

# Les Expositions postimpressionnistes et leur réception”

Anne-Pascale Bruneau-Rumsey

► **To cite this version:**

Anne-Pascale Bruneau-Rumsey. Les Expositions postimpressionnistes et leur réception”. Conversation anglaise: le groupe de Bloomsbury, 2009. <hal-01664247>

**HAL Id: hal-01664247**

**<https://hal-univ-paris10.archives-ouvertes.fr/hal-01664247>**

Submitted on 15 Dec 2017

**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.

# Les expositions postimpressionnistes et leur réception



Anne-Pascale Bruneau-Rumsey

- 1 Le présent texte s'appuie sur des recherches dont une partie a donné lieu à deux publications en français en lien avec les expositions postimpressionnistes des Grafton Galleries : Anne-Pascale Bruneau, « Aux sources du postimpressionnisme : les expositions de 1910 et 1912 aux Grafton Galleries de Londres », *Revue de l'art*, vol. 113, 1996-3, p. 7-18 ; *id.*, « Grande-Bretagne », in Jean-Paul Bouillon (dir.), *Maurice Denis*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006, p. 87-88.
- 2 Cézanne avait auparavant figuré à Londres en 1905 (les dix tableaux présentés dans l'exposition de 315 toiles impressionnistes organisée par Durand-Ruel aux Grafton Galleries n'avaient guère retenu l'attention), à l'International Society en 1906 et 1908 (avec deux tableaux à chaque fois) puis dans l'exposition sur la peinture française, prélude à Manet et les postimpressionnistes, qui avait été organisée par le critique Robert Dell au musée de Brighton pendant l'été 1910.
- 3 Desmond MacCarthy, « The Post-Impressionists », in *Manet and the Post-Impressionists*, catalogue de l'exposition, Londres, Ballantyne, 1910, repris dans J. B. Bullen, *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, Londres, Routledge, 1988, p. 94-99. L'introduction du catalogue a été rédigée par MacCarthy à partir de notes fournies par Fry.

Les deux expositions postimpressionnistes présentées aux Grafton Galleries de Londres par Roger Fry en 1910 et 1912 ont fait date dans l'histoire culturelle de la Grande-Bretagne. Grâce à elles, mais aussi aux nombreuses manifestations artistiques internationales qu'elle accueille à leur suite et jusqu'à la veille de la guerre, Londres acquiert un statut qui lui faisait jusqu'alors défaut dans le domaine de la création plastique : celui d'une capitale artistique internationale. Plus fondamentalement, ces manifestations doivent être considérées comme deux pans complémentaires d'une configuration du canon moderniste dans le champ des arts plastiques : en donnant à voir les liens entre les arts britanniques et français, mais aussi entre Cézanne et Manet, et en diffusant le concept même d'un art « postimpressionniste », les expositions de Fry donnent une impulsion durable à une certaine lecture de l'art moderne<sup>1</sup>.

## « Manet et les postimpressionnistes »

Avec « Manet et les postimpressionnistes » (8 novembre 1910 - 14 janvier 1911), Fry réunit le plus grand ensemble d'œuvres postimpressionnistes encore jamais présenté hors de France : environ deux cent vingt pièces, dont cent cinquante peintures, produites par des artistes dont beaucoup sont inconnus du public. Tous sont présentés comme les successeurs de Manet. Gauguin, Van Gogh et Cézanne, avec respectivement trente-sept, vingt et un et vingt tableaux, sont au centre de cette exposition, tandis que les autres artistes sont représentés par une à huit œuvres chacun. Les visiteurs sont accueillis dans la première salle par huit tableaux de Manet, dont le célèbre *Un bar aux Folies-Bergère*, et quatorze toiles de Cézanne, qui n'avait encore jamais bénéficié d'une telle attention en Angleterre<sup>2</sup>. La deuxième salle, dominée par Gauguin (vingt-deux tableaux de la période tahitienne) et Van Gogh (dix-sept tableaux), comprend encore six Cézanne et des peintures de Denis, Picasso, Flandrin, Seurat, Signac et Cross. Dans la suivante, dix Gauguin, pour la plupart peints en Bretagne, sont entourés d'œuvres nabis et fauves, principalement de Denis, Sérusier, Vlaminck et Matisse. La même logique de rassemblement des « successeurs » autour des grandes figures de Manet, Gauguin et Van Gogh prévaut dans la dernière salle, où sont aussi exposés la plupart des dessins, sculptures et céramiques. Parmi les autres artistes inclus dans l'exposition figurent Derain, Friesz, Girieud, Herbin, Laprade, Manguin, Marquet, Puy, Valtat, Redon, Rouault et Vallotton.

D'emblée, l'accrochage annonce une intention pédagogique : l'idée maîtresse est celle d'une filiation de Manet, qui s'effectue par l'intermédiaire de Cézanne d'abord, puis de Van Gogh et Gauguin, pour fonder un mouvement moderne « postimpressionniste », mouvement lié à l'impressionnisme mais qui se serait développé en réaction contre celui-ci. L'introduction du catalogue pose explicitement cette idée d'une double filiation de Manet, divisée entre impressionnisme et postimpressionnisme<sup>3</sup>. Elle présente le postimpressionnisme comme l'incarnation nouvelle d'une tradition occidentale qui, par-delà Manet, aurait renoué avec ses sources primitives ; lorsque Fry fait paraître des articles sur

→ Vanessa Bell, *Nu*  
(cat. 144, détail)

- 4 Roger Fry, «The Grafton Gallery – 1», *Nation*, 19 novembre 1910, p. 331; «The Post-Impressionists – 2», *Nation*, 3 décembre 1910, p. 402-403, «A Postscript on Post-Impressionism», *Nation*, 24 décembre 1910, p. 536-537 (articles repris dans J. B. Bullen, *op. cit.*, p. 120-124, 129-134, 147-151).
- 5 Benedict Nicholson, «Post-Impressionism and Roger Fry», *Burlington Magazine*, vol. 93, n° 574, janvier 1951, p. 11-15. Fry convenait lui-même que Matisse et Picasso étaient insuffisamment représentés (Fry, «The Post-Impressionists – 2», art. cit., p. 402, repris dans J. B. Bullen, *op. cit.*, p. 129-133).
- 6 La liste des œuvres répertoriées dans les catalogues des deux expositions postimpressionnistes des Grafton Galleries est notoirement approximative. Des identifications plus précises ont été faites proposées par Benedict Nicholson, art. cit., Anna Gruetznier Robins, *Modern Art in Britain : 1910-1914*, Londres, Merrell Holberton, 1997, et Anne-Pascale Bruneau, «Aux sources du post-impressionnisme...», art. cit.
- 7 Entre 1910 et 1914, la fréquentation moyenne de la *summer exhibition*, bien qu'en baisse, atteint encore deux cent mille personnes chaque année.
- 8 Voir par exemple C. J. Weld-Blundell, «Post-Impressionist Painting», *The Times*, 7 novembre 1910, p. 12; Ebenezer Wake Cooke, «The Post Impressionists», *The Morning Post*, 19 novembre 1910, p. 4.; Charles Ricketts, lettre au *Morning Post*, 9 novembre 1910, p. 6.

Fig. 22  
Affiche de «Manet et les postimpressionnistes», 1910  
Londres, Courtauld Institute Art Gallery

Fig. 23  
Catalogue de l'exposition  
«Manet et les postimpressionnistes»  
Bibliothèque de l'INHA

Fig. 24  
Paul Cézanne, *Le Grand Pin*, vers 1889  
Huile sur toile, 85 x 92 cm  
São Paulo, Museu de Arte de São Paulo,  
Assis Chateaubriand

Fig. 25  
Van Gogh, *Effet de pluie*, 1889  
Huile sur toile, 73,3 x 92,4 cm  
Philadelphia Museum of Art

l'exposition, il insiste en particulier sur le lien à l'art byzantin et à la peinture de « primitifs » italiens tels que Giotto, Cimabue ou Piero della Francesca<sup>4</sup>. Notons que le terme « postimpressionnisme », d'un emploi aujourd'hui courant, a été créé par Fry à l'occasion de l'exposition. La généralisation de cette appellation dans l'historiographie du modernisme européen, notamment par l'intermédiaire de la critique anglo-saxonne, souligne la valeur fondatrice du tracé interprétatif lancé par Fry.

### L'accueil de « Manet et les postimpressionnistes »

Même si, dans le détail de la sélection proposée par l'exposition, certaines faiblesses ont pu être notées<sup>5</sup>, le fait est qu'un nombre impressionnant d'œuvres aujourd'hui considérées comme des chefs-d'œuvre du postimpressionnisme étaient présentes, comme par exemple *L'esprit des morts veille (Manaó Tupapau)*, de Gauguin (fig. 26), *Le Grand Pin* de Cézanne (fig. 24), le *Portrait du docteur Gachet* et le *Champ de blé aux corbeaux* de Van Gogh<sup>6</sup>. À quel accueil pouvait-on s'attendre de la part du public londonien ? L'exposition, par son intitulé, les œuvres qu'elle présentait et le lieu où elle se tenait, ne pouvait manquer d'apparaître, avant tout, comme un événement anti-académique. Manet, figure déjà ancienne et « établie » du modernisme, a beau y avoir été inclus pour donner au mouvement moderne un ancrage dans la tradition, il n'en demeure pas moins un symbole de la rébellion contre l'art académique en France et hors de France. L'exposition n'est pas faite, *a priori*, pour correspondre aux goûts du public, qui continue de fréquenter en masse les salons organisés par la Royal Academy<sup>7</sup>. Celui-ci est pourtant venu nombreux : on enregistre vingt-cinq mille entrées, chiffre record pour une manifestation consacrée à la peinture contemporaine, française qui plus est, ce qui témoigne d'un intérêt croissant. Cet intérêt a pu être stimulé par l'importante exposition sur l'impressionnisme montée par Durand-Ruel dans cette même galerie en 1905 (onze mille visiteurs), mais aussi par les articles que des journaux comme le *Times* ou l'*Athenaeum* ont consacrés aux expositions parisiennes : l'apparition du fauvisme lors du Salon d'automne de 1905, en particulier, et la rétrospective Gauguin, l'année suivante, ne sont pas passées inaperçues.

«Manet et les postimpressionnistes» connaît une forte publicité et génère un débat critique d'une ampleur jusqu'alors inconnue. Rien d'étonnant à ce que, d'emblée, une partie de celui-ci se place sur un terrain familier, où le clan académique exprime avec force son opposition au déclin moderne. Il le fait en reprenant la terminologie qui structurait le débat culturel des années 1880 et 1890, autour de l'art pour l'art, de Whistler, de Degas et des impressionnistes. Il est ainsi question de l'« immoralité », de l'« égoïsme », de la « démence » que manifestent les œuvres postimpressionnistes ; la volonté d'« épater le bourgeois » est identifiée comme le moteur de ce courant, qui est par ailleurs stigmatisé pour son caractère « révolutionnaire », « anarchiste » ou « réactionnaire » (par quoi est entendu un rejet du progrès et de la civilisation)<sup>8</sup>. La virulence et la francophobie d'un grand nombre des critiques hostiles à l'exposition, qui pourraient surprendre un lecteur moderne, mettent en lumière l'inscription culturelle et sociale de ce débat. Bon nombre de ces commentaires sont en effet publiés dans des quotidiens conservateurs comme le *Morning Post*, le *Times* ou le *Daily Express*, qui, à un moment où l'on prend conscience de la fragilisation de la puissance impériale britannique et où certaines de ses valeurs fondatrices sont fortement remises en cause, œuvrent pour la préservation de l'ordre établi – citons parmi les facteurs qui contribuent à la perturbation de celui-ci les divisions induites par la récente guerre des Boers et par la question de l'autonomie irlandaise, le mouvement suffragiste, et la réforme de la Chambre des lords, qui est à l'origine d'une crise constitutionnelle et gouvernementale qui dure depuis deux ans. L'exposition organisée par Fry prend donc

- 9 Ebenezer Wake Cook, *Retgression in Art*, Londres, Hutchinson & Co., 1924, p. 25.
- 10 Roger Fry, «The Grafton Gallery – I», art. cit., p. 331.
- 11 L'expression en anglais est «*fundamental elements of design*», le terme «*design*» fusionnant l'idée de dessin et de dessein. Une discussion de ce concept chez Fry se trouve dans A.-P. Bruneau, «Aux sources du postimpressionnisme...», art. cit., p. 9 et 14. Pour une discussion plus générale, voir Michael Baxandall, *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, trad. C. Fraixe, Nîmes, J. Chambon, 1991.
- 12 La participation de Fry au débat se concentre essentiellement dans la série de trois articles sur l'exposition qui paraissent dans *The Nation* en novembre et décembre 1910 et dans une conférence donnée en janvier en clôture de l'exposition : «Post Impressionism», *Fortnightly Review*, vol. 95, mai 1911, p. 856-867, repris dans J. B. Bullen, *op. cit.*, p. 166-179.
- 13 Roger Fry, «Letter to the Editor. The Last Phase of Impressionism», *Burlington Magazine*, vol. 12, n° 60, mars 1908, p. 374-375.
- 14 Walter Sickert, «Mesopotamia Cézanne», *New Age*, 5 mars 1914, repris dans Walter Sickert, *The Complete Writings on Art* (éd. Anna Gruetzner Robins), Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 338-342.
- 15 Walter Sickert, «Post-Impressionists», *Fortnightly Review*, vol. 95, janvier 1911, p. 79-89, repris dans Walter Sickert, *op. cit.*, p. 272-281.
- 16 Walter Sickert, «Post-Impressionists», art. cit., p. 277.
- 17 Roger Fry, «The Post-Impressionists – II», art. cit., p. 402.
- 18 Julius Meier Graefe, *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst*, Stuttgart, J. Hoffmann, 1904; Maurice Denis, «Cézanne» (1907), traduction anglaise de R. Fry *Burlington Magazine*, vol. 16, n° 82, janvier 1910, p. 207-219, et n° 83, février 1910, p. 275-280.

place dans un contexte de remaniements sociaux et politiques importants ; la vision, convoquée par certains académiciens, selon laquelle elle met en péril « la citadelle », va au-delà de l'attaque frontale qu'elle incarne contre la forteresse académique, pour s'étendre aux fondements moraux de tout l'édifice social<sup>9</sup>. Ainsi, la fréquente mise en avant par les critiques de la « folie » de Van Gogh pour stigmatiser sa peinture, et, à travers lui, tout le courant postimpressionniste, fait directement écho aux thèses alors en vogue sur la dégénérescence, que d'aucuns croient voir menacer le pays.

## Le postimpressionnisme, Cézanne et la tradition

Par la voie de périodiques, de conférences, puis d'ouvrages qui commencent à paraître en 1911, un débat plus spécialisé se met en place. Il implique notamment des personnalités qui sont, depuis les années 1880, engagées dans la pratique et la diffusion de l'impressionnisme en Grande-Bretagne, comme le peintre Walter Sickert ou le critique Dugald Sutherland MacColl, dont les vues se confrontent à celles de Fry. Ce débat pose la question du sens et de la valeur des distorsions formelles qui sont la marque distinctive des œuvres présentées sous l'étiquette du postimpressionnisme. Fry s'attache à démontrer, d'une part, qu'elles sont intentionnelles, en réaction contre le naturalisme, et, d'autre part, qu'elles ne constituent pas une rupture avec la tradition : « Le groupe de peintres dont les œuvres sont exposées à la Grafton Gallery est en réalité le plus traditionnel de tous les groupes d'artistes récents<sup>10</sup> », écrit-il. Selon lui, les postimpressionnistes effectuent un retour à ce qu'il appelle « les éléments fondamentaux du dessin<sup>11</sup> », ce qui les rapproche des prédécesseurs de Raphaël. Il invoque Mantegna pour exprimer le tempérament classique de Cézanne et la qualité monumentale de sa composition, lui opposant la sensibilité romantique de Van Gogh, qu'il compare à Rembrandt et à William Blake<sup>12</sup>. L'exposition est pour Fry l'occasion de revisiter le canon de la tradition en approfondissant l'analyse qu'il avait entamée dans un article de 1908, où il disait de Gauguin et de Cézanne qu'ils étaient des « proto-byzantins<sup>13</sup> ».

La place accordée à Cézanne est sans doute l'enjeu majeur de l'exposition. Sur ce point, l'interprétation de Fry diverge sensiblement de celle des voix qui faisaient jusqu'alors autorité sur la peinture française, comme celle de Walter Sickert. Ancien élève de Whistler, ami de Degas et des impressionnistes, Sickert est l'un des principaux pivots des échanges artistiques franco-britanniques. Il a vécu et peint en France, et il participe, par sa peinture et sa critique, à la diffusion d'une esthétique moderniste. Contrairement à Fry, il ne parvient pas à voir en Cézanne un artiste majeur. Pour lui, Cézanne est un « dérivé curieux et pathétique du groupe impressionniste<sup>14</sup> » ; il le qualifie tour à tour de « géant incomplet » et de « grand raté<sup>15</sup> ». « Il est absurde de qualifier Cézanne de postimpressionniste, implanté comme il l'était dans le mouvement impressionniste », fait observer Sickert<sup>16</sup>. Fry affirme au contraire que Cézanne a su échapper aux limitations des impressionnistes, cantonnés à la surface des choses, et qu'il est à l'origine d'une nouvelle façon de voir. Telle qu'il la conçoit, la vision de Cézanne, synthèse d'intellect et de sensualité, pénètre au cœur des objets pour rendre intelligible leur architecture. Il est « le grand classique de notre époque<sup>17</sup> ». La lecture du courant moderne que donne Fry à l'occasion de l'exposition n'est pas totalement inédite : elle prend notamment en compte les interprétations données par Julius Meier-Graefe, et surtout par Maurice Denis, dont Fry a traduit et commenté pour *The Burlington Magazine*, quelques mois avant l'ouverture de l'exposition, l'important article sur Cézanne paru en 1907<sup>18</sup>. Mais son originalité est de vouloir mettre en évidence une continuité entre la pratique contemporaine de Matisse, des fauves, de Picasso, et celle de Cézanne, et de rattacher cette pratique au canon de la tradition occidentale – ce en quoi Fry s'oppose à



- 19 Anne-Pascale Bruneau, « Grande-Bretagne », art. cit., p. 88 ; Jean-Paul Bouillon, « Le modèle cézannien de Maurice Denis », in *Cézanne aujourd'hui*, actes de colloque, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 145-164, repris dans *Maurice Denis : six essais*, Paris, Somogy, 2006.
- 20 Roger Fry, « Post Impressionism », art. cit., p. 865, repris dans J. B. Bullen, *op. cit.*, p. 177.
- 21 Frances Spalding, *Duncan Grant. A Biography*, Londres, Pimlico, 1998, p. 107-108.
- 22 Vanessa Bell, lettre à Virginia Stephen (Woolf), 19 octobre 1911, citée dans Regina Marler (éd.), *Selected Letters of Vanessa Bell*, Londres, Bloomsbury, 1993, p. 109.

Denis, précisément<sup>19</sup>. En 1910, Picasso n'est représenté aux Grafton Galleries que par deux peintures et sept dessins, qui ne reflètent pas l'orientation cubiste de son travail – son *Portrait de Clovis Sagot*, de 1909, très parlant sur les sources cézanniennes du cubisme, laisse tout juste entrevoir cette inflexion. Matisse n'est présent en tant que peintre que par trois tableaux, Fry n'ayant pu obtenir de prêts de la galerie Bernheim-Jeune, son marchand ; il est tout de même l'un des artistes sur lesquels se concentre l'attention. L'analyse qu'il propose de *La Fille aux yeux verts* (1908, fig. 27) donne un bon aperçu de ce qu'est l'approche formaliste de Fry : « Considéré purement et simplement sous l'angle de la représentation, le personnage paraît ridicule, mais le rythme du trait me semble tout à fait satisfaisant ; et le fait que [Matisse] ne se préoccupe pas de rapports d'ombre et de lumière lui a permis de construire une harmonie de couleurs d'une splendeur et d'une intensité tout à fait extraordinaires. Il n'y a pas dans ce tableau un seul coup de pinceau dont la couleur soit indéterminée, neutre, ou simplement utilisée comme transition d'un ton à un autre<sup>20</sup>. »

Matisse et Picasso ne resteront pas longtemps dans l'ombre de Cézanne, de Van Gogh et de Gauguin. En 1911, la presse britannique suit de près les expositions parisiennes et s'intéresse aux œuvres fauves et cubistes présentées au Salon d'automne et au Salon des indépendants ou dans les galeries privées, comme celles de Durand-Ruel, Bernheim, Kahnweiler ou Sagot ; elle se fait l'écho de la position dominante de Matisse et de Picasso à Paris. Si le cubisme dérouta la plupart des critiques, y compris Fry, il est reconnu comme un courant important, et la revue moderniste *The New Age* publie des articles très élogieux sur Picasso. Bien sûr, les artistes britanniques qui se rendent à Paris fréquentent aussi les expositions ; ils vont chez les marchands, rendent visite à certains collectionneurs. Au printemps 1911, Duncan Grant se rend chez Matisse, qu'il regarde peindre une version de ses *Capucines à La Danse*<sup>21</sup> – vraisemblablement celle qui sera exposée aux Grafton Galleries l'année suivante ; à l'automne, Vanessa et Clive Bell achètent à Paris un petit tableau cubiste de Picasso, *Pots et citron* (1908)<sup>22</sup>. En dehors de Paris, c'est surtout la quatrième exposition du Sonderbund, qui se tient à la Kunsthalle de Cologne du 25 mai au 30 septembre 1912, qui retient l'attention, et que visiteront ensemble Roger Fry, Vanessa et Clive Bell. Avec une forte focalisation sur Van Gogh (cent vingt-cinq œuvres), cette exposition présente une sélection de postimpressionnistes français comparable à celle de la première exposition des Grafton Galleries (quoique plus large et plus systématique) et de nombreuses œuvres de l'expressionnisme allemand, dont le lien avec Van Gogh, en particulier, mais aussi avec Gauguin et Cézanne, est rendu manifeste.

En Grande-Bretagne, « Manet et les postimpressionnistes » a catalysé l'internationalisation de la scène artistique britannique. Plusieurs expositions se succèdent à Londres, qui apportent un éclairage sur différents aspects du modernisme européen : Kandinsky est présent à l'exposition de la Allied Artists Association (juillet 1911) ; la Stafford Gallery consacre une exposition à Cézanne et à Gauguin (novembre 1911), puis aux dessins de Picasso (avril 1912). En mars 1912, une exposition sur le futurisme attire quarante mille visiteurs à la Sackville Gallery. Les représentations tapageuses de Marinetti, qui se produisent sur scène à cette occasion, donnent du postimpressionnisme, par contraste, l'image d'un mouvement modéré.

### La « Seconde exposition postimpressionniste »

Lorsque Roger Fry met sur pied une « Seconde exposition postimpressionniste », qui débute aux Grafton Galleries le 5 octobre 1912 et se termine à la fin de janvier 1913, son objectif est triple : donner à voir l'évolution la plus récente de la peinture française, établir le postimpressionnisme comme un courant international majeur, qui a fait école en Angleterre, et montrer

- 23 Anna Gruetzner Robins, *op. cit.*, p. 73.
- 24 Lettre de Roger Fry à Charles Vildrac, 1<sup>er</sup> avril 1912, in Denys Sutton (éd.), *Letters of Roger Fry*, Londres, Chatto & Windus, 1972, p. 356.

que par lui, l'art britannique peut accéder à des voies d'expression majeures elles aussi. Le catalogue de l'exposition est divisé en trois sections, consacrées respectivement à la nouvelle génération postimpressionniste française, à la jeune création britannique, et à certains aspects de la peinture russe récente. Roger Fry s'est chargé de la sélection des artistes français; celle des Britanniques a été confiée à Clive Bell (époux de Vanessa, et critique dont les idées sont proches de celles de Fry); celle des Russes au peintre et mosaïste Boris von Anrep. La part de la peinture française est centrée sur l'héritage cézannien, sur Matisse et sur Picasso. Si Gauguin et Van Gogh ne sont plus représentés que par des photographies prêtées par le marchand Druet, Cézanne, lui, est présent, avec cinq tableaux et six aquarelles accrochés dans la première salle. À leurs côtés se trouvent des peintures de Matisse, Derain, Vlaminck, Picasso, Lhote et Marchand, et une peinture de Duncan Grant, *Seated Woman* (1912). Les autres artistes français qui figurent dans cette section sont Asselin, Bonnard, Doucet, Flandrin, Friesz, Girieud, Herbin, Marquet, Marval, Ottman, Puy, le Douanier Rousseau, Vilette et Vlaminck. Matisse et Picasso sont beaucoup mieux représentés qu'ils ne l'étaient lors de la première exposition postimpressionniste – ceci grâce au soutien de Bernheim et de Kahnweiler, dont l'intérêt pour le marché britannique semble s'être développé suite à la première exposition postimpressionniste<sup>23</sup>. Avec une trentaine d'œuvres, Matisse est le principal centre d'intérêt. Sa *Danse* de 1909 est la pièce maîtresse de l'exposition. La critique se montre beaucoup plus réceptive à son égard, ses anciens détracteurs adoptant désormais pour commenter sa peinture une terminologie largement empruntée à Fry, qui fait référence au rythme, à l'équilibre des masses, aux lignes et au mouvement. Sa sculpture (la série des quatre bustes de *Jeannette*, en particulier) déconcerte davantage.

Tandis que Cézanne, reconnu comme un maître moderne, est exempt de toute critique, et que le travail de Matisse est désormais pris au sérieux, c'est le cubisme qui concentre les hostilités. Avec une dizaine de toiles de Picasso (*Femme au pot de moutarde*, *Buffalo Bill*, *Paysage aux affiches*, entre autres) et *Violon*, *Mozart*, *Kubelik* de Braque, une sélection assez importante d'œuvres cubistes est pour la première fois présentée au public britannique – en attendant de l'être aux Américains, ces tableaux devant partir au début de janvier pour la préparation de l'Armory Show à New York. Rétrospectivement, l'intention de faire la démonstration d'un lien unissant la peinture de Picasso à celle de Cézanne se lit dans le choix des œuvres peintes par Friesz, Lhote, Marchand, Girieud ou Chabaud, qui semblent se situer à la croisée de la représentation cézannienne et du cubisme. Le rattachement de ce mouvement à Cézanne est effectivement souligné par certains critiques, notamment celui du *Times*.

L'aspect le plus intéressant de cette « Seconde exposition postimpressionniste », qui sera vue par cinquante mille personnes, est sa manière de mettre en regard les productions plastiques françaises et britanniques – l'apport russe est plus en retrait, comme nous le verrons (le sens de son inclusion est moins évident pour le public), mais il est intéressant. Mis à part la première salle, où un unique tableau de Duncan Grant figure parmi les peintures de Cézanne et de ses successeurs (Grant est le seul artiste britannique dont Fry pense qu'il a « du génie<sup>24</sup> »), le principe d'une présentation conjointe des œuvres est appliqué partout. Le contingent britannique comprend essentiellement de jeunes artistes, dont plusieurs ont été recrutés dans l'entourage de Fry. Parmi eux se trouvent Vanessa Bell, Duncan Grant, et Fry lui-même. La visibilité des peintres de Bloomsbury est ainsi assurée. Bernard Adeney et Frederick Etchells, deux peintres avec lesquels Grant et Fry ont collaboré pendant l'été 1911 sur la production de sept fresques décoratives pour le Borough Polytechnic de Londres, font aussi partie de la sélection; Jessie Etchells, sœur de Frederick, Henry Lamb, Spencer Gore, Stanley Spencer et Percy Wyndham Lewis également. Spencer, âgé de vingt et un ans, sort tout juste de la Slade School of Art; Gore est un proche de Sickert, un peintre du

- 25 Anna Gruetzner Robins, *op. cit.*, p. 108-113.
- 26 Lucien Pissarro, lettre à James Bolivar Manson, 19 décembre 1912, citée dans Wendy Baron, *The Camden Town Group*, Londres, Scolar Press, 1979, p. 50.
- 27 Clive Bell, «The English Group», in *Second Post-Impressionist Exhibition*, cat. exp., Londres, Ballantyne, 1912, p. 21-23.
- 28 Paul George Konody, «Art and Artists: English Post-Impressionists», *The Observer*, 27 octobre 1912, p. 10, repris dans J. B. Bullen, *op. cit.*, p. 386-389.

groupe de Camden Town qui a apporté son soutien critique à la première exposition post-impressionniste, et dont le style, qui a beaucoup évolué depuis, porte la marque d'un fort intérêt pour Gauguin et Cézanne. Lewis commence à se faire connaître : il vient de réaliser des décorations très remarquées pour un cabaret londonien, *The Cave of the Golden Calf*, un projet dirigé par Gore, dans lequel était aussi impliqué Eric Gill, seul sculpteur inclus dans l'exposition ; Gill y présente justement son *Golden Calf* (1912), réalisé pour le cabaret. Plusieurs de ces artistes, et notamment Lewis, ont également pris part à une petite exposition mise sur pied par Fry dans une galerie du faubourg Saint-Honoré, à Paris, courant mai : «Quelques artistes indépendants anglais».

La composition de cette sélection britannique mérite qu'on s'y arrête. Pour Fry et Bell, il ne s'agit pas de donner une image exacte des différents courants et associations qui composent le paysage artistique britannique contemporain, mais de présenter au public les héritiers des postimpressionnistes français en Angleterre. Parmi eux figurent de très jeunes artistes – Edward Wadsworth, par exemple, ajouté en janvier sur les conseils de Lewis, et qui comptera plus tard au nombre des vorticistes –, qui se font ainsi connaître du grand public. Le fait que certains peintres connus appartenant à la génération précédente – Sickert, Augustus John, en particulier – aient refusé d'y participer n'est d'ailleurs pas étranger à l'inflexion prise par l'exposition. De fait, le choix des artistes est aussi le reflet des enjeux de pouvoir au sein du milieu de l'art britannique. Plusieurs commentateurs de l'époque regrettent l'absence d'artistes dont les liens étroits avec la peinture parisienne auraient dû, légitimement, les faire inclure parmi les postimpressionnistes britanniques. Or cette absence n'est pas due seulement au désintérêt de Fry à leur égard. Si John Duncan Fergusson, Samuel Peploe et Jessica Dismorr ne figurent pas aux Grafton Galleries, ils sont visibles au même moment avec d'autres représentants du fauvisme anglo-américain à la Stafford Gallery, où se tient une exposition concurrente<sup>25</sup>. Soutenus par la revue *Rhythm*, fondée par Fergusson et John Middleton-Murry l'année précédente, ceux-ci préfèrent affirmer une identité de groupe indépendamment de tout rattachement à une variété spécifiquement britannique du postimpressionnisme. De même, le refus d'autres peintres du groupe de Camden Town de Sickert de rejoindre l'exposition lorsque celle-ci est réaménagée traduit une volonté de préserver une identité de groupe, et de se démarquer de la sphère d'influence de Fry<sup>26</sup>.

La sélection d'œuvres britanniques effectuée pour l'exposition cherche à proposer une mise en perspective internationale de la peinture britannique, qui a pu être lue comme l'expression d'une dépendance des artistes britanniques exposés vis-à-vis du modernisme français. C'est en effet un rapport de dépendance que l'introduction rédigée par Clive Bell pour sa section du catalogue énonce en termes assez crus : « Ils ont une dette énorme envers les Français. Je pense que celle-ci pourrait être mesurée et formulée de manière assez précise. Par exemple, on pourrait montrer que chacun doit quelque chose, directement, ou indirectement à Cézanne [...]. Nulle personne douée de raison, je pense, ne niera la supériorité des Français. Ils n'ont cependant aucune raison d'avoir honte de leurs alliés<sup>27</sup>. » Cette lecture est largement répercutée, et déplorée, parfois au moyen de stéréotypes hérités du XVIII<sup>e</sup> siècle : « dans chacun des mots de leur vocabulaire artistique se retrouve une racine française. Il n'est pas d'excentricité, d'affectation, de maniérisme en français qui ne trouve un écho immédiat dans l'art postimpressionniste anglais, et, autant le dire tout de suite, celui-ci est, comme tout écho, plus faible que le son original<sup>28</sup> ». De manière répétée, Bell comme Fry piqueront la sensibilité de leurs compatriotes sur la question délicate de la place de l'art national, question que la conception de la « Seconde exposition postimpressionniste » fait inmanquablement surgir.

Ce point est d'ailleurs au cœur de certaines divergences dans l'interprétation du modernisme pictural anglais. Wyndham Lewis, temporairement lié à Fry au début de sa

Fig. 28  
Wyndham Lewis, *Timon d'Athènes : la Thébaine*, 1912  
Encre, lavis, aquarelle, 37,7 x 27,2 cm  
Collection particulière

Fig. 29  
Duncan Grant, *Danseurs*, vers 1910-1911  
Huile sur bois, 53,3 x 66 cm  
Londres, Tate Gallery

Fig. 30  
Vanessa Bell, *Le Modèle espagnol*  
Huile sur carton, 76,5 x 53,5 cm  
Leicester, Leicestershire Museum and Art Gallery

- 29 Wyndham Lewis, « A Review of Contemporary Art », *Blast*, n° 2, « War Number », Londres, John Lane, 1915, p. 41.
- 30 Sur ce point, et sur les rapports des artistes de Bloomsbury à la thématique byzantine, voir J. B. Bullen, *Continental Crosscurrents : British Criticism and European Art 1810-1910*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 225-247.

carrière par sa participation à la « Seconde exposition postimpressionniste » puis, avec certains des futurs vorticistes, aux ateliers Omega, le studio d'arts décoratifs lancé par Fry en mai 1913, se dissociera très fortement de celui-ci dès octobre 1913, pour dénoncer vigoureusement le gallocentrisme de Fry et l'esthétique « abjecte, anémique et dilettante » nourrie de Matisse, de Cézanne et de Picasso qu'incarne à ses yeux l'art de Bloomsbury<sup>29</sup>. Selon une stratégie caractéristique de l'avant-garde, Lewis, devenu chef de file du vorticisme, niera les sources cubistes et futuristes de ce courant pour chercher à en projeter l'image d'un mouvement original, exempt de toute affiliation, et à revendiquer pour Londres un statut d'égalité avec Paris. L'adhésion à l'esprit germanique prônée dans le premier numéro de la revue vorticiste *Blast* (1914), au vrai plus fortement idéologique qu'artistique, ressortira en bonne part à cette stratégie. Plus particulièrement liée à la récente vogue de Nietzsche et à son exaltation de la virilité, elle n'en fera pas moins écho à une polarisation du débat esthétique vieille elle aussi de deux siècles, autour de l'héritage anglo-saxon de la culture britannique.

Dans la « Seconde exposition postimpressionniste », le choix de faire figurer ensemble des artistes de nationalité française, britannique, et russe, tout en excluant la participation des expressionnistes allemands et des futuristes italiens, montre bien que l'enjeu se situe à la fois dans la promotion d'une pratique contemporaine britannique en rivalité avec d'autres courants internationaux et dans la démonstration de théories chères à Fry sur les sources byzantines du postimpressionnisme. La sélection des œuvres russes et l'introduction explicative rédigée par Anrep ne cherchent pas à mettre en avant les relations qui existent entre le postimpressionnisme français et la peinture russe contemporaine, mais s'attachent au contraire à souligner dans cette dernière le désir de définir une tradition spécifiquement russe, fondée sur la référence à des sources slaves et byzantines. Anrep met l'accent sur l'inscription que recherchent les œuvres dans l'imaginaire russe, tantôt par le symbolisme de leurs représentations (plus particulièrement chez Bogaevsky, Petrov-Vodkin et Tchourlionis), tantôt par un hiératisme d'inspiration byzantine (comme dans la série des *Évangélistes* de Gontcharova) voire par des allusions directes à l'art des icônes (Stelletsy). Les œuvres russes suscitent assez peu de commentaires dans la presse britannique, et Fry réserve pour sa part les siens à l'art de Matisse et de Picasso. Leur inclusion rejoint pourtant une thématique qui occupe désormais une place centrale dans son interprétation du courant moderne : celle des liens formels unissant le postimpressionnisme à l'art byzantin<sup>30</sup>. Ces liens sont justement ce que Fry cherche à promouvoir dans la peinture britannique, et l'un des traits saillants du travail des artistes de Bloomsbury à cette époque est l'intérêt qu'ils portent à l'art byzantin. Celui-ci est bien mis en évidence dans un des tableaux exposés par Grant, *Queen of Sheba (La Reine de Saba)*, peint en 1912, qui fait référence à l'art de la mosaïque, comme le faisaient aussi ses fresques du Borough Polytechnic, *Bathing (La Baignade)* et *Football* (1911). Le *Byzantine Lady* de Bell, également de 1912 (hors exposition), en porte aussi la marque. Grant a séjourné à Constantinople en 1910, puis en Sicile et en Afrique du Nord au printemps 1911 ; au même moment, Vanessa et Clive Bell visitaient Constantinople avec Fry. L'intérêt des peintres de Bloomsbury pour l'art byzantin fait écho aux mises en relation proposées par Fry entre le hiératisme qui sous-tend le courant français moderne et celui de l'art byzantin. Plus largement, une quête de solidité monumentale est à l'œuvre chez les trois peintres à cette époque : dans la peinture de Fry, dominée par la recherche d'une vision « classique » et d'une représentation architectonique des objets et des paysages dont Cézanne lui fournit le principal modèle ; chez Grant, dans ces *Danseurs* (1910-1911, fig. 29) dont le statisme tranche étrangement avec la *Danse* de Matisse ; chez Bell, par exemple dans *Le Modèle espagnol* (fig. 30) peint en 1912 qui est lui aussi exposé aux Grafton Galleries.



31 Walter Sickert, préface du catalogue de l'exposition « An Exhibition of Paintings by S. J. Peploe, Leslie Hunter, F. C. B. Cadell and J. D. Fergusson » (janvier 1925), Londres, Ernest Brown & Philips, 1925, repris dans Walter Sickert, *The Complete Writings, op. cit.*, p. 502-504.

Dès lors, on voit bien comment la théorisation du postimpressionnisme a pu mener à la définition d'un « style » postimpressionniste, et c'est effectivement le nouveau sens qui s'attachera au terme « postimpressionnisme » dans la peinture britannique à la suite des expositions des Grafton Galleries. La pratique des artistes de Bloomsbury – si diverse qu'elle puisse être – sera fréquemment identifiée par ce terme, par lequel il est fait référence à une manière de créer une mise en tension de la surface et des volumes, notamment par un travail sur le trait et par l'application de la couleur en aplats, et de rechercher à la fois des effets décoratifs et une certaine monumentalité. D'autres artistes, comme Mark Gertler ou Matthew Smith, ont rapidement été perçus comme des postimpressionnistes. Sickert notera en 1925 que le terme peut bien aussi s'appliquer aux coloristes écossais<sup>31</sup> ; la peinture du groupe de Camden Town – celle de Sickert lui-même – est désormais couramment considérée sous cet angle. En revanche, le travail de Lewis et des vorticistes, celui de Bomberg sont perçus comme relevant d'autres catégories.

Les deux expositions des Grafton Galleries de 1910 et 1912 ont marqué une étape majeure dans la construction des pratiques modernistes en Grande-Bretagne au début du xx<sup>e</sup> siècle. Poussées par l'internationalisation soudaine du champ, ces pratiques intègrent de nouveaux modèles, et elles acquièrent un dynamisme et une visibilité qui, pour la première fois, les font passer d'une position marginale à une position dominante au sein de l'art britannique. Si, dans un contexte international fortement dominé par le marché parisien et par la personnalité de Matisse et de Picasso, l'art britannique de cette période n'accède pas à une reconnaissance internationale immédiate, des conditions propices ont néanmoins été établies pour le dialogue ultérieur entre art britannique et art continental.