



HAL
open science

Bas les masques ! Pour une relecture socio- économique du Montparnasse des années 1920

Léa Saint-Raymond

► **To cite this version:**

Léa Saint-Raymond. Bas les masques ! Pour une relecture socio- économique du Montparnasse des années 1920. Artl@s Bulletin, 2015. hal-02986369

HAL Id: hal-02986369

<https://hal.science/hal-02986369>

Submitted on 5 Nov 2020

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.

2015

Bas les masques ! Pour une relecture socio-économique du Montparnasse des années 1920

Léa Saint-Raymond

Université Paris Ouest Nanterre La Défense, lea.saint-raymond@ens.fr

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>



Part of the [Modern Art and Architecture Commons](#), and the [Quantitative, Qualitative, Comparative, and Historical Methodologies Commons](#)

Recommended Citation

Saint-Raymond, Léa. "Bas les masques ! Pour une relecture socio-économique du Montparnasse des années 1920." *Artl@s Bulletin* 4, no. 2 (2015): Article 5.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC BY-NC-ND license](#).

Bas les masques ! Pour une relecture socio-économique du Montparnasse des années 1920

Léa Saint-Raymond*

*Université Paris Ouest
Nanterre La Défense*

Abstract

This paper attempts to reconstruct the Parisian art world of the 1920s through the prism of the social sciences. Geography, sociology and network analysis shed new light on a caricature drawn by Sem, entitled *Les Montparnos*, which was published in 1929 in *L'Illustration*. The reconstruction of the artistic field strips away the masks, and leads us to conclude that Sem, the star of the Parisian Belle Époque, was trying to reverse the stigma of his increasingly marginalized position by mocking a new generation of rising stars—such as Foujita, Man Ray, and Kiki de Montparnasse—who were starting to dominate the Parisian art scene and market.

Résumé

Cet article tente une reconstitution du monde de l'art parisien des années 1920 au prisme des sciences sociales. La géographie, la sociologie et l'analyse de réseaux apportent un éclairage inédit à une caricature de Sem, *Les Montparnos*, parue en 1929 dans *L'Illustration*. La reconstitution du champ artistique fait tomber les masques et porte à conclure que Sem, roi de la Belle Époque Parisienne, cherche à retourner le stigmate de sa position désormais périphérique, en moquant la nouvelle génération des Foujita, Man Ray, et Kiki de Montparnasse devenue incontournable sur la scène et le marché de l'art parisiens.

** Léa Saint-Raymond est doctorante en histoire de l'art, à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, sous la direction de Ségolène Le Men. Elle étudie le marché de l'art parisien depuis le début du XIX^e siècle et sa thèse porte sur les artistes vivants dans l'arène des ventes publiques, entre 1852 et 1939, et notamment sur la fabrication de la cote artistique. Ancienne élève de l'ENS, elle a également reçu une formation en économie à l'École de l'Économie de Paris et elle est agrégée en sciences économiques et sociales.*

Etudier une œuvre d'art avec les outils des sciences sociales semble, *a priori*, mal aisé, tant les échelles d'analyse sont hétérogènes : d'un côté, le recours au comparatisme et au quantitatif, de l'autre, l'idiosyncrasie d'un objet. Si l'économie, la sociologie et la géographie s'aventurent dans les mondes de l'art, c'est pour en analyser le marché ou pour donner plus d'épaisseur à l'artiste, reléguant l'œuvre à la périphérie de l'analyse. Cette critique, fréquemment adressée aux approches socio-géographiques en histoire de l'art¹ constitue un défi méthodologique : faire le lien entre produit visuel et recherches en sciences sociales. Si le croisement étroit des disciplines est pertinent lorsque l'œuvre d'art aborde frontalement des sujets économiques² ou sociaux, l'exercice est plus indirect lorsque l'iconographie est différente. Ainsi Béatrice Joyeux-Prunel a-t-elle dû reconstituer le champ artistique pour interpréter sous un éclairage nouveau les premiers *readymades* de Marcel Duchamp³. Cette collecte de traces socio-géographiques permet de mettre en lumière les motivations « à l'œuvre » et de tester, voire déconstruire, les discours des artistes et des critiques.

Cet article explore de nouvelles pistes méthodologiques en analysant une œuvre singulière au prisme des sciences sociales. La caricature des « Montparnos », parue en 1929 dans *l'Illustration*, constitue une exception dans l'œuvre de Sem, pseudonyme de Georges Goursat (1863-1934). Cet artiste a connu un réel succès durant la Belle Époque en croquant le Tout-Paris dans la presse et dans des albums, dont le plus célèbre est *Tangoville sur mer*, édité en 1913. L'aquarelle de Sem, l'une des dernières qu'il donne à la presse, détone à la fois dans son œuvre et dans l'article dans laquelle elle est publiée : ce sont des artistes qui sont visés, en particulier le peintre Foujita (1886-1968), et les propos du caricaturiste

sont d'une rare virulence. Cette critique qualifie la bohème artistique de Montparnasse de « horde effrayante de fauves », « ratés blêmes d'envie ». Pour mieux saisir la particularité de cette œuvre, l'analyse socio-géographique s'avère pertinente. La collecte de traces s'appuiera sur les sources habituelles de l'histoire de l'art : données d'archives, coupures de presse, catalogues d'exposition, iconographie. Le traitement de cette information, cependant, fera le va-et-vient entre l'analyse formelle, iconographique, de cette caricature singulière, et l'analyse quantitative, permettant de reconstituer les mouvements de forces qui traversent l'œuvre. Pour ce faire, les statistiques et la cartographie permettront, d'une part, de mettre en évidence la structure du champ artistique qui encadre l'activité de Sem et de ses adversaires ; d'autre part, l'analyse structurale de réseaux viendra compléter cette méthodologie en adoptant un point de vue dynamique et en considérant ces artistes comme des acteurs tissant des liens entre eux.

Le recours à la sociologie et à la géographie apporte un éclairage inédit à l'interprétation formelle de l'œuvre. Cette méthode fait mentir la caricature et tomber les masques. La reconstitution du champ artistique porte à conclure, en effet, que Sem cherche à retourner le stigmate de sa propre position désormais périphérique dans le champ artistique. Ayant fait partie du pôle dominant à la Belle Époque, il assiste avec rancœur à l'ascension économique et sociale d'une nouvelle génération cosmopolite vivant à Montparnasse : l'École de Paris. Par l'analyse de réseaux, on comprend pourquoi Foujita est pris pour cible : l'artiste japonais occupe dans le réseau de sociabilités et dans les mondanités artistiques la place que Sem, « roi déchu », avait occupée avant la Grande Guerre. Ces motivations sont latentes et la collecte de traces permet de les mettre à jour, déconstruisant alors la caricature de Sem.

¹ Béatrice Joyeux-Prunel (éd), *L'Art et la Mesure. Histoire de l'art et approches quantitatives : sources, outils, méthodes*, actes du colloque de l'École normale supérieure, 3-5 décembre 2008, Paris, éditions rue d'Ulm, 2009.

² Sophie Cras, « L'économie à l'épreuve de l'art. Expérimenter la valeur, le marché de la monnaie dans la pratique artistique (1955-1975) », thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Philippe Dagen, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2014.

³ Béatrice Joyeux-Prunel, « Géopolitique des premiers *readymades* », *Revue de l'Art*, n°185/2014-3, pp. 27-33.



Figure 1. Sem (Georges Goursat), « Les Montparnos », caricature figurant dans l'article « Bars et cabarets de Paris » (texte et aquarelles de Sem, 8 pages en couleur), paru dans *L'illustration*, n°4527, Noël 1929, pas de pagination. (Photographie : Léa Saint-Raymond)

Bien connu durant la Belle Époque pour avoir croqué les mœurs de l'aristocratie et du milieu artistique, le caricaturiste et chroniqueur mondain Sem (1863-1934) semble se faire plus discret dans l'entre-deux-guerres, mais il publie encore des dessins dans treize revues et journaux⁴, notamment dans *L'illustration*, dont la caricature « Les Montparnos » est tirée. Ce magazine hebdomadaire, fondé en 1843, est le premier des illustrés français depuis le début du siècle et il connaît son apogée en 1929, atteignant un tirage de 200 000 exemplaires par numéro⁵. Mêlant le texte d'information, les gravures d'actualité et la publicité, *L'illustration* séduit un vaste lectorat grâce à la qualité de ses planches en couleur et de ses photographies.

Ce dessin à l'aquarelle, l'un des derniers que Sem donne à la presse⁶, a été publié dans un article du

n°4527, numéro spécial de Noël 1929, écrit et illustré par l'artiste, intitulé « Bars et cabarets de Paris ». Sem était un ami personnel de René Baschet, directeur de *L'illustration*⁷. Durant huit pages, le caricaturiste entraîne son lecteur dans des bars, cabarets et restaurants « authentiques » de Paris. Il évoque notamment les « cafés-musées » de Montparnasse, où l'on peut croiser une population d'artistes, les « Montparnos », représentés dans le dessin.

Six ans plus tôt, en 1923, Sem avait publié un livre contenant 120 dessins, autour d'une thématique similaire : dans *La Ronde de Nuit*, il décrivait un dancing clandestin de l'après-guerre, avec son orchestre de jazz, ses musiciens afro-américains et ses danseurs de swing⁸. L'article de 1929 s'inscrit dans la continuité de *La Ronde de Nuit* en reproduisant cet exercice pour d'autres bars et restaurants parisiens. Néanmoins, la caricature des Montparnos introduit une dissonance : plus

⁴ Catherine Saint-Martin, *5000 dessinateurs de presse et quelques supports, en France, de Daumier à nos jours*, 1996, pp. 594-595.

⁵ Jean-Noël Marchandiau, *L'illustration 1843-1944. Vie et mort d'un journal*, Toulouse, Éditions Privat, 1987, p. 325.

⁶ Madeleine Bonnelle et Marie-José Méneret, *Sem*, Périgueux, atelier de Pierre Fanlac, 1979, p. 134.

⁷ Madeleine Bonnelle et Marie-José Méneret, *Sem*, op. cit., p. 151.

⁸ Sem, *La Ronde de Nuit*, Paris, Le livre de demain / Arthème Fayard, 1923.

qu'une simple représentation amusante d'un café de Montparnasse, c'est une caricature « au vitriol » d'une certaine jeunesse artistique, que Sem n'avait pas représentée jusqu'alors. On peut alors qualifier cette œuvre d'*hapax* du fait de son unicité, à la fois dans l'article de l'*Illustration* et dans l'ensemble des caricatures de Sem. La virulence du texte qui l'accompagne redouble cette singularité.

Une réponse ciblée contre la revue *Paris-Montparnasse*

Comme dans toute analyse de caricature, l'identification des personnages est la première étape. Sem ne donne pas les noms des personnes mais les présente sous le titre de « Montparnos », surnom que l'on donne aux habitants et aux habitués du quartier Montparnasse⁹. Cette caricature, sous couvert d'anonymisation, regroupe en réalité une collection de portraits-charges. Le procédé n'est pas nouveau car Sem ne mentionne pas toujours les noms des personnes qu'il croque¹⁰. Néanmoins, on identifie immédiatement, assis au centre, le peintre japonais Tsuguharu Foujita (1886-1968), grâce à sa coupe au bol et ses lunettes. Les deux spécialistes de Sem, Madeleine Bonnelle et Marie-José Méneret, voient également à la droite de l'artiste la célèbre muse Kiki de Montparnasse¹¹ (1901-1953) ; or, Kiki de Montparnasse était brune et avait un visage beaucoup moins rond. Jusqu'à présent, seul Foujita a donc été clairement reconnu. Il m'a été possible de retrouver la trace d'autres « Montparnos » grâce à une source très riche, pour la période de l'entre-deux-guerres : la collection de portraits que le photographe Man Ray (1890-1976) fit de ses contemporains¹². Ainsi, l'homme au chapeau derrière Foujita correspond, par son allure, à Jules

Pascin (1885-1930), peintre d'origine bulgare. A sa droite, on reconnaît, avec son turban, le modèle Aïcha (1898-1994), d'origine martiniquaise, qui posait pour ce dernier, mais aussi pour Foujita et d'autres artistes de Montparnasse. Enfin, la dame assise de dos pourrait être Chana Orloff (1888-1968), femme sculpteur d'origine ukrainienne dont la maison-atelier se trouvait à Montparnasse, villa Seurat.

Sans traces supplémentaires, il est difficile de poursuivre l'identification. C'est à ce stade qu'intervient la sérendipité, l'heureux hasard de la découverte. Foujita, en 1929, est un contributeur important de la revue *Paris-Montparnasse*, mensuel illustré dont le premier numéro sort le 15 février 1929¹³.

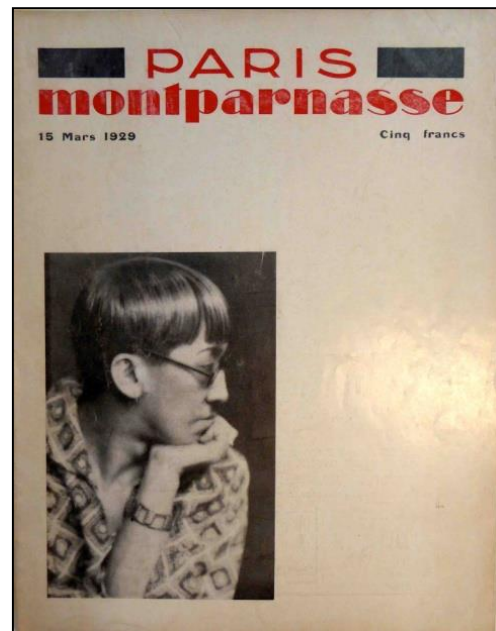


Figure 2. Photographie de Foujita en couverture de *Paris-Montparnasse*, n°2, 15 mars 1929. (Photographie : Léa Saint-Raymond)

Le rédacteur en chef est Henri Broca et les locaux de la rédaction et de la publicité se situent au 241, boulevard Raspail, au cœur de Montparnasse. Cette revue au ton gouailleur tient la chronique des mondantités qui se tiennent dans les bars et les dancings de Montparnasse, sous la rubrique « Pall-Mall Montparnasse ». Ce titre reprend les chroniques mondaines acérées de Jean Lorrain, les « Pall-Mall Semaine », qu'il avait publiées dans le

⁹ « Montmartre n'a pas, dans la langue, de déformation populaire. Quelques chansonniers ont bien dit Montmartre, mais le mot n'a pas fait fortune. Tandis que Montparnasse a accepté d'être Montparno, comme Sébastopol est devenu Sébasto ; puis Topol. » in Léon-Paul Fargue, *Le piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 2010 [Paris, Gallimard, 1939], p. 140.

¹⁰ Par exemple, Madeleine Bonnelle et Marie-José Méneret (*op.cit.*) identifient 100 figures sur les 134 de l'album *Tangoville-sur-Mer*, paru en août 1913.

¹¹ Madeleine Bonnelle et Marie-José Méneret, *Sem, op. cit.*, p. 134.

¹² Clément Chéroux (dir.), *Man Ray. Portraits Paris-Hollywood-Paris*, cat.exp. Centre Pompidou, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010.

¹³ Sylvie et Dominique Buisson, *Léonard-Tsuguharu Foujita*, ACR Éd., 1987, p. 146.

Journal dès 1895. La revue présente également des articles sur des artistes Montparnos, des livres et des films. Elle propose également aux lecteurs de participer aux « Dîners Paris-Montparnasse », présidés par Foujita et qui ont lieu tous les mois¹⁴. Or, en feuilletant le numéro 3, du 15 avril 1929, on découvre que Sem a assisté à une de ces soirées.



Figure 3. Photographie de Max : « Sem est venu à Montparnasse », in « Pall Mall à Montparnasse », *Paris-Montparnasse*, n°4, 15 mai 1929, p. 12. Sem tient le n°3 de la revue *Paris-Montparnasse* (15 avril 1929), avec en couverture une photographie de Kiki par Man Ray. (Photographie : Léa Saint-Raymond)

Un texte accompagne la photographie – ou le photo-montage ? – dans la rubrique « Pall-Mall Montparnasse » :

Cet attrait grandissant de Montparnasse ne va pas sans étonner quelques-uns. Sem, par exemple, happé par cette vague de curiosité, est venu se faire une opinion sur place. Il semble bien qu'il n'ait pas éprouvé le coup de foudre. Il est vrai qu'il faut deux ans et non deux heures pour connaître ce Montparnasse si complexe, qui a eu raison de tous les dénigrement, de toutes les calomnies. Sem nous a promis de revenir ; puisse-t-il alors oublier l'ambiance à laquelle il est accoutumé, qui a également des attrait, et regarder les choses objectivement, mais avec curiosité. Il est des soirées du carrefour Vavin qui sont uniques au monde. Ces choses-là ne se démontrent ni ne se

¹⁴ « Le second dîner de Paris-Montparnasse fut tout aussi réussi que le premier. Il avait réuni une soixantaine de convives dans les vastes salons du Restaurant de Versailles. Foujita présidait, entouré de la sympathie et de l'admiration générale », extrait de *Paris-Montparnasse* « Pall-Mall Montparnasse », *Paris-Montparnasse*, n°3, 15 avril 1929, p. 17.

prouvent. On les sent, on les comprend – ou on passe à côté¹⁵.

Sem serait donc allé à Montparnasse entre le 15 avril et le 15 mai 1929 : sur la photographie, il tient le numéro 2 de la revue *Paris-Montparnasse* datant du 15 avril et le compte-rendu paraît le 15 mai 1929. D'autre part, l'article de Sem « Bars et cabarets de Paris » paraît dans *l'Illustration* en décembre 1929. On peut déduire de cette chronologie que Sem adresse une réponse d'autant plus cinglante qu'insidieuse aux artistes qui l'ont attaqué dans *Paris-Montparnasse*, et plus particulièrement, au meneur des troupes, Foujita. Cette caricature des Montparnos serait ainsi un dessin « à clés ».

Pour composer ce dessin, Sem utilise la revue de ses adversaires. Plus précisément, il détourne les photographies du deuxième « Dîner Paris-Montparnasse » en faisant passer ce dîner élégant et mondain pour une beuverie mal famée.



Figure 4. Photographie de Chabas : « Janine, A. Salmon, Mme Thernot, Foujita, Jacqueline, F. Franck, Mme Foujita, Kiki, H. Broca ». in « Pall-Mall Montparnasse », *Paris-Montparnasse*, n°3, 15 avril 1929, p. 17. (Photographie : Léa Saint-Raymond)

Ces photographies mondaines sont autant de traces permettant de poursuivre l'identification des personnages sur la caricature des Montparnos. La jeune fille assise à côté de Foujita ne serait donc pas Kiki de Montparnasse, contrairement à ce qu'ont avancé Madeleine Bonnelle et Marie-José Méneret. Il s'agirait plutôt de la muse de Foujita, Lucie Badoud (1903-1964), qu'il rebaptise Youki et qu'il épouse au printemps 1929. Sem a mêlé les

¹⁵ Anonyme, « Pall Mall à Montparnasse », *Paris Montparnasse* n°4, 15 mai 1929, pp. 11-12.

traits de la jeune femme à ceux de Jacqueline Selz, autre modèle de l'époque, qui se tient à gauche de Foujita sur la photographie de Chabas. Mais on peut également reconnaître Madame Thernot, autre habituée des dîners Paris-Montparnasse, assise à sa droite. Il est donc possible que Sem ait envoyé une pique à Foujita, en signifiant par cet amalgame que les femmes gravitant autour de l'artiste sont autant de maîtresses interchangeables.

Si l'on poursuit l'identification des figures, le personnage assis à la gauche de Foujita sur la caricature, fumant une cigarette, pourrait être le caricaturiste et illustrateur salvadorien Toño Salazar (1897-1986) et le jeune homme noir à gauche d'Aïcha serait le musicien Félix Bardinnet¹⁶. Sem se montre particulièrement cruel envers le poète et critique d'art André Salmon (1881-1969) : il transforme ce chroniqueur élégant de *Paris Montparnasse* en individu hébété et négligé.



Figure 5. Photographie d'André Salmon, in André Salmon, « Mythologie du Montparnasse », *Paris-Montparnasse*, n°2, 15 mars 1929, p. 3. À droite, détail de la caricature de Sem. (Photographie : Léa Saint-Raymond)

Sem se fait un plaisir de briser l'image raffinée qu'André Salmon affiche lors de ses dîners, le renvoyant ainsi aux années d'avant-guerre, lorsqu'il fréquentait la bohème artistique montmartroise du Bateau-Lavoir¹⁷. Les autres protagonistes sont plus difficiles à identifier, compte tenu des sources disponibles.

¹⁶ Brutus Hermanciet, « Bal Montparno-antillais », *Paris-Montparnasse*, n°9, 15 octobre 1929, p. 25.

¹⁷ C'est en 1903 qu'il fait la connaissance de Pablo Picasso. André Salmon, *Souvenirs sans fin 1903-1940*, Paris, Gallimard, 2004, p. 84.

La revue *Paris-Montparnasse* a donc permis de retrouver la trace des personnages croqués par Sem. C'est la raison pour laquelle cette œuvre constitue un *hapax* au sein de l'article « Bals et cabarets de Paris » : les personnages dessinés ne sont plus des danseurs ou des noctambules anonymes, comme pour le bal de la rue Blomet, mais des individus identifiables.

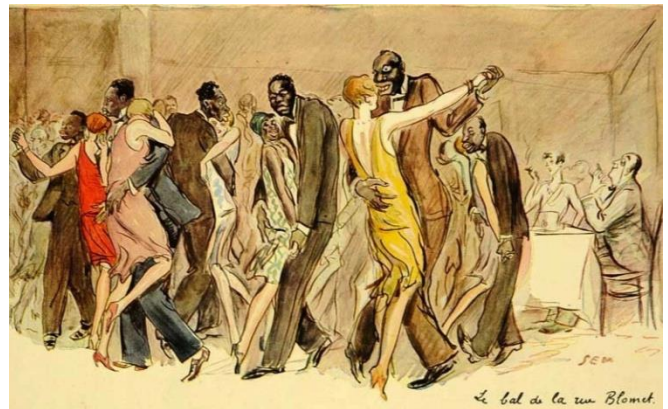
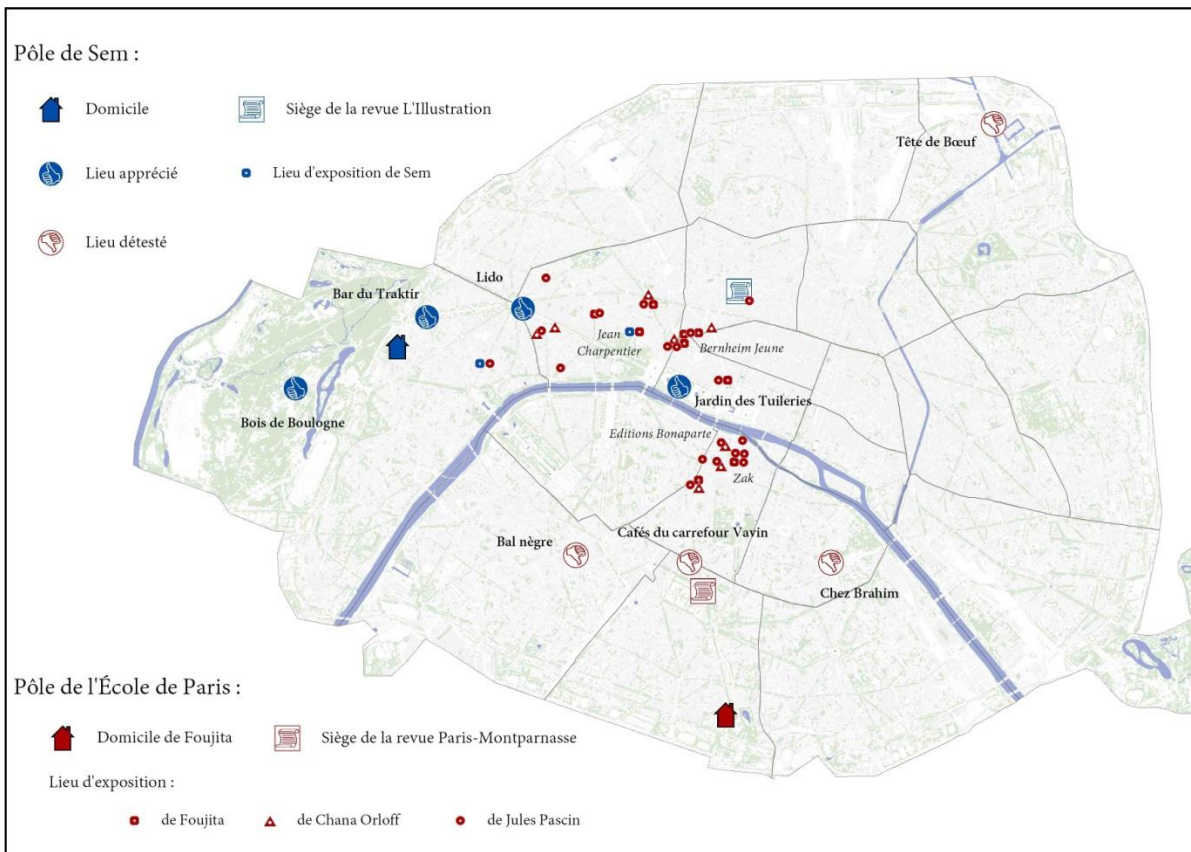


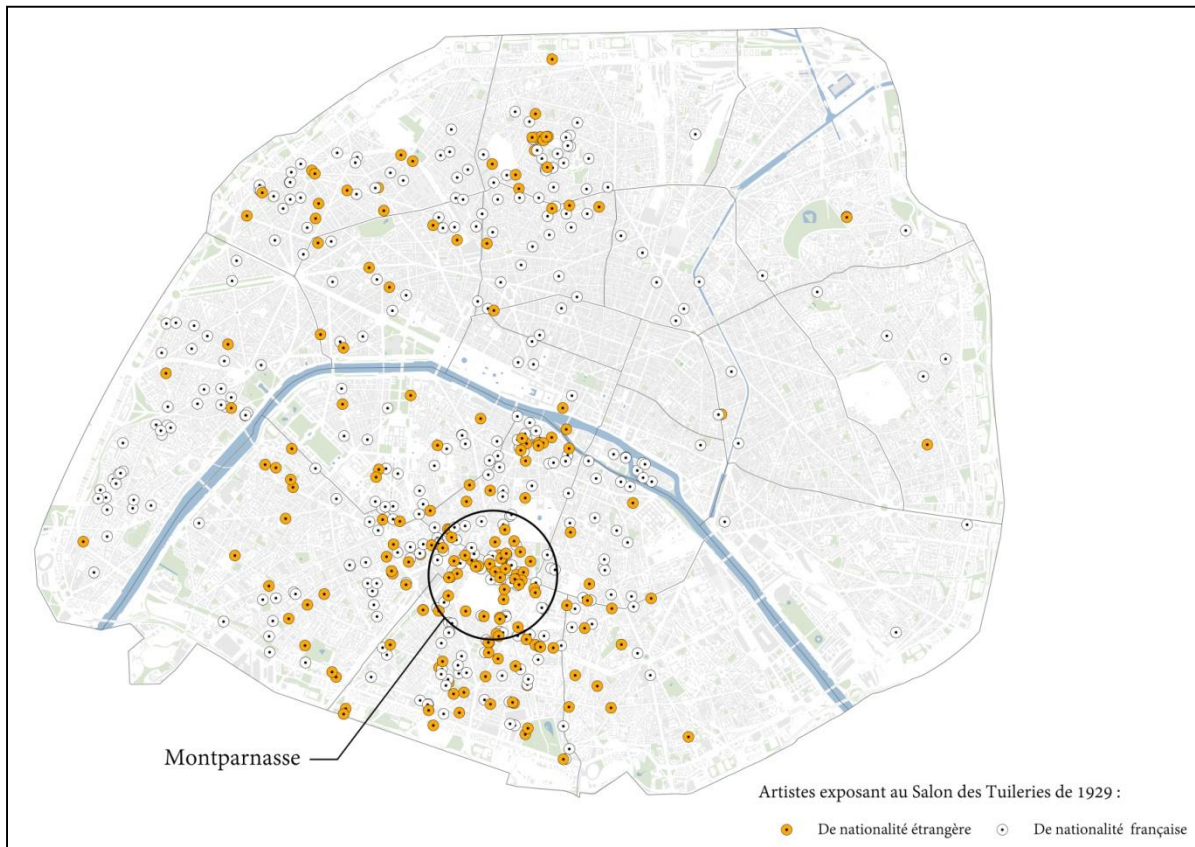
Figure 6. Sem (Georges Goursat), « Le bal de la rue Blomet », caricature figurant dans l'article « Bars et cabarets de Paris », *L'Illustration*, n°4527, Noël 1929, non paginé. (Photographie : Léa Saint-Raymond)

La caricature des Montparnos est donc une riposte « à clés » contre les contributeurs principaux de la revue *Paris-Montparnasse*. Néanmoins, la virulence des propos de Sem est disproportionnée par rapport à l'attaque de Tsuguharu Foujita et André Salmon, qui se sont contentés de dire que le caricaturiste n'avait pas « éprouvé le coup de foudre » pour les soirées de Montparnasse.

Pour comprendre la réaction de Sem, il semble nécessaire de reconstituer le champ artistique dans lequel il s'inscrit.



Carte 1. Sem vs. l'École de Paris : une opposition géographique entre deux pôles du champ artistique.
 (Cartographie : Julien Cavero, 2015, ENS / Labex Transfers (ANR-10-LABX-0099, ANR-10-IDEX-0001-02 PSL))



Carte 2. Lieu de résidence des artistes de nationalité française (en blanc) ou étrangère (en orange) ayant exposé au Salon des Tuileries de 1929. N = 648.
 (Cartographie : Julien Cavero, 2015, ENS / Labex Transfers (ANR-10-LABX-0099, ANR-10-IDEX-0001-02 PSL))

Montparnasse, l'« autre » pôle du champ artistique

Cette caricature s'insère dans un article de huit pages écrit - et illustré - par Sem. Il invite son lecteur à une déambulation culinaire et nocturne à travers Paris, et n'hésite pas à émettre un jugement de valeur sur les bars et restaurants qu'il fait visiter. Les bars de Montparnasse, en particulier, attirent les foudres de Sem, qui adopte dans son article un ton ouvertement raciste :

C'est là que, la journée faite, vient s'abattre et camper la horde effrayante des *fauves*. Sur dix rangs de chaises et de tables pressées, une étrange bohème exotique, de tout poil et de toute couleur, boit, s'exalte, discute d'art, avec des mimiques de sauvages, dans tous les dialectes du globe. [...] Voici [...] d'étranges Nordiques chargés d'une énorme chevelure annelée qui leur couvre les épaules, comme des Louis XIV albinos, des Canaques crépus barbouilleurs de choses immondes, des Raspoutines aux yeux de thaumatourges, des Chinois sans regards, des Japonais à lunettes : mascarade pathétique ou épopée de l'art nouveau ?

Parmi les lieux que Sem apprécie, on compte le *Bar du Traktir*, avenue du Maréchal Foch, véritable rendez-vous de la jeunesse dorée, mais également le *Lido*, « Venise bien parisienne » et le Jardin des Tuileries, où l'artiste aime déjeuner avec les employées des grands couturiers. Les bars et restaurants décrits dans des termes moins laudatifs se trouvent à La Villette et ou sur la rive gauche: *La Tête de Bœuf*, restaurant situé à côté des abattoirs de La Villette, *Chez Brahim* à la Mosquée de Paris, un restaurant chinois dans le Quartier Latin, le *Bal nègre* de la rue Blomet et les cafés de Montparnasse. La cartographie de l'article (**Carte 1**) fait apparaître une polarisation mentale très forte puisque les lieux appréciés sont ceux que fréquente le pôle supérieur de l'espace social, situés sur la rive droite, alors que ceux qu'il dénigre sont associés aux catégories populaires, aux étudiants ou aux artistes bohèmes.

Cette opposition sociale entre la rive gauche et la rive droite se double dans le texte d'un clivage ethnique. En effet, les endroits dépréciés par le

caricaturiste apparaissent comme les plus cosmopolites. La xénophobie est dans l'air du temps, depuis la loi du 10 août 1927 qui, assouplissant l'accès à la nationalité française, a relancé le débat sur les étrangers vivants en France¹⁸. Dans le champ artistique, le Salon des Indépendants adopte un classement par nationalité en 1923¹⁹. La presse xénophobe a également le vent en poupe, avec le succès, notamment, de *L'Ami du Peuple*, lancé en 1928 et atteignant très rapidement un million d'exemplaires²⁰. Certes, la revue *L'Illustration*, dans laquelle est publié l'article, semble occuper un espace politiquement neutre, avec une légère tendance à droite²¹. Sem est lié aux beaux quartiers bourgeois de la Belle Époque : après les avoir longuement dépeints, le caricaturiste y habite depuis 1914. Il réside dans le 16^e arrondissement, au 15, boulevard Lannes, qui longe le Bois de Boulogne (Carte 1). C'est donc un « homme du monde », bourgeois, qui prend la posture d'occidental porteur de civilisation pour critiquer les artistes de Montparnasse « horde effrayante de fauves » aux « mimiques de sauvages ». Apothéose de cette vision du monde, l'Exposition coloniale ouvre ses portes en mai 1931, soit un an et demi après la parution de cet article. Le discours xénophobe de Sem est pourtant incompréhensible et cet article fait figure d'exception dans son œuvre. En effet, le caricaturiste a, toute sa vie, fréquenté les milieux cosmopolites sans faire transparaître la moindre gêne. La virulence de ton semble donc manifester une forme d'attaque « de biais » contre les artistes de Montparnasse. Il nie leur talent en s'appuyant sur leur nationalité et sur le cosmopolitisme de leur quartier de résidence. Ce raisonnement, évidemment fallacieux, invite à tester le cosmopolitisme effectif de la géographie artistique

¹⁸ *L'École de Paris, 1904-1929 : la part de l'autre* : Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 30 novembre 2000 -11 mars 2001 / [dir. Suzanne Pagé]. Paris, Paris-Musées, 2000.

¹⁹ « Le Salon des Indépendants [...] n'a rien trouvé de mieux que de parquer les artistes étrangers dans des salles à part ; chaque pays aura la sienne. [...] c'est tout à fait idiot ! Tollé général ! » in Berthe WEILL, *Pan ! ...Dans l'œil ! ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine* Dijon, L'Echelle de Jacob, 2009 [Paris, Lipschutz, 1933], p. 150.

²⁰ Gérard Noiriel, *Immigration, antisémitisme et racisme en France (XIX^e-XX^e siècle). Discours publics, humiliations privées*, Paris, Fayard, 2007, p. 369.

²¹ Christophe Charle, *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Éd. du Seuil, 2004, p. 225.

parisienne et à analyser la spécificité de Montparnasse en 1929.

Le quartier de Montparnasse est connu pour avoir effectivement été, avec Montmartre, le « village » artistique par excellence, vivant, bohème et cosmopolite²². Les commentateurs de l'époque soulignent également cette particularité :

Ce n'est pas Paris, je vous préviens, ou plus exactement ce n'est que le Paris d'après-guerre, où les Français sont en minorité : les étrangers nous y admettent, ils ont l'air de nous y recevoir ; Société des Nations installée en pleine capitale. Ecoutez les accents... Quelle Babel !²³

Quelle est la part de mythe dans cette association Montparnasse-Babel ? Pour prendre le pouls du cosmopolitisme artistique parisien en 1929, au moment de l'article de Sem, l'idéal serait de connaître l'adresse de résidence de tous les artistes parisiens, en fonction de leur nationalité et de leur pays de naissance. L'exhaustivité requise rend cette tâche quasi impossible. Néanmoins, on peut avoir un échantillon assez conséquent de la population artistique parisienne grâce aux catalogues de salons. Par exemple, parmi les 1 345 exposants du Salon des Tuileries de 1929, 659 déclarent une adresse de résidence à Paris. Ce catalogue ne mentionnant pas la nationalité des artistes, comme c'est le cas depuis 1927 pour le Salon des Tuileries, j'ai retrouvé cette information en m'appuyant sur les catalogues du Salon des Tuileries pour les années 1923, 1924, 1926, ainsi que sur l'intégralité des catalogues du Salon d'Automne, dans l'entre-deux-guerres. J'ai ainsi pu retracer la nationalité de 648 artistes, sur les 659.

Les exposants du Salon des Tuileries de 1929 résident principalement rive gauche, surtout les artistes de nationalité étrangère : 77% des exposants étrangers et 60% des exposants français déclarent une adresse de résidence rive gauche. Parmi les vingt arrondissements parisiens, c'est le 14^e, qui comprend le quartier de Montparnasse,

qui abrite à la fois le plus d'exposants français et le plus d'exposants étrangers :

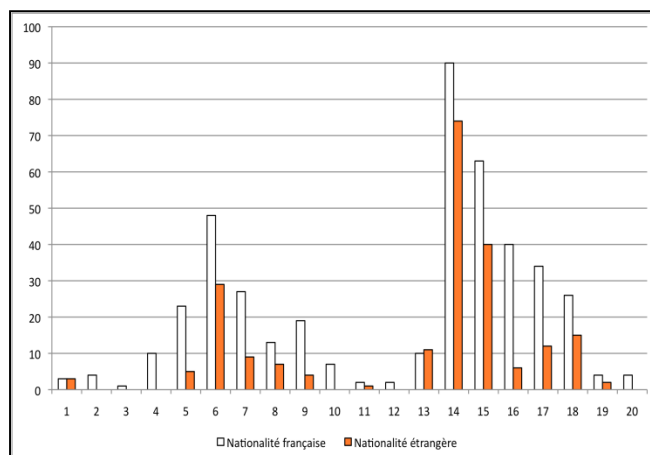


Figure 7. Nombre d'artistes de nationalité française (en blanc) ou étrangère (en orange), selon l'arrondissement de résidence des exposants parisiens du Salon des Tuileries de 1929. N = 648.

Plus encore, la majorité des exposants étrangers se partagent entre les 14^e, 15^e et 6^e arrondissements. Ces arrondissements, correspondant au « grand Montparnasse » sont donc, quantitativement, les plus cosmopolites.

La colonisation de Montparnasse par les artistes étrangers n'est pas nouvelle et date des années 1907-1908, comme l'a montré Béatrice Joyeux-Prunel à partir des catalogues du Salon d'Automne²⁴. Si la guerre n'a pas changé la donne, il semble néanmoins qu'elle a accentué le cosmopolitisme de Montparnasse : en 1908, 49% des artistes étrangers parisiens du Salon d'Automne de 1908 habitent ce quartier²⁵, contre près de deux tiers pour ceux du Salon des Tuileries de 1929. Du point de vue qualitatif, le cosmopolitisme de Montparnasse est encore plus frappant. En effet, les 14^e, 15^e et 6^e arrondissements sont ceux qui abritent le plus de nationalités différentes.

Les statistiques pour le Salon des Tuileries de 1929 confirment donc le titre de « Babel artistique » pour Montparnasse.

²² Claire Maingon, « Montparnasse, l'autre village des artistes », in catalogue de l'exposition *Modigliani en el Corazon de Paris. Itinerarios de artistas*, Séville-Cordou, 2003-2004, p. 77-86, Jean-Marie Drot et Sylvie Buisson, *Les heures chaudes de Montparnasse*, Paris, Musée du Montparnasse, 2007. Jean-Paul Crespelle, *La vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Époque, 1905-1930*, Paris, Hachette, 1976.

²³ Charles Oulmont, *Paris. Ce qu'on y voit, ce qu'on y entend*. Paris, Berger-Levrault, 1931, p. 42.

²⁴ Béatrice Joyeux-Prunel, « L'art de la mesure. Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française », *Histoire et mesure*, 2007, XXII-1, p. 145-182.

²⁵ Béatrice Joyeux-Prunel, « L'art de la mesure... », *art. cit.*, p. 172.

Plus qu'un lieu de résidence, ce quartier est également un lieu de sociabilité, dimension que ne peuvent saisir les catalogues d'exposition. Les artistes se retrouvent au *Dôme* ou à *La Rotonde*, cafés emblématiques situés au carrefour Vavin. C'est l'inauguration du boulevard Raspail, en 1911, qui a donné une nouvelle importance à ce carrefour, situé au croisement du boulevard Montparnasse et du boulevard Raspail²⁶.

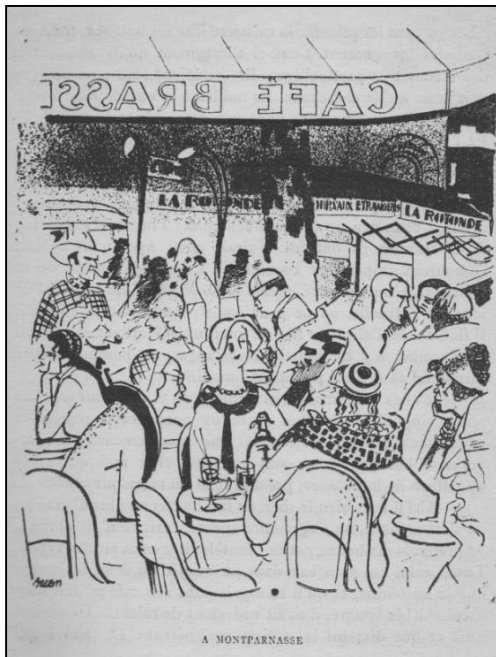


Figure 8. Bécán, « A Montparnasse », in Charles Oulmont, *Paris. Ce qu'on y voit, ce qu'on y entend*, Paris, Berger-Levrault, 1931, p. 43. Photographie : Léa Saint-Raymond

Haut lieu de la vie nocturne, le bar, restaurant et dancing *La Coupole* ouvre ses portes en décembre 1927. Enfin, *Le Select American Bar* est le bar préféré des Américains²⁷ qui cherchent à profiter de la vie parisienne et du pouvoir d'achat du dollar. Le cosmopolitisme de Montparnasse²⁸ prend toute sa signification dans ces bars qui constituent les véritables carrefours artistiques de la rive gauche où « les cinq parties du monde se

rencontrent », comme le vante un encart publicitaire de *La Coupole* :



Figure 9. Encart publicitaire de *La Coupole*, *Paris-Montparnasse* n°4, 15 mai 1929, p. 2. (Photographie : Léa Saint-Raymond)

Il ressort de cette collecte de traces socio-géographiques que Sem a été un bon observateur de la particularité du quartier de Montparnasse, épicerie du cosmopolitisme artistique. Néanmoins, il utilise l'arme xénophobe pour nier la valeur de ces artistes, qualifiant leur production de « croûte de tableaux barbares » et leurs lieux de sociabilité de « foire mondiale de la jeune peinture » :

Un verre à Montparnasse ? Ça va : voyez terrasses !... Terrasses désormais historiques de ces cafés-musées, de ces cafés-chapelles aux murs couverts d'une croûte de tableaux barbares et naïfs, accrochés comme des ex-voto, terrasses débordantes de ces brasseries géantes, cathédrales de l'art nouveau et du cocktail, violemment éclairées, où se superposent, depuis les sous-sols jusqu'aux toits, quatre étages de consommateurs et de danseurs. Dans le vertige tournoyant des alcools, le cliquetis des clartés ivres répercutées par les glaces, ces façades rutilantes et enfiévrées semblent virer, entraînées par l'élan des orchestres de danse, comme de hauts manèges de foire. C'est bien la foire mondiale de la jeune peinture.

Cette déclaration de guerre, par le texte et l'image, est si forte que l'on ne peut que soupçonner Sem de mauvaise foi. Il semble donc nécessaire de faire la part des choses et de reconstruire le champ artistique dans lequel évoluent les artistes de Montparnasse, ou plutôt de l'École de Paris, dont le centre géographique se situe à Montparnasse. En effet, Tsuguharu Foujita, Jules Pascin et Chana

²⁶ Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 223.

²⁷ Le bar *Le Select* est ainsi recommandé dans le guide de Paris destiné aux Américains : Bruce Reynolds, *Paris with the lid lifted*, New York, A.L. Burt Company, 1927, p. 205.

²⁸ Charles Oulmont, *Paris. Ce qu'on y voit, ce qu'on y entend*, op. cit., p. 45 : « Sur les tables, des journaux de tous pays. Sur les visages, des sourires de tous pays aussi. Je me sentais à Prague ou à Varsovie moins perdu que dans cette petite salle où se marient dans des spirales paisibles, les fumées de l'Orient et de l'Occident ».

Orloff font partie de ce même groupe, défendu par André Salmon dans *L'Art vivant*²⁹ en 1920 et connu sous le nom de l'« École de Paris », expression forgée en 1925 par André Warnod. La définition est ambivalente, du fait même des objectifs du critique : rendre officiel l'art vivant et reconnaître les artistes étrangers travaillant à Paris³⁰.

Sem vs. l'École de Paris : pourquoi tant de haine ?

En termes sociologiques, il est possible d'interpréter cette opposition entre Sem et l'École de Paris en utilisant le concept de « champ », forgé par le sociologue Pierre Bourdieu³¹ et défini comme « un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent [...], en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces³². » L'affrontement au sein des champs littéraire, artistique, universitaire, politique, etc., se traduit par des prises de position autour de l'enjeu, de l'intérêt commun au champ – par exemple, la consécration symbolique. La lutte est donc organisée selon des pôles, regroupant des acteurs dont les stratégies et les trajectoires sont semblables. Par exemple, dans le champ littéraire de la fin du XIXe siècle, le pôle dominant de la littérature institutionnalisée, cherchait à maintenir l'ordre établi et soutenait la littérature « légitime » face aux contestations du pôle dominé de l'avant-garde poétique³³. De même, les pôles du champ artistique et la « géopolitique » des avant-gardes ont été étudiés par Béatrice Joyeux-Prunel³⁴.

Il peut donc s'avérer pertinent d'interpréter la caricature de Sem au prisme du concept de champ,

du fait de la virulence de l'attaque contenue dans l'article « Bars et cabarets de Paris ». Les artistes de l'École de Paris y sont considérés comme le pôle dominé du champ artistique, Sem se positionnant alors implicitement dans le pôle dominant. Ces deux pôles se structurent clairement autour de quatre dimensions : ethnique, générationnelle, esthétique et économique. Le clivage ethnique a été analysé dans la partie précédente. En ce qui concerne l'âge, les peintres et sculpteurs identifiables dans le dessin ont une caractéristique commune, celle d'appartenir à une même génération de trentenaires, alors que Sem, en 1929, a soixante-six ans et a déjà subi, deux ans auparavant, une grave crise de foie³⁵. Cette caricature peut donc être vue comme la représentation, par un « vieil » artiste se sentant affaibli physiquement, d'une nouvelle génération d'artistes formant « la jeune peinture », comme il l'écrit dans l'article. L'opposition se structure également selon une dimension esthétique. A la lecture de l'article, on comprend que Sem s'inscrit implicitement dans un art compréhensible et « réaliste », contrairement à l'art de l'École de Paris, plus hermétique. En effet, Sem connaît des difficultés à définir leur art, oscillant entre la description d'un « art nouveau », d'un art « naïf » ou d'un art de « fauves ». Ces étiquettes s'appliquent à des courants artistiques d'avant-guerre et Sem reste confiné dans des catégories de pensée qui sont de l'ancienne génération. Par exemple, lorsqu'il décrit, dans son article, la cuisine d'un restaurant chinois du Quartier latin, il la qualifie de « difficile, hermétique comme une certaine littérature, et cubiste comme une certaine peinture ».

Enfin, du point de vue économique, Sem critique avec virulence ces artistes de Montparnasse :

C'est une mêlée de croyants et de roublards, de snobs, Montparnos à la flan, jouant du rapin, d'artistes sincères travaillant dur, de ratés blêmes d'envie et de misère, dévorant des yeux les arrivés, les illustres, les génies consacrés à gros traités. [...] mascarade pathétique ou épopée de l'art nouveau ? »

²⁹ André Salmon, *L'Art vivant*, Paris, G. Crès, 1920.

³⁰ Gladys Fabre, « Qu'est-ce que l'École de Paris ? », in *L'École de Paris, 1904-1929 : la part de l'autre*, op. cit., p. 35.

³¹ Pierre Bourdieu, « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », *Scolies*, 1, 1971, pp. 7-26.

³² Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, septembre 1991, pp. 4-5.

³³ Christophe Charle, « Champ littéraire et champ du pouvoir : les écrivains et l'Affaire Dreyfus », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 32e année, n° 2, 1977, pp. 240-264.

³⁴ Béatrice Joyeux-Prunel, « Nul n'est prophète en son pays ? » *L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes 1855-1914*, Paris, Musée d'Orsay/ Nicolas Chaudun, 2009 (Prix du Musée d'Orsay).

³⁵ Madeleine Bonnelle et Marie-José Méneret, op. cit., p. 133.

Ces « Montparnos à la flan » produisent, selon Sem, une « croûte de tableaux barbares et naïfs, accrochés comme des ex-voto », donc une accumulation de petites peintures substituables et de très peu de valeur économique. Ce sont des « barbouilleurs de choses immondes ». Par conséquent, ces artistes « ratés » ne peuvent subsister qu'en « jouant du rapin ». Ce jeu de mots entre la rapine (le vol) et le rapin (le jeune peintre d'atelier ou, dans un autre sens, le peintre bohème sans talent) définit à lui seul ce pôle dominé du champ artistique, constitué de peintres qui doivent voler pour vivre, donc qui sont en marge de l'espace social. La description est teintée d'un mépris de classe, d'autant plus que Sem, issu d'une famille de notables de Périgueux, est devenu rentier suite à un héritage précoce. D'autre part, ces artistes semblent d'autant plus dominés qu'ils n'exposent que dans des cafés du quartier, perçus par Sem comme des espaces de relégation où ils peuvent se noyer dans la danse et l'alcool. La caricature appuie le texte : les Montparnos sont oisifs, attablés et quelque peu désœuvrés, le carton à dessin sous le bras contenant des dessins qui ne seront exposés que dans les cafés. A cette époque, *La Rotonde* apparaît comme un lieu d'exposition³⁶ mais pour Sem, ces « cafés-musées », « cafés-chapelles » sont plutôt la « foire mondiale de la jeune peinture ». En effet, les Salons n'arrivent plus, après-guerre, à construire les carrières artistiques individuelles³⁷, d'où ce rapprochement dévalorisant entre le café et la foire, c'est-à-dire un salon qui n'exerce plus sa fonction de signal d'excellence. Sem reste donc un homme du XIX^e siècle, pour lequel la réussite passe par le Salon et non par le café.

En 1929, au contraire, ces lieux d'exposition, loin d'être des espaces de relégation artistique, fonctionnent comme des tremplins, première étape dans la carrière artistique :

³⁶ *La Rotonde* apparaît dans le *Bottin du Commerce* dans la section « Marchands de Tableaux », entre 1926 et 1929. Source : Félicie de Maupeou et Léa Saint-Raymond, dépouillement du *Bottin du Commerce* entre 1845 et 1955. Je me permets de renvoyer à l'article qui en est issu : Félicie de Maupeou et Léa Saint-Raymond, "Les "marchands de tableaux" dans le *Bottin du commerce* : une approche globale du marché de l'art à Paris entre 1815 et 1955." *ARTL@S Bulletin* 2, no. 2, 2013, Article 7.
³⁷ Claire Maingon, *L'âge critique des Salons, 1914-1925. L'École française, la tradition et l'art moderne*, Rouen-Le Havre, PURH, 2014.

Tel poète obscur, tel peintre qui veut réussir à Bucarest ou à Séville, doit nécessairement, dans l'état actuel du Vieux Continent, avoir fait un peu de service militaire à la Rotonde ou à la Coupole, deux académies de trottoir où s'enseigne la vie de bohème, le mépris du bourgeois, humour et la soulographie³⁸.

Plus encore, ces « cafés-musées » connaissent des affaires florissantes, profitant de la mode de Montparnasse et de la fréquentation touristique internationale, en particulier américaine :

Cependant je regarde les murs de la Rotonde, garnis de tableaux, d'aquarelles et de dessins, et le patron prévient ma question :

- C'est drôle, hein ! aujourd'hui les « pompiers » peuvent accrocher ici ce qu'ils veulent, ça se vend comme des petits pains. Autrefois où c'était de la grande peinture, je veux dire audacieuse, avancée, jeune, ça boudait... Mais depuis que Montparnasse est à la mode, tout ce qui y est, on le recherche³⁹.

En refusant aux cafés de Montparnasse toute création de valeur artistique et économique, Sem manque donc d'objectivité. Cette vision du champ artistique, teintée de mauvaise foi, est symptomatique de l'amertume de Sem face au succès du pôle opposé.

En effet, à l'époque où Sem peint cette aquarelle, l'École de Paris, dérange moins par sa peinture que par sa forte implantation dans le marché de l'art⁴⁰. La peinture de Foujita, par exemple, se spécialise dans la « représentation de la vie française à l'intention des Français » et son style est celui d'un « bon moderniste occidental mais avec une discrétion toute japonaise ⁴¹ ». Pour comparer le succès économique de Sem et de l'École de Paris, il est possible de s'appuyer sur les « cartons verts » conservés à la bibliothèque de l'Institut National de l'Histoire de l'Art, qui sont des cartons d'invitations à des vernissages, principalement parisiens. J'ai effectué, pour la période de l'entre-deux-guerres, un dépouillement exhaustif de la section « galeries » regroupant, par lieux d'exposition, les cartons concernant les

³⁸ Léon-Paul Fargue, *Le Piéton de Paris*, op. cit., p. 140.

³⁹ Charles Oulmont, *Paris. Ce qu'on y voit, ce qu'on y entend*, op. cit., p. 45.

⁴⁰ Malcolm Gee, « Le réseau économique », in *L'École de Paris, 1904-1929 : la part de l'autre*, op. cit., pp. 127-137.

⁴¹ Kenneth E. Silver, « Made in Paris », in *L'École de Paris, 1904-1929 : la part de l'autre*, op. cit., p. 45.

expositions collectives de plus de trois artistes⁴². Cette méthode offre une traçabilité des artistes plus fine que celle des cartons verts « artistes » qui ne concernent que les expositions individuelles ou à deux : après la guerre, Sem n'a eu aucune exposition individuelle, ce qui ne veut pas dire qu'il n'a pas été présenté dans des expositions de groupe.

A partir de cette base de données, il est possible de cartographier et de comparer les lieux d'exposition ayant accroché, sur leurs cimaises, les œuvres de Sem, Foujita, Pascin et Orloff entre 1919 et 1929 (Carte 1). En 1929, Sem est apparu dans deux galeries de la rive droite, chez Jean Charpentier, situé au 76, rue du faubourg Saint-Honoré, et chez Cardo, au 61, avenue Kléber. L'emprise spatiale du pôle opposé est nettement plus importante que celle de Sem : alors que Sem est représenté dans deux galeries, Foujita est présent dans dix galeries, Chana Orloff dans huit galeries et Jules Pascin dans dix-neuf galeries. Du point de vue qualitatif, leur réussite est plus éclatante puisque tous trois ont réussi à être exposé chez Bernheim-Jeune, galerie très prestigieuse de la rive droite. Ces artistes de l'École de Paris sont donc au centre du marché de l'art. Les galeries des deux rives diversifient leurs investissements en acquérant des toiles de ces « Montparnos », qui plaisent au public : « on vivait alors la grande folie de collectionner et l'immense fortune des peintres de l'École de Paris⁴³. » Le pôle dominé décrit par Sem n'est donc pas si dominé en réalité, bien au contraire. Loin d'être ignorant de la structuration du champ artistique, Sem pourrait plutôt faire preuve de mauvaise foi. En se servant de la rhétorique xénophobe pour caractériser ce milieu cosmopolite et en le décrivant comme pôle dominé, Sem cherche ainsi à retourner le stigmate de sa propre position désormais périphérique dans le champ artistique.

La position de Sem au sein du champ artistique peut également être analysée de façon dynamique.

L'attention que le caricaturiste porte à Foujita, le plaçant au centre du dessin, mérite attention. Il n'est pas étonnant que la caricature de Sem s'attaque à Foujita car le peintre japonais, véritable seigneur de Montparnasse, occupe alors une place centrale dans le champ, détrônant le caricaturiste. Preuve de cette réussite sociale, il préside les « Dîners Paris-Montparnasse » et invite le Tout-Paris artistique dans sa somptueuse villa-atelier du parc Montsouris, qu'il loue dès 1927⁴⁴. Signe de cette reconnaissance, le logo du peintre, inséré avec humour dans un article de la revue *Paris-Montparnasse*, transforme l'atelier du 3, square Montsouris, en une enseigne artistique pour peintre ayant téléphone et pignon sur rue, recevant les personnalités des cinq continents, comme les cinq pinceaux de la palette.



Figure 10. Logo de Foujita, in « Comment je suis devenu parisien..... par FOUJITA », *Paris Montparnasse*, n°2, 15 mars 1929, pp. 8-9. (Photographie : Léa Saint-Raymond.)

Preuve de cette trajectoire ascendante, Foujita réalise quelques années plus tôt le portrait d'Anna de Noailles⁴⁵, figure incontournable des mondantés durant la Belle Époque que Sem avait beaucoup dessinée. En 1929, ce dernier semble, au contraire, moins en vue qu'avant la guerre. La quantification de sa production artistique en est l'indice : entre 1919 et 1929, il n'a publié que cinq albums, ce qui est une « production nettement moins abondante qu'à la Belle Époque »⁴⁶.

⁴² Source : dépouillement des cartons verts de l'INHA, section « Galeries ». N = 1089 cartons d'invitation dépouillés pour la période 1919-1939.

⁴³ Maurice Sachs, *Le Sabbat : souvenirs d'une jeunesse orangeuse*, Paris, Gallimard, 1999, [Paris, Édition Corrèa, 1946], p. 211.

⁴⁴ Sylvie et Dominique Buisson, *Léonard-Tsuguharu Foujita*, op. cit., pp. 129-130.

⁴⁵ *Portrait d'Anna de Noailles*, Huile, 172x107 cm, vers 1926, non signé. Il existe un dessin préparatoire au crayon, 140x39 cm. Collection A. Lesieutre, Paris. Sylvie et Dominique Buisson, *Léonard-Tsuguharu Foujita*, op. cit., pp. 111-112.

⁴⁶ Madeleine Bonnelle et Marie-José Méneret, *Sem*, op. cit., p. 121.

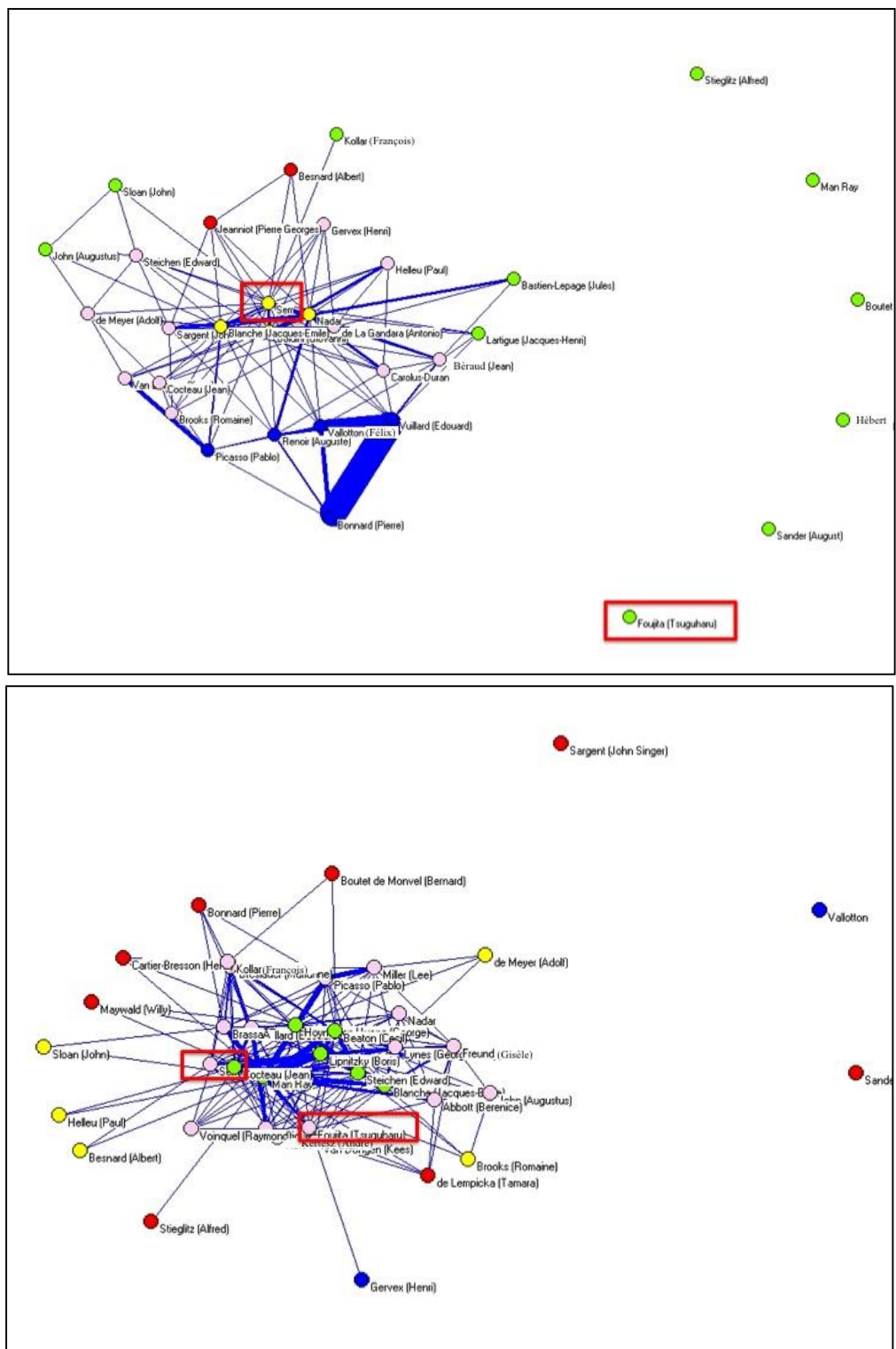


Figure 11. Réseaux 1a et 1b: Réseaux de 46 portraitistes « célèbres » entre 1850 et 1919 (1a) et entre 1919 et 1939 (1b). N = 7 043 portraits. Visualisation par le logiciel Network Pajek. Les points, ou « sommets », sont les portraitistes, reliés entre eux par des lignes, ou « arêtes », qui sont les portraiturés communs. L'arête entre deux sommets sera d'autant plus épaisse que les modèles partagés par les deux portraitistes sont nombreux. Cette visualisation est ensuite affinée par une analyse structurale, mise en évidence par la couleur des sommets. Il est possible de partitionner le réseau selon un nombre fixé de sous-groupes homogènes par la structure de leurs liens. Graphiquement, deux individus-sommets appartiennent au même sous-groupe si la couleur des sommets est la même. Dans le réseau 3a, par exemple, le groupe jaune serait celui des portraitistes « centraux », contrairement au groupe vert, correspondant aux portraitistes plus « isolés » ou « socialement périphériques ». Sem apparaît parmi les artistes centraux (groupe jaune) alors que Foujita est isolé (groupe vert). Dans l'entre-deux-guerres (réseau 3b), Sem et Foujita appartiennent tous les deux au groupe rose et occupent donc une position intermédiaire entre le centre et la périphérie.

Source : catalogues raisonnés et monographies. 26 peintres ou dessinateurs : Jules Bastien-Lepage, Jean Béraud, Albert Besnard, Jacques-Émile Blanche, Giovanni Boldini, Pierre Bonnard, Bernard Boutet de Monvel, Romaine Brooks, Carolus-Duran, Jean Cocteau, Antonio de La Gandara, Tamara de Lempicka, Tsuguharu Foujita, Henri Gervex, Ernest Hébert, Paul Helleu, Pierre Georges Jeannot, Augustus John, Pablo Picasso, Auguste Renoir, John Singer Sargent, Sem, John Sloan, Félix Vallotton, Kees Van Dongen et Édouard Vuillard. 20 photographes : Berenice Abbott, Cecil Beaton, Brassai, Henri Cartier-Bresson, Adolf de Meyer, Gisele Freund, George Hoyningen-Huene, André Kertész, François Kollar, Jacques-Henri Lartigue, Boris Lipnitzky, George Platt Lynes, Man Ray, Willy Maywald, Lee Miller, Nadar, August Sander, Edward Steichen, Alfred Stieglitz et Raymond Voinquel.

Plus encore, l'artiste japonais a conquis, *mutatis mutandis*, la position de Sem dans le réseau de sociabilités. Le portrait peut en être une trace de ce réseau, qui le matérialise sans toutefois l'épuiser entièrement. En effet, si Foujita peint Youki ou Marlène Dietrich, cela signifie qu'il a été « lié » à ces personnes, quelle que soit la nature de ce lien. Par transitivité, deux artistes sont « liés » par un modèle commun et leur lien - ou leur proximité - est d'autant plus fort qu'ils partagent un nombre important de portraiturés. Les réseaux 1a et 1b visualisent ainsi ce réseau pour 46 artistes, peintres, dessinateurs ou photographes célèbres pour avoir été d'importants portraitistes.

Sans vouloir entrer dans les détails de l'analyse structurale de réseaux (cf réseaux 1a et 1b), il ressort que Foujita quitte sa position périphérique pour atteindre une place beaucoup plus centrale, dans l'entre-deux-guerres. Sem, au contraire, n'occupe plus le cœur du réseau de sociabilité : après la Grande Guerre, il partage avec Foujita une même position « intermédiaire », le centre étant dominé par Jean Cocteau, Cecil Beaton et Man Ray. Le « roi déchu » a été rejoint par « l'étoile montante », d'où le fait que ce dernier soit pris pour cible par le premier.

La caricature des « Montparnos », singulière à l'intérieur de l'article dans lequel elle s'inscrit, du fait de l'identification des personnages, et à l'intérieur de l'œuvre de Sem, par la virulence des propos qu'il tient à l'encontre de ces artistes, a donc pu être interprétée grâce à une collecte de sources diversifiées et courantes en histoire de l'art : revues, catalogues d'expositions, cartons d'invitation à des vernissages, monographies d'artistes. Néanmoins, dans ce cas précis, la traçabilité géographique de l'œuvre - parue dans une revue - importe moins que la traçabilité géopolitique de son auteur au sein du champ artistique. Les attaques xénophobes, niant toute valeur artistique à cette « horde effrayante de fauves » « jouant du rapin », ne peuvent être comprises qu'en reconstituant la place de Sem, sa position « sociale » d'énonciation : celle d'un

artiste ayant fait parti du pôle dominant à la Belle Époque et qui assiste à l'ascension économique et sociale d'une nouvelle génération cosmopolite vivant à Montparnasse. Il n'est pas étonnant que la cible de Sem soit Foujita, chef de file de l'École de Paris qui a pris la place qu'occupait le caricaturiste dans le réseau de sociabilités et dans les mondanités de l'entre-deux-guerres. Cette caricature contient donc implicitement la configuration du champ artistique opposant les pôles de Sem et des Montparnos. La lutte apparaît également de façon plus explicite, puisque ce dessin est une riposte contre les contributeurs de la revue, *Paris-Montparnasse*.

La traçabilité rigoureuse de la position de l'artiste au sein du champ artistique nécessite une approche pluridisciplinaire en histoire de l'art, mêlant géographie, sociologie et analyse de réseaux. Néanmoins, il semble que la principale difficulté soit la collecte des traces permettant une telle reconstitution, moins par leur accessibilité que par leur quantité. L'analyse socio-géographique de la caricature des « Montparnos » s'est ainsi appuyée sur les adresses de 648 exposants au Salon des Tuileries de 1929, 1.089 cartons d'invitation à des vernissages et 7.043 portraits. La meilleure compréhension des œuvres d'art requiert donc un accès collaboratif, mutualisé et direct à l'immensité de ces sources : c'est ce que permet BasArt, base de données historiques géoréférencées, dans laquelle, par exemple, ces 1.089 cartons d'invitation ont été versés. Cette meilleure traçabilité des artistes et des œuvres ouvre donc tout un champ de possibilités à l'historien de l'art.