans des programmes, des manifestes ou autres déclarations ; jamais il n'a cherché [...] à expliciter les fondements de sa manière de peindre, opposée à ses manières antérieures ; mais simplement : il peignait²⁹. »

²⁹ Je traduis. *Austellung Pablo Picasso* – cat. exp. Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, février 1913, Munich, 1913, n. p.