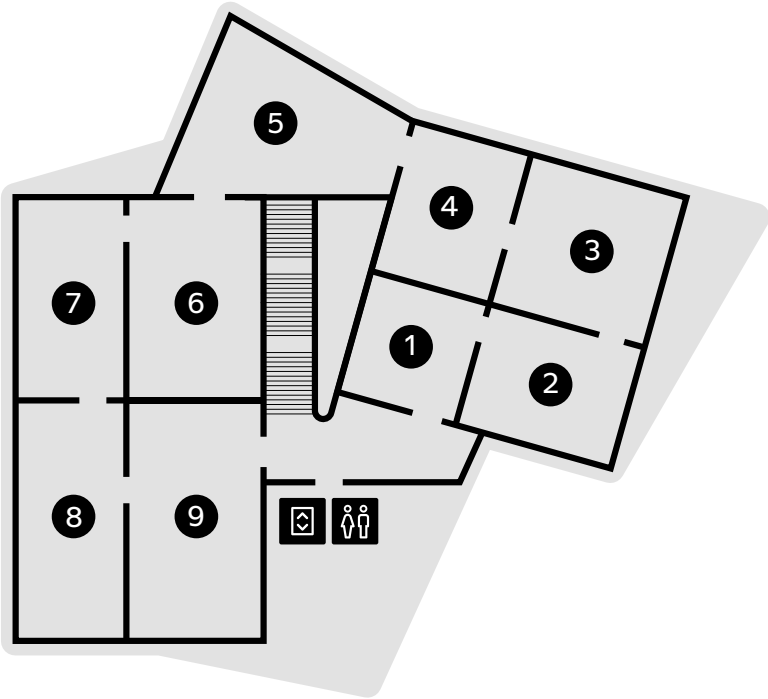


MATISSE, DERAIN ET LEURS AMIS

L'AVANT-GARDE PARISIENNE
DES ANNÉES 1904–1908

kunstmuseum basel

KUNSTMUSEUM BASEL | NEUBAU
2ÈME ÉTAGE



Les Fauves furent le premier mouvement d'avant-garde du XX^e siècle. Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Georges Braque et leurs amis marquèrent par leurs créations des années 1904 à 1908 les discours sur la peinture bien au-delà de la modernité. Outre les artistes célèbres, les femmes jouèrent un rôle important chez les Fauves, même si jusqu'à présent celles-ci ne furent que peu considérées. Pour ces créateur·rice·s, il s'agissait de libérer l'image d'un ensemble de règles académiques rigides.

L'appellation « Fauves » fut attribuée par un critique d'art en réaction à l'application expressive de la peinture et aux combinaisons chromatiques audacieuses de ce nouveau mouvement pictural. Les artistes travaillèrent dans des lieux différents et dans des constellations changeantes. Leurs motifs s'étendent des vues de ports et de rues à la culture de consommation, en passant par des instants intimes en famille et des scènes extravagantes de la vie nocturne. Au bout de quelques années seulement, les liens distendus entre les jeunes artistes s'effilochèrent. Certains s'installèrent au Bateau-Lavoir, une maison-atelier de Montmartre à Paris où travaillait Pablo Picasso. Ils s'intéressaient à une nouvelle manière de peindre, canonisée plus tard sous le nom de cubisme. Le nombre d'œuvres d'art révolutionnaires créées par les Fauves durant cette courte période est considérable.

1 LES ÉLÈVES DE MOREAU

Le fauvisme trouve ses origines à l'École des Beaux-Arts de Paris, dans la classe de Gustave Moreau. C'est là que se forma dans les années 1890 un cercle d'amis de jeunes créateurs d'art, composé d'Henri Matisse, Albert Marquet, Charles Camoin, Jean Puy et Henri Manguin. Les artistes se rencontraient également après leurs temps d'études pour travailler ensemble face au modèle. Dans les tableaux de nus qui résultent de ces séances, ils expérimentent l'abandon de la reproduction fidèle de la couleur et tentent de nouvelles formes de représentation de la figure humaine. Par une triste journée d'hiver, dans un atelier tapissé de gris, Matisse peint *Nu aux souliers roses* lors d'une de ces séances collectives. Puy décrit cette œuvre comme la percée coloriste : « Mais Matisse, et après lui Derain, ont présenté ce gris [...] comme un bleu puissant, pesant, et les formes du modèle en orange. C'était certes frappant, mais complètement au-delà de la réalité. Matisse n'hésitait pas à cette époque à s'en éloigner au point que cela équivalait à une cruauté envers l'œil ». Les images stylistiquement hétérogènes montrent la réception approfondie de la peinture néo-impresionniste et post-impresionniste. Les deux natures mortes de Matisse et le tableau de Saint-Tropez témoignent notamment de l'influence de Paul Signac.

2 CHATOU ET COLLIOURE

En 1900, André Derain et Maurice de Vlaminck se lièrent d'amitié et louèrent rapidement un atelier commun dans la banlieue parisienne de Chatou, où tous deux avaient grandi. Ensemble, ils entreprirent de longues excursions dans la campagne environnante : les artistes expérimentèrent sur les bords de la Seine de nouvelles possibilités chromatiques. De 1901 à 1904, Derain fit son service militaire, mais les deux hommes restèrent en contact étroit et poursuivirent leur travail commun après le retour de Derain. Durant l'hiver 1904, Matisse leur rendit visite à Chatou et constata qu'ils poursuivaient des stratégies picturales similaires aux siennes. L'été suivant, sur recommandation de Signac, la famille Matisse se rendit à Collioure, un village de pêcheurs isolé du sud de la France, près de la frontière espagnole. Derain se joignit à eux et travailla côte à côte avec Matisse. C'est ici, qu'ils développèrent un nouveau langage pictural tournant autour de la représentation de la lumière méditerranéenne et rejetant la représentation des ombres. Matisse et Derain mirent au point une peinture expressive et épaisse dans laquelle la relation entre l'ombre et la lumière, le premier plan et l'arrière-plan fut repensée. Ces paysages ouvrirent la voie à l'élaboration ultérieure du fauvisme et firent scandale au Salon d'automne de 1905.

Henri Matisse, *La Plage rouge*, 1905

L'œuvre est un exemple caractéristique des expérimentations chromatiques de Matisse à Collioure. L'artiste s'expliqua ainsi à l'automne 1905, lorsque la toile fut exposée pour la première fois à la galerie Druet à Paris : « Vous vous étonnez sans doute de voir une plage de cette couleur, en réalité elle était de sable jaune. Je me rendis compte que je l'avais peinte avec du rouge. Le lendemain j'essayais avec du jaune. Ça n'allait pas du tout, c'est pourquoi j'ai remis du rouge ». Le sable rouge illustre le fait que Matisse ne fait plus le lien entre la couleur représentative et la réalité. Plutôt, le peintre cherchait à exprimer sa perception personnelle du paysage.

3 NORMANDIE ET SUD DE LA FRANCE

Après le scandale du Salon d'automne, des artistes du Havre cherchèrent à se rapprocher des Fauves, notamment Georges Braque, Raoul Dufy et Othon Friesz. Les jeunes peintres entreprirent – souvent à deux – des excursions et profitèrent du réseau ferroviaire en pleine expansion de la Belle Époque. Ils furent les précurseurs de la mise en valeur touristique du sud de la France. Les tableaux réalisés à cette occasion témoignent, dès leur conception, d'un échange étroit entre les artistes. Pour leurs voyages, ils choisissaient des lieux déjà peints par les impressionnistes, que ce soit en région parisienne, en Normandie ou dans le sud de la France. Ainsi, Derain, Braque et Friesz se rendirent à plusieurs reprises à l'Estaque, un village proche de Marseille, étroitement lié à Paul Cézanne (Camoin entretenait des contacts personnels avec lui). Concernant les motifs, les paysages côtiers et les stations balnéaires étaient au centre de l'attention. Les artistes représentaient la société de consommation bourgeoise – l'industrie publicitaire naissante ainsi que la culture du tourisme et des loisirs. En raison de leur style rapide et de l'effet d'aplatissement de leurs tableaux, les peintres furent également dénigrés par la critique d'art et qualifiés d'« affichistes ». Ils renonçaient à apprêter la toile, utilisaient le plus souvent des couleurs non mélangées ou peignaient directement à partir du tube.

Albert Marquet, *Affiches à Trouville*, 1906

Vers 1900, les villes portuaires de Normandie étaient des destinations de vacances appréciées des Parisien-ne-s aisé-e-s. Les grands panneaux publicitaires colorés qui se dressent derrière la plage sont au centre de l'intérêt de l'artiste. Ils symbolisent l'industrie publicitaire en pleine expansion et l'émergence de la consommation de masse. La disposition structurée et plane des panneaux est brisée par le coup de pinceau visible et la diversité des couleurs.

4 NATURES MORTES ET SCÈNES FAMILIALES

Contrairement à leur réputation de « jeunes sauvages », les peintres réalisèrent de nombreuses scènes familiales et natures mortes. Amélie Matisse-Parayre posa souvent pour son mari. Elle était un membre central du cercle artistique des Fauves. Sans les revenus financiers de son magasin de chapeaux, Matisse n'aurait pas pu poursuivre son activité artistique. Madame Matisse fut également peinte par Derain, Marquet et Camoin, qui la représenta en train de réaliser une tapisserie basée sur des dessins de Derain et exposée au Salon des Indépendants de 1905. Vlaminck et Derain peignirent des intérieurs sombres portant en eux l'esprit du siècle précédent. Robert Delaunay et Dufy transformèrent des fleurs et des jardins d'hiver en motifs colorés et en aplats de couleurs, densifiant ainsi l'espace représenté tout en lui donnant un aspect plus ouvert. Parmi les tableaux, on trouve quelques portraits d'enfants et d'adolescents. Leurs visages reflètent de manière exemplaire les combinaisons de couleurs révolutionnaires. Les Fauves portaient un grand intérêt aux cadres de vie des enfants, à leurs dessins et à leur expérience du monde non conventionnelle et ouverte.

Charles Camoin, *Madame Matisse faisant de la tapisserie*, 1904

Charles Camoin réalise ici le portrait d'Amélie Matisse-Parayre en plein travail. L'épouse d'Henri Matisse était une modiste talentueuse qui tenait sa propre boutique de mode de 1899 à 1902. Alors que son mari n'avait encore que peu de succès avec son art, elle finançait largement la famille grâce à son commerce. Comme le montre le tableau, elle était habillée à la dernière mode. Ce vêtement aéré, un kimono, ne la gênait pas dans son activité et était considéré — contrairement au corset — comme un symbole de liberté (de mouvement). Le travail détaillé de Camoin sur les tissus témoigne de son intérêt pour l'artisanat, qui n'était pas aussi respecté que la peinture au sein de la société.

5

Émilie Charmy, *Berthe Weill*, 1910

En 1901, Berthe Weill fut l'une des premières femmes à ouvrir une galerie à Paris. En février suivant, elle exposait déjà des œuvres de Matisse et de Marquet et promut activement les Fauves. Elle resta étroitement liée à nombre d'entre eux au fil des années et leur consacra régulièrement des expositions. Elle encouragea également de jeunes femmes : elle entretint une longue amitié avec Émilie Charmy, qui fit son portrait en 1910. Marie Laurencin participa également à plusieurs expositions de groupe à la galerie de Weill. « Mère Weill » devint, avec son programme de galerie, une pionnière du commerce de l'art moderne et fit toujours découvrir des positions jeunes qui n'étaient pas encore établies.

6 VIE URBAINE ET NOCTURNE

De nombreux tableaux des Fauves furent réalisés à Montmartre, qui était à la fois un quartier d'artistes et le centre de la vie nocturne et de la prostitution à Paris. Camoin, Derain et Kees van Dongen avaient leurs ateliers à proximité des célèbres salles de concert, des cabarets et des dancings. Les Fauves peignirent de nombreux portraits de travailleur·euse·s du sexe, de chanteur·euse·s et de danseur·euse·s. Bien que les nouveaux moyens de représentation picturale eussent été révolutionnaires, les relations entre les sexes étaient fortement imprégnées par le patriarcat. Les œuvres témoignent de relations de pouvoir asymétriques et sont marquées par une perspective sexualisée orientée sur le corps féminin. La série d'œuvres *London Paintings* (1906–07) de Derain occupe une position solitaire au sein du fauvisme : à l'initiative du marchand d'art Ambroise Vollard, Derain se rendit à Londres pour peindre des paysages urbains. Derrière ce choix se cachait un calcul : en 1904, Claude Monet avait organisé à la galerie Druet à Paris une exposition de tableaux londoniens qui avait connu un grand succès commercial. Même si la vie urbaine et les rives de la Tamise constituent la base des tableaux de Derain, ceux-ci ont une vie propre en ce qui concerne les couleurs. La plupart des œuvres furent achevées dans l'atelier à Paris et sont empreintes d'une réflexion critique sur la tradition impressionniste.

Émilie Charmy, *Autoportrait*, 1906

Vers 1906, le fait qu'une femme se représente dans une pose lascive avec la poitrine dénudée était tout sauf évident. Celle qui osait, courait ainsi le risque d'être considérée comme débauchée, à une époque où les femmes étaient jugées sur leur comportement vertueux. Charmy utilisait la pose sexualisée pour mettre en scène son propre corps de manière autonome, sans se conformer aux normes sociales. Pour l'artiste, qui peignait également des prostituées, il s'agissait d'un acte de libération face à la société dominée par le patriarcat.

Kees van Dongen, *Modjesko, soprano*, 1908

Van Dongen fait ici le portrait de l'artiste transformiste afro-américain Claude Modjesko, qui fit une tournée en Europe après le tournant du siècle. La « soprano », peinte de profil, occupe par sa présence tout l'espace du tableau. Elle chante de manière exubérante, la bouche grande ouverte. Modjesko se produisit dans différents spectacles de variété sous les noms d'artiste « Black Patti » et « Patti Créole ». Dans ce rôle, il fut souvent confronté aux préjugés racistes et à l'hétéronormativité du public. Dans la presse, Modjesko est présenté tantôt comme un homme, tantôt comme une femme, mais c'est toujours la couleur de sa peau qui est pointée du doigt. Avec son portrait, il confère à Modjesko une présence dont les effets font encore écho aujourd'hui.

7 PASTORALES ET IDYLLES

La tradition picturale française de la pastorale fut poursuivie par les Fauves. S'inspirant d'artistes tels que Claude Lorrain, Nicolas Poussin et Cézanne, ils peignirent des scènes de fête et de baigneurs. Les peintres se créèrent des mondes chargés de symboles opposés à la vie urbaine. Dans ces paysages idylliques, ils mêlèrent diverses références iconographiques — des sujets renvoyant à des traditions picturales archaïques aux figures de la légende médiévale d'Arthur, en passant par les frises des temples cambodgiens et les ornements océaniques. Les images sont traversées par des appropriations culturelles et des références imaginaires à une histoire médiévale « nationale ». Elles témoignent d'un esprit d'évasion qui, par le biais de couleurs envoûtantes, évoque des associations de lieux lointains, tant temporels que géographiques. Les Fauves avaient pour modèles artistiques importantes Henri Rousseau et Paul Gauguin. Les références exotiques font partie de l'idéologie et de l'infrastructure coloniales de la France au tournant du siècle — les Fauves sont considérés comme les premiers peintres à avoir acheté des masques africains.

Maurice de Vlaminck, *Nu rouge*, 1905

En 1905, Maurice de Vlaminck acheta un masque Fang du Gabon, qu'il revendit ensuite à Derain. Vlaminck semble faire référence au masque dans *Nu rouge*, où des emprunts formels peuvent être identifiés dans la représentation du visage de la femme. Ce dernier est simplifié avec des traits géométriques. Quant au corps, il paraît extrêmement plat en raison de la couleur rouge monochrome et n'est délimité que par quelques lignes. Les tons bleus et verts en arrière-plan renvoient à un paysage. L'image est marquée par la mise en évidence des attributs sexuels et le visage, inhabituellement masqué, reflète un regard exotique.

Marie Laurencin, *Diane à la chasse*, 1908

Marie Laurencin était surnommée « la biche parmi les fauves » et « la fauvette ». En tant que camarade d'études de Georges Braque et partenaire de Guillaume Apollinaire, elle était certes membre de la clique, mais était sans cesse mise en retrait par les avant-gardistes masculins. Dans *Diane à la chasse*, elle associe le monde animal et végétal à un motif ornemental sur fond bleu. Au centre se présente la déesse de la chasse Diane, un alter ego de l'artiste, portée par une biche. La femme à la chevelure flottante émerge de l'image et nous regarde droit dans les yeux — une souveraine sûre d'elle dans son royaume.

8 CÉRAMIQUES, SCULPTURES ET TRAVAUX SUR PAPIER

Les artistes interrogèrent les conventions académiques de représentation non seulement dans le monde de la peinture, mais aussi dans celui du graphisme et de la sculpture : une série de sculptures de la taille d'une main datant des années 1904–1908 témoigne de l'importance que revêtit la recherche de nouveaux modes de représentation de la figure humaine dans l'œuvre de Matisse. Le travail manuel du matériau est à la fois souligné et contrasté par la fragilité et la grâce des petites sculptures. L'intérêt pour les représentations de personnages novatrices se manifeste également dans le graphisme. Dans le procédé d'impression techniquement simple de la gravure sur bois, Derain et Matisse explorent des représentations figuratives inédites qui rendent caduque la distinction entre fauvisme et cubisme. L'intérêt pour l'expérimentation de techniques et de matériaux ancestraux est également visible dans l'étude de la céramique. Dans l'atelier d'André Metthey à Asnières, les Fauves fabriquaient de la faïence. Les vases, les assiettes et les coupes

témoignent de l'orientation vers une conception esthétique de leur espace de vie immédiat. Les céramiques présentées par les Fauves au Salon d'automne de 1907 peuvent être décrites rétrospectivement comme le dernier point culminant de ce regroupement informel d'artistes.

9 LE CONTEXTE INTERNATIONAL

Le fauvisme joua un rôle central dans le développement international de l'art moderne en Europe ; en même temps, il ne s'agissait pas d'un phénomène solitaire, mais d'un contexte transnational. Des artistes comme Vassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky et Marianne von Werefkin se trouvaient également à Paris à la même époque et exposaient en partie dans les salons. Les membres de l'association d'artistes allemande *Die Brücke* se penchèrent sur des questions similaires et se référèrent aussi parfois explicitement aux tableaux des Fauves. Les œuvres de Matisse furent reçues de manière particulièrement intensive et suscitèrent encore plus d'intérêt à partir de 1908, car il dirigeait sa propre académie privée avec une majorité d'étudiant·e·s internationaux. Ses *Notes d'un peintre* furent publiées à la même époque. Ce texte, qui constitue une défense théorique de sa peinture, fut traduit dans de nombreuses langues. Le fauvisme/postimpressionnisme eut également un large écho en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Grâce notamment à l'artiste et critique Roger Fry en Angleterre et aux collectionneurs Leo, Sarah et Gertrude Stein ainsi que l'artiste Max Weber aux États-Unis.

L'exposition est soutenue par :

Art Mentor Foundation Lucerne
Bundesamt für Kultur
bz – Zeitung für die Region Basel
Isaac Dreyfus-Bernheim Stiftung
Simone und Peter Forcart-Staehelin
Dorette Gloor-Krayer
Rita und Christoph Gloor
Dr. Urs Gloor und Hardy Happel
Annetta Grisard-Schrafl
HEIVISCH
Stiftung für das Kunstmuseum Basel
Trafina Privatbank AG
Anonyme Gönnerinnen und Gönner

CREDIT SUISSE 

Belle Époque – trois soirées de musique de chambre avec des musicien-ne-s de Sinfonieorchester Basel

Avec une introduction de Hans-Georg Hofmann,
directeur artistique Sinfonieorchester Basel

Kunstmuseum Basel | Neubau
Début des concerts à 19.15h, CHF 65/25
Tickets → shop.kunstmuseumbasel.ch

Ven 27.10.23, Belle Époque 1: «Chausson & Debussy»

Ven 24.11.23, Belle Époque 2: «Harfe & Cello»

Ven 8.12.23, Belle Époque 3: «La dernière valse»

Öffnungszeiten / Opening Hours / Heures d'ouverture

Di–So 10–18 Uhr / Tue–Sun 10 a.m.–6 p.m. / Mar–Dim 10h–18h

Mi 10–20 Uhr / Wed 10 a.m.–8 p.m. / Mer 10h–20h

Sonderöffnungszeiten / Heures d'ouverture spéciales /

Special opening hours → kunstmuseumbasel.ch/besuch

Eintrittspreise / Admission / Prix d'entrée

Erwachsene / Adults / Adultes CHF 26

Ermässigt / Reduced / Prix réduit CHF 16, 13, 8

Kunstmuseum Basel

St. Alban-Graben 16 / Telefon +41 61 206 62 62

info@kunstmuseumbasel.ch / kunstmuseumbasel.ch



#kunstmuseumbasel