Le fauvisme cent ans après

Fauvism One Hundred Years after the Fact

Der Fauvismus hundert Jahre später

Il fauvismo cento anni dopo

El fauvismo cien años más tarde

Claudine Grammont

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1264>

DOI : 10.4000/perspective.1264

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009

Pagination : 512-537

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Claudine Grammont, « Le fauvisme cent ans après », *Perspective* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 07 août 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1264> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1264>

Le fauvisme cent ans après

Claudine Grammont

Le fauvisme a fêté son centenaire en 2005. Plutôt discrètement puisqu'il ne fut marqué que par une exposition Matisse-Derain au Musée d'art moderne de Céret (*Matisse-Derain...*, 2005) et la publication d'un ouvrage consacré aux mêmes artistes par Rémi Labrusse et Jacqueline Munck, *Matisse-Derain : la vérité du fauvisme* (LABRUSSE, MUNCK, 2005). Du côté de la recherche universitaire, l'historiographie la plus récente n'est guère plus fournie. Depuis les thèses d'Ellen Charlotte Oppler (OPPLER, [1969] 1976), de Marcel Giry (GIRY, [1979] 1981) et de James Daniel Herbert (HERBERT, 1989), aucun travail universitaire portant sur le fauvisme en général n'a été mené ces vingt dernières années. Le sujet intéresse pourtant puisque les expositions dédiées à ce mouvement se sont succédé, les deux les plus décisives étant *The Fauve Landscape* de Judi Freeman à Los Angeles et à New York (*Le paysage fauve*, [1990] 1991) et *Le fauvisme ou « l'épreuve du feu » : éruption de la modernité en Europe* de Suzanne Pagé au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (*Le fauvisme...*, 1999). À cela il faut ajouter les nombreux catalogues d'expositions monographiques consacrés à des artistes assimilés au fauvisme, comme André Derain (*André Derain...*, 1994), Othon Friesz (*Othon Friesz...*, 2006), Albert Marquet (*Marquet*, 1998 ; *Albert Marquet*, 2003), Charles Camoin (*Charles Camoin...*, 1997), Raoul Dufy (*Raoul Dufy...*, 2003, 2008), ou encore Pierre Girieud (*Pierre Girieud...*, 1996).

La première conséquence de cette forme de publication que constitue le catalogue d'exposition est que le corpus des œuvres s'en est trouvé considérablement augmenté. L'exposition consacrée au *Paysage fauve* montrait 157 peintures, celle du *Fauvisme ou « l'épreuve du feu »*, plus de 200 œuvres d'artistes de diverses nationalités : Allemands, Belges, Hongrois, Hollandais, Tchèques, Russes, etc. Un même constat peut être fait pour le matériel documentaire, dont la quantité s'est également accrue au gré notamment de l'affinement de la chronologie ; celle-ci, encore hésitante dans les années 1970, a désormais atteint un degré de précision de l'ordre du mois près, si ce n'est du jour (*Le paysage fauve*, [1990] 1991¹ ; *Le fauvisme...*, 1999 ; LABRUSSE, MUNCK, 2005 ; fig. 1)². L'inconvénient majeur des catalogues d'exposition réside dans la forme des travaux qu'ils inspirent, en l'occurrence celle de l'essai. Celui-ci n'autorise pas de développement exhaustif de la part des auteurs qui, en outre, ne se concertent que rarement. Il en résulte au final un simple agrégat de points de vue sur un sujet et non pas une approche cohérente et argumentée. Pour une grande part, la connaissance actuelle du fauvisme résulte ainsi, comme le montre la bibliographie récente, d'un assortiment d'essais très variés dans leurs contenus, dont cet article se propose de dégager quelques lignes directrices.

Claudine Grammont a soutenu en 2000 une thèse intitulée *La genèse du fauvisme* à l'Université de Paris IV ; elle a enseigné l'histoire de l'art à l'université d'Amiens et collaboré à de nombreux catalogues d'expositions sur Matisse ou son entourage. Dans le cadre d'une bourse post-doctorale de la Mellon Foundation, elle a collaboré avec Yve-Alain Bois et Kate Butler à l'établissement du catalogue raisonné des Matisse de la Barnes Foundation qui va paraître à Yale University Press. Elle prépare actuellement un *Dictionnaire Matisse* aux Editions Laffont.

Depuis que la question de la définition du fauvisme a été considérée comme caduque, prise comme le témoin d'une approche linéaire et taxinomique d'une histoire de l'art périmée (LEBENSZTEJN, 1971-1972), le fauvisme historique – c'est-à-dire en tant que mouvement d'histoire de l'art d'avant-garde – n'a été que très peu

abordé³, lacune qui est sans doute liée à la quasi-absence d'études d'ensemble ces vingt dernières années. En revanche, le fauvisme a été plus indirectement intégré à des problématiques inhérentes à son esthétique, comme celles du primitivisme ou de l'abstraction, ou bien inscrit dans des perspectives décisives pour sa compréhension, comme celle de la signification socioculturelle du paysage fauve ou du thème de l'Idylle. Ainsi, si le fauvisme n'en constitue pas à proprement parler le sujet, il est largement traité dans la thèse de Philippe Dagen sur le primitivisme (DAGEN, 1998), de Margareth Werth sur l'Idylle (WERTH, 2002), ou encore dans celle d'Alastair Wright sur Matisse (WRIGHT, 2004). D'une manière générale, on observe pour ces dernières années deux grands types d'approche du fauvisme en tant que phénomène esthétique. Il est abordé soit du point de vue des *cultural studies*, considéré dans le contexte du début du XX^e siècle et intégré à des problématiques telles que la recherche identitaire, la question raciale, ou encore le débat nationaliste (ce sont principalement les travaux anglo-saxons), soit d'un point de vue formaliste qui exclut ces questions pour privilégier l'œuvre et ses spécificités.

Le fauvisme et ses sources documentaires

Le champ d'étude du fauvisme est désormais particulièrement bien jalonné, s'appuyant sur un appareil documentaire pléthorique lui-même enrichi par le dépouillement presque systématique des articles de presse des années 1905-1908. Sont également parues des anthologies critiques (DAGEN, 1994), intégrées parfois à des catalogues (*Les fauves et la critique...*, 1999 ; *Le fauvisme...*, 1999). Plus récemment, la vaste chronologie du fauvisme de Labrusse et Munck intégrait des comptes rendus critiques quasi exhaustifs très commodes et, pour certains, inédits en France (LABRUSSE, MUNCK, 2005)⁴. La thèse de Roger Benjamin (BENJAMIN, [1985] 1987), outre son analyse, apportait dans son appareil de notes une importante compilation de la critique autour de Matisse entre 1897 et 1908. Toujours concernant Matisse, la rétrospective parisienne de 1993 comprenait une anthologie associée aux œuvres (*Henri Matisse...*, 1993), alors que le manuel de Catherine C. Bock-Weiss offrait une liste aussi complète que possible des expositions et comptes rendus attenants (BOCK-WEISS, 1996). Des anthologies plus ou moins conséquentes étaient également présentes dans les rétrospectives Derain (*André Derain...*, 1994), Friesz (*Othon Friesz...*, 2006), Marquet (*Marquet*, 1998 ; *Albert Marquet*,

1. Chronologie du fauvisme, détails des années 1906 et 1907, dans *Le fauvisme...*, 1999, p. 434-435.

2. « Correspondance André Derain – Henri Matisse. Notes par Rémi Labrusse », dans LABRUSSE, MUNCK, 2005, p. 332.

3. Henri Matisse, « Notes d'un peintre », dans *La Grande Revue*, décembre 1908, p. 731-745.

2003), Camoin (*Charles Camoin...*, 1997), Dufy (*Raoul Dufy...*, 2003, 2008), ou encore Girieud (*Pierre Girieud...*, 1996). À cela s'ajoutent diverses publications de correspondances d'artistes ou de critiques : celles de Derain avec Maurice de Vlaminck (DERAIN, [1955] 1994) ou Matisse (LABRUSSE, MUNCK 2004, 2005 ; fig. 2), de Matisse avec Camoin (CAMOIN, MATISSE, 1997), Marcel Sembat (MATISSE, SEMBAT, 2004) ou Marquet (MATISSE, MARQUET, 2008), sans oublier celle de Matisse avec ses collectionneurs russes Sergueï Chitchoukine et Ivan Morosov (KOSTÉNÉVICH, SÉMIONOVA, 1993), ou celle encore plus récentes de Guillaume Apollinaire (APOLLINAIRE, 2009). Il faut également mentionner des études consacrées aux critiques ou écrivains d'art de l'époque qui, même si elles ne sont

pas directement reliées au fauvisme, fournissent des références utiles pour la période, notamment celles consacrées à Roger Marx (*Roger Marx...*, 2006) aux « frères » Leblond (FOURNIER, [2000] 2001) ou encore à Méclislas Goldberg (COQUIO, 1994). En outre, des textes fondateurs ont été réédités, comme celui, essentiel, de Georges Duthuit par Labrusse (DUTHUIT, [1949] 2006), celui de Louis Vauxcelles, (VAUXCELLES, [1939] 1999), ou encore l'enquête de Charles Morice, dont l'importance a été mise en lumière par Philippe Dagen (MORICE, [1905] 1986). Peut être utile également la bibliographie raisonnée du fauvisme publiée par Clement T. Russel (RUSSEL, 1994).

Le mouvement manque d'un support théorique, à l'exception des *Notes d'un peintre* d'Henri Matisse publiées dans *La Grande Revue* en 1908 (MATISSE, 1972 ; fig. 3), qui ne sont toutefois pas considérées comme le manifeste fondateur du fauvisme. C'est donc assez naturellement que cette carence a été compensée ces dernières années par une lecture attentive du discours critique qui a accompagné l'émergence et la réception du mouvement. La plupart des comptes rendus de Salons sur la période 1904-1908 ont été publiés à travers les chronologies ou les anthologies critiques du fauvisme, et diversement analysés. Une des premières initiatives dans ce sens fut la thèse de Benjamin (BENJAMIN, [1985] 1987), qui examine en détail la réception critique de Matisse fauve entre 1896 et 1908 comme ferment intellectuel de son travail et des *Notes d'un peintre*. Cette étude est d'autant plus remarquable qu'elle s'attache également à considérer certains des auteurs eux-mêmes, et leur positionnement à la fois intellectuel et politique, ainsi que celui des organes dans lesquels ils

ont été publiés. Analyse, remarquons-le, trop rarement menée dans les études qui ont suivi, avec une exception toutefois pour l'essai consacré au critique Louis Vauxcelles, initiateur du terme de fauvisme (GIUSTI, 2003). La thèse de Benjamin considérait dans son analyse *Les Notes d'un peintre* comme un manifeste de la théorie matissienne. Mais la réception européenne de ce texte après 1908, traduit en de multiples langues et lu par toute une génération d'artistes, mériterait également d'être étudiée.

Un autre axe fut celui qui, à travers l'étude de la réception du fauvisme, tendait à établir sa généalogie et notamment à mettre à jour le rôle de ce discours dans la production de l'événement fondateur, le scandale de la salle VII du Salon d'Automne de 1905 (GRAMMONT, 1999a). Enfin, a été également tentée une lecture plus sémiologique du discours critique connexe, notamment celui à l'égard de la couleur qui a permis de dégager un champ sémantique autour du primitivisme comme opposition dialectique nature/culture (ROQUE, 1999). Plus spécifiquement encore, le terme de fauve lui-même a aussi fait l'objet de ce type d'analyse (BENJAMIN, 1993 ; ELDERFIELD, 1999). L'examen très détaillé de la réception critique associée aux œuvres de Matisse entre 1904 et 1914 constitue en outre le matériau essentiel de la thèse de Wright (WRIGHT, 2004), dont le principe méthodologique consiste notamment à articuler le contenu de ce discours à d'autres types de discours – littéraire, philosophique ou scientifique – pour le replacer dans la perspective de la pensée contemporaine. Enfin, manque à l'étude du fauvisme un travail d'ensemble sur les revues auxquelles les fauves étaient associés et sur le milieu artistique défini par celles-ci, notamment les revues néo-symbolistes, comme *La Phalange*, *Vers et prose* ou *Les Arts de la vie*. Les jalons de cette recherche ont été établis à grands traits par Oppler (OPPLER, [1969] 1976), mais seul un examen plus poussé permettrait de comprendre comment le fauvisme s'articule à ce renouveau vitaliste du symbolisme⁵.

Fauvisme et *site specificity*

James D. Herbert examine la signification culturelle du fauvisme à travers l'iconographie du paysage (HERBERT, 1989). Transposant au fauvisme les travaux récents sur l'impressionnisme, en particulier ceux de Timothy J. Clark⁶, l'auteur envisage les sites du fauvisme – la série de Londres de Derain, la Côte normande (fig. 4), la banlieue parisienne ou la Côte d'Azur – selon leur spécificité culturelle, faisant de l'artiste fauve une sorte de « touriste esthétique ». Il en arrive à tenir pour acquis que le paysage fauve, notamment dans sa version pastorale, serait une manière de renouer avec la grande tradition latine

4. Raoul Dufy,
Les Affiches à Trouville, 1906,
Paris, Musée
national d'art
moderne, Centre
Georges-Pom-
pidou.

et s'intégrerait ainsi dans un phénomène plus vaste de recherche d'identité nationale. Si on lit bien Herbert, on comprend que le fauvisme ne serait donc rien moins que l'expression picturale des idéaux de l'Action française. Certes cette thèse a eu le mérite de porter un éclairage nouvel sur le contexte politique et culturel du fauvisme alors même que l'étude du mouvement était engluée dans une approche formatée et taxinomique de l'histoire des avant-gardes ; en d'autres termes, elle a jeté un pavé dans la mare et a ouvert un champ de recherches prometteur. Elle est toutefois très contestable, tant ses arguments reposent sur des présupposés non justifiés, et ses conclusions, trop hâtives, produisent de nombreux contresens. Contestable d'abord parce que cette approche revient à une lecture des œuvres strictement iconographique totalement déconnectée de l'intention manifestée par les artistes eux-mêmes, qui tendaient justement à discréditer la notion de sujet. Ensuite, le rapport du fauvisme à la tradition, extrêmement complexe, nécessite une analyse à laquelle Herbert ne procède pas au risque, par exemple, de mettre en parallèle la position de Maurice Denis et Matisse à cet égard. Enfin – et c'est sans doute le plus dommageable – n'est à aucun moment abordé le positionnement politique de ces artistes. Il est difficile de croire en effet que leur peinture ait signifié un engagement de cette nature sans qu'eux-mêmes ne l'aient consciemment manifesté. À n'avoir pas pris cette précaution minimum, Herbert prête aux auteurs des idées qu'ils n'ont pas eues et que, bien au contraire, ils ont combattues. Les travaux anglo-saxons plus récents ont ainsi prouvé que les thématiques de l'Âge d'or et de la Pastorale, telles qu'elles furent développées par Matisse ou Derain, ne peuvent être assimilées au mouvement de récupération nationaliste. Le sens esthétique de leurs œuvres, notamment leur stratégie anti-rhétorique, visait justement à discréditer de manière violente et publique ce type de discours (WERTH, 2002 ; WRIGHT, 2004).

L'exposition de Judi Freeman (*Le paysage fauve*, [1990] 1991) a poursuivi cette approche qui tend à rattacher le paysage fauve à la contingence socioculturelle. S'élabore ainsi une sorte de cartographie du fauvisme entre différents lieux répartis selon leur fréquentation par les artistes : Chatou pour Derain et Vlaminck (KLEIN, 1991 ; fig. 5), les rivages méditerranéens pour Derain et Matisse (HERBERT, 1991), Londres pour Derain, Anvers pour Braque et Friesz, Biskra pour Matisse (FREEMAN, [1990] 1991), la côte normande pour Braque, Dufy et

5. *Le Paysage fauve*, (1990) 1991, p. 144-145 : mise en rapport de Maurice de Vlaminck, *Le pont de Chatou*, 1905-1906, coll. part., avec d'autres vues : carte postale de Chatou, le pont et de la rue de Seine, vers 1905 ; Gustave Caillebotte, *Le pont de l'Europe*, 1876, Genève, Musée du Petit Palais ; carte postale de Chatou, vers 1906.

Friesz (MARTIN, FREEMAN, [1990] 1991). En plus de cela, comme nous l'avons déjà signalé, le catalogue présentait la première grande chronologie du fauvisme, ainsi qu'une analyse du discours critique autour du Salon d'Automne de 1905 (BENJAMIN, [1990] 1991). Plus récemment, Benjamin a tenté de sortir le paysage fauve de l'ornière sociale en lui redonnant une portée esthétique (BENJAMIN, 1993). À la lecture d'Herbert, qui tendait à présenter le paysage fauve dans une perspective naturaliste, l'auteur substitue une « géographie esthétique » (BENJAMIN, 1993, p. 304) : ce n'est pas tant la spécificité du lieu qui intéresse l'artiste fauve que la référence esthétique qu'il suggère. Benjamin rattache en effet le paysage fauve au paysage décoratif en ce qu'il tend à intégrer les qualités de la peinture murale, et au paysage composé en ce qu'il ordonne le motif selon une présentation théâtrale. Selon cet auteur, si le paysage fauve se rattache à la tradition classique, cela répond non pas à un engagement idéologique ou politique, mais plutôt à une stratégie de lutte contre l'impressionnisme.

Pour un fauvisme européen

L'exposition parisienne de Suzanne Pagé (*Le fauvisme...*, 1999) a pris le contre-pied de l'interprétation socioculturelle du fauvisme d'Herbert et de Freeman pour en revenir à une lecture somme toute formaliste en partant des œuvres mais en évitant de les subordonner au contexte. L'idée initiale du catalogue était en effet de se dégager de l'approche taxinomique du fauvisme (voir LEBENSZTEJN, 1971-1972) et donc d'un fauvisme historique franco-français qui se serait développé parallèlement à l'expressionnisme germanique. Traditionnellement, les deux mouvements ont été en effet étudiés séparément, comme à l'exposition organisée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1966, *Le fauvisme français et les débuts de l'expressionnisme allemand* (*Le fauvisme français...*, 1966). Si des rapports entre fauvisme et expressionnisme ont pu être reconnus, ils ne l'ont été que dans le sens d'une influence du mouvement français sur l'allemand – un non-dialogue qui n'était pas sans parti pris nationaliste et qui a longtemps empêché d'établir des données historiques précises (voir LINNEBACH, [1978] 1992). De ce point de vue, l'exposition du Musée d'art moderne de la Ville de Paris de 1999 (*Le fauvisme...*, 1999), l'année de la chute du Mur de Berlin, a ouvert une brèche, permettant enfin de concevoir le fauvisme dans une acceptation plus étendue et de ce fait moins rigide.

Cette approche renouvelée du fauvisme, bénéficiant du fruit de récentes recherches favorisées par l'ouverture vers l'Europe de l'Est, reposait sur sa redéfinition géographique en tant que phénomène pictural d'ampleur européenne (fig. 6). Le catalogue propose l'idée d'une diaspora

6. Ernst Ludwig Kirchner, *Fränsi à la chaise sculptée*, 1910, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

7. *Fauves hongrois...*, 2008, p. 18-19 : page d'introduction « Fauves hongrois – Fauves français », détails de József Nemes Lampérth, *Autoportrait*, 1911, Budapest, Galerie nationale hongroise, et d'André Derain, *Portrait d'Henri Matisse*, 1905, Londres, Tate Modern.

fauve, un mouvement général de « libération de la couleur ». Ce recadrage a conduit à une redéfinition du fauvisme qui s'inscrivait dès lors dans une entité plus large, celle de l'expressionnisme, lui-même conçu comme une étape vers une modernité européenne, et surtout comme un premier pas vers l'abstraction⁷. Cela a produit un effet d'échelle en permettant d'élargir les données du problème, de croiser les informations, et donc de les vérifier ou de les compléter. Ce qui était envisagé auparavant en termes d'influences pouvait dès lors se concevoir en termes d'échanges et de circulation, à la fois des hommes et des idées. L'un des principaux canaux en fut l'expansion, particulièrement dynamique à l'époque, du marché de l'art et des manifestations artistiques, aspect que le catalogue montre fort bien, surtout dans sa partie annexe, sans toutefois l'explicitier clairement⁸.

Plus récemment, le catalogue les *Fauves hongrois, 1904-1914* montrait, dans une logique similaire, le rayonnement du fauvisme dans ce pays (*Fauves hongrois...*, 2008 ; fig. 7). À la lumière des travaux récents sur les échanges artistiques entre la Hongrie, la France et l'Allemagne (via Munich en particulier), notamment à partir des expositions itinérantes et des élèves hongrois de Matisse (BARKI, 2005), l'ouvrage analyse le développement d'un mouvement pictural moderne à la veille de la guerre. L'examen précis du terrain hongrois par Krisztina Passuth (PASSUTH, 2005) fait preuve d'une rigueur historique que le catalogue parisien n'avait pu, de par son ampleur, atteindre. L'ensemble n'a toutefois pu échapper à la notion d'influence – idée combattue initialement par l'exposition parisienne de 1999 (*Le fauvisme...*, 1999) – et donc d'un rayonnement de la France sur la Hongrie.

L'exposition *Le fauvisme ou « l'épreuve du feu »* a donc eu le mérite essentiel de désenclaver les études du fauvisme et de faire connaître en France des artistes étrangers. Toutefois, en jouant ainsi la carte d'un modernisme indépendant des contingences culturelles, elle prenait le risque d'en diluer le sens historique et esthétique⁹. Ainsi, l'exposition et le catalogue se sont autorisés des rapprochements fondés sur des analyses formelles dont la validité est parfois contestable dans la mesure où les spécificités

culturelles locales n'ont pas été prises en compte¹⁰. Or, la libération de la couleur – qui se présente ici comme le plus petit dénominateur commun de cette modernité européenne – a nécessairement une finalité philosophique, symbolique et mystique différente selon des pays qui sont loin d'avoir une culture unique (voir HUGHES, 2000). Surtout, ce point de vue conduit à passer sous silence le débat nationaliste du début du XX^e siècle et les questions qu'il véhicule, que la thèse d'Herbert avait pourtant mis en exergue (HERBERT, 1989). Les approches les plus récentes, en plaçant le fauvisme dans l'orbite des *cultural studies*, ont intégré à leur analyse ce contexte spécifique, décisif pour comprendre la réalité du fauvisme, à travers la question de l'identité nationale (voir WERTH, 2002 ; WRIGHT, 2004).

Fauvisme et abstraction

Il est un autre aspect du fauvisme que le catalogue du Musée d'art moderne de la Ville de Paris aborde sans toutefois clairement le revendiquer, à savoir la question de l'abstraction, jusqu'ici occultée par les discussions sur la couleur et par l'assimilation du fauvisme à une peinture humaniste de type perceptuel, située dans le prolongement de l'impressionnisme. À cet égard, le fauvisme avait été encore une fois victime de la taxinomie des -ismes, qui lui faisait succéder le cubisme, considéré par opposition plus théorique et abstrait (voir FLAM, 1999, p. 101). Pourtant, les premiers critiques du fauvisme, notamment Maurice Denis, Charles Morice et Louis Vauxcelles, emploient assez fréquemment le terme d'abstraction (voir aussi les exemples donnés dans LEBENSZTEJN, 1999, p. 36-38).

La primauté accordée aux moyens plastiques et à leur agencement sur la surface picturale, au détriment de la chose représentée, peut évidemment être interprétée comme un premier pas vers l'abstraction. Le fauvisme, écrit Roque, est « abstrait car il se concentre sur les moyens comme éléments de construction du tableau » (ROQUE, 2000), ce qui conduit à le considérer comme une « abstraction concrète », autrement dit un formalisme¹¹. Cette nécessité constructive, en même temps que le rejet d'une approche empirique de l'objet, distingue en effet la peinture fauve de l'impressionnisme, pour l'inscrire plutôt dans l'horizon de la tradition classique, notamment celle du paysage classique (BENJAMIN, 1993)¹². L'interprétation de Lebensztejn diffère sensiblement de celle de Roque, car elle place le fauvisme dans la perspective d'une abstraction non plus matérialiste, mais idéaliste, dans le prolongement du symbolisme fin de siècle tel qu'il fut initié par Gauguin ou par Albert Aurier (LEBENSZTEJN, 1999, p. 29). Lebensztejn fait la proposition d'un fauvisme proche de l'esthétique baudelairienne, annonçant l'abstraction dans la mesure où il fonde un rapport au réel distancié par l'écart d'une durée (le tableau est fait dans l'atelier) et transposé par l'emploi de la métaphore.

Un éclairage historique qui pourrait montrer que le fauvisme a dépassé cette dichotomie, entre tendance matérialiste et idéaliste, resterait à préciser. C'est là proprement que se situerait la spécificité du fauvisme, manifestation picturale d'un symbolisme renouvelé, transformé, qui reste une quête plus métaphysique qu'esthétique, mais qui n'est plus celui de la génération précédente¹³. Il est à chercher du côté de Stéphane Mallarmé et de la poésie pure, d'Henri Bergson (voir ANTLIFF, 1993, 1999), de la philosophie pragmatique et de la psychologie, dans un milieu intellectuel qui, sur la base de l'intuition, n'envisage pas l'idée en dehors de son développement physique et matériel.

Cette réflexion esthétique contemporaine est particulièrement sensible dans le rapport très intense qui s'instaure entre Matisse et Derain entre 1905 et 1907. Même si, comme le remarque Labrusse (LABRUSSE, 2005, p. 129), cette connaissance reste volontairement superficielle, intuitive pour échapper au dogmatisme, il n'en demeure pas moins qu'elle occupe manifestement et leurs pensées et leur peinture. L'exercice de la peinture correspond chez l'un et l'autre, et bien que très différemment, à une quête métaphysique, à une expérience de l'être-au-monde à travers la pratique picturale. « Ne plus rien faire qui représente quelque chose », écrit Derain à Matisse, comme une injonction (LABRUSSE, 2005, p. 336). La question fondamentale du rapport de l'être au réel ne s'instaure pas dans la représentation picturale de l'objet mais dans l'expérience même qu'engendre l'acte perceptif. C'est ce retour aux sources de la perception comme « vérité du fauvisme » qui constitue l'essentiel des « Soixante-et-une propositions » de Labrusse sur le sens esthétique de l'image fauve (LABRUSSE, 2005). Ce repositionnement sur le versant phénoménologique serait bien, avec celle de Lebensztejn et de Roque, une troisième voie d'interprétation au caractère autoréférentiel de l'image fauve.

Il convient toutefois de souligner que le recentrement sur les moyens picturaux ne constitue pas, selon cette interprétation, un matérialisme. Les moyens picturaux sont l'objet de toute l'attention de l'artiste dans une optique de dévoiement presque systématique du rôle qui est traditionnellement imparti à chacun d'eux (LABRUSSE, 2005, p. 13). Cela engendre un désordre – apparent, nous y reviendrons – qui relève d'une attitude à la fois critique et expérimentale. L'importance de la procédure dans l'esthétique fauve, et surtout l'instauration d'un rapport dialectique entre procédure et création, permet en effet de comprendre que nous ne sommes pas là dans une logique de recherche de peinture pure *stricto sensu*, telle que cela a pu se mettre en place chez Robert Delaunay par exemple. Wright parvient au même constat que Labrusse, mais en empruntant une voie différente, puisqu'il s'attache au caractère sémantique du moyen pictural (WRIGHT, 2004, en particulier chapitre 2). Apportant à l'autoréflexivité du signe pictural fauve une interprétation non plus formaliste, mais structuraliste, il examine sa nature fragmentaire et fuyante. Il interprète ce vide herméneutique comme le symptôme d'une perte des repères individuels et comme une procédure qui tend à ruiner la mimesis, sans toutefois l'évacuer.

Au final, la question de savoir si le fauvisme est ou non une abstraction reste ouverte. L'essentiel de l'essai de Lebensztejn en ouverture du catalogue dédié aux fauves d'Europe tourne autour de cette question. Pour l'auteur, le rapport du fauvisme à l'abstraction s'intègre dans les diverses « tensions contradictoires » qui le caractérisent : « Il se trouve entre figuration et abstraction, ou plutôt entre une tendance pulsionnelle à l'abstraction et une résistance à cette tendance » (LEBENSZTEJN, 1999, p. 39). Le fauvisme instaure bien un régime de l'écart avec l'objet représenté, mais sans jamais y renoncer. Il y a un seuil qu'il ne franchit pas, peut-être de par sa nature profondément humaniste (LEBENSZTEJN, 1999, p. 40). Mais si le fauvisme n'est pas une abstraction (il n'élimine pas l'objet), il l'annonce, en revanche, par ses attaques répétées de la figuration classique¹⁴. Le rapport à l'abstraction varie selon les artistes, Derain étant selon Lebensztejn celui qui s'en serait le plus approché (LEBENSZTEJN, 1999, p. 38). Et pourtant, au terme de son essai, le lecteur ne peut que relier fauvisme et abstraction tant les rapprochements sont multipliés notamment par l'usage de la citation (comme des propos de Paul Klee

Le Fauvisme ou « l'Épave du Fau »

(1) Henri Matisse
Le Fauvisme ou l'Épave du Fau, 1905
Huile sur toile, 101 x 114 cm
National Gallery of Art, Collection
et de la Fondation de la Recherche sur l'Art Moderne, Paris

La peinture et l'écriture, pour conduire un spectateur à une œuvre d'art, ont toujours été deux choses distinctes. L'écriture est une activité intellectuelle, elle s'inscrit dans la logique de la langue, elle est soumise à la grammaire et à la syntaxe. La peinture, elle, est une activité sensible, elle s'inscrit dans la logique de la couleur et de la forme. Elle est soumise à la lumière et à l'ombre, à la texture et à la matière. Elle est une activité qui se situe à la limite du visible et du invisible, du concret et du abstrait. Elle est une activité qui se situe à la limite du réel et du imaginaire, du connu et du inconnu. Elle est une activité qui se situe à la limite du fini et du infini, du fini et du infini, du fini et du infini.

En France, une bonne partie des écrivains ont été marqués par le mouvement fauve. Ils ont été marqués par la couleur, par la forme, par la lumière. Ils ont été marqués par la sensation, par l'émotion, par l'instinct. Ils ont été marqués par le désir, par le besoin, par la passion. Ils ont été marqués par la vie, par la mort, par l'éternité. Ils ont été marqués par le monde, par l'univers, par l'infini.

On pourra objecter que cette connexion entre l'écriture et la peinture est une simplification. Elle est une simplification, mais elle est une simplification qui est utile. Elle est une simplification qui est utile, mais elle est une simplification qui est utile.

En France, une bonne partie des écrivains ont été marqués par le mouvement fauve. Ils ont été marqués par la couleur, par la forme, par la lumière. Ils ont été marqués par la sensation, par l'émotion, par l'instinct. Ils ont été marqués par le désir, par le besoin, par la passion. Ils ont été marqués par la vie, par la mort, par l'éternité. Ils ont été marqués par le monde, par l'univers, par l'infini.

On pourra objecter que cette connexion entre l'écriture et la peinture est une simplification. Elle est une simplification, mais elle est une simplification qui est utile. Elle est une simplification qui est utile, mais elle est une simplification qui est utile.

Le Fauvisme

(2) Piet Mondrian
Le Fauvisme, 1905
Huile sur toile, 101 x 114 cm
National Gallery of Art, Collection
et de la Fondation de la Recherche sur l'Art Moderne, Paris

Le Fauvisme est un mouvement artistique qui a émergé en France au début du XXe siècle. Il est caractérisé par l'usage de couleurs vives et saturées, par des formes simplifiées et par une composition qui privilégie la sensation sur la représentation. Les artistes fauves ont cherché à exprimer leur émotion et leur instinct à travers la couleur et la forme. Ils ont rejeté les conventions de la peinture académique et ont ouvert la voie à l'abstraction.

Le Fauvisme est un mouvement artistique qui a émergé en France au début du XXe siècle. Il est caractérisé par l'usage de couleurs vives et saturées, par des formes simplifiées et par une composition qui privilégie la sensation sur la représentation. Les artistes fauves ont cherché à exprimer leur émotion et leur instinct à travers la couleur et la forme. Ils ont rejeté les conventions de la peinture académique et ont ouvert la voie à l'abstraction.

Le Fauvisme est un mouvement artistique qui a émergé en France au début du XXe siècle. Il est caractérisé par l'usage de couleurs vives et saturées, par des formes simplifiées et par une composition qui privilégie la sensation sur la représentation. Les artistes fauves ont cherché à exprimer leur émotion et leur instinct à travers la couleur et la forme. Ils ont rejeté les conventions de la peinture académique et ont ouvert la voie à l'abstraction.

Le Fauvisme est un mouvement artistique qui a émergé en France au début du XXe siècle. Il est caractérisé par l'usage de couleurs vives et saturées, par des formes simplifiées et par une composition qui privilégie la sensation sur la représentation. Les artistes fauves ont cherché à exprimer leur émotion et leur instinct à travers la couleur et la forme. Ils ont rejeté les conventions de la peinture académique et ont ouvert la voie à l'abstraction.

8. LEBENSZTEIN, 1999, p. 30-31 : comparaison d'Henri Matisse, *La Fenêtre ouverte*, été 1905, Washington, National Gallery of Art, et de Piet Mondrian, *Moulin au soleil*, 1908, La Haye, Gemeentemuseum.

ou de Wassily Kandinsky rapportés au fauvisme) et de la comparaison, notamment entre la peinture de Piet Mondrian et celle de Matisse (fig. 8). Le flou dans lequel l'auteur nous laisse s'explique en grande partie par l'angle d'approche général du catalogue, qui tend à réduire au maximum les particularismes pour ne plus considérer qu'un phénomène global dans lequel les notions de fauvisme, d'expressionnisme et de cubisme répondent finalement à une même tendance moderniste, qui débouchera, elle, sur l'abstraction.

La position de Labrusse quant à cette question est plus tranchée, ce qui relève, ici encore, de la cohérence du propos dans lequel il s'inscrit : l'entreprise fauve conjointement mise en œuvre par Matisse et Derain ne peut en toute logique avoir affaire à l'abstraction parce que sa préoccupation majeure reste la perception, les modalités de l'apparaître (LABRUSSE, 2005, p. 137 et 145). L'image peut bien être déstructurée, mise à l'état de friche presque totale de ses éléments constitutifs, mais elle donne toujours à voir un paysage, un portrait, une nature morte.

À cet égard, la question du sujet en peinture, pourtant essentiel pour le fauvisme, n'a été que peu abordée par rapport à cette problématique de l'abstraction, uniquement envisagée sous l'angle du formalisme. Ici encore la position du fauvisme s'avère ambivalente. Telle qu'elle est commentée par ses contemporains et conçue par ses protagonistes, en particulier Matisse et Derain, la nature discursive de l'image est en effet très violemment discréditée, alors même qu'elle demeure figurative¹⁵.

Le dessin fauve

À l'origine de l'intérêt porté au dessin fauve se trouve le texte d'Yve-Alain Bois, « Matisse and Arche-Drawing » (BOIS, 1990)¹⁶, dans lequel le moment de basculement décisif, ce que l'auteur appelle « l'eurêka matisien », est identifié avec la

9. Henri Matisse,
Petit Bois clair,
1906, Paris,
Centre Georges-
Pompidou.

réalisation par Matisse, au début de l'année 1906, des trois gravures, *Petit Bois noir*, *Petit Bois clair* (fig. 9) et *Grand Bois*. Matisse comprend alors que les relations entre les couleurs sont d'abord des relations de grandeurs de surfaces colorées, ce que Bois appelle « l'équation quantité-qualité » (BOIS, 1990, en particulier p. 23-29). En conséquence, l'opposition traditionnelle entre dessin et couleur s'en trouve annulée, ce que Bois résume ainsi : « puisqu'il est possible de moduler toute couleur unie par un simple changement de proportions, toute division d'une surface unie [même s'il s'agit de noir et blanc], constitue en soi-même une intervention colorée » (*Matisse et Picasso*, [1998] 1999, p. 28). Dans ce dépassement se trouve l'acte fondateur du système matissien, mais aussi du dessin fauve en ce qu'il détermine une nouvelle pensée de l'image. L'attention portée à la ligne fut, pour les artistes fauves, une

manière de s'affranchir de l'impressionnisme et de son monde de l'informe. Mais pourrait-il s'agir justement dans le cas du fauvisme des prémices d'un retour à la forme, qui prendrait toute son ampleur avec le cubisme, son aboutissement mais aussi son point de non-retour (voir LEBENSZTEJN, 1999) ?

L'objectif de l'exposition « *Quelque chose de plus que la couleur* » : le dessin fauve, 1900-1908 visait justement à éclaircir cette problématique tout en présentant des œuvres sur papier souvent méconnues (« *Quelque chose de plus que la couleur* »..., 2002). La question du dessin est une manière d'envisager le rapport étroit et complexe du fauvisme avec la tradition. D'abord parce que les fauves sont tous issus d'un même moule d'enseignement académique fondé sur le dessin (LABRUSSE, 2002) et ensuite parce que l'un des impératifs majeurs de leur démarche artistique fut de sortir de la conception occidentale du dessin héritée de la Renaissance, notamment pour ce qui est de sa nature projective.

Le dessin fauve constitue par ailleurs un possible point de convergence entre fauvisme et vitalisme bergsonien. Dans son tracé linéaire et elliptique, il tente de se rapprocher au plus près de la perception comme activation de la mémoire, principe de durée et non plus seulement d'observation des formes. La ligne fauve rattache la perception au corps, qui agit comme un catalyseur d'énergie, d'où s'impose nécessairement, dans la pratique, l'importance fondamentale du geste (à travers le thème de la danse par exemple). Loin de la description anatomique, la ligne a acquis son autonomie expressive par un mouvement de retour à son origine, par le renoncement à toute forme de maniérisme. Elle rejoint en cela sa vocation purement psychologique, mise en exergue avec brio dans le texte fondateur que fut *La morale des lignes* de Mécislas Golberg (voir COQUIO, 1994), écrivain proche de Matisse et du milieu néo-symboliste. À cet égard, comme l'a montré Emmanuel Pernoud (PERNOUD, 2002, 2003), l'exemple du dessin d'enfants, associé par identité à

celui des premiers hommes, commençait à susciter l'intérêt des psychologues (il se réfère notamment aux travaux de James Mark Baldwin, de Georges-Henri Luquet et de Marcel Reja), mais aussi des milieux artistiques, notamment des fauves. La critique a d'ailleurs fréquemment recours, pour qualifier leurs œuvres, à la terminologie de l'enfance.

Cela nous rappelle que le dessin en tant que pratique côtoie de près le registre du mineur et qu'il offre donc un terrain de liberté et d'échanges moins facilement accessible au genre pictural. L'artiste fauve s'accommode volontiers de ce caractère anodin du dessin, n'hésitant pas à puiser dans les registres populaires de la caricature, de l'imagerie ou de l'illustration (GRAMMONT, 2002a). Technique légère et peu onéreuse, le dessin s'accorde en effet assez bien à la démarche expérimentale qui caractérise le fauvisme : l'idée et la forme se développent conjointement dans la pratique, dont sont exploités les hasards et les accidents. Les aquarelles fantastiques de Derain en sont sans doute le meilleur exemple (fig. 10).

N'ont été malheureusement que trop peu examinées jusqu'à présent les problématiques qui permettraient d'intégrer la pensée générative de la ligne qui se met en place au moment du fauvisme avec celle de l'arabesque décorative. Souvent considérée comme un style néo-rococo incarnant une esthétique fin de siècle, l'arabesque art nouveau est demeurée étrangère jusqu'ici au champ d'étude du fauvisme, et plus spécifiquement du dessin fauve. Seul un article de Frank Anderson Trapp avait, il y a longtemps et de manière superficielle, établi un rapprochement entre le fauvisme matissien et l'esthétique art nouveau (TRAPP, 1966).

10. André Derain, *Baigneuses*, vers 1905, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

11. André Derain, Vase (*Danseuses*), s.d., faïence stannifère, Paris, collection Larock-Granoff.

Expérimentations polymorphes

D'autres techniques du fauvisme ont été explorées récemment, celles de l'estampe et de la céramique qui montrent, par leur diversité, que les artistes fauves ont été des expérimentateurs polymorphes, que la matière et ses accidents étaient devenus l'objet même de leur création (PERNOUD, 1994 ; *La Céramique fauve...*, 1996). Il a été expliqué que cette intrusion des fauves dans le domaine des arts décoratifs s'inscrivait dans la tendance fin de siècle de négation de la frontière entre art mineur et art majeur. Rien de réellement novateur dans cette démarche qui ne fait somme toute que reprendre, d'une manière nettement moins aboutie, les diverses collaborations développées dans ce domaine par leurs prédécesseurs directs, les nabis. Toutefois, la céramique fauve diffère sensiblement de celle des nabis, non seulement parce qu'elle n'en a pas la sophistication, mais aussi parce que le décoratif n'y est pas une fin en soi. Technique ancestrale, la

céramique fauve est plutôt un moyen de retour aux sources de la création, comme ce fut le cas pour Gauguin. L'usage du feu correspond, presque de manière métaphorique, à cette tendance déjà évoquée de mise à l'épreuve des moyens, une façon très littérale et en même temps presque magique (dans le sens d'alchimique) de rapprocher énergie et couleur. En tant qu'objets, les céramiques de Matisse participent à une procédure auto réflexive qui consiste à inscrire ses propres créations dans ses peintures (GIRARD, 1996). En outre, leur forme même imposait au traitement des corps des déformations intéressantes, sorte de « loi du cadre », qui ne pouvait qu'être féconde au moment où la figure devenait, en 1907, le thème essentiel des peintures de Derain et de Matisse (fig. 11).

L'étude de Pernoud a permis de découvrir l'estampe des fauves, ses antécédents (chez Gauguin notamment), son inventaire circonscrit et ses principaux enjeux (PERNOUD, 1994). Ici encore se manifeste le goût très répandu de l'époque pour le primitif ainsi que la recherche de l'accident ou du hasard à travers la technique. Le caractère multiple, sériel, de l'estampe, par sa nature itérative, autorise les variations, les repentirs, autant de modalités de l'invention qui ne reposent donc pas sur l'image projetée, mais sur la procédure.

L'image fauve

Plutôt que le fauvisme, l'image fauve a récemment fait l'objet de plusieurs études. Dans une optique à la fois formaliste et phénoménologique, Labrusse s'attache à analyser l'essence métaphysique de l'image fauve à travers les œuvres de Matisse et de Derain (LABRUSSE, 2005). Il s'agit d'un véritable postulat méthodologique, puisqu'il exclut de son analyse les considérations d'ordre culturel, sauf si ce contexte s'applique directement aux œuvres ou aux intentions énoncées des artistes qui, avance-t-il, n'ont qu'une connaissance littéraire et philosophique très superficielle. Pour cette raison, il ne prend pas en compte, ou très peu, le contenu iconographique d'une peinture, qui ne dépend selon lui d'aucun programme

spécifique, pour se concentrer sur l'analyse des moyens picturaux et surtout sur leurs rapports. Même si Matisse et Derain ont tous deux, pour la peinture, une exigence métaphysique, Labrusse prend soin de distinguer leurs démarches respectives : celle de Derain est parfois utopique, portée par des élans mystiques, alors que celle de Matisse demeure plus pragmatique. Tout comme Wright (WRIGHT, 2004), Labrusse consacre une partie de son

12. Henri Matisse, *La Moulade*, Collioure, été 1905 (1906 ?), coll. part.

essai à analyser ce qu'il appelle « le désordre fauve », soit l'instabilité des éléments picturaux, à la différence qu'il s'attache non pas à leur nature sémantique, mais à leur nature formelle (fig. 12). Son propos, ainsi rapporté à la stricte surface picturale, n'en débouche pas moins sur des conclusions qui s'accordent à la dimension métaphysique qu'il confère à la peinture fauve et qui avait jusqu'à présent été plutôt négligée, sauf peut-être par Georges Duthuit (DUTHUIT, [1949] 2006). Désordre donc, déconstruction, mais non pas table rase : tel est son principal constat. L'image fauve possède une logique intrinsèque qui relève principalement d'une conscience accrue des moyens, qui sont manipulés, déstabilisés, radicalisés, portés à l'évidence dans une démarche à la fois autocritique et morale. « L'image fauve construit une pensée de sa propre construction ; ce qui la maintient debout c'est cette inchoativité réflexive » (LABRUSSE, 2005, p. 44). Il fait par ailleurs le constat que dans l'image fauve, l'espace n'est plus seulement le résultat d'une projection géométrique, mais que s'y inscrit l'étendue temporelle. Les marqueurs de la durée s'y multiplient en effet, prenant la forme de traces (taches, traits errants, giclures) de sautes et de variations. Il s'agissait, autrement dit, « de privilégier, au plan de la perception, le temps par rapport à l'espace ; de loger – et certes pas de fixer – la durée dans la matière de la peinture » (LABRUSSE, 2005, p. 41).

John Elderfield, dans *Le fauvisme ou « l'épreuve du feu »* (ELDERFIELD, 1999), s'intéresse à la spécificité du rapport du spectateur au tableau engendré par l'image fauve (celle de Matisse principalement). Il part du constat fort simple que l'image fauve présente une spécificité marquante : elle nécessite une lecture rapprochée (ce qui sous-entend qu'il exclut de son analyse les grands formats postérieurs à 1905). Empruntant au modèle de la narratologie, il considère que le rapport du spectateur à l'image en tant que « récit visuel » se fonde sur ce qu'il appelle « un faux départ ». Même si le spectateur se place à la juste distance du tableau et fait la mise au point, il est automatiquement conduit à y revenir parce que sa lecture repose sur une incertitude visuelle. Ce qui la provoque est essentiellement le manque d'unité de l'image dont l'auteur avait déjà fait mention dans sa vaste présentation de l'exposition Matisse du MoMA (ELDERFIELD, 1992, p. 31-32 et 63). Image sans liaison, elle joue sur les sautes les plus brutales (aussi bien chromatiques que directionnelles) et son principe d'inachèvement fait que son unité est indéfiniment retardée.

Cette incertitude de lisibilité vient aussi du flottement épistémologique de l'image dont le signe pictural oscille en permanence entre statut iconique et statut symbolique.

On retrouve cette même idée du regard distrait – au sens de non-fixe – du spectateur face au tableau fauve (en l'occurrence le *Bonheur de vivre* de Matisse, 1905-1906, Merion, The Barnes Foundation) dans l'analyse du système matissien développée par Bois (BOIS, 1993). Il convient de préciser que, selon ce dernier, cette incertitude n'est pas due au manque d'unité (il est d'ailleurs en désaccord avec Elderfield sur ce point notamment ; voir BOIS, 1993, p. 49). L'organisation des éléments picturaux et de leurs rapports favorise un double effet de circulation et d'expansion de l'espace, par le jeu des rapports d'échelle, l'absence de centre, l'attention portée aux zones périphériques, l'arabesque linéaire, la répartition des plages de couleurs... Pris dans ce vortex circulatoire, le regard oscille entre perception fixe et appréhension globale, au point que l'image produit sur le spectateur un effet hypnotique, une sorte d'aveuglement.

Hybridités

Il est peu de mouvement dans l'histoire de l'art autre que le fauvisme pour lesquels nous devons faire le constat d'une telle « anxiété de l'influence », pour reprendre le terme d'Harold Blum. On ne peut ignorer que le fauvisme fut un mouvement de réaction et de synthèse, sinon un amalgame de références plus ou moins assimilées ou rejetées. Pendant longtemps, l'historien de l'art se voyait donc contraint de se livrer à une impitoyable chasse aux sources. Une fois leur inventaire dressé, elles furent considérées comme inhérentes à l'histoire du fauvisme, constituant autant de séquences qu'il y avait de références possibles (voir, par exemple, GIRY, [1979] 1981). Étaient ainsi successivement abordés les antécédents directs – l'impressionnisme, le néo-impressionnisme, Cézanne, Gauguin, Van Gogh (pour Van Gogh, voir O'LAOGHAIRE, 1992) – et/ou plus lointains historiquement ou géographiquement, comme les arts japonais ou chinois, l'art égyptien, Ingres, ou les arts africains et océaniens. L'une des avancées récentes de l'historiographie du fauvisme a été d'appréhender ces sources différemment : les chercheurs ne se contentent plus d'en dresser la liste, mais tentent plutôt de comprendre comment elles se sont articulées les unes aux autres dans un contexte culturel spécifique et, en dépassant la notion réductrice d'influence, les différents modes d'assimilation dont elles ont fait l'objet.

Les points de contact entre ces différentes références et les artistes fauves sont désormais établis avec précision et, par conséquent, les possibilités d'échange sont étudiées et non plus le seul contexte artistique. Dans la plupart des cas, ces informations sont présentées dans les diverses chronologies du fauvisme ou ont fait l'objet d'articles qui s'attachent à l'une ou l'autre de ces sources en particulier. Cela passe d'abord par les rencontres. Celles de Matisse avec Pissarro puis Signac par exemple, longuement analysées par Catherine Bock-Weiss dans sa thèse (BOCK-WEISS, [1977] 1981). Le contexte gauguinien est désormais lui aussi bien jalonné. Dagen a souligné l'importance du primitivisme de Gauguin pour les fauves, en particulier Matisse et Derain (DAGEN, 1998, p. 129-147). De même, les relations qui liaient les collectionneurs de Gauguin, en particulier George-Daniel de Monfreid et Gustave Fayet, avec Matisse et Derain, sont mieux connues (*Le Roussillon...*, 1998 ; GRAMMONT, 2005a). Les expositions au sens large ont elles aussi donné lieu à des études spécifiques, comme celle du rôle joué par le marchand Ambroise Vollard (RABINOW, [2006] 2007), ou encore celles consacrées aux expositions rétrospectives qui se sont succédé dans les Salons du début du

XX^e siècle, comme celle de Cézanne au Salon d'Automne de 1904 (BOARDINGHAM, 1995), ou celles d'Ingres (DAGEN, 1984b) et de Manet au Salon d'Automne de 1905, dont ont été notamment analysés les enjeux politiques (BENJAMIN, 2000). On n'est pas sans ignorer non plus que les artistes fauves fréquentaient avec assiduité les musées : le Louvre à Paris, où ils pratiquaient la copie des maîtres anciens (fig. 13) comme de l'art égyptien (pour Derain, voir par exemple PARKE-TAYLOR, 1980 ; DAGEN, 1984a) ; la Tate et la National Gallery à Londres, où ils étudiaient Turner ; ou le British Museum, où Derain découvre les collections ethnographiques en 1906 (LABRUSSE, 2005). Plus spécifique, mais non moins importante, fut la réédition, accompagnée d'une présentation très éclairante de Dagen, de l'enquête menée par Charles Morice en 1905 dans le *Mercure de France*, un document essentiel pour comprendre le positionnement de ces artistes par rapport au passé artistique immédiat et le débat qui agite le milieu artistique autour de cette question (MORICE, [1905] 1986)¹⁷. Enfin, la genèse de la découverte de l'art africain par Matisse, Picasso, Derain et Vlaminck, demeurée longtemps incertaine, est désormais bien connue (*Henri Matisse...*, 1993 ; FLAM, 1987 ; PAUDRAT, [1984] 1987) et fixée au printemps ou à l'automne 1906, au Trocadéro, au British Museum et chez certains marchands. L'acquisition des objets africains, et le rôle décisif joué par Apollinaire et par le cercle des Stein ont également été étudiés (PAUDRAT, [1984] 1987).

En 1979, dans *The « Wild Beasts », Fauvism and Its Affinities*, Elderfield qualifiait le fauvisme de « *mixed-technique style* » (*The « Wild Beasts »...*, 1976, p. 56), constatant des variations stylistiques d'une œuvre à une autre, voire dans une même peinture. On comprenait dès lors que l'esthétique fauve n'était pas seulement constituée d'assimilations successives qui détermineraient des séquences, mais que ce processus lui-même était au fondement d'un mode de création qui fonctionne tous azimuts et prend le risque du mélange, annulant les clivages culturels et historiques. Ainsi pouvait-on commencer à s'intéresser aux modes d'assimilation, au regard que ces artistes ont porté à la fois sur la tradition occidentale et sur les arts primitifs, et au sens à apporter à cette hybridité critique. Prenons l'exemple de la référence cézanienne. Tout le monde s'accorde à dire qu'elle fut fondamentale pour l'établissement du fauvisme. Longtemps abordée selon l'axe diachronique, on associait la fin du mouvement à la rétrospective Cézanne de 1907, et au retour de la primauté de la forme sur la couleur et de l'iconographie pastorale sur le paysage. Assez rapidement, les faits se sont révélés nettement plus complexes, surtout parce qu'il devenait de plus en plus évident que les artistes fauves avaient eu connaissance de l'œuvre de Cézanne, bien avant 1900 pour certains (notamment pour Matisse ; FLAM, 1986). Une piste plus fructueuse fut celle qui consistait à articuler Cézanne avec Signac dans la perspective du fauvisme. C'est le principal objet de l'approche

13. André Derain, page de l'*Album fauve*, d'après *La Source* d'Ingres, s.d., Paris, Centre Georges-Pompidou.

de Bois par rapport au moment critique que constitue la genèse du *Bonheur de vivre* (BOIS, 1990, 2009 ; fig. 14). Selon l'auteur, Cézanne fut pour Matisse une arme de combat contre « l'anxiété de l'influence », notamment celle de Signac et du néo-impressionnisme, qui lui posa problème durant l'été 1905. L'idée cézannienne du tableau s'impose alors en effet comme une totalité déterminée par des rapports de forces qui annulent le procédé additif du néo-impressionnisme (BOIS, 2009). À cet égard, les études récentes sur les rapports du néo-impressionnisme avec le fauvisme ont toutes tendu vers la même conclusion : ils sont, avec l'apport concomitant de Cézanne, au centre même des questionnements esthétiques et théoriques qui préoccupent Matisse et Derain au cours de l'été 1905 (voir notamment BOCK-WEISS, [1977] 1981 ; BOIS, 1990 ; DE CHASSEY, 1997 ; LABRUSSE, 2005).

Le rapport des artistes fauves à la tradition classique a fait l'objet de divers examens, pour la plupart axés sur la thématique de l'Âge d'or, très répandue dans l'iconographie fin de siècle et dans celle du fauvisme à partir de 1906, ainsi devenue un terrain d'affrontement idéologique et politique. C'est ainsi notamment qu'a été récemment mise en lumière la construction fauve d'un Ingres moderniste, initiateur d'une ligne arabesque, contre la vision réactionnaire et classique de cet artiste initiée par les milieux antisémites de l'Action française (BENJAMIN, 2000). Ce néo-ingrisme trouve alors sa manifestation la plus directe dans le *Bonheur de vivre* de Matisse et l'*Âge d'or* de Derain, que Dagen interprète comme deux représentations allégoriques antagonistes (DAGEN, 1984b).

L'analyse de loin la plus complète et la plus novatrice de cette iconographie pastorale demeure celle présentée dans la thèse de Margareth Werth (WERTH, 2002). Elle considère la représentation de l'Idylle (à travers Puvis de Chavannes, Signac et Matisse) comme étant principalement une manifestation du rapport de l'individu au social. Dans une époque

14. Henri Matisse, *Bonheur de vivre*, 1905-1906, Merion, The Barnes Foundation.

hantée par la question du temps comme donnée à la fois individuelle et collective, le thème de l'Idylle constitue, selon son analyse, une alternative à la société contemporaine et donc une façon pour l'individu de retourner au passé dans l'espoir de retrouver l'harmonie des origines ou, au contraire, dans une prise de conscience de la perte irrémédiable de cette unité. La version fauve de l'Idylle y est rattachée au contexte psychanalytique, en particulier à la problématique de la perception du corps individuel dans le corps social. Werth propose notamment une lecture psychanalytique du *Bonheur de vivre*, interprétant l'hybridité de la représentation des corps comme une façon de retrouver le stade préœdipien du désir¹⁸, avant la différenciation des sexes, autre manière de revenir aux origines. En outre, la nature subliminale du *Bonheur de vivre* (voir STEINBERG, [1962] 1972 ; BOIS, 1993) serait liée à l'intérêt contemporain de la science psychanalytique pour l'hypnose. Le résultat de cette approche décapante fut notamment de distinguer le thème idyllique matisien de l'hédonisme bourgeois auquel il fut assimilé par la suite¹⁹.

Alastair Wright revient en profondeur, à travers l'exemple de Matisse, sur le caractère hybride de la peinture fauve, qu'il considère comme symptomatique d'une société moderne dans laquelle les repères individuels sont dissous (WRIGHT, 2004). Il prend pour point de départ les œuvres et leur réception, ce qui le conduit à constater que l'instabilité du signe pictural produit un désordre visuel ainsi qu'un vide herméneutique – autant de façons de dénoncer l'hégémonie de la vision – et à souligner ainsi le caractère anti-visuel du fauvisme. Ce désordre serait également une manière d'affirmer la dispersion du sujet percevant considéré par les avancées psychophysiologiques et philosophiques de la période comme une entité fragmentée, en prise à des stimuli toujours plus nombreux. Dans ces considérations, Wright inclut le spectateur, dont le regard sur l'œuvre, aux prises à cette instabilité inhérente à l'image, serait identique à celui du schizophrène. Cette fuite du sujet n'implique d'ailleurs pas seulement le sujet percevant mais aussi le rapport de l'individu à la mémoire culturelle. Se rapportant à Walter Benjamin, Wright constate que, dans le système capitaliste de reproduction tel qu'il apparaît à la fin du XIX^e siècle, le rapport au passé, toujours vécu comme une donnée nécessaire à la définition de l'individu, est devenu froid et d'ordre mécanique plus qu'intuitif. Du point de vue de l'art et de sa réception, cela se manifeste selon cet auteur par une tendance générale au pastiche comme rapport au passé fondé sur une logique commerciale qui impliquerait une perte de l'originalité²⁰. L'hybridité stylistique et citationnelle de la peinture de Matisse a été interprétée à l'époque dans ce sens. Enfin, toujours selon Wright, l'hybridité fauve peut aussi correspondre

à un brouillage des codes de représentation de la race (il prend l'exemple du *Nu bleu*, 1906, Baltimore, Baltimore Museum of Art ; fig. 15), qui manifeste ici encore une crise identitaire reposant en grande partie sur la crainte du métissage. Un seul bémol serait à mettre à cette thèse qui, bien que portant sur Matisse seul, est sans nul doute l'une des plus informatives à ce jour sur

15. Henri Matisse, *Nu bleu, souvenir de Biskra*, 1907, Baltimore, The Baltimore Museum of Art : The Cone Collection, constituée par Dr. Claribel Cone et Miss Etta Cone de Baltimore, Maryland.

le fauvisme : il reste à définir la nature exacte du rapport entre le fauvisme et son époque, en dehors du fait qu'il en soit le symptôme. Car le positionnement réel de Matisse sur ces questions demeure ambigu et Wright doit finalement admettre que Matisse se tient entre l'affirmation et la négation de l'individu (WRIGHT, 2004, chapitre 1).

Partant toujours du même constat, celui du désordre visuel et référentiel inhérent à la peinture fauve, il ne faut pas non plus le placer dans la perspective du glissement de l'identité, mais plutôt dans celle, plus optimiste, d'une affirmation joyeuse, extatique de la conscience individuelle. C'est notamment le point de vue de Labrusse (LABRUSSE, 2005), qui considère l'instabilité de la peinture fauve non pas comme un désordre syntaxique destructeur, mais comme une construction autre, organique, une sorte de fluidité absolue qui pourrait correspondre au flux de la perception dans son inchoativité originaire (Flam partage un tel point de vue, mais sans l'établir ; voir FLAM, 1999).

Fauvisme et primitivisme

La question du primitivisme par rapport au fauvisme fut aussi l'un des terrains de recherche les plus fructueux de ces dernières années, renouvelant les enjeux en ce qu'elle conduisait à articuler les notions fuyantes que sont la modernité et la tradition. Le plus souvent, ce primitivisme fauve est conçu comme une entreprise de rénovation de la tradition par le retour aux origines selon le modèle gauguinien. Cette question du primitivisme s'apparente presque toujours à la projection moderniste du concept initié par l'exposition du MoMA de 1984 (*Le Primitivisme...*, [1984] 1987) et combattue depuis par la critique postmoderniste (voir FOSTER, 1985). Flam établit dans ce catalogue des rapprochements d'ordre formel entre les œuvres fauves de Vlaminck, de Derain et de Matisse (FLAM, 1987), sans éviter l'idée d'une influence de l'un sur l'autre – ce que Kirk Varnedoe et William Rubin avaient pourtant tenté d'écarter en lui substituant le concept d'« affinité ». De ce point de vue, Derain et Vlaminck auraient échoué, là où Matisse, en particulier dans sa sculpture, serait parvenu à assimiler des caractères formels essentiellement d'ordre morphologique (FLAM, 1987).

Ne pourrait-on pas envisager le primitivisme comme un phénomène de culture populaire ? C'est l'argument qu'avait opposé Dagen à cette vision élitiste – parce qu'avant-gardiste – du primitivisme promulgué par Rubin et Varnedoe (DAGEN, 1998). Il s'appuie, pour fonder son exposé, sur le champ des écrits sociologiques, littéraires et critiques, et montre comment s'est mise en place à travers eux une sorte de vulgate du primitivisme, paradigme d'un archaïsme salvateur, qui pouvait prendre des formes multiples, aussi bien préhistoriques, qu'africaines, océaniques, grecques, égyptiennes, chinoises ou musulmanes. En outre, un des points forts de son postulat fut d'insister sur l'importance de la découverte de l'art préhistorique et de son acceptation artistique. Le paradigme de la régression tel qu'il est ici proposé, et qui se calque principalement sur le modèle gauguinien, ne dépasse toutefois pas la sphère artistique. C'est ce qui différencie une telle approche de celle de Werth, par exemple, qui relie cette utopie des origines au champ psychanalytique et à son éventuelle portée esthétique (WERTH, 2002). Dans les chapitres consacrés plus spécifiquement au fauvisme, Dagen relie successivement le primitivisme des fauves (principalement de Matisse et de Derain) à l'influence de Gauguin (DAGEN, 1998, p. 129-147), à l'impact du japonisme et de l'Orient (p. 149-160), puis de celle de l'art égyptien sur leurs œuvres, dont il souligne « l'égyptomanie stylistique » (p. 167), examinant en détail comment, entre 1903 et 1907, certains caractères propres à l'art égyptien se retrouvent dans leurs sculptures, peintures et

dessins. Il revient également, à la suite de l'exposition de Rubin (*Le Primitivisme...*, 1987), sur la lecture esthétique de « l'art nègre » par Matisse, qu'il différencie de celle de Picasso, davantage fondée sur le caractère magique des objets (DAGEN, 1998, p. 173-189).

La thèse de Ellen McBreen se place, elle aussi, dans une perspective d'élargissement du champ du primitivisme – et ce faisant du fauvisme, puisqu'elle s'attache au Matisse sculpteur de la période fauve –, par le biais de la culture populaire, en prenant toutefois pour point de départ l'examen des objets eux-mêmes (MCBREEN, 2007). Elle part du constat que les revues utilisées par Matisse pour élaborer certaines de ses sculptures entre 1906 et 1909, comme *L'Humanité Féminine* ou *Mes Modèles* (fig. 16), sont une des multiples manifestations de la vogue primitiviste de l'époque qui a fait de la différence raciale, comme de la différence sexuelle, un objet de consommation (ce que, dans un savoureux raccourci très anglo-saxon, McBreen qualifie d'industrie ethno-érotique).

Ces publications proposent un discours ethnographique de la différence raciale très générique, faisant un amalgame entre la référence antique (de par les poses des nus) et la référence primitive. Est ainsi établi un rapport direct entre l'hybridité picturale du fauvisme et la question de l'identité raciale soulevée par Wright (WRIGHT, 2004) ou celle sexuelle abordée par Werth (WERTH, 2002). McBreen démontre en effet que l'exemple de l'art tribal s'impose moins comme une source formelle pour la sculpture de Matisse, une alternative à l'académisme, que comme un outil critique qui propose notamment un mode d'approche autre de la sexualité. Elle rejoint en cela le point de vue de Werth, qui place sa lecture du fauvisme dans la perspective de la pensée du corps (WERTH, 2002).

Comme nous l'avons remarqué en préambule, les travaux exclusivement consacrés au

16a. « Surprise ou pudeur », photographie parue dans *Mes Modèles*, 10 octobre 1906, p. 622 ; **b.** Henri Matisse, *Nu debout*, 1906-1907, Londres, Tate Gallery.

fauvisme ont été plutôt rares ces dernières années, le sujet étant le plus souvent intégré dans des problématiques plus larges comme, par exemple, celles du primitivisme (DAGEN, 1998) ou du traitement du thème de l'Âge d'or (WERTH, 2002). Une des raisons possibles de cette désaffection pour le sujet « fauvisme » dans les études scientifiques a pu être son absence présupposée de fondement théorique. Le mythe de l'artiste fauve instinctif, ignorant et anti-intellectuel a eu, il est vrai, la vie dure. Toutefois, les travaux scientifiques les plus récents ont commencé à remettre en question une telle conception et à réévaluer en profondeur la portée conceptuelle du fauvisme. Pour la plupart, ils s'écartent d'une analyse historique du mouvement pour se concentrer sur la peinture fauve, notamment sur ce qui fait la spécificité de son image, tant dans son mode de lecture que dans son rapport au réel. Qu'elle ait été sous-jacente ou plus clairement déclarée, la question de l'abstraction s'est beaucoup posée à l'égard du fauvisme à mesure que son étude devenait plus formaliste, ce qui constitue une des tendances majeures de son historiographie récente. Mais cette question de l'abstraction demanderait aussi de situer plus précisément le fauvisme, historiquement cette fois, dans la sphère du symbolisme, dans la ligne de la thèse déjà ancienne d'Oppler (OPPLER, [1969] 1976). Ainsi, il apparaît de plus en plus clairement que le fauvisme, avant le cubisme, s'est nettement démarqué de l'impressionnisme, bien qu'il reste encore aujourd'hui largement rattaché au naturalisme. Sans abandonner le point de vue formaliste, l'essai de Labrusse (LABRUSSE, 2005) a ouvert la voie à une interprétation phénoménologique du fauvisme.

Mais c'est sans doute le champ des *cultural studies* qui a le plus revivifié l'étude du fauvisme et récemment suscité les recherches les plus ambitieuses. Elles permettent enfin d'extraire cette peinture du mythe réducteur de la couleur pure pour pouvoir la considérer sous d'autres angles nettement plus complexes. Attachés à considérer l'image fauve dans la perspective du champ culturel qui la détermine, ces travaux se sont recentrés sur une analyse du contenu iconographique des œuvres (plus que formel) et du discours critique qui les a entourées. Ces nouvelles approches peuvent être plus spécifiquement politiques (HERBERT, 1989) ou se préoccuper de questions relevant des *gender studies* (WERTH, 2002) ou des *visual studies* (WRIGHT, 2004 ; MCBREEN, 2007). Nous retiendrons plusieurs points essentiels de ce dépoussiérage. Tout d'abord, ils insistent pour la plupart sur le caractère profondément hybride de l'image fauve tant du point de vue stylistique que référentiel. Ensuite, ils démontrent que cette hybridité est reliée à une modification de la conscience individuelle, symptomatique d'une perte des repères dans la société moderne. Enfin, il semble que le corps, sa représentation mais aussi sa place dans l'acte perceptif, soit au centre de toutes ces nouvelles problématiques. Corps sexuels de l'analyse freudienne de Werth, corps consommables de celle de McBreen, corps engloutis dans le néant de l'être moderne de Wright. Partout cette question revient et rejoint en cela la phénoménologie iconique de Labrusse.

Pour clore cet état des lieux, un dernier constat relatif cette fois à la définition du fauvisme, à laquelle on a depuis longtemps renoncé parce qu'elle correspondait à une manière périmée de faire de l'histoire de l'art, concerne son périmètre. À cet égard, les choix récents sont paradoxaux, tantôt favorisant une ouverture totale, incluant dans cette frontière aux contours flous toute la modernité européenne, tantôt, au contraire, rétrécissant son champ à l'étude du couple Matisse/Derain entre 1904 et 1906, ou plus encore à celle de Matisse à l'époque fauve. Force est de constater que l'étude du Matisse fauve s'est aujourd'hui imposée comme une des principales clés de lecture du fauvisme²¹.

Notes

1. Nous recommandons de consulter plutôt la version anglaise du catalogue. Dans la version française, les extraits de correspondances ont été retraduits de l'anglais avec parfois de lourds contresens.
2. Ces chronologies ont l'inconvénient majeur de ne proposer que des extraits de textes, soumis au choix des auteurs. On regrette aussi parfois de ne pas trouver les références bibliographiques précises des textes ou articles cités.
3. Pour des raisons évidentes d'objectivité, je ne peux faire ici mention que rapidement de mon travail de thèse (GRAMMONT, 2000). Mon approche visait principalement à souligner le caractère fortement mythique du fauvisme en tant que catégorie historique ainsi qu'à porter un éclairage sur les stratégies mises en place par les artistes dans le cadre des salons artistiques, en particulier dans celui du Salon d'Automne.
4. Un système de référencement plus précis des articles aurait toutefois été souhaitable.
5. Sur le renouveau du symbolisme littéraire, voir JENNY, 2002.
6. Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Art in Paris and the Art of Modern and His Followers*, Londres, 1985.
7. On comprend à la lecture du texte de Lebensztejn que l'expressionnisme comprend le fauvisme, tout comme le cubisme, en tant qu'unité conceptuelle, même s'il les présente comme des synonymes possibles (LEBENSZTEJN, 1999).
8. Cette lacune a été comblée récemment grâce à la thèse de Béatrice Joyeux (JOYEUX-PRUNEL, [2005] 2009).
9. Malgré son procès d'intention initiale, le catalogue, comme l'exposition, a inévitablement fait la distinction entre fauves d'Europe et fauvisme historique.
10. Cela n'est plus le cas lorsque l'étude est plus resserrée ; voir *Fauves Hongrois...*, 2008.
11. Curieusement, Roque n'emploie à aucun moment le terme de formalisme, alors que son analyse tourne manifestement autour de cette notion.
12. Ce retour à l'ordre classique du fauvisme sera récupéré au lendemain de la guerre par le discours nationaliste, avec des conséquences importantes sur la réception de l'œuvre de Matisse dans les années 1920.

13. Il s'est créé un décalage auquel Maurice Denis tente en vain de résister comme cela se lit dans ses critiques. Le fauvisme se nourrit du débat (Michel Décaudin parlait à raison de crise, dans DECAUDIN, [1958] 1981) autour d'une possible rénovation symboliste, particulièrement actif au sein des milieux littéraires de *La Phalange* et de *Vers et Prose*.

14. Il est à noter que la peinture fauve n'apparaît pas du tout dans le catalogue de l'exposition *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914* (*Aux origines de l'abstraction...*, 2003), alors même que le *Bonheur de vivre* de Matisse (1905-1906, Philadelphie, Barnes Foundation), que l'on peut considérer comme une des œuvres manifestes du fauvisme, traite de notions discutées dans le catalogue comme celle de l'arabesque ou du rapport peinture/musique.

15. C'est un des arguments de la thèse de Wright à propos de Matisse fauve ; voir WRIGHT, 2004, en particulier le chapitre 2, « 'Trouble rétinien.' Fauvism, Madness and the Schizophrenic Eye ».

16. On peut regretter qu'il n'existe pas encore de traduction française de ce texte.

17. Curieusement, Flam fait référence à l'enquête de Morice, assez longuement même, sans citer la publication de Dagen (voir FLAM, 1999, p. 93).

18. Elderfield reprend cet argument dans la lecture également psychanalytique qu'il propose de cette peinture (ELDERFIELD, 1992).

19. Voir John O'Brian, *Ruthless Edonism. The American Reception of Matisse*, Chicago/Londres, 1991.

20. Sur le pastiche, voir Rosalind Krauss, *The Picasso Papers*, New York, 1998, et Yve-Alain Bois, *Picasso, Harlequin : 1917-1937*, Milan, 2007.

21. La raison de ce simple fait pourrait constituer l'objet d'un article, voire d'un projet plus vaste permettant d'évaluer la place réelle et symbolique de Matisse au sein du fauvisme.

Bibliographie

- Albert Marquet..., 2003 : *Albert Marquet : du fauvisme à l'impressionnisme*, Didier Schulmann, Laurent Le Bon éd., (cat. expo., Troyes, Musée d'art moderne, 2003), Paris, 2003.
- André Derain..., 1994 : *André Derain : le peintre du trouble moderne*, Suzanne Pagé éd., (cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1994-1995), Paris, 1994.
- André Derain..., 2005 : *André Derain: the London Paintings*, Ernst Vegelein van Claerbergen, Barnaby Wright éd., (cat. expo., Londres, The Courtauld Gallery, 2005-2006), Londres, 2005.
- *Les années fauves...*, 2000 : *Les années fauves, 1904-1908*, Gilberte Martin-Méry éd., (cat. expo., Barcelone, Centre Cultural Caixa Catalunya, 2000-2001), Paris/Barcelone, 2000.
- ANTLIFF, 1993 : Mark Antliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, 1993.
- ANTLIFF, 1999 : Mark Antliff, « The Rhythm of Duration: Bergson and the Art of Matisse », dans John Mullarkey éd., *The New Bergson*, Manchester/New York, 1999, p. 184-208.
- APOLLINAIRE, 2009 : Guillaume Apollinaire, *Correspondance avec les artistes, 1903-1918*, Laurence Campa, Peter Read éd., Paris, 2009.
- *Aux origines de l'abstraction...*, 2003 : *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, Serge Lemoine, Pascal Rousseau éd., (cat. expo., Paris, Musée d'Orsay, 2003-2004), Paris, 2003.
- BARKI, 2005 : Gergely Barki, « De l'académie Julian à l'académie Matisse », dans *Fauves Hongrois...*, 2008, p. 49-55.
- BENJAMIN, (1985) 1987 : Roger Benjamin, *Henri Matisse's « Notes of a Painter »: Criticism, Theory and Context, 1891-1908*, Ann Arbor, 1987 (issu d'une thèse, Bryn Mawr, 1985).
- BENJAMIN, (1990) 1991 : Roger Benjamin, « Les fauves dans le paysage de la critique », dans *Le paysage fauve*, (1990) 1991, p. 248-266.
- BENJAMIN, 1993 : Roger Benjamin, « The Decorative Landscape, Fauvism, and the Arabesque of Observation », dans *The Art Bulletin*, 75/2, juin 1993, p. 295-316.
- BENJAMIN, 1997 : Roger Benjamin, « Expression, Disfiguration: Matisse, the Female Nude and the Academic Eye », dans Terry Smith éd., *In Visible Touch:*

Modernism and Masculinity, Chicago, 1997, p. 75-105.

– BENJAMIN, 2000 : Roger Benjamin, « Ingres chez les fauves », dans *Art History*, 23, mai-décembre 2000, p. 743-771.

– BOARDINGHAM, 1995 : Robert Boardingham, « Cézanne and the 1904 Salon d'Automne », dans *Apollo*, 142/404, octobre 1995, p. 31-39.

– BOCK-WEISS, (1977) 1981 : Catherine C. Bock-Weiss, *Henri Matisse and Neo-Expressionism, 1898-1908*, Ann Arbor, 1981 (issu d'une thèse, Los Angeles, Université de Californie, 1977).

– BOCK-WEISS, 1996 : Catherine C. Bock-Weiss, *Henri Matisse: A Guide to Research*, (Collection *Artist Resource Manuals*, 1), New York/Londres, 1996.

– BOIS, 1990 : Yve-Alain Bois, « Matisse and 'Arche-Drawing' », dans Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge/Londres, 1990, p. 3-63.

– BOIS, 1993 : Yve-Alain Bois, « L'aveuglement », dans *Henri Matisse...*, 1993, p. 12-56.

– BOIS, 2009 : Yve-Alain Bois, « Cézanne and Matisse : From Apprenticeship to Creative Misreading », dans *Cézanne and Beyond*, Joseph J. Rishel, Katherine Sachs éd., (cat. expo., Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2009), Philadelphie/New Haven, 2009, p. 103-120.

– Briefe an Karl Ernst Osthaus, 2000 : *Briefe an Karl Ernst Osthaus*, Bettina Heil, Andrea Sinzel éd., (cat. expo., Hagen, Karl Ernst Osthaus-Museum, 2000), Hagen, 2000.

– CALLEN, 1994 : Anthea Callen, « The Unvarnished Truth: Mattness, 'Primitivism' and Modernity in French Painting, c. 1870-1907 », dans *The Burlington Magazine*, 136/1110, novembre 1994, p. 738-746.

– CAMOIN, MARQUET, 1997 : Charles Camoin, Albert Marquet, « Correspondance entre Charles Camoin et Albert Marquet », dans *Charles Camoin...*, 1997, p. 221-225.

– CAMOIN, MATISSE, 1997 : Charles Camoin, Henri Matisse, *Correspondance entre Charles Camoin et Henri Matisse*, Claudine Grammont éd., Lausanne, 1997.

– *La Céramique fauve...*, 1996 : *La Céramique fauve* : André Metthey et les peintres, Xavier Girard, Dominique Forest, Jacqueline Munck éd., (cat. expo., Nice, Musée Matisse/Bruges, Fondation Saint-Jean, 1996), Nice/Paris, 1996.

– *Un certain Derain*, 1991 : *Un certain Derain*, Michel Hoog, Colette Giraudon, Sylvie Maignan éd., (cat. expo., Paris, Musée de l'Orangerie, 1991-1992), Paris, 1991.

– *Charles Camoin...*, 1997 : *Charles Camoin, rétrospective 1879-1965*, Claudine Grammont, Véronique Serrano éd., (cat. expo., Lausanne, Fondation de l'Héritage/Marseille, Musée Cantini, 1997-1998), Lausanne/Marseille/Paris, 1997.

– COQUIO, 1994 : Catherine Coquio éd., *Mécisas Goldberg, passant de la pensée 1869-1907*, Paris, 1994.

– DAGEN, 1984a : Philippe Dagen, « L'Exemple égyptien : Matisse, Derain et Picasso entre fauvisme et cubisme (1905-1908) », dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1984, p. 289-302.

– DAGEN, 1984b : Philippe Dagen, « L'Âge d'or : Derain, Matisse et le Bain Turc », dans *Bulletin du Musée Ingres*, 53-54, 1984, p. 43-54.

– DAGEN, 1994 : Philippe Dagen éd., *Le fauvisme : textes de peintres, d'écrivains et de journalistes*, (Collection *Pour ou Contre*, 2), Paris, 1994.

– DAGEN, 1998 : Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, 1998.

– DAGEN, 1999 : Philippe Dagen, « Trois hypothèses sur la couleur », dans *Le fauvisme...*, 1999, p. 52-63.

– DAUBERVILLE, 1995 : Guy-Patrice et Michel Dauberville, *Henri Matisse chez Bernheim-Jeune*, 2 vol., Paris, 1995.

– DECAUDIN, (1958) 1981 : Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, (Collection *Références*, 11), Genève/Paris, 1981 (issu d'une thèse, Université de Paris, 1958).

– *De Cézanne à Picasso...*, 2007 : *De Cézanne à Picasso : chefs-d'œuvre de la galerie Vollard*, Anne Roqueberg et al. éd., (cat. expo., New York, Metropolitan Museum of Art/Chicago, Art Institute/Paris, Musée d'Orsay, 2006-2007), Paris, 2007.

– DE CHASSEY, 1997 : Éric de Chassey, « Signac et les fauves », dans *Signac...*, 1997, p. 143-172.

– DERAÏN, (1955) 1994 : André Derain, *Lettres à Vlaminck suivies de la correspondance de guerre*, Philippe Dagen éd., Paris, (1955) 1994.

– *Derain*, (1990) 1991 : *Derain*, Jane Lee éd., (cat. expo., Oxford, Museum of Modern Art/Édimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art/Troyes, Musée d'art moderne, 1990-1991),

Paris, 1991 [éd. angl. : *Derain*, Oxford/New York, 1990].

– *Derain et Vlaminck...*, 2001 : *Derain et Vlaminck, 1900-1915*, Jacqueline Munck, Maïthé Vallès-Bled éd., (cat. expo., Lodève, Musée Fleury, 2001), Milan, 2001.

– DUTHUIT, (1949) 2006 : Georges Duthuit, *Les fauves : Braque, Derain, Van Dongen, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Matisse, Puy, Vlaminck*, Rémi Labrusse éd., (Genève, 1949) Paris 2006.

– *Éclats du fauvisme*, 2005 : *Éclats du fauvisme*, Jean-Paul Monery, Claudine Grammont éd., (cat. expo., Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, 2005), Saint-Tropez, 2005.

– ELDERFIELD, 1992 : John Elderfield, « Describing Matisse », dans *Henri Matisse: A Retrospective*, John Elderfield éd., (cat. expo., New York, Museum of Modern Art, 1992-1993), New York, 1992, p. 13-76.

– ELDERFIELD, 1999 : John Elderfield, « Le fauvisme et le faux départ », dans *Le fauvisme...*, 1999, p. 64-77.

– *Fauves*, 1995 : *Fauves*, Judi Freeman éd., (cat. expo., Sydney, Art Gallery of New South Wales/Melbourne, National Gallery of Victoria, 1995-1996), Sydney/Londres, 1995.

– *Les fauves et la critique...*, 1999 : *Les fauves et la critique : Matisse, Derain, Vlaminck, Van Dongen, Marquet, Braque, Dufy, Camoin, Friesz, Manguin, Puy, Valtat, Maïthé Vallès-Bled* éd., (cat. expo., Turin, Palazzo Bricherazio/Lodève, Musée Fleury, 1999), Milan, 1999.

– *Fauves hongrois...*, 2008 : *Fauves hongrois, 1904-1914*, Sophie Barthélémy et al. éd., (cat. expo., Céret, Musée d'art moderne/Cateau-Cambrésis, musée Matisse/Dijon, Musée des beaux-arts), Paris, 2008.

– *Le fauvisme...*, 1999 : *Le fauvisme ou « l'épreuve du feu » : éruption de la modernité en Europe*, Suzanne Pagé et al. éd., (cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1999-2000), Paris/Arles, 1999.

– *Le fauvisme français...*, 1966 : *Le fauvisme français et les débuts de l'expressionnisme allemand*, Michel Hoog, Leopold Reidemeister éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou/Munich, Haus der Kunst, 1966), Paris, 1966.

– FITZGERALD, 1992 : Michael Cowan Fitzgerald, « Skin Games », dans *Art in America*, 80/2, février 1992, p. 70-83 et 139-141.

- FLAM, 1986 : Jack D. Flam, *Matisse: The Man and His Art, 1869-1918*, Ithaca/ Londres, 1986.
- FLAM, 1987 : Jack D. Flam, « Matisse et les fauves », dans *Le primitivisme...*, (1984) 1987, p. 211-239.
- FLAM, 1999 : Jack D. Flam, « Le fauvisme, le cubisme et la modernité de la peinture moderne », dans *Le fauvisme...*, 1999, p. 90-103.
- FOSTER, 1985 : Hal Foster, « The 'Primitive' Unconscious of Modern Art », dans *October*, 34, automne 1985, p. 45-70.
- FOURNIER, (2000) 2001 : Catherine Fournier, *Marius-Ary Leblond, écrivains et critiques d'art*, Paris, 2001 (issu d'une thèse, Université Paris Sorbonne-Paris IV, 2000).
- FREEMAN, (1990) 1991 : Judi Freeman, « Loin de la terre de France. Les fauves à l'étranger », dans *Le paysage fauve*, (1990) 1991, p. 177-213.
- GIRARD, 1996 : Xavier Girard, « Matisse : l'œuvre céramique », dans *La Céramique fauve...*, 1996, p. 77-87.
- GIRY, (1979) 1981 : Marcel Giry, *Le fauvisme : ses origines, son évolution*, Neuchâtel/ Paris, 1981 (issu d'une thèse, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 1979).
- GIUSTI, 2003 : Lorenzo Giusti, « Louis Vauxcelles e la genesi del fauvismo », dans *Ricerche di Storia dell'arte*, 81, 2003, p. 5-22.
- GOLDING, 1980 : *Fauvism and the School of Chatou: Post-Impressionism in Crisis*, (*Proceedings of the British Academy*, 66), Londres, 1980.
- GRAMMONT, 1999a : Claudine Grammont, « Chronique d'un scandale annoncé », dans *Les fauves et la critique...*, 1999, p. 17-29.
- GRAMMONT, 1999b : Claudine Grammont, « Le salon d'Automne de 1905 », dans *Le fauvisme...*, 1999, p. 410-414.
- GRAMMONT, 2000 : Claudine Grammont, *La genèse du fauvisme*, thèse, Université Paris IV, 2000.
- GRAMMONT, 2002a : Claudine Grammont, « Peindre ensemble : Manguin, Marquet, Matisse et Camoin à l'aube du fauvisme », dans *Matisse-Terrus...*, 2002, p. 20-28.
- GRAMMONT, 2002b : Claudine Grammont, « L'écriture des formes. Les fauves et le dessin caricatural », dans « *Quelque chose de plus que la couleur* »..., 2002, p. 33-47.
- GRAMMONT, 2005a : Claudine Grammont, « L'atelier du sud. Henri Matisse à Collioure. 1905-1914 », dans *Matisse-Derain...*, 2005, p. 272-287.
- GRAMMONT, 2005b : Claudine Grammont, « L'attitude lyrique contemporaine », dans *Éclats du fauvisme*, 2005, p. 31-38.
- GRAMMONT, 2006 : Claudine Grammont, « L'avant-garde comme stratégie : l'exemple du scandale des Fauves », dans Marie Dollé éd., *Quel scandale !*, (colloque, Amiens, 2004), Saint-Denis, 2006, p. 67-75.
- GRAMMONT, ROUSSEAU, 1999 : Claudine Grammont, Pascal Rousseau, *L'ABCdaire du fauvisme*, (*L'ABCdaire*, 95), Paris, 1999.
- *Henri Matisse...*, 1993 : *Henri Matisse, 1904-1917*, Dominique Fourcade, Isabelle Monod-Fontaine éd., (cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 1993), Paris, 1993.
- *Henri Matisse...*, 1999 : *Henri Matisse: Four Great Collectors*, Kasper Monrad éd., (cat. expo., Copenhague, Statens Museum for Kunst, 1999), Copenhague, 1999.
- HERBERT, 1989 : James D. Herbert, *Fauvism and After: The Politics of French Cultural Unity*, thèse, Yale University, 1989.
- HERBERT, 1991 : James D. Herbert, « Peintres et touristes. Matisse et Derain sur la côte méditerranéenne », dans *Le paysage fauve*, (1990) 1991, p. 153-174.
- HOUSE, 2005 : John House, « The Thames Transfigured : André Derain's London », dans *André Derain: the London Paintings*, Ernst Vegelin van Claerbergen, Barnaby Wright éd., (cat. expo., Londres, The Courtauld Gallery, 2005-2006), Londres, 2006, p. 31-51.
- HUGHES, 2000 : Henry Meyric Hughes, « Fauvism in Paris », dans *Apollo*, 152/462, août 2000, p. 54-55.
- *L'impressionnisme...*, (1988) 1990 : *L'impressionnisme et le fauvisme en Belgique*, Serge Goyens de Heusch éd., (cat. expo., Ixelles, Musée des beaux-arts, 1990), Anvers, 1990 [éd. orig. : *Het impressionnisme en het fauvisme in België*, Anvers, 1988].
- JENNY, 2002 : Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétiques dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, 2002.
- JOYEUX-PRUNEL, (2005) 2009 : Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, 2009 (issu d'une thèse, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2005).
- KELLERMAN, 1992-1999 : Michel Kellerman, *André Derain: catalogue raisonné de l'œuvre peint*, 3 vol., Paris, I, 1992 ; II, 1996 ; III, 1999.
- KLEIN, 1991 : John Klein, « Nouvelles leçons de l'école de Chatou. Derain et Vlamincq dans la banlieue de Paris », dans *Le paysage fauve*, (1990) 1991, p. 123-151.
- KOSTÉNÉVICH, SÉMIONOVA, 1993 : Albert Kosténévich, Natalia Sémionova, *Matisse et la Russie*, Paris, 1993 [éd. orig. : *Matiss v Rossii*, Moscou, 1993].
- KROPFMAN, 2004 : Peter Kropfmann, « Matisse, the Fauves and Cézanne », dans *Cézanne and the Dawn of Modern Art*, Felix A. Baumann, Walter Feilchenfeldt, Hubertus Gassner éd., (cat. expo., Essen, Museum Folkwang, 2004-2005), Ostfildern, 2004.
- LABRUSSE, 1996 : Rémi Labrusse, *Esthétique décorative et expérience critique : Matisse, Byzance et la notion d'Orient*, thèse, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 1996.
- LABRUSSE, 1999 : Rémi Labrusse, *Matisse : la condition de l'image*, Paris, 1999.
- LABRUSSE, 2002 : Rémi Labrusse, « Déchirés », dans « *Quelque chose de plus que la couleur* »..., 2002, p. 19-31.
- LABRUSSE, 2005 : Rémi Labrusse, « Matisse : Derain. Soixante et une propositions pour l'histoire d'une rencontre », dans LABRUSSE, MUNCK, 2005, p. 9-179.
- LABRUSSE, MUNCK, 2004 : Rémi Labrusse, Jacqueline Munck, « Derain in London (1906-1907): letters and sketchbook », dans *The Burlington Magazine*, 146/1213, 2004, p. 243-260.
- LABRUSSE, MUNCK, 2005 : Rémi Labrusse, Jacqueline Munck, *Matisse-Derain : la vérité du fauvisme*, Paris, 2005.
- LEBENSZTEJN, 1971-1972 : Jean-Claude Lebensztejn, « Sol », dans *Scolies, Cahiers de recherches de l'École normale supérieure*, 1, 1971, p. 95-122 ; 2, 1972, p. 88-114.
- LEBENSZTEJN, 1999 : Jean-Claude Lebensztejn, « Tournant », dans *Le fauvisme...*, 1999, p. 26-45.
- LINNEBACH, (1978) 1992 : Gabrielle Linnebach, « La Brücke et le fauvisme. Une querelle dépassée », dans *Paris-Berlin, 1900-1933*, Pontus Hultén éd., (cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 1978), Paris, (1978) 1992, p. 100-107.

– MANGUIN, 1980 : Lucile et Claude Manguin éd., *Henri Manguin : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, 1980.

– MARQUET, 1998 : Marquet, Maïthé Valès-Bled, Michèle Paret éd., (cat. expo., Lodève, Musée de Lodève, 1998), Lodève/Milan, 1998.

– MARQUET..., 2004 : Marquet, *vues de Paris et de l'Île-de-France*, (cat. expo., Paris, Musée Carnavalet, 2004-2005), Paris, 2004.

– MARTIN, FREEMAN, (1990) 1991 : Alvin Martin, Judi Freeman, « Les cousins éloignés de Normandie. Braque, Dufy, and Friesz », dans *Le paysage fauve*, (1990) 1991, p. 215-238.

– MATISSE, 1972 : Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Dominique Fourcade éd., Paris, 1972.

– MATISSE-DERAIN..., 2005 : Matisse-Derain : *Collioure 1905, un été fauve*, Joséphine Matamoros, Dominique Szymuziak éd., (cat. expo., Céret, Musée d'art moderne/Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, 2005-2006), Paris, 2005.

– MATISSE et PICASSO, (1998) 1999 : Matisse et Picasso, Yve-Alain Blois éd., (cat. expo., Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1999), Paris, 1999 [éd. angl. : *Matisse and Picasso*, Paris, 1998].

– MATISSE, MARQUET, 2008 : Henri Matisse, Albert Marquet, *Matisse-Marquet, correspondance, 1898-1947*, Claudine Grammont éd., Lausanne, 2008.

– MATISSE, SEMBAT, 2004 : Henri Matisse, Marcel Sambat, *Matisse-Sambat, correspondance : une amitié artistique et politique, 1904-1922*, Christian Phéline éd., Lausanne, 2004.

– MATISSE-TERRUS..., 2002 : Matisse-Terrus : *histoire d'une amitié, 1905-1917, en passant par Camoin, Manguin, Marquet*, Jean-Pierre Barou éd., (cat. expo., Elne, Musée Terrus, 2002), Montpellier, 2002.

– MCBREEN, 2007 : Ellen McBreen, *The Pinup and the Primitive: Eros and Africa in the Sculpture of Henri Matisse (1906-1909)*, thèse, New York University, Institute of Fine Arts, 2007.

– MONOD-FONTAINE, 2000 : Isabelle Monod-Fontaine, « Trois années flamboyantes », dans *Les années fauves...*, 2000, p. 17-28.

– MORICE, (1905) 1986 : Charles Morice, *La Peinture en 1905 : l'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques »*, Philippe Dagen éd., Paris, (1905) 1986.

– MUNCK, (1996) 2002 : Jacqueline Munck, « La céramique fauve (1906-1909) : Peinture sur céramique ?

L'exemple d'André Derain et de Jean Puy », dans *La Céramique fauve...*, (1996) 2002, p. 89-102.

– MUNCK, 1999 : Jacqueline Munck, « Matisse et Derain : l'impossible barbarie », dans *Le fauvisme...*, 1999, p. 84-89.

– MUNCK, 2005 : Jacqueline Munck, « Peindre à tout déchirer », dans *LABRUSSE, MUNCK*, 2004, p. 181-205.

– O'LAOGHAIRE, 1992 : Niamh O'Laoghaire, *The Influence of Van Gogh on Matisse, Derain and Vlaminck, 1898-1908*, thèse, Université de Toronto, 1992.

– OPPLER, (1969) 1976 : Ellen C. Oppler, *Fauvism Reexamined*, New York/Londres, 1976 (issu d'une thèse, Columbia University, 1969).

– OTHON FRIESZ..., 2006 : Othon Friesz : *le fauve baroque, 1879-1949*, Bruno Gaudichon, Joséphine Matamoros, Annette Haudiquet éd., (cat. expo., Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie/Céret, Musée d'art moderne/Le Havre, Musée Malraux, 2007-2008), Paris, 2006.

– PASSUTH, 2005 : Kristina Passuth, « La Hongrie au tournant du siècle. Une histoire en mutation », dans *Fauves Hongrois...*, 2008, p. 21-27.

– PARKE-TAYLOR, 1979 : Michael Parke-Taylor, *André Derain's Fauve Era Sketchbooks c. 1903-1906*, thèse, Courtauld Institute, Londres, 1979.

– PARKE-TAYLOR, 1980 : Michael Parke-Taylor, « André Derain : les copies de l'album fauve », dans *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 5, 1980, p. 363-377.

– PAUDRAT, (1984) 1987 : Jean-Louis Paudrat, « Afrique », dans *Le primitivisme...*, (1984) 1987, p. 125-174.

– *Le paysage fauve*, (1990) 1991 : *Le paysage fauve*, Judi Freeman éd., (cat. expo, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art/New York, Metropolitan Museum of Art/Londres, Royal Academy of Arts, 1990-1991), Paris/New York, 1991 [version angl. : *The Fauve Landscape*, Los Angeles, New York, 1990].

– PERNOUD, 1994 : Emmanuel Pernoud, *L'estampe des fauves : une esthétique du contraste*, Paris, 1994.

– PERNOUD, 2002 : Emmanuel Pernoud, « La vérité y est sans doute. Fauvisme et dessin d'enfant », dans « *Quelque chose de plus que la couleur* »..., 2002, p. 49-55.

– PERNOUD, 2003 : Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à*

l'aube des avant-gardes, Paris, 2003.

– PIERRE GIRIEUD..., 1996 : Pierre Girieud et l'expérience de la modernité, 1900-1912, Véronique Serrano éd., (cat. expo., Marseille, Musée Cantini, 1996), Marseille, 1996.

– *Le primitivisme...*, (1984) 1987 : *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, William Rubin éd., Paris, 1987 [éd. orig. : « *Primitivism* » in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, (cat. expo., New York, Museum of Modern Art, 1984-1985), New York/Boston, 1984].

– « *Quelque chose de plus que la couleur* »..., 2002 : « *Quelque chose de plus que la couleur* » : *le dessin fauve, 1900-1908*, Claudine Grammont, Véronique Serrano éd., (cat. expo., Marseille, Musée Cantini, 2002), Marseille/Paris, 2002.

– RABINOW, (2006) 2007 : Rebecca Rabinow, « Matisse, un rendez-vous manqué », dans *De Cézanne à Picasso...*, (2006) 2007, p. 143-151.

– RAOUL DUFY..., 2003 : Raoul Dufy : *du motif à la couleur*, Annette Haudiquet et al. éd., (cat. expo., Le Havre, Musée Malraux/Céret, Musée d'art moderne/Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie, 2003), Paris, 2003.

– RAOUL DUFY..., 2008 : Raoul Dufy, *le plaisir*, Sophie Krebs, Fabrice Hergott éd., (cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2008-2009), Paris, 2008.

– ROGER MARX..., 2006 : Roger Marx, *un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin*, Catherine Meneux éd., (cat. expo., Nancy, Musée des beaux-arts, Musée de l'École de Nancy, 2006), Nancy/Versailles, 2006.

– ROQUE, 1999 : Georges Roque, « Des couleurs crues, cruelles, criardes », dans *Le fauvisme...*, 1999, p. 47-51.

– ROQUE, 2000 : Georges Roque, « Le fauvisme : première abstraction du XX^e siècle ? », dans *Critique*, 634, mars 2000, p. 202-213.

– *Le Roussillon...*, 1998 : *Le Roussillon à l'origine de l'art moderne, 1894-1908*, Jean-Pierre Barou éd., (cat. expo., Perpignan, Palais des Congrès, 1998), Montpellier, 1998.

– RUSSEL, 1994 : Clement T. Russel, *Les Fauves: A Sourcebook*, (Art Reference, 17), Westport, 1994.

– SALOMON, 1980 : Gabrielle Salomon, « Les notes d'André Derain », dans *Ca-*

hiers du Musée national d'art moderne, 5, 1980, p. 343-367.

– Signac..., 1997 : *Signac et la libération de la couleur, de Matisse à Mondrian*, Erich Franz éd., (cat. expo., Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte/Grenoble, Musée de Grenoble/Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, 1996-1997), Paris, 1997.

– SMITH, 2002 : Angela Smith, « Fauvism and Cultural Nationalism », dans *Interventions*, 4/1, 2002, p. 35-52.

– SPURLING, (1998) 2001 : Hilary Spurling, *Matisse, I, 1869-1908*, Paris, 2001 [éd. orig. : *The Unknown Matisse: A Life of Henri Matisse, The Early Years, 1869-1908*, Londres, 1998].

– STEIN, 1998 : Laurie A. Stein, « The History and Reception of Matisse's *Bather with a Turtle* in Germany, 1908-1939 », dans *The Saint Louis Art Museum Bulletin*, 22/3, 1998, p. 50-73.

– STEINBERG, (1962) 1972 : Leo

Steinberg, « Contemporary Art and the Plight of its Public », dans *Harper's Magazine*, mars 1962, p. 27-47 ; reprise dans Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford, 1972, p. 3-16.

– TRAPP, 1966 : Frank Anderson Trapp, « Art Nouveau Aspects of Early Matisse », dans *Art Journal*, 26/1, automne 1966, p. 2-6.

– Van Dongen retrouvé..., 1997 : *Van Dongen retrouvé, l'œuvre sur papier, 1895-1912*, Anita Hopmans éd., (cat. expo., Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen/Lyon, Musée des beaux-arts/Paris, Institut néerlandais, 1996-1997), Paris, 1997.

– VAUXCELLES, (1939) 1999 : Louis Vauxcelles, *Le Fauvisme*, Christian Lassalle éd., Paris, (1939) 1999.

– WERTH, 1990 : Margaret Werth, « Engendering Imaginary Modernism: Henri Matisse's *Bonheur de*

vivre », dans *Genders*, 9, automne 1990, p. 48-74.

– WERTH, 1997 : Margaret Werth, « Representing the Body in 1906 », dans *Picasso: The Early Years, 1892-1906*, (cat. expo., Washington, National Gallery of Art/Boston, Museum of Fine Arts, 1997-1998), Washington, 1997, p. 277-288.

– WERTH, 2002 : Margaret Werth, *The Joy of Life: The Idyllic in French Art, circa 1900*, Berkeley, 2002.

– WHITFIELD, (1991) 1997 : Sarah Whitfield, *Le fauvisme, (L'Univers de l'art, 67)*, Paris, 1997 [éd. orig. : *Fauvism*, Londres, 1991].

– The « Wild Beasts »..., 1976 : *The « Wild Beasts », Fauvism And Its Affinities*, John Elderfield éd., (cat. expo., New York, Museum of Modern Art/San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art/Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1976), New York, 1976.

– WRIGHT, 2004 : Alastair Wright, *Matisse and the Subject of Modernism*, Princeton, 2004.