

UNIVERSITÉ DE PARIS I PANTHEON -SORBONNE  
Centre de l'histoire de l'Europe Centrale contemporaine, Institut Pierre Renouvin  
et  
UNIVERSITÉ CHARLES DE PRAGUE  
Faculté des Lettres, Institut de l'histoire de l'art

Année 2003

N°attribué par la bibliothèque

THESE  
pour obtenir le grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS I  
Discipline: histoire  
présentée et soutenue publiquement  
par  
Karolína FABELOVÁ

LES RELATIONS ARTISTIQUES ENTRE PRAGUE ET PARIS 1889-1910, LA CRITIQUE D'ART ET LA  
RECHERCHE DE LA MODERNITÉ

Directeurs de thèse:  
Monsieur le Professeur Bernard Michel  
Monsieur le Professeur Petr Wittlich

Jury:  
Madame Milena Lenderová, professeur à l'université de Pardubice  
Monsieur Jean-Michel Leniaud, professeur à Ecole du Louvre, Paris  
Monsieur Bernard Michel, professeur à l'université Paris I  
Monsieur Petr Wittlich, professeur à l'Université Charles de Prague

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma reconnaissance à mes directeurs de thèse M. Bernard Michel et M. Petr Wittlich pour leurs conseils avisés concernant la méthodologie de la recherche. Pour son concours et soutien je remercie M. Jean-Michel Leniaud. Ensuite mes remerciements vont à tous les conservateurs et documentalistes des musées, des archives et des bibliothèques à Paris. En particulier à :

Musée Rodin: Mme Ivana Duchene

Mme Marie-Pierre Delclaux

M. Alain Beausire

Musée Bourdelle: Mme Betty Mons

Musée d'Orsay: Mme Geneviève Lacambre

Mme Dominique Vieville

Bibliothèque et archives des Musées nationaux: Mme Isabelle Lemanne de Chermont

Institut des études slaves: M. Vladimír Peška

En second lieu, concernant les recherches menées à Prague mes remerciements vont spécialement à :

Centre français de recherche en science sociales: M. Antoine Marès

Archives de la Capitale de Prague: M. Martin Krumholz

Archives de la Galerie Nationale: M. Vít Vlnas

Archives du Musée de la littérature tchèque : M. Jaromír Steklík

En troisième lieu, concernant les recherches menées en Suisse et en Angleterre je voudrais remercier :

Archives littéraires suisses, Bern : M. Maurius Michaud

Archives privées en Angleterre: Mme Juliette Kepl

Ensuite je tiens à remercier Mme Pavla Horská et M. Pascal Varejka qui ont bien voulu me communiquer les contacts et le fruit de leurs recherches. Je remercie M. Patrik Šimon pour ses conseils et son grand soutien, Kateřina Štefková, Kateřina Pavlíčková, Stéphanie Djiboghlian, Helena Šantavá, David Fabel, Jakub Fabel et la société Protisk pour leur aide pratique sans laquelle ce travail serait impossible.

J'aimerais exprimer ma reconnaissance à mes parents, mes frères, le Comte et la Comtesse Alain de Grimouard et leurs filles, M. Gianfranco Sanguinetti et M. Gérard Berréby pour leur généreux secours moral.

Enfin j'ai l'aimable devoir de remercier le gouvernement français et tchèque qui, en m'accordant une bourse d'étude, ont permis d'effectuer les recherches à Prague, à Paris, en Suisse et en Angleterre qui ont mené à la rédaction de cette thèse.

## Abréviations et signes

Ibid. : ibidem

op. cit. : opus cité

art. cit. : article cité

K. F. : Karolína Fabelová

Copie déf. : copie définitive

vol. : volume

p. : page

ill. : illustration

n°: numéro

(...) partie de texte traduite en français par l'auteur

[...] partie du texte omise volontairement dans une citation

Note de l'auteur: Pour faciliter l'orientation dans le texte, tous les noms tchèques sont écrits à la façon tchèque. Dans les citations nous nous sommes décidés de garder le français des auteurs tchèques sauf dans les cas exceptionnels où nous avons été obligés de le corriger pour une meilleure compréhension.

Les références bibliographiques citées en notes sont reprises en fin de volume.

## Sommaire

Remerciements.....	1
Abréviations et signes.....	3
Introduction.....	5
A/ LA RECHERCHE (LE FOLKLORE NATIONAL ET L'ACADEMISME ET LE SYMBOLISME UNIVERSELS 1889-1902).....	14
1. La situation en France et dans les Pays tchèques, les conditions de la création des liaisons étroites entre les deux cultures.....	14
2. Les expositions universelles de Paris 1889 et 1900, les premières grandes présentations de l'art tchèque à Paris et les premières tentatives de l'association Manes.....	33
3. William Ritter (1867-1955), la recherche de l'art original tchèque - l'art folklorique national ou l'art moderne international?.....	59
B/ L'OUVERTURE (L'IMPRESSIONNISME ET LE POSTIMPRESSIONNISME 1902-1907).....	127
1. Auguste Rodin (1840-1917), son exposition à Prague et son voyage en Bohême en 1902, la première grande ouverture.....	127
2. Gabriel Mourey (1865-1943), la rencontre avec l'impressionnisme, Les Arts de la Vie et Le Studio.....	142
3. Julius Meier-Graefe (1867-1935), l'histoire de l'évolution de l'art, la chute du culte de Böcklin - l'éducation du milieu tchèque, l'introduction de l'art de Paul Cézanne sur la scène tchèque.....	167
4. Charles Morice (1860-1919), la découverte de Paul Gauguin, la rencontre avec Paul Cézanne et d'autres postimpressionnistes.....	186
5. Camille Mauclair (1872-1945), la résorption de l'impressionnisme et du postimpressionnisme, l'exposition des impressionnistes à Prague en 1907 – le tremplin pour l'art tchèque moderne dans le contexte international et en même temps la fixation de la conscience artistique autochtone.....	199
C/ LA VOIE PROPRE (LE FAUVISME ET LE CUBISME 1907-1910).....	257
1. Emile Bernard (1868-1941), l'accession à la critique d'art de l'avant-garde tchèque du groupe Osma.....	257
2. Emile Antoine Bourdelle (1861-1929), le modèle de l'artiste, l'ouverture à la sculpture cubiste.....	267
3. Les Indépendants, le tremplin pour le cubisme et pour la jeune génération.....	300
Conclusion.....	331
Epilogue, notices sur la modernité et les deux fins des siècles.....	337
Sources et bibliographie.....	350
Index des oeuvres.....	386
Index des noms de personnes et index des noms de lieux.....	393
Table des matières.....	406

## Introduction

### *I Présentation du sujet*

La période de 1889 jusqu'en 1910 fait partie des plus passionnantes dans l'histoire de l'art. Dans ce délai de vingt-et-un ans, l'art s'est transformé d'une manière révolutionnaire en passant par les stades de l'impressionnisme, du postimpressionnisme, du néo-impressionnisme, du symbolisme, du fauvisme, de l'expressionnisme jusqu'au cubisme. Paris appelé alors la Ville Lumière attirait les artistes de tous les coins de l'Europe et des États-Unis. C'est pourquoi Léonce Bénédite pouvait écrire en 1900 à propos de la peinture étrangère à la Décennale de l'Exposition universelle : « *il [le peintre étranger] s'oriente tour à tour, sans hésiter, du côté d'où vient le plus de lumière*<sup>1</sup>. » Logiquement, au moment de ces grands tourbillons, nous sommes les témoins de la naissance du marché de l'art et de la critique d'art professionnelle qui dès lors commençait à jouer un rôle particulièrement important dans cette époque où le monde artistique se brisait en deux champs – celui de l'art ancien et celui de l'art moderne. Toute cette période est marquée par une tendance qu'on peut décrire comme une « recherche de la modernité ».

Au début de l'éruption de l'art moderne, les grands artistes fondateurs se dressèrent sur l'écran artistique en France. En Bohême on les aurait cherché difficilement, de la même manière que dans toute l'Europe Centrale. La conscience de la propre tradition se formait lentement mais très systématiquement à l'époque. L'écrivain Milan Kundera lors d'un congrès de l'Union des écrivains tchécoslovaque, en juin 1967, en fait une très juste remarque: *»Rien n'a jamais été pour les Tchèques une donnée évidente, ni leur langue, ni leur européanité. Et leur appartenance à l'Europe est leur perpétuel dilemme: ou bien laisser la langue tchèque se stériliser en un simple dialecte européen et sa culture en un simple folklor européen ou bien être l'une des nations européennes avec tout ce que cela signifie. Seule la seconde solution garantit une vie réelle mais elle est vraiment exceptionnellement difficile pour une nation qui pendant tout le XIXe siècle a dû conserver l'essentiel de son énergie à construire les bases, depuis le lycée jusqu'au dictionnaire scientifique<sup>2</sup>.«*

Le domaine artistique ne fut pas une exception, bien au contraire. C'est pourquoi les Tchèques se décidèrent à se lancer dans une recherche de leur propre tradition et de leur art moderne dans le contexte européen. Cette recherche étonne encore aujourd'hui pour son côté systématique et ferme. Elle fut menée surtout par quatre générations artistiques – celle du Théâtre national, celle des années 1880 et 1890 et celle du groupe d'avant-garde Osma (Les Huit). La génération des artistes du Théâtre national ( Václav Brožík, Vojtěch Hynais, Mikoláš Aleš, etc. ) est née dans les années 1850 et elle s'est rendue célèbre en décorant le Théâtre national de Prague en 1883. Le terme de la génération des années 1880 fut pour la première fois utilisé par Tomáš Vlček dans son catalogue *La Lumière*<sup>3</sup> pour discerner la génération des artistes ( Alfons Mucha, Karel Vítězslav Mašek, Luděk Marold, etc. ) nés dans les années 1860 qui ont fondé l'association artistique Škréta à Munich (1885) et l'association Manes à Prague (1887) et qui furent les premiers à se rendre à Paris en grand nombre pour y

---

<sup>1</sup>Léonce Bénédite, « Les arts à l'exposition universelle 1900. Exposition décennale : la peinture étrangère », *Gazette des Beaux-Arts*, année 42, vol. LXXX, 1900, p. 179.

<sup>2</sup>Cité par Bernard Michel, *La mémoire de Prague*, Paris, Perrin, 1986, p. 13-14 (IV. Sjezd Svazu československých spisovatelů, du 27 juin au 29 juin 1967, Prague, 1968, p. 24).

<sup>3</sup>*Světlo v českém malířství generace osmdesátých a devadesátých let 19. století*, Městské museum a galerie, Vodňany, 1982.

créer une sorte de colonie artistique tchèque.

Les membres de la génération des années 1890 nés dans les années 1870 ( Miloš Jiránek, Jan Preisler, Karel Myslbek, etc. ) furent souvent influencés par l'oeuvre de Vojtěch Hynais et trouvant un bon cadre dans l'association Manes pour leurs activités, ils ont pleinement développé les possibilités qui leur étaient offertes par leurs précurseurs. C'est cette génération qui construisit une base solide pour que l'avant-garde tchèque moderne puisse naître. C'est elle qui joua un vrai rôle d'intermédiaire aussi bien dans l'espace que dans le temps et c'est pourquoi elle nous intéresse le plus. Etant venue sur la scène artistique au moment des plus grandes batailles et hésitations, elle créa des liens solides entre Prague et Paris. L'un de ses buts principaux fut de rejoindre l'Europe, son développement artistique et elle formula cet effort par la devise – « ouvrir les fenêtres en Europe ». La quatrième génération du groupe d'avant-garde Osma (les artistes nés dans les années 1880 : Bohumil Kubišta, Emil Filla, Václav Špála, etc. ) est souvent appelée « jeune » car elle était la première qui pouvait vivre sa jeunesse pleinement sans devoir attraper l'Europe.

La base de cette thèse consiste en la reconstruction de la recherche artistique, critique et théorique qui progressait entre la France et les Pays tchèques et surtout leurs capitales Paris et Prague dans cette période de 1889 et 1910. A partir de la deuxième moitié des années 1880, on peut noter toute une vague d'artistes tchèques se dirigeant vers Paris tout en passant d'abord par les académies de Munich. A partir de là, le séjour parisien ne fut plus un voyage aventureux personnel mais il avait un caractère d'éducation artistique principalement. Désormais ceux qui furent considérés comme importants et grands passaient un séjour plus ou moins long dans la capitale française.

En 1889 la France organise l'Exposition universelle pour célébrer le centenaire de la Révolution française. C'est pour la première fois que les Tchèques essaient sérieusement d'obtenir leur pavillon indépendant et de présenter leur art sur la scène étrangère d'une manière nationale. Cette tentative échoue mais elle laisse des empreintes importantes. Depuis, les artistes tchèques réunis dans l'association artistique Manes travaillent infatigablement sur la construction de liens franco-tchèques qui leur permettraient de retrouver leur propre tradition artistique tout en s'ouvrant aux tendances européennes. Il serait logique de conclure notre recherche par l'année 1914 où la Première guerre éclata en Europe et interrompit brutalement tout le développement non seulement artistique mais aussi culturel et social. Néanmoins en écrivant notre thèse nous nous sommes rendus compte que cette guerre commença dans le milieu artistique beaucoup plus tôt, déjà en 1905 quand le groupe des jeunes artistes français exposa ses oeuvres au Salon d'Automne. Leurs tableaux furent considérés si brutaux que la critique les nomma Les Fauves. Nous avons réalisé que l'art ne succède pas aux événements historique mais qu'il les précède.

En 1905, les Tchèques étaient sur le point de travailler sur les mêmes problèmes que d'autres avant-gardes en Europe et en 1910 les jeunes du groupe Osma arrivèrent au point où leurs efforts sont similaires aux efforts de leurs collègues français. Jusqu'à ce moment la création et la théorie des artistes tchèques furent jusqu'à certain point décalées – les théories nouvelles furent acceptées plus facilement que la pratique. Si encore dans les années 1910 Jiránek propageait l'art postimpressionniste tout en peignant dans le style symboliste, à partir de 1910 les cubistes travaillent de la même manière qu'ils écrivent. A partir de cette date on ne peut plus parler d'un décalage entre la théorie et la pratique, entre le développement artistique dans les Pays tchèques et en France, désormais les Tchèques suivent les mêmes problèmes artistiques tout en les résolvant différemment. C'est pourquoi nous considérons l'année 1910 comme le vrai revirement dans l'histoire des relations franco-tchèques.

## II Sources

Les relations franco-tchèques sont un sujet qu'on retrouve constamment, même si c'est d'une manière latente dans la littérature qui traite de l'art tchèque autour de 1900. La France et le français sont présents aussi bien dans l'art que dans la littérature et même les journaux tchèques de l'époque. C'est parce que presque tous les artistes mais aussi les intellectuels, étant attirés par Paris comme les mouches par la lumière, ont inséré une partie de la culture française dans leur propre culture. Il y a des monographies qui traitent de l'art et du séjour des artistes tchèques en France. Il y a des expositions qui ont présenté les tableaux des Tchèques séjournant à Paris. Il y a des études synthétiques qui s'occupent de l'art tchèque autour de 1900, mais on cherche vainement un ouvrage qui aurait tracé non seulement les relations artistiques mais surtout théoriques franco-tchèques de l'époque. Nous croyons que la raison de cette absence est assez simple et est due à des difficultés pratiques – jusqu'en 1989 la Tchécoslovaquie subissait le régime communiste totalitaire qui ne permettait aucune recherche libre même pas sur le territoire de la Bohême, d'autant moins à l'étranger et dans les pays de l'Ouest. Donc sans la possibilité de voyager et de dépouiller les archives en France et à l'étranger en général, ce travail ne pouvait jamais être effectué.

C'est seulement à partir de la Première république tchécoslovaque que l'histoire et la théorie tchèque commencèrent à s'intéresser aux échanges artistiques entre la Bohême et la France au cours du XIXe et du début du XXe siècles. L'un des premiers intéressés ne fut pas le théoricien mais l'artiste Karel Špillar, qui en 1931 initia l'Institut français d'Ernst Denis de Prague à organiser l'exposition *La France vue par les peintres tchèques*<sup>4</sup>. František Žákavec s'est chargé d'écrire une courte préface dédiée à l'histoire de la pérégrination des artistes tchèques à Paris. L'exposition présenta des peintures, des dessins et des estampes des images de la France de la génération de Jaroslav Čermák et Soběslav Pinkas à celle de Viktor Stretti et T. F. Šimon. Žákavec retourna à ce sujet encore sur les pages de la *Revue française de Prague*<sup>5</sup>. Ensuite en 1937, Václav M. Nebeský publia en français son étude sur *L'art moderne tchécoslovaque (1905-1933)*<sup>6</sup>.

En juin 1945, juste après la Deuxième guerre mondiale, la galerie Beaux-Arts organisa sous l'auspice du ministre français de l'éducation nationale et de l'ambassadeur tchèque à Paris, l'exposition du groupe des artistes tchèques séjournant en France (František Kupka, Otakar Kubín, Jiří Kars). Son but était non seulement de montrer l'art tchèque au public français mais aussi de rendre hommage aux artistes tchèques qui luttèrent avec la France contre l'oppression allemande pendant la guerre. En 1966, la Galerie nationale de Prague et le Musée national d'Art moderne de Paris réalisèrent l'exposition *Paris Prague 1906-1930*<sup>7</sup> dédiée à l'avant-garde cubiste tchèque influencée par l'avant-garde française. L'événement est parti de l'exposition *Trente ans de peinture tchécoslovaque* qui eut lieu au Musée de l'Orangerie en 1947 et qui présenta vingt-quatre peintres tchèques. La courte préface de la plume de Bernard Dorival, conservateur du Musée national d'Art moderne de Paris, récapitulant les relations culturelles entre la Bohême et la France depuis le Moyen Âge jusqu'à présent, est suivie par l'étude de Jaromír Zemina traitant le cubisme tchèque en se concentrant surtout sur sa caractéristique et sa spécificité et en étudiant les protagonistes en particulier jusqu'en 1930. Toutefois aucun de ces ouvrages n'analyse les propres relations artistiques entre les deux pays.

<sup>4</sup>František Žákavec, *Francie v obrazech českých malířů*, Praha, Francouzský ústav Arnošta Denise, 1931.

<sup>5</sup>František Žákavec, « La France vue par les peintres tchèques », *Revue française de Prague*, vol. X, 1931, p. 144.

<sup>6</sup>V. M. Nebeský, *L'art moderne tchécoslovaque (1905-1933)*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1937.

<sup>7</sup>*Paris-Prague 1906-1930*, Musée national d'Art moderne Paris, du 17 mars au 17 avril 1966, Paris, 1966.



A partir des années 1980, l'Art Nouveau tchèque et donc ses contacts avec la France attirent une attention de plus en plus grande. En 1982, Petr Wittlich publie son livre *L'Art Nouveau tchèque*<sup>8</sup> qui synthétise la production artistique du tournant du XIXe et du XXe siècles et qui est un point de départ pour les autres chercheurs. Au milieu des années 1980, Tomáš Vlček écrit sur *Prague 1900* donnant une image de la capitale non seulement artistique mais aussi littéraire. Dans les années 1982 et 1983 Ludvík Ševeček, en collaboration avec la Galerie national de Prague, organise dans la Maison de l'art de Gottwaldov (Zlín) l'exposition *Les artistes tchèques en France*<sup>10</sup>. Il s'agit du premier essaie de présenter l'oeuvre des artistes tchèques nés dans les années 1870 et 1880 vivant en France. Pour la première fois les organisateurs tentent de démontrer les relations artistiques entre les deux pays. L'exposition souffre de quelques manques comme par exemple de l'oeuvre de František Kupka, Vojtěch Preissig, Bohumil Kubišta. Par contre quelques artistes moins connus y sont inclus Čeněk Chotěra, Cyril Gallat, Alois Bílek. Donc la présentation est un peu accidentelle même si on prend en conscience que les organisateurs ne montraient que l'oeuvre se trouvant en République Tchécoslovaque à ce moment. Toutefois l'exposition est une démarche importante dans les études de ce sujet.

En 1984, dans son article « Les Artistes tchèques et les Salons officiels parisiens avant 1914 »<sup>11</sup>, Pascal Varejka examina ce thème. Ensuite dans les années 1983-1984, dans la revue *Etudes tchèques et slovaques*, il publie l'article sur « Les artistes tchèques en France à la fin du XIXe et au début du XXe siècle »<sup>12</sup>. Après une introduction brève mais précise, d'une manière compréhensible, il déroule sous les yeux d'un lecteur français profane une suite de portraits d'artistes tchèques vivant à Paris de la moitié du XIXe siècle jusqu'au début de la Première guerre mondiale. Il n'omet pas de mentionner les artistes peu connus comme par exemple Walter Bondy ou Rudolf Vácha. Il commence par la première génération des années 1850 et 1860 et il arrive jusqu'aux cubistes et néo-réalistes des années 1910 et 1920. En 1992, la stratégie semblable fut choisie aussi par les auteurs du livre *Prague sur Seine 1887-1938*<sup>13</sup>, Patrizia Runfola, Gérard-Georges Lemaire et Olivier Poivre d'Arvor, qui dans les trois chapitres sur « Alfons Mucha et ses amis », « Bohême avant-gardiste » et « Affinités surréalistes », racontent le développement de l'art tchèque en liaison avec la France de 1880 jusqu'à la Deuxième guerre mondiale. Comme on peut sous-entendre, le premier chapitre est dédié surtout à l'Art Nouveau et à la génération du symbolisme, le deuxième à l'avant-garde tchèque, surtout au cubisme et le troisième au surréalisme entre les deux guerres.

Cette année 1992 fut particulièrement riche en éditions de livres concernant notre sujet. La maison d'édition Flammarion à Paris publie une autre étude de Petr Wittlich, cette fois-ci en français, *Prague, fin de siècle*<sup>14</sup> et la maison d'édition Melantrich fait sortir l'étude de Pavla Horská *Prague-1900-Paris*<sup>15</sup> où son auteur décrit les relations entre les deux capitales du tournant des siècles. Son point de vue est surtout historique mais elle n'omet pas non plus le côté culturel et artistique qui jouait un rôle important aussi bien pour les relations municipales que politiques. En 1996 Pavla Horská réunie ses recherches dans le livre intitulé

<sup>8</sup>Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha, Odeon, 1982. En 2000, il complète ces études par *La sculpture de l'Art Nouveau tchèque*. Petr Wittlich, *Sochařství české secese*, Praha, 2000.

<sup>9</sup>Tomáš Vlček, *Praha 1900*, Praha, Panorama, 1986.

<sup>10</sup>Ludvík Ševeček, *Čeští malíři ve Francii*, Dům umění v Gottwaldově, 1982-1983.

<sup>11</sup>Pascal Varejka, « Les Artistes tchèques et les Salons officiels parisiens avant 1914 », *Umění*, vol. XXXII, 1984, s. 155-169.

<sup>12</sup>Pascal Varejka, « Les artistes tchèques en France à la fin du XIXe et au début du XXe siècle », *Etudes tchèques et slovaques*, n° 4, 1983-1984, p. 7-34.

<sup>13</sup>Gérard-Georges Lemaire, Olivier Poivre d'Arvor, Patrizia Runfola, *Prague sur Seine 1887-1938*, Paris, Paris tête d'affiche, 1992.

<sup>14</sup>Petr Wittlich, *Prague, fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1992.

<sup>15</sup>Pavla Horská, *Praha-1900-Paříž*, Praha, Melantrich, Slovo k historii n° 36, 1992.

*La France douce*<sup>16</sup> où elle élargit son étude précédente par de nouvelles découvertes. Le chapitre intitulé « L'attirance de Paris » où elle se consacre surtout aux artistes tchèques séjournant à Paris, est le plus intéressant pour nous.

En 1997, le Musée des Beaux-Arts de Dijon organise l'exposition *Prague 1900-1938, Capitale secrète des avant-gardes*<sup>17</sup>, dont le catalogue traite des problèmes choisis des relations artistiques franco-tchèques. Même si la génération des années 1880 et 1890 y est incluse (dans le chapitre « Prague vu de Paris, aperçus et malentendus 1900-1914 d' Elizabeth Clegg ), l'attention est tournée surtout sur la génération cubiste avant la Première guerre et la génération surréaliste entre les deux guerres. Les auteurs ont pris part à l'exposition du cubisme tchèque organisé au Centre Pompidou en 1992<sup>18</sup>.

L'une des dernières expositions qui dresse la carte des relations franco-tchèques fut organisée sur le Fauvisme en Europe<sup>19</sup> par le Musée de l'art moderne de Paris au tournant des années 1999 et 2000. Dans son catalogue, tout un chapitre (« Le fauvisme et la peinture tchèque, un fauvisme introspectif » de Jana Claverie ), est dédié à l'art tchèque, spécialement à l'oeuvre des membres d'Osma (les Huit) et Skupina výtvarných umělců (Le Groupe des artistes plasticiens). Toutefois vu que le thème de l'exposition fut plus large, elle n'apporte pas de recherches plus détaillées. En 2000 le Grand Palais à Paris organise l'exposition *1900*<sup>20</sup> qui concentra l'art d'Europe autour de 1900. Le but des organisateurs était de montrer tous les mouvements artistiques de l'époque de l'Art Nouveau jusqu'au début du fauvisme et du cubisme. L'exposition a redécouvert les tendances artistiques aux pays tel que la Finlande qui, jusqu'à maintenant ne fut pas au centre de l'attention des chercheurs, néanmoins l'art tchèque n'y fut présenté que partiellement et accidentellement par un très petit nombre d'oeuvres. Même dans le catalogue, les auteurs n'y donne pas beaucoup d'intérêt. Dans ce sens, la collection de l'art tchèque présentée à l'exposition *Lost Paradise*<sup>21</sup> organisée à Montreal en 1995, fut pour nous beaucoup plus essentielle. A la fin des années 1990, on est les témoins d'une suite d'expositions importantes sur l'art tchèque autour de 1900 qui ont eu lieu à Prague<sup>22</sup>, Bruxelles<sup>23</sup> et à Amsterdam<sup>24</sup> qui, même si elles représentent une grande contribution aux recherches, ne traitent pas les relations franco-tchèques en particulier.

Le seul ouvrage dont le but suit exclusivement les relations artistiques entre la Bohême et la France à la fin du XIXe et au début du XXe siècle est le catalogue de l'exposition *Les ailes de la gloire*<sup>25</sup> organisée à Prague au tournant des années 2000 et 2001. Son auteur Marie Mžyková s'y concentra surtout sur la revalorisation de l'art académique tchèque qu'elle a mis en relation directe avec l'art français de l'époque. Le catalogue est très bien documenté par les reproductions et on y trouve un grand nombre des remarques et des

<sup>16</sup>Pavla Horská, *Sladká Francie*, Praha, Nakladatelství Lidových novin, 1996.

<sup>17</sup>*Prague 1900-1938, Capitale secrète des avant-gardes*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, du 15 juin au 13 octobre, 1997, Dijon, 1997.

<sup>18</sup>Miroslav Lamač, *Cubisme tchèque*, Centre Pompidou, du 17 mars au 17 mai 1992, Paris, Flammarion, 1992, 279 p.

<sup>19</sup>*Le Fauvisme ou l'épreuve du feu*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, du 29 octobre 1999 au 27 février 2000, Paris, Paris musées, 1999, p. 316.

<sup>20</sup>*1900*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, du 14 mars au 26 juin 2000, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, 343 p.

<sup>21</sup>*Lost Paradise, Symbolist Europe*, The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, 1995.

<sup>22</sup>*Důvěrný prostor / Nová dálka, umění pražské secese*, Praha, Obecní dům, du 3 mai au 19 octobre 1997, Praha, Obecní dům, Enigma, 1997, 292 p.

<sup>23</sup>*Prague Art Nouveau, Métamorphoses d'un style*, Snoeck-Ducaju and Zoon, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1998.

<sup>24</sup>*Prague 1900, Poetry and Ecstasy*, Van Gogh Museum Amsterdam, Museum of Applied Art Frankfurt am Main, Waanders Uitgevers Zwolle, 1999.

<sup>25</sup>*Křídla slávy, Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*, Galerie Rudolfinum, Praha 2000-2001.

informations tout à fait intéressantes, néanmoins il y manque une image homogène des relations artistiques et surtout théoriques et critiques de l'art entre les deux pays dans cette période.

Les revues et les journaux de l'époque aussi bien français que tchèques étaient l'une des sources bien fondamentale pour notre recherche. Du côté tchèque il s'agissait surtout de la revue de l'association Manes *Volné směry* (Les tendances libres) qui nous a servi d'une documentation riche des relations franco-tchèques et de la recherche de la modernité. De l'autre côté on s'est concentré aussi bien sur la revue de l'association conservatrice et concurrente Krasoumná jednota (l'Union des Beaux-Arts) et sa revue *Dílo* (L'oeuvre). On n'a pas omis les revues plus générales qui renseignaient des événements artistiques – *Zlatá Praha* (Prague d'or) et *Světlozor* (Orbis pictus). Du côté français on a dépouillé surtout les revues qui informaient de l'art tchèque régulièrement : *L'Art et les Artistes*, *Le Studio*. Mais aussi d'autres : *Figaro*, *Gazette des Beaux Arts*, *Grande Revue*, *La Plume*, *La Vie*, *L'Art décoratif*, *Revue Blanche*.

Dans notre recherche, à part les imprimés écrits sur notre sujet, on s'est tourné surtout vers la correspondance se trouvant aux archives à Prague, à Paris, mais aussi à Bern et à La Chaux-de-Fonds en Suisse et en Angleterre. On s'est concentré soit sur les archives des associations, soit sur les archives des personnes particulièrement importantes et actives dans les relations franco-tchèques. A Prague on a dépouillé surtout les archives de l'association artistique Manes qui se trouvent dans Archiv hlavního města Prahy (Archives de la Capitale de Prague) où on a trouvé des renseignements sur les expositions de l'art français organisées à Prague à partir de 1902 jusqu'en 1910. Pour nous faire une idée des bourses de voyages artistiques on a dépouillé les archives de l'Académie Hlávka dans Památník národního písemnictví (Archives du Musée de la littérature tchèque). Ensuite on s'est orienté surtout sur les archives des organisateurs, critiques d'art, intermédiaires et artistes qui ont dépassé leur domaine de l'art pour rentrer activement dans la création des liens franco-tchèques : F. X. Šalda, Zdenka Braunerová (Památník národního písemnictví - Le Monument de la littérature nationale), Rudolf Kepl (Le Monument de la littérature nationale et les archives privées en Angleterre), Miloš Jiránek, Bohumil Kafka (Archiv Národní Galerie - Archives de la Galerie Nationale).

A Paris, on ne manqua pas le département tchèque au Centre de la documentation du Musée d'Orsay qui nous a permis de nous orienter plus facilement dans la presse française de l'époque qui référait des artistes tchèques. Dans les Archives Nationales on a trouvé des renseignements sur les Salons et les Expositions universelles de Paris et la participation tchèque. Dans les archives de Česká tělocvičná jednota Sokol (Société tchéco-slave de gymnastique Faucon) on a trouvé des renseignements sur la seule association tchèques importante à Paris à l'époque Česko-slovanská beseda (Société tchéco-slave). Mais la source la plus intéressante s'est présentée au Musée Rodin de Paris car ce sculpteur extrêmement influent à l'époque, en conservant le moindre bout de papier venant de lui ou même de ses amis, a créé des archives uniques d'une grande importance. On y a trouvé des informations particulièrement intéressantes non seulement sur les relations entre lui et les Tchèques qui dépassaient largement son exposition de Prague en 1902, mais aussi sur les critiques d'art français qui ont pris part aux relations franco-tchèques comme par exemple Camille Mauclair ou Gabriel Mourey. Une autre source, qui jusqu'à maintenant restait presque intacte, se trouve dans les archives du Musée Bourdelle où on a dépouillé toute la correspondance entre les Tchèques et Bourdelle dès son exposition de Prague en 1909.

Des archives particulièrement intéressantes et importantes pour notre sujet se trouvent à Berne et à La Chaux-de-Fonds en Suisse. Elles conservent la correspondance et les écrits de William Ritter, le critique d'art qui séjourna dans les années 1904-1905 à Prague et qui est devenu le fidèle ami et le collaborateur des Tchèques en écrivant à propos de l'art tchèque

dans les journaux étrangers surtout français. Elles nous permirent de reconstruire ses rapports avec la Bohême et son importance pour le développement de l'art tchèque à l'époque. L'autre source dévoilant la personnalité de Rudolf Kepl, l'homme de lettres, qui co-organisa les expositions de l'art français à Prague, se trouve en Angleterre.

### III Méthodologie

Etant donné le grand nombre de monographies publiées, nous avons résigné à donner une image de l'oeuvre et de la vie des artistes tchèques vivant à Paris autour de 1900 en particulier et nous nous sommes concentrés sur des thèmes plus généraux qui leurs étaient communs et qui ont influencé le développement artistique entre la Bohême et la France. Nous voulions démontrer qu'il existait toute une ligne de développement des relations entre Prague et Paris, une ligne qu'on pourrait décrire comme « la recherche de la modernité ». Elle était possible grâce aux efforts fermes et décidés d'un petit nombre des protagonistes. Parmi eux se trouvaient aussi bien des artistes (du côté tchèque Miloš Jiránek, Bohumil Kafka, Zdenka Braunerová, Alfons Mucha, Josef Mařatka, Stanislav Sucharda, Bohumil Kubišta<sup>26</sup>, etc., du côté français Auguste Rodin, Emile Antoine Bourdelle ) que des critiques d'art (du côté tchèque Miloš Jiránek, Bohumil Kubišta, František X. Šalda, Karel B. Mádl, du côté français William Ritter, Gabriel Mourey, Julius Meier-Graefe, Charles Morice, Camille Mauclair, etc.). Vu la grande influence et l'importance de la théorie, nous avons décidé de poursuivre surtout la trace des critiques d'art français qui étaient en contact avec les critiques d'art tchèques et qui sont rentrés dans le milieu pragois soit parce qu'ils y ont organisé les expositions de l'art français soit parce qu'ils écrivirent dans les journaux tchèques sur l'art français ou dans les journaux français sur l'art tchèque. Ensuite, nous avons essayé de tracer les tentatives de la présentation de l'art tchèques en France même si elles ne furent pas réussies totalement ou réalisées du tout.

Cette étude n'est pas basée sur les images mais plus sur les écrits originaux de l'époque. Elle ne traite pas l'art même mais la recherche de nouvelles voies artistiques donc la critique d'art. Nous voulions démontrer comment les Tchèques sont entrés en contact avec leur collègues français et quel était leur rapport en prenant en considération toutes les différences et toutes les similarités entre eux. L'étude raisonne par la littérature actuelle aussi bien tchèque que française mais notre plus grande attention fut attirée par la correspondance et les articles dans les revues contemporaines qui jusqu'à maintenant ne furent pas dépouillées.

Tout en divisant la thèse en plusieurs thèmes nous avons essayé de suivre une chronologie certaine. Le livre est sectionné en trois parties qui correspondent plus ou moins aux quatre générations des artistes tchèques qui ont travaillé sur les relations franco-tchèques. La première partie est dédiée aux tentatives de la génération du Théâtre national et celle des années 1880 et elle se déroule dans le contexte de la recherche de l'orientation qui hésitait entre l'art national – folklorique, et l'ouverture vers le monde - le symbolisme international. Elle dura treize ans étant déclenchée par l'Exposition universelle de Paris en 1889 et terminée par l'exposition Rodin à Prague en 1902 qui a définitivement ouvert les fenêtres vers la France. Nous avons essayé de trouver les réponses aux questions suivantes : Quel était le milieu artistique et social tchèque à Paris à l'époque ? Quel était le rôle des Expositions universelles de Paris en 1889 et 1900 pour le développement de l'art tchèque ? Quel était l'apport du critique d'art suisse William Ritter et du mécène Josef Hlávka qui fonda en 1890 Česká akademie pro vědy, slovesnost a umění Františka Josefa I. (L'Académie tchèque des sciences, des lettres et des arts François Joseph I) ?

La deuxième partie consacrée surtout aux activités de la génération des années 1890 se déroule dans un délai de cinq ans – à partir de l'exposition Rodin en 1902 jusqu'à l'exposition des impressionnistes français en 1907 organisée par Camille Mauclair.

---

<sup>26</sup>Dans ce contexte on ne nomme pas l'artiste le plus célèbre tchèque vivant à Paris František Kupka parce que ses activités franco-tchèques se sont développées seulement après la Première guerre mondiale.

L'exposition conclue la période de l'impressionnisme et du postimpressionnisme et elle accélère l'orientation des Tchèques à l'art moderne français. Il est significatif que cette année naquit aussi le groupe d'avant-garde Osma. Cette partie traite trois expositions de l'art français présentées à Prague (à part les deux nommées il s'agit de l'exposition de l'art moderne français organisée par Gabriel Mourey en 1902) dont la plus importante fut celle de Rodin en 1902. Ensuite elle s'occupe surtout de la critique d'art en présentant les quatre critiques qui ont particulièrement influencé le développement artistique en Bohême : Gabriel Mourey, Julius Meier-Graefe, Charles Morice et Camille Mauclair. Nous avons voulu trouver une réponse à la question de leur rôle dans les relations artistiques entre Prague et Paris et surtout dans la recherche de la modernité des Tchèques. Ensuite nous avons cherché des réponses aux questions suivantes: Quel était l'importance de l'oeuvre et de la personnalité d'Auguste Rodin pour les Tchèques? Quelle était l'appréciation de l'art impressionniste et postimpressionniste en Bohême ?

La troisième partie se déroule de le délai le plus court seulement trois ans de 1907 jusqu'à 1910, l'année de l'exposition des Indépendants et le moment où les artistes tchèques ont atteint le même point de développement que les artistes en France et en Allemagne. C'est la génération du groupe d'Osma qui a repris le soin des relations franco-tchèques. Dans cette période la scène tchèque est rentrée en contact avec la sculpture moderne, l'art fauve et cubiste. Cette partie renferme trois expositions, à part celle des Indépendants c'est celle d'Emile Bernard et d'Antoine Emile Bourdelle en 1909. Nous avons essayé de répondre aux questions suivantes : Quel était le rôle d'Emile Bernard et d'Emile Antoine Bourdelle ? Quelle était l'appréciation de l'art fauve et cubiste en Bohême ? Quelle était la contribution de Miloš Jiránek et de F. X. Šalda au développement des relations artistiques entre Prague et Paris? Quelle était le rapport entre la génération des années 1890 et celle du groupe Osma dans leur recherche de la modernité ?

1. La situation en France et dans les Pays tchèques, les conditions de la création des liaisons étroites entre les deux cultures

*I La situation française*

A/ Les salons, les galeries privées et les expositions personnelles

En ce qui concerne l'organisation des salons<sup>27</sup>, il faut rappeler que jusqu'en 1880, il existe un seul salon, le très officiel Salon des Beaux Arts, qui continue la tradition du XVIIIe siècle (la fondation des salons officiels remonte à 1673), et qui est financé et contrôlé par l'Etat. Ce salon représente donc de la façon la plus absolue l'art officiel français, en particulier sous l'Empire. De 1853 à 1863 le Salon se tient une fois tous les deux ans, et en 1855 il est réuni à l'Exposition Internationale. En 1863 a lieu en même temps ce que l'on a appelé le Salon des Refusés, auquel on a souvent attribué un caractère révolutionnaire qu'il n'avait guère. En effet cette exposition était aussi une exposition officielle et, à côté de certaines oeuvres novatrices, on y présentait une majorité d'oeuvres aussi conventionnelles que dans le cadre du salon voisin. La raison d'être du Salon des Refusés était due à des critères plus quantitatifs que qualitatifs : c'est parce qu'on avait attiré son attention sur l'importance du nombre des oeuvres refusées par le jury que l'empereur décida d'ouvrir un « salon annexe ».

En 1881 l'Etat remet aux artistes le soin d'organiser les Salons et ils constituent dans ce but la Société des Artistes Français. Il s'agit en fait essentiellement d'un changement administratif au niveau de la trésorerie mais, sous un nom différent, il s'agit toujours du même salon officiel et conservateur. La constitution même de cet ancien Salon le rendait hostile aux étrangers. Monopolisant l'art national, au nom d'un idéal officiel, le jury inspiré par l'esprit d'école, d'Institut, de hiérarchie autoritaire, était enclin au protectionnisme le plus étroit. « *Il comptait d'ailleurs des prêtres du Beau qui ne laissaient point d'être de tenaces hommes d'affaires, et n'aimaient guère à voir des étrangers gagner argent et gloire en leur lieu* »<sup>28</sup>. En 1884 se situe un événement important dans l'histoire des salons – la fondation de la Société des Artistes Indépendants qui organisent leur Salon « sans jury ni récompense ». Il s'agit, comme son nom l'indique, d'une société d'artistes désireux d'échapper à l'emprise de l'art officiel. Il est intéressant de constater que malgré la fondation du Salon des Indépendants, aucun artiste tchèque n'y a participé avant 1907.

En 1890 certains membres des Artistes Français font sécession et fondent la Société Nationale des Beaux Arts dont les principaux fondateurs furent Rodin, Carrière et Puvis de Chavannes. Un dissentiment, dans le comité directeur de la Société des artistes, au sujet des récompenses accordées et de leur valeur dans l'avenir, semble en avoir été le motif et n'en a peut-être été que l'occasion. Mais ce fut aussi le résultat d'irréparables vexations au cours de l'Exposition universelle de 1889, où, par les soins et l'énergie d'un groupe d'indépendants, Manet apparut sur un panneau d'honneur. Cette fondation fut pour les étrangers le signal

<sup>27</sup>Pour ce sujet, nous suivons l'article de Pascal Varejka, « Les artistes tchèques et les salons officiels parisiens avant 1914 (catalogue) », *Umění*, année 32, 1984, p. 155-169.

<sup>28</sup>Camille Mauclair, « Internationalisme aux salons », *Revue Bleu*, le 25 juillet 1903, p. 122.

d'une concentration. Le nouveau Salon, grâce à ses dettes de reconnaissance envers les étrangers tout autant qu'à son esprit libéral, se trouva être libre-échangiste. Ainsi, le Salon ancien n'a plus le prestige de l'exclusivité et il est forcé de s'internationaliser. A partir de 1891 il y aura donc deux salons officiels concurrents où les étrangers ont un accès. Une lutte de pouvoirs s'instaure donc entre deux groupes d'artistes qui jadis exposaient sous la même bannière. Mais s'il s'agit bien de la fin d'un monopole déjà fortement contesté durant la précédente décennie, ce n'est pas encore la fin de l'institution, donc la chute définitive, ouvertement souhaitée par Arsène Alexandre dans *Le Figaro* en 1896<sup>29</sup>, devra attendre 1914.

En 1890 on voit s'introduire le Salon du Champs-de-Mars des arts décoratifs qui marquait par là son originalité par rapport à son rival. L'élévation des arts décoratifs au rang des Beaux-Arts, longtemps souhaitée par les membres de l'Union centrale et véritable catalyseur du renouveau durant cette décennie, va inciter notamment les Nabis à investir également leur talent dans la production d'objets décoratifs. L'ouverture de la Maison de l'Art Nouveau par Siegfried Bing en 1895 constitue une des étapes marquantes de cet effort d'intégration des arts. Enfin en 1903 est fondé la Société du Salon d'Automne, destinée à favoriser, comme celle des Indépendants, la liberté de création. Dès 1905, on trouve plusieurs Tchèques dans ce dernier salon. Un artiste indépendant et d'avant-garde comme František Kupka choisira définitivement ce dernier salon.

La participation des artistes tchèques aux quatre salons des beaux-arts cités précédemment suit une courbe de progression constante. Certains artistes ont participé aux salons alors qu'ils vivaient en Bohême, c'est le cas de Myslbek et de Knüpfer, ainsi que de Mařatka, Kafka et Dědina après leur retour en Bohême, tandis que, au contraire, certains artistes qui sont restés plusieurs années en France n'ont participé qu'une seule fois au salon, comme Barvitius et Mucha, ou pas du tout comme Purkyně, Mašek, Preissig et Gufreund. Les participations aux salons parisiens peuvent donner parfois une image légèrement différente de celle que nous avons aujourd'hui de l'art tchèque de cette période. Tout d'abord il faut noter que certains des artistes qui ont exposé le plus souvent, comme Kamil Mělník, Rudolf Vácha ou Anna Morstadtová, sont aujourd'hui presque oubliés. Pourtant ce sont eux qui obtiennent des récompenses, qui attirent l'attention du public, plus qu'un Chittussi par exemple, et dont certaines oeuvres sont même achetées par l'Etat<sup>30</sup>.

Depuis 1890, le développement se dirigeait vers un de plus en plus grand individualisme et une pluralité. La pratique de plus en plus répandue des expositions individuelles ou de groupe en dehors des Salons modifie considérablement le marché de l'art. En 1874, la première exposition des impressionnistes chez Durand Ruel, qui comprenait très tôt l'importance du mouvement, ouvrit une nouvelle période – depuis le nombre des expositions indépendantes augmentant, il y a de plus en plus de choses à dire – expositions individuelles ou collectives en dehors des Salons, expositions dans des galeries privées notamment. L'unique Salon « officiel », avec son système de sélection et de récompenses, était déterminant pour la carrière des artistes : le critique ne pouvait guère qu'enregistrer les promotions, regretter les absences, dénoncer les scandales. Avec le développement du marché libre, qui ne laisse à plusieurs Salons concurrents et dévalorisés qu'un rôle secondaire, il devient cette fois acteur : partenaire indispensable de l'artiste comme du marchand. L'avènement de ce nouveau trio modifie complètement les règles du jeu.

La critique devient à l'époque fondamentale pour les artistes, puisque l'oeuvre d'art ne commence à vivre qu'à partir du moment où elle est vue, et donc commentée par un

---

<sup>29</sup>Voir Jean-Paul Bouillon, *La Promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990, p. 320.

<sup>30</sup>Voir Pascal Varejka, « Les artistes tchèques et les salons officiels parisiens avant 1914 (catalogue) », *art. cit.*, p. 156.



critique. La critique existe pour leur reconnaissance en tant qu'artistes, mais aussi pour celle de leurs productions en tant qu'oeuvres d'art. Elle joue un rôle considérable dans le monde nouveau du commerce artistique – elle crée un lien entre l'artiste, la galerie privée et le public – donc le client.

Camille Mauclair appartenait parmi les premiers critiques les plus opposés à ce nouveau trend qui d'un côté libérait l'artiste de l'influence du jury mais de l'autre côté l'enfermait dans la dictature du marché. Il en écrit : « *Quand le prestige de l'Institut se fut effondré sous la poussée des réalistes et des impressionnistes, quand le principe de l'exposition particulière se généralisa, quand il y eut scission des Salons, on put croire que c'en était fini du vieux système, et on cria à l'avènement d'une ère de liberté et de justice pour les artistes, mis à même de « faire le public juge ». On n'avait fait que changer de tyrannie, car, à la place du pouvoir non moins partial, mais fort de l'anonymat et de l'irresponsabilité, du marchand de tableaux, solidarisés par leurs intérêts, allait constituer en Europe un jury international et occulte dont les décisions ne seraient pas dictées par la discussion de divers idéaux, mais par une répartition de bénéfices<sup>31</sup>. On avait jeté bas la vieille Minerve d'académie pour mettre le veau d'or sur son socle vacant . »*

Les nouvelles galeries privées émergèrent des trois fonds. Le premier, le plus important et le plus critiqué par Mauclair pour son côté commercial, fut celui des marchands d'art – Paul Durand Ruel, Georges Petit, Gaston et Josse Bernheim Jeune, Ambroise Vollard, etc. L'Association artistique tchèque Manes lia contact avec toutes ces galeries pendant les organisations des expositions de l'art français à Prague et c'était grâce à elles qu'elle pouvait procurer les photos des oeuvres d'art dans sa revue *Volné směry* (Les tendances libres). En 1910, Václav Radimský expose chez Bernheim Jeune et la même année František Šimon chez Georges Petit.

Mais les galeries ne furent pas toujours purement commerciales et parfois elle furent fondées sans intérêt du profit étant subventionnées par une autre activité. Elles offraient une autre alternative aux artistes en présentant leur art librement. Le fondateur Adrien A. Hébrard travailla pour les plus célèbres sculpteurs de l'époque – Bartholomé, Dalou, Falguière et surtout Rodin pour lequel il effectua la fondation de son *Penseur* destiné au Panthéon. Il a réussi à acquérir un tel capital et de tels contacts qu'il ouvrit sa propre galerie dans un endroit le plus prestigieux, non loin de la place de la Concorde, 6, rue Royale. Il aida surtout les jeunes sculpteurs et il n'est pas sans importance qu'en 1905, il organisa la première exposition individuelle d'Emile Antoine Bourdelle. L'année suivante il ouvra l'exposition de Bohumil Kafka qui de ce fait devint le premier sculpteur tchèque qui exposa individuellement à Paris. Cet acte fut certainement courageux puisque Kafka fut découvert par la critique française seulement récemment grâce aux oeuvres qu'il exposa au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Désormais Kafka réussit à lier contact avec les critiques et les artistes les plus connus à l'époque. L'introduction de son catalogue fut écrit par Camille Mauclair :

« *M. Kafka en est venu, pour avoir compris et patiemment attendu, au beau degré d'expansion de sa nature : ses obscurités sont évanouies, son étude intense, ingrate, confinée durant des années dans une fièvre et pensive méditation, l'a mené à nous montrer ici un ensemble d'oeuvres dont aucune n'est indifférente ou insincère, et dont quelques-unes m'apparaissent profondément émouvantes et belles<sup>32</sup>. »* L'exposition fut visité par Emile Antoine Bourdelle et plusieurs critiques furent écrites dans les revues françaises ( *L'Art*

<sup>31</sup>Camille Mauclair, « La Peinture « nouvelle » et les Marchands », *La Revue*, le 15 octobre 1912, p. 430-431, Archives du Musée Rodin, Paris, dossiers personnes Camille Mauclair.

<sup>32</sup>Camille Mauclair, *Exposition des sculptures de B. Kafka de Prague*, Galerie A. A. Hébrard, du 3 au 20 mai 1906, Paris, Galerie A. A. Hébrard, 1906.

décoratif, L'Art et les Artistes). Une partie des oeuvres fut exposée ensuite à l'exposition de l'association Manes à Prague.

Le troisième organisateur important des expositions individuelles c'étaient les revues qui grâce aux présentations artistiques attiraient plus d'attention du public et pouvaient lier étroitement la théorie d'art avec la pratique. Le premier Tchèque qui a organisé son exposition personnelle à Paris fut Alfons Mucha. Dans la deuxième moitié des années 1890 il fréquentait le groupe d'artistes (Grasset, de Feure, Bonnard, Toulouse-Lautrec, Bertheon, Steinlen, Villette, Viber, Widhoff etc. ) réunis autour de la revue *La Plume* rédigé par Léon Deschamps. La revue organisa régulièrement son Salon des Cents 31, rue Bonaparte. En 1897 elle y inaugura l'exposition individuelle de Mucha et ensuite elle publia un numéro spécial consacré à son art. Mucha ne pouvait pas désirer un endroit plus juste pour la première présentation de son oeuvre au public français.

La loi sur la liberté de la presse, votée le 29 juillet 1881, abolit toute forme de censure, cette libéralisation eu pour conséquence directe la multiplication des revues artistiques. La presse, mais aussi la critique<sup>33</sup>, par son intermédiaire, détient désormais un pouvoir considérable. Favorisé par la révolution symboliste, un grand nombre de petites revues d'art vont se développer, elles aussi, de manière considérable vers 1880. Dans les années 1890 un flot mensuel ou bimensuel de quelque soixante-dix périodiques artistiques et littéraires, de tendances très diverses, et qui reflètent souvent une position idéologique mouvante, s'adresse régulièrement à une élite de fidèles abonnés, tandis que la « Chronique d'art » des grands quotidiens s'adapte au large public.

Les revues sont de véritables foyers de la critique d'art, et notamment des revues comme la *Revue blanche* et *La Plume* qui ont un rôle très actif. Le XIXe siècle peut apparaître comme le siècle de la critique d'art. La libéralisation de la presse et la croissance de l'imprimerie permettent un considérable essor de la critique. De plus, l'art moderne, se développant énormément et ne possédant pas le soutien des institutions académiques, a vu dans la critique d'art un moyen de défense. L'Académie n'est désormais plus seul juge. Nous assistons en fait à un développement de l'initiative privée, et l'avant-garde s'impose désormais en marge des lieux reconnus. Ainsi, la critique a acquis un certain poids dans ce nouveau système libéral désormais en place. Lorsque la critique du XIXe siècle est évoquée, ce sont toujours les plus grands qui apparaissent : Felix Fénéon, Edmond de Goncourt, Octave Mirbeau et Gustave Geffroy.

La grande diversité de manifestations d'art alimente la critique. Ecriture polémique, détention d'un certain pouvoir, autant de paramètres qui incitent cette nouvelle génération à afficher et affirmer ses idées. Les critiques sont de plus en plus nombreux. Il s'agit là d'un véritable chaos. Tout ceci étant certainement une conséquence directe du climat particulièrement instable qui régnait en France à cette époque dans de nombreux domaines, et notamment politique et social. En plus dans ce système ouvert et concurrentiel, où tous les coups deviennent permis, la critique mais aussi l'art risque naturellement plus que jamais de perdre son âme, ou tout au moins sa crédibilité. Il est intéressant que les critiques d'art qui étaient en contact avec les Tchèques appartiennent tous (Mauclair, Ritter, Mourey, sauf Morice) à ceux qui prenaient assez difficilement leur parti de la situation nouvelle. Le plus radical fut Mauclair qui n'accepta jamais la puissance du marché et qui lutta toute sa vie contre le côté commercial dans l'art et contre la course à la célébrité. Il fut le porte-parole d'une part important de la société pour laquelle la démocratie parlementaire et sociale est source d'une grave médiocrité qui engendre une décadence du goût allant de pair, à son tour, avec la décadence d'un art qui ne cherche plus qu'à bien se vendre.

Charles Morice a bien décrit le climat général de cette fin de siècle : « *Quelle mêlée, cet instant artistique ! guerre générale de toutes les tendances orientées vers l'avenir contre l'officiel ; guerre intestine, dans l'empire officiel, pour des motifs où l'art est étranger ; guerre aussi entre les divers élans de l'art indépendant pour des causes confondues de doctrines et d'ambitions*<sup>34</sup>. » La force du mouvement symboliste n'est pas négligeable dans cette période remplie d'incertitudes : pour un temps, il lui donne une direction et il fait

---

<sup>33</sup>Pour le sujet de la critique en France, nous suivons l'ouvrage de Stéphanie Kervella, *Rodin et la critique symboliste : Camille Mauclair*, Maîtrise d'Histoire de l'Art, Université de Rennes II, septembre 1999 et Jean-Paul Bouillon, *La Promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990, 433 p.

<sup>34</sup>Cité par Jean-Paul Bouillon, *La Promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France 1850-1900, op. cit.*, p. 317-318 (*Mercure de France*, janvier 1894).

autorité ; il forcera même à une relecture de l'impressionnisme. En même temps les tendances synthétiques, qui préparent la grande accession des avant-gardes fauves et cubistes, apparaissent – celles de Vincent van Gogh, Paul Gauguin et Paul Cézanne. Les critiques se divisent en deux camps – celui qui les soutient et celui qui les nie.

Entre les deux expositions universelles de 1889 et de 1900, le siècle se termine sur un sentiment de malaise et de décadence. Parmi les événements de 1889 qui ont entraîné cet éclatement et l'éclosion de nouvelles divergences, il en est un auquel il faut accorder une attention suffisante : parallèlement à la traditionnelle Décennale et au Salon annuel, l'Etat présente au sein de l'Exposition universelle une Centennale de l'art français. Rétrospective qui veut témoigner de sa marche triomphale depuis l'époque révolutionnaire, mais qui a aussi pour effet de mettre dans une perspective « historique » l'ensemble des combats menés depuis cent ans pour la nouveauté dans l'art. Le public et la critique se voient ainsi proposer un vaste bilan qui a pour but de montrer les temps forts d'un siècle d'art et qui, du même coup, leur ouvre les yeux sur la possibilité insoupçonnée pour une pluralité de styles d'obtenir la consécration officielle. Dix ans devront s'écouler avant que toutes ces querelles d'écoles ne soient habilement récupérées par l'Etat dans une nouvelle Exposition Centennale, présentée au Grand Palais lors de l'Exposition universelle de 1900.

Enfin, la critique d'art a fait un travail de longue haleine pour atteindre son autonomie longtemps apanage des hommes de lettres, il y a désormais des critiques de métier. Ces hommes ont indubitablement marqué le XIXe siècle. Les relations qu'entretenaient les critiques et les artistes caractérisent cette époque. Ainsi on assiste en cette fin de XIXe siècle à une nouvelle génération de critiques. La critique a en effet changé, elle est plus attentive aux nouveautés, mais aussi plus prompte aux théories. En résumé, il s'agit d'une critique sérieuse, instruite, qui tend à nous imposer une méthode de pensée.

L'Ecole des beaux-arts<sup>35</sup> dotée d'un règlement, approuvé en 1819 par une ordonnance royale représente l'école artistique la plus ancienne et la plus connue de Paris. Elle est composée de deux sections, peinture et sculpture d'une part, architecture d'autre part. La cooptation des professeurs, pratiquement nommés à vie et assurés d'un traitement annuel, est maintenue ; la légèreté du dispositif d'enseignement marque bien la volonté de maintenir les « anciens usages », qui faisaient de la formation académique un système complémentaire d'une formation technique et pratique reçue ailleurs, dans l'atelier d'un artiste (autrefois dans les corporations). En peinture et en sculpture, l'enseignement pratique se limite au dessin de la figure, sous forme d'exercices journaliers, tandis que l'enseignement pratique d'architecture est inexistant.

La pierre de touche du dispositif est la préparation et l'organisation des grands concours annuels, et la reconnaissance pour les lauréats du « droit » au séjour à Rome. Les sujets des concours sont fournis par l'Académie, et les concours jugés par elle. Les professeurs sont pratiquement tous membres de l'Académie des beaux-arts ; celle-ci, qui n'est plus elle-même autre chose qu'une sorte de club corporatif, coopté, dispose, avec l'organisation de l'Ecole des beaux-arts, d'un efficace dispositif de reproduction d'une élite artistique et sociale. Dans toutes les disciplines règne de façon absolue le dessin de la figure humaine, clef de tout l'idéal artistique académique, instrument de tout projet qui a pour objet la représentation des actions et des pensées humaines. La pression des concours d'émulation assure et la stimulation des élèves et le contrôle de l'homogénéité des résultats par le corps des professeurs. Un tel système, s'il garantit la cohésion des critères de jugement, exclut l'originalité et l'innovation. Un plus les étudiants étrangers pouvaient rentrer à l'Ecole assez difficilement. On connaît peu d'artistes tchèques qui sont passés par son enseignement<sup>36</sup>, la plupart d'eux s'orienta vers les Académies privées.

La première en date et la plus ancienne est ouverte en 1815 par un ancien modèle de David, nommé Suisse qui mécontent de l'enseignement officiel fonde sa propre Académie qui fut appelée d'après lui « suisse ». Nous nous arrêtons plus longtemps sur son sujet vu qu'elle n'est pas très connue et qu'elle ne fut pas très étudiée jusqu'à présent. Nous ne disposons pas d'archives et c'est pourquoi nous devons nous limiter aux témoignages dans les journaux. Les débuts de l'Académie furent assez modestes et son premier siège fut le quai des Orfèvres dans les baraquements qui se trouvaient alors entassés près de la Conciergerie. Pour 7 francs par mois, plus tard pour 10 francs, il rassembla des modèles hommes ou femmes, devant lesquels il était permis de s'exercer hors de la férule de tout professeur. « *Chaque hiver, l'atelier devenait le rendez-vous des peintres de Fontainebleau : Théodore Rousseau, entre autres, et Corot, groupés autour d'un certain M. Charles, peintre-mécène. Puis, l'atelier passa sous la direction du méridional Crébassol. Après la coupure de la guerre de 1870, l'Académie, transportée rue de la Grande-Chaumière, s'était attaché un modèle italien, répondant au nom de Colarossi*<sup>37</sup> qui portait gravement le titre officiel de chef des modèles de l'Ecole impériale

<sup>35</sup>Pour ce sujet, nous suivons l'ouvrage de Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, p. 68-75.

<sup>36</sup>Des Tchèques y étudièrent dans les années 1875-1902: Vojtěch Hynais (inscrit le 7 mai 1878 chez Gérôme), Jelinek (inscrit le 25 mars 1896), Klenka (inscrit le 2 avril 1897), Krejčík (inscrit le 8 janvier 1880 chez Dumont), Macek (inscrit le 2 octobre 1878 chez Gérôme), Marmorek (inscrit le 13 avril 1889), Michael Navrátil, Schmoranz (inscrit le 12 novembre 1880), Schulz (inscrit le 31 janvier 1894), Tichý (inscrit le 27 juin 1896). Voir Ecole des Beaux-Arts, Inscriptions et contrôles 1824-1902, Cahier d'inscription d'élève étrangers 1875-1902, Archives Nationales, Paris, AJ 52 962.

<sup>37</sup>Colarossi fut né vers 1810. Il est venu de Piccinisco à Paris en 1830. Il fut modèle de Gustave Moreau pour Moïse en vue de la terre promise, en 1868.

des Beaux-Arts et s'assura la direction des ateliers, aidé par une avance d'argent de Meissonier<sup>38</sup> . »

Quand Colarossi établie la nouvelle académie à la rue de la Grande-Chaumière, il attacha à son établissement des professeurs réputés qui venaient conseiller ou corriger des élèves. Toutefois ils n'en étaient pas toujours satisfaits comme nous l'apprenons d'un article: « *Le professeur chargé de la correction de la sculpture était un membre de l'Institut. Un jour il tomba malade. Qui le remplacerait ? Le pontife se méfiait de ses collègues de l'Ecole des Beaux-Arts. Il tenait à sa place chez Colarossi et n'entendait point qu'on la lui soufflât. Le plus sage lui parut d'accepter une proposition de ses élèves. Ceux témoignaient d'une vive admiration pour un de leurs camarades et demandaient qu'on le leur donnât comme professeur pendant l'indisposition du maître. Le pontife n'aimait pas précisément ce jeune homme, il le trouvait trop indépendant et fougueux, d'un tempérament trop personnel pour se plier à sa discipline, mais enfin ce n'était qu'un jeune homme sans beaucoup d'importance...* »<sup>39</sup>

Les élèves s'étaient enthousiasmés pour l'enseignement de leur camarade, ils signifièrent à Colarossi qu'ils entendaient désormais n'avoir plus d'autre professeur de sculpture. Colarossi répondit par un refus formel. Il ne voulait pas qu'on lui fit la loi dans sa propre maison et, d'autre part, il avait donné sa parole au vieux membre de l'Institut qu'il lui restituait sa fêrule. L'incident se compliqua du fait que les élèves de la peinture levèrent, eux aussi, au même moment, l'étendard de la révolte en faveur, également d'un de leurs camarades dont le talent et la compréhension artistique leur paraissaient supérieurs aux conseils médiocres du chef attiré de leur classe.

Les élèves mécontents furent soutenus par un vieux modèle perspicace, Rossi<sup>40</sup>, et quittèrent avec leurs nouveaux professeurs l'Académie Colarossi, et allèrent travailler dans les deux ateliers nouveaux. Le jeune sculpteur s'appelait Auguste Rodin, et le jeune peintre James Whistler<sup>41</sup>. L'Académie « Rossi » avait son siège 134, boulevard Montparnasse et elle exista seulement un an, parce que Rodin et Rossi s'étaient brouillés pour une question d'intérêt. Ce fut la seule fois que Rodin professa.

Les artistes tchèques venant à Paris étudièrent souvent chez Colarossi<sup>42</sup>. Luděk Marold donne son avis sur l'académie dans une de ses lettres à Karel Vítězslav Mašek : « *Oliva est de nouveau rentré chez vous [à Prague], un autre charlatan en plus qui va impressionner notre société tchèque. [...] et pourtant il est si superficiel, une « gueule » si superficielle. Et Bartoněk, ce « venin », pauvre, probablement il est célébré pour son séjour ici à « Colarossi ». Tu connais cette maison de croûte anglo-américainne qui est recherchée par ses aveugles transatlantiques, parmi lesquels Bartoněk borgne jouait le roi. Moi aussi, j'y ai passé deux semaines à peu près, en peignant des nus, mais je préfère me balader dans la rue et j'apprends plus* »<sup>43</sup> . »

<sup>38</sup>Pierre Courthion, « Ateliers et académies de Julian à la Grande Chaumière », *Nouvelles littéraires*, le 19 novembre 1932, sans page.

<sup>39</sup> « Debuts », *Paris soir*, le 30 septembre 1927, Archives du Musée Rodin, Paris, dossiers matières, Ecole des Arts Décoratifs.

<sup>40</sup>Rossi, lui aussi venu de Piccinisco. Sa femme Carmen avait été modèle de Whistler et plus tard elle ouvrit elle aussi une académie – L'Académie Carmen au 6, rue Jules Chaplain.

<sup>41</sup> « Debuts », *Paris soir*, le 30 septembre 1927, *art. cit.*

<sup>42</sup>Parmi d'autres Zdenka Braunerová.

<sup>43</sup>Lettre de Luděk Marold à Karel Vítězslav Mašek, Paris, le 14 septembre 1891, les archives privées, traduction K. F. : « *Ted' tam máte zase Olivu, zase o jednoho šarlatána víc, kterej přivede tu naši českou společnost do uvytržení. [...] a je přece tak povrchní, tak povrchní držka. A což Bartoněk, ten »jed», chudák, sklízí asi vavříny za jeho pobyt zde v Colarossi. Znáš tuto anglicko americkanskou mazárnu, která je zásobována těmito zámořskými slepci, no a mezi těmi byl jednokej Bartoněk králem. Byl jsem tam také asi 14 dní, totiž s*

En 1906, le fils de Colarossi fonda, une autre académie privée – nommée L'Académie de la « Grande Chaumière ». Elle fut fondée un peu en manière de protestation contre l'autre, sa voisine, et elle s'en distingua surtout par les professeurs. Antoine Bourdelle y donnait son cours de sculpture suivi aussi par le sculpteur tchèque Otto Gutfreund.

Néanmoins l'académie privée la plus connue fut l'Académie Julian, du nom de son fondateur, le peintre Rudolf Julian. Elle ouvre en 1868, d'abord dans un local situé passage des Panoramas et elle offre deux séances de modèle par jour, matin et soir, et des peintres en vue, souvent professeurs aux Beaux-Arts, comme Bouguereau, Robert Fleury, Jules Lefèvre, Jean-Paul Laurens, le décorateur de l'Hôtel de Ville et du Panthéon, Baschet, Dechenaux, Roger et Ferrier, viennent donner des corrections. Sous le nom de l'Académie Julian, cet ensemble connaît un grand développement (il accueille à la fin du siècle six cents artistes), et d'autres ateliers s'ouvrent, rue Fromentin, et enfin rue du Dragon, à Saint-Germain-des-Près, et rue de Berri, près des Champs-Élysées, où plusieurs ateliers sont réservés aux jeunes femmes, qui, soit dit en passant, n'étaient pas admises à l'École des beaux-arts. L'Académie Julian, de tous les ateliers privés, est celui qui a joué le plus grand rôle<sup>44</sup>.

En marge de l'enseignement officiel des beaux-arts, s'il ne délivre pas de diplômes et s'il ne conduit pas au prix de Rome, il accueille les artistes sans limite d'âge, et sans formalité particulière les étrangers, à la différence de l'École des beaux-arts ; il est à la fois libéral, puisqu'il autorise la réunion d'artistes partageant les mêmes buts, par exemple les Nabis, et à la fois proche de la formation académique, puisqu'il est souvent la première étape dans un itinéraire artistique qui conduit à l'École des beaux-arts et que, à certains moments, ses professeurs les plus connus ont été influents aussi à l'École. Son rayonnement artistique est réel à la fin du XIXe siècle. Beaucoup d'artistes tchèques venus à Paris y firent leurs études<sup>45</sup>.

---

*akty, ale to raději chodím jen na ulici a pochyťím víc. »*

<sup>44</sup>Bonnard, Cassandre, Maurice Denis, Derain, Gauguin, Max Jacob, Léger, Marquet, Matisse, Roussel, Sérusier, Vallotton, Vuillard et beaucoup d'autres fréquentèrent l'Académie Julian.

<sup>45</sup>František Dvořák (1896), Antonín Chlumecký (1897), Ladislav Kaigl (1904), J. Korbel (1907), Josef Kratina (1900), Ludvík Kuba (1893), Boleslav Linhart (1910), Karel Vítězslav Mašek (1887-1888), Alfons Mucha (1887-1888), Augustin Němejc (1892), Miroslav Neubert (1905), František Ondrůšek (1901), Antonín Pospíšil (1897), Oskar Rex (1887-1888), Rietnezer (1895), Jaromír Seidl (1919), August Steinhauser (1894), Frederic Strobach (1896), Karel Svoboda (1892), Joža Uprka (1892), Rudolf Vácha (1888). Voir Académie Julian, Récompenses aux Beaux-Arts depuis 1890, Archives Nationales, Paris, 63AS1 2.

## II La situation tchèque

A/ En général

En 1937 V. M. Nebeský publie chez *Librairie Félix Alcan* à Paris son ouvrage *L'art moderne tchécoslovaque (1905-1933)*, qui représente la première étude écrite en français consacrée à ce sujet. Il saisit la singularité du territoire tchèque sur lequel un art particulier est né :  
« ...quoique d'un sang différent de celui des Germains et des Latins, ce n'est pas en vain que les Tchèques représentent le bastion le plus avancé du slavisme vers l'Occident. Plusieurs liens, maintes fois renoués depuis un passé lointain, les attachent à la France. Tendus entre l'Est et l'Ouest de l'Europe (comme ils le sont entre son Nord et son Sud), ne sont-ils pas déjà par leur position géographique destinés à équilibrer et amalgamer les deux mentalités ? Ces deux sortes de facteurs collaborent peut-être ensemble. Toujours est-il que leur rencontre et leur choc éventuel se reflètent dans l'aspect général de l'art tchécoslovaque d'une façon toute particulière<sup>46</sup> . »

En venant à Paris en 1852, le peintre Jaroslav Čermák a donné un exemple qui sera suivi<sup>47</sup> : à partir de cette date il y aura toujours des artistes tchèques en France, venus pour une période plus ou moins longue, parfois à l'occasion d'un simple voyage d'études, parfois finissant par s'y installer définitivement. Ils sont venus pour des raisons à la fois artistiques, naturellement, mais aussi nationales, qui étaient en général étroitement imbriquées. Après l'échec de la révolution de 1848, les Tchèques vont continuer leur processus d'émancipation culturelle et politique entamé à la fin du XVIIIe siècle. Pendant toute la seconde moitié du XIXe siècle, une grande partie de l'intelligentsia tchèque va être hantée par l'obsession « d'ouvrir des fenêtres sur l'Europe », c'est à dire de rattraper culturellement les autres nations, d'aller au rythme de l'Europe occidentale, et finalement de renouer avec la tradition culturelle tchèque, qui, dès le début du moyen âge se caractérisait par une pleine participation à la culture européenne.

Les artistes tchèques enserrés dans une « mer germanique » et étudiant dans les académies à Vienne, Munich et Dresde ont senti le besoin de se dégager de cette influence et de connaître d'autres milieux culturels, en particulier la France et surtout sa capitale Paris appelée à l'époque – Ville Lumière – qui est devenue aussi bien un symbole de la liberté artistique (grâce aux impressionnistes) que politique (grâce à la Grande révolution 1789). Si nous observons l'évolution de l'art tchèque surtout depuis 1890, nous voyons, d'un côté l'effort pour maintenir une certaine tradition nationale, et de l'autre, une impétueuse poussée en avant, dans le sens des grands courants de l'époque. Mais sur toute la ligne, il faut noter la force croissante d'attraction exercée par Paris.

Les premiers deux grands artistes tchèques venus à Paris déjà dans les années 1870 étaient Václav Brožík et Vojtěch Hynais. Ils arrivèrent aux débuts de l'impressionnisme mais n'étant pas saisis par ce mouvement, ils s'orientaient plutôt vers le pleinairisme. Ces deux représentants de la « génération du Théâtre national » ont construit des piliers d'existence artistiques pour leur successeurs – la génération des années 1880. Dans la deuxième moitié des années 1880, on constate toute une vague d'artistes tchèques qui après avoir fait leurs études à Munich se sont dirigés vers Paris. Les premiers furent Karel Vítězslav Mašek et Alfons Mucha partis en 1887. Les autres ont suivis – Kamil Mělník, Rudolf Vácha, Luděk Marold, et ils y ont formé une espèce de colonie d'artistes tchèques. Toutefois cette colonie fut un groupement d'artistes très libre sans aucune structure ou des règles. Par contre à

<sup>46</sup>V. M. Nebeský, *L'art moderne tchécoslovaque (1905-1933)*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1937, p. 20.

<sup>47</sup>Karel Purkyně, Soběslav Pinkas, Viktor Barvitiuss, Antonín Chittussi, Václav Brožík, Vojtěch Hynais, etc.



Munich les artistes tchèques à Paris n'ont fondé aucune association vraiment organisée, aucune revue régulière – la vie s'est atomisée aux efforts individuels où chacun s'occupait surtout de soi-même tout en gardant des liens amicaux avec les compatriotes. Plus tard, ces artistes furent joints par leur collègues plus jeunes de la génération des années 1890 Josef Mařatka, Bohumil Kafka, Otakar Španiel, T. František Šimon, Karel Špillar, František Kupka.

Même si on peut retrouver dans l'oeuvre de Miloš Jiránek, Arnošt Hofbauer, Max Švabinský, Jan Preisler, Karel Myslbek, Bohumil Kafka un substrat commun « symboliste », ce sont surtout les exemples d'un individualisme particulier. Depuis les années 1890, cette génération d'artistes tchèques, malgré la diversité de leurs tendances, poursuivit un programme commun de modernité, elle en était à l'époque de son indépendance et de sa maturité, ce qui signifiait dans le cas de l'art tchèque d'alors, l'éloignement de l'étroite tradition nationale, et l'obéissance aux principes esthétiques de l'art moderne contemporain ou aux principes restés vivants et actuels de l'époque précédente. Ayant rejeté définitivement les préjugés académiques, sévère envers elle-même, sévère envers l'art en Bohême en général, cette génération ne voulait plus retarder sur l'Europe, et elle se résolut à suivre, d'une manière systématique et en redoublant d'efforts, tous les progrès qu'on accomplissait à l'étranger.

Ils ont trouvé une base solide dans l'association artistique Manes fondée en 1887 par leurs précurseurs – la génération des années 1880 d'après le modèle de l'association artistique des artistes slaves à Munich – Škréta. Avant la fondation de l'association Manes, c'était rarement les artistes français les plus audacieux qui étaient connus en Bohême, que ce soit par le biais des revues, des comptes-rendus des salons parisiens, ou de la participation d'artistes français aux expositions pragoises. A ce regard, l'exposition extraordinaire d'art français organisée en 1870 par Společnost přátel umění (Société des Amis de l'Art) est particulièrement significative : les 40 peintres représentés ont pratiquement tous sombré dans l'oubli<sup>48</sup>. Les peintres tchèques venus en France comme boursiers, ou par leurs propres moyens, s'orientaient naturellement vers les maîtres les plus célèbres du moment et suivaient leur exemple. D'ailleurs, compte tenu du décalage qui existait entre la Bohême et la France sur le plan artistique jusqu'à la fondation de Manes, l'art officiel français lui-même pouvait être une source d'enseignement pour les artistes tchèques, en particulier dans le domaine de l'élargissement de la palette et surtout par la place la plus prépondérante de la lumière.

L'association Manes réunit tous ces artistes tchèques qui faisaient de leur programme une foi et un but. En 1896 l'association fonda sa revue *Volně směry* et c'est alors qu'elle eut son organe indépendant. Entrant en commerce intime avec l'étranger, elle renseigne les Pragois par sa revue et par ses expositions sur tout ce qui est de valeur dans l'art de l'Europe, en premier lieu sur l'art français. En même temps sa rédaction souscrit les revues étrangères – *The Studio*, *La Plume*, *l'Art et décoration* et *l'Art et les artistes*. Cet effort de connecter le milieu tchèque avec celui de l'étranger démarra surtout à partir de 1900, l'année où Miloš Jiránek – peintre et critique d'art – donna à la revue une voie internationale et l'année où elle commença sa propagande systématique par les articles critiques. En 1900 l'art tchèque fut découvert par un public viennois ravi lors d'une exposition collective de Manes au Künstlerhaus. L'événement fut commenté dans *Le Mercure de France* : « *L'art tchèque vient de faire invasion à Vienne, et ces bons Viennois ne peuvent pas comprendre comment il est possible de créer de telles oeuvres dans un pays que leurs journaux prétendent être habité par un peuple à moitié barbare*<sup>49</sup>. » Après 1900 le nombre des artistes tchèques qui viennent à Paris s'accroît régulièrement.

<sup>48</sup>Voir Pascal Varejka, « Les artistes tchèques et les salons officiels parisiens avant 1914 (catalogue) », *art. cit.*, p. 156.

<sup>49</sup>Jean Otakar, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, n° 133, vol. XXXVII, janvier 1901, p. 275.

Néanmoins le plus grand épanouissement des activités de l'association commença par l'exposition Rodin à Prague en 1902 qui fut la première des suites d'expositions d'art étranger – français surtout - en faveur de l'art moderne. A l'occasion de cet événement, l'association construisit son propre pavillon et acquit ainsi un espace indépendant pour organiser des expositions régulières. A ce moment F. X. Šalda, critique d'art d'un intellect et d'une intuition étonnants et extraordinaires, commença à travailler pour *Volné směry*. Aujourd'hui il est sûr que sans lui et sans son collaborateur Miloš Jiránek le développement artistique en Bohême n'aurait pas pris une dynamique aussi heureuse.

C'était seulement aux environs de 1900 que la peinture subisit surtout l'influence de l'impressionnisme pur, du pleinairisme dans son sens large. Cette influence n'exerça pas toujours d'une manière directe, à travers les modèles français ; elle s'inséra dans l'évolution logiquement continue de la peinture, l'évolution que la Bohême suivait alors avec un certain retard. C'est ainsi que les Tchèques arrivèrent à l'impressionnisme quand s'annonçait déjà en France la réaction contre celui-ci et en faveur d'une nouvelle formule d'art. Comme on va le voir, l'art des impressionnistes tchèques se sépare d'ailleurs très sensiblement de celui des impressionnistes français. La situation en sculpture fut différente grâce à la leçon de Rodin assez précoce. Après son exposition pragoise, toute une génération de sculptures tchèques suivit les mêmes principes de création ( Kafka, Šaloun, Kofránek, Mařatka, etc. ).

L'architecture tchèque fut le seul domaine artistique qui ne chercha pas l'inspiration en France. L' éminent architecte de la génération des années 1890 fut Jan Kotěra, élève du Viennois Wagner qui, dans son oeuvre inspirée d'un principe nouveau d'utilité, de justesse et de sobriété, d'harmonie dans le choix des matériaux, a ouvert la voie à l'architecture tchèque moderne. Kotěra, après avoir d'abord subi l'influence des formes ornementales et des pittoresques motifs populaires employés par Wagner, en vint aux simples formes cubistes de décoration sobre, et à une monumentale conception plastique de l'espace architectonique. Ces tendances furent en désaccord totale avec l'architecture française de l'époque qui, étant influencée par le rococo du XVIIIe, siècle se dirigeait vers une esthétique opposée.

Les efforts de la génération des années 1890 ont abouti en un nouveau programme proposé en 1907 à l'art tchèque par les fondateurs du groupe de tendances avancées Osma (les Huit)<sup>50</sup>. Depuis le début de l'émancipation systématique de l'art tchèque à partir des années 1890, ce groupe d'artistes de la plus jeune génération forma le premier front artistique tchèque qui commença à suivre les tendances actuelles artistiques en Europe tout en les assimilant à la culture et la tradition autochtones. Il est curieux que ces artistes qui ont participé au mouvement cubiste n'aient tous, en dehors de Otto Gutfreund, fait que de courts séjours en France. Avant tout il est indispensable de noter deux faits. Le premier est que l'artiste étranger qui a exercé la plus grande influence sur les créateurs de l'art moderne tchèque n'est pas un Français, c'est Edvard Much, par l'intermédiaire de l'exposition organisée en 1905 à Prague par l'association Manes. Le second est que les artistes tchèques ont été élevés dans une atmosphère baroque, puisque ce style a été prédominant en Bohême pendant deux siècles et qu'il imprègne la vie quotidienne et forcément marque la sensibilité esthétique. Donc quelle que fût l'attention des artistes tchèques pour Cézanne et le cubisme, la forme du cubisme tchèque devait inmanquablement être différente de celle du cubisme de Picasso.

En 1907 est présentée à Prague l'exposition des impressionnistes et des post-impressionnistes français. A partir de 1909 les membres du groupe commencèrent à exercer leur force aussi dans le domaine de la critique et leur travail culmina en 1910 au moment où ils organisent l'exposition des *Indépendants* qui présenta à Prague les artistes français les plus

---

<sup>50</sup>Emil Filla, Bohumil Kubiřta, Otakar Kubín, Willi Nowak, Bedřich Feigl, Max Horb, Antonín Procházka, Emil Artur Pittermann Longen.

modernes et qui ouvrit la voie directe au cubisme. Désormais c'est Picasso qui va marquer le plus profondément l'esprit des jeunes artistes, en particulier grâce à l'historien d'art Vincenc Kramář qui vit à Paris entre 1910 et 1913 et est un des premiers à acheter des oeuvres de Picasso et des autres peintres cubistes. Alors se créa un cubisme tchèque, mais un cubisme bien particulier qui est en quelque sorte une synthèse entre le cubisme et l'expressionnisme. Avec une ardeur quelque peu précipitée, l'art tchèque s'élève rapidement au niveau de l'art français : en quelques années, certains artistes traversent une évolution aux stades multiples, de l'art postimpressionniste au cubisme dont le développement fut interrompu seulement par la Première guerre mondiale dont l'approche fut pressenti par les artistes de l'Europe entière qui depuis la fin du XIXe siècle accentuaient artistiquement des situations limites existentielles.

Mais comme le remarque Miroslav Lamač « *nous ne trouvons dans aucun autre pays une élaboration cyclique aussi dense des thèmes consacrés à la fatalité de la vie et de la mort, aux abîmes du psychisme, aux forces de la méditation et à l'extase spirituelle, à la contemplation hamlétienne et à l'emphase du martyr [...]. Le dramatisme existentiel symbolique de leurs tableaux répondait souvent aux mêmes questions ; la forme et la métaphysique devant la vie, recherche de soi-même, porte de la mort et de la loi, sentiment de l'existence d'une vérité supérieure sous l'apparence des phénomènes*<sup>51</sup> . »

---

<sup>51</sup>Miroslav Lamač, *Paris-Prague 1906-1930*, Musée national d'Art moderne, Paris, du 17 mars au 17 avril 1966, Paris, 1966, sans page.

En 1890, l'empereur François Joseph I donne la permission de fonder Česká akademie pro vědy, slovesnost a umění Františka Josefa I. (L'Académie tchèque des sciences, des lettres et des arts François Joseph I) dont le fondateur, le mécène et le premier président fut l'architecte Josef Hlávka qui dévoua 200 000 jaunets pour ce but. La fondation de cette institution d'une importance cardinale changea le développement culturel et artistique dans les Pays tchèques. Sa structure comprenait quatre domaines dont le quatrième est le plus importante pour nous : I. les sciences mathématiques, naturelles et géographiques, II. les sciences philosophiques, juridiques et sociales, III. les sciences philologiques et linguistiques, IV. la littérature, les arts et la musique tchèque. Grâce au grand nombre de souvenirs des gens qui ont connu Hlávka, on peut se faire l'image de sa personnalité compliquée. Le critique d'art suisse William Ritter, particulièrement important pour les échanges artistiques entre la Bohême et l'étranger, l'a connu au cours de son séjour pragois. Il lui a consacré tout un passage dans ses mémoires:

*« M. Hlávka passe pour un bienfaiteur de la nation tchèque, il a même sa statue colossale au deuxième étage de la Maison Représentative. Il a en effet fondé l'Académie tchèque, que plutôt que de correspondre à l'Académie française, représentait assez bien l'Institut [...]. Mais rien de plus immoral que célébrer ces bienfaits quand on sait l'origine de cette fortune. Le vrai bienfaiteur [...] fut comme on va le voir François Joseph. L'architecte Hlávka avait obtenu de sérieuses commandes de Gouvernement tant à Prague où il construisit la Maternité qu'à Czernowitz en Bukowine où il construisit l'immense Métropole [...]. Seulement ce fut [...] un si scandaleux enrichissement de l'architecte que la chose alla jusqu'aux oreille de l'Empereur [...]. Comme d'autre part il s'agissait d'éviter un scandale immense car l'affaire tournait à l'imbroglio et que les «Panamas»<sup>52</sup> n'ont jamais été de goût des Monarchies, l'Empereur fit savoir au principal délinquant que s'il consentait à fermer les yeux, c'était sous condition qu'il ne fut agi de cette fortune par cet homme sans enfant uniquement au profit d'oeuvres d'utilité publique. M. Hlávka s'inclina profondément et désormais fit figure de Mécènes. Comme il était d'une nature avare, ce fut le Mécènes malgré lui. Il se rattrapa du côté de satisfaction d'amour propre, car il était à peine moins ambitieux que avare. Il fonda donc son académie, s'en mit président, et désormais eut son mot à dire en tout, fut autoritaire à son gré et, Vienne lui étant fermé, joua le despote intellectuel à Prague. Il fut à toutes les séances et comités<sup>53</sup> . »*

Aujourd'hui l'important n'est pas pourquoi Joseph Hlávka fonda son Académie, mais qu'elle fut fondée. L'image que Ritter donne de Hlávka n'est pas objective sans doute étant très personnelle et antipathique vis à vis de lui à cause de son rapport compliqué au peintre tchèque et l'ami de Ritter – Vojtěch Hynais qui en 1894 avait peint son portrait qui a été finalement refusé par le mécène (mais qui pourtant était exposé à Vienne). Josef Hlávka né dans un milieu pauvre et infortuné, est devenu grâce à son effort l'une des plus riches personnes dans l'Empire Austro-Hongrois à l'époque. Il fut propriétaire du château et du domaine Lužany en Bohême, de plusieurs immeubles à Vienne et à Prague. Sa richesse lui permit d'exercer une influence politique certaine. A l'âge de quarante ans il tomba malade et il resta paralysé de la moitié du corps pendant dix ans. Pourtant il continua à travailler. En 1891 il subventionna l'installation de la statue *St. Venceslas* à la place Venceslas à Prague effectuée par Josef Václav Myslbek. La statue devint depuis le monument national et un

<sup>52</sup>La société Panama dirigée par le bâtisseur du canal de Suez Ferdinand de Lesseps est tombée en faillite et les propriétaires des actions perdirent 1500 millions de francs.

<sup>53</sup>William Ritter, manuscrit *Hynais*, Archives littéraires suisses, Bern, fond William Ritter, boîte 41, inv. II 13-16 Pages tchèques 4+5.

symbole de la liberté aux moments des crises sociales et politiques. L'Académie tchèque des sciences, des lettres et des arts fut l'aboutissement de ses efforts de long terme et elle fut précédée par plusieurs fondations appuyant la culture et la civilisation tchèques, qui furent instituées et soutenues par Hlávka.

En 1893 le mécène subventionna la construction de l'Académie des Beaux-Arts à Prague et il mérita bien l'arrivée des deux artistes tchèques résidants à Paris depuis des années 1870 Václav Brožík et Vojtěch Hynais à l'Académie des Beaux-Arts de Prague, dont ils devinrent les professeurs la même année après des longues négociations dont les intermédiaires furent les amis des deux peintres Josef Stupecký et le sculpteur Josef Václav Myslbek. Avant leur déménagement à Prague, les deux artistes furent subventionnés aux moments critiques par le mécène. En 1893, Hlávka intervint pour que le tableau *Jean Comenius* de Brožík soit acheté pour le Musée national de Prague. Sans son aide Vojtěch Hynais aurait difficilement terminé son tableau *Le Jugement de Paris* qui représentait un chef d'oeuvre particulièrement important pour la jeune génération des années 1890 en apportant à Prague la lumière de Paris. Il lui coûta une fortune (plus que 30 000 frcs<sup>54</sup>) et il fut finalement acheté par l'Académie Hlávka.

A partir de l'année 1895, mécène subventionna les voyages des artistes à l'étranger. Avant cette date, les artistes tchèques cherchaient difficilement des sources financières. Alfons Mucha partit à Paris en 1887 grâce à l'aide du comte Khuen, Karel Vítězslav Mašek se rendant à Paris, grâce aux supports de sa famille. D'autres sont partis sans moyens en espérant de trouver du travail. A partir des années 1895, une nouvelle possibilité s'ouvrit aux artistes – les bourses de voyage dont le plus grand distributeur fut Josef Hlávka.

Pour pouvoir solliciter une bourse, les aspirants devaient répondre à plusieurs conditions. Ils devaient avoir moins de 35 ans. Ils devaient prouver qu'ils habitent dans les Pays tchèques, qu'ils sont de religion chrétienne, que leurs parents ne sont pas fortunés et que leurs études furent effectuées à l'École tchèque en langue tchèque, complètement ou au moins partiellement. Ensuite ils devaient prouver avoir terminé leurs études à l'Académie des Beaux-Arts de Prague. A partir de l'année 1900<sup>55</sup>, des bourses de voyage de plusieurs sortes de l'Académie furent accordées: annuelles, la somme de 2 400 couronnes (d'habitude seulement une bourse par an), de six mois, la somme de 1200 couronnes (deux bourses par an), et de quatre mois, la somme de 800 couronnes (deux bourses par an). Parfois la bourse annuelle fut divisée en deux de six mois pour la somme de 1200 couronnes et la bourse de six mois fut divisée en deux de trois mois pour la somme de 600 couronnes.

Pour obtenir l'une des bourses annoncées en automne, les artistes étaient invités à présenter leurs oeuvres au printemps à l'exposition à Rudolfinum où le jury, composé des professeurs de l'Académie des Beaux-Arts décidait à qui la bourse sera attribuée. Les oeuvres et la destination du voyage devaient être indiqués au jury au moins deux semaines avant l'exposition au Rudolfinum. Mais il arriva, comme par exemple en 1906, que le jury n'attribua la bourse annuelle la plus prestigieuse à aucun des demandeurs, ne considérant aucune oeuvre présentée digne de la bourse.

En plus le jury prenait des résultats scolaires du demandeur en considération. Ils devaient être les meilleurs durant toutes les études. Cette condition fut critiquée même par les professeurs puisque souvent le demandeur ne pouvait pas obtenir la bourse à cause des mauvais résultats scolaires de l'année précédente même si les oeuvres qu'il présenta au jury étaient considérées parfaites. Ce fut par exemple le cas de Jan Štursa en 1902. Les aspirants pouvaient choisir librement le lieu de leur séjour. Ils se dirigèrent en Italie, en Allemagne, en

<sup>54</sup>Voir la lettre de Vojtěch Hynais à Josef Hlávka, Paris, le 14 novembre 1892, Památník národního písemnictví, Prague, fond Hlávková akademie.

<sup>55</sup>Avant cette date, on n'a pas trouvé un système fixe en distribution des bourses.

Hollande, en Angleterre, mais la destination la plus recherchée fut Paris. Au cas des séjours longs, la bourse était servie successivement en considération des résultats de travail qui devaient être présentés régulièrement tous les trois mois en envoyant une des oeuvres effectuées au jury à Prague.

Hlávka n'était pas le seul à subventionner les artistes – l'autre mécène particulièrement important fut Vojtěch Lanna. Mais le support des artistes ne se passa pas sans conflits et malentendus dont le plus connu est celui du sculpteur František Bílek. En 1891, grâce à la bourse de Lanna il est parti à Paris pour un séjour de deux ans. Il étudia à l'Académie Collarossi chez Injalbert. En 1892 il effectua deux oeuvres d'art ( *Golgota* et *Labour* ) qui furent envoyées à Prague à son mécène et à son professeur Josef Václav Myslbek pour leur appréciation. N'étant pas satisfaits de son travail ils décidèrent de lui retirer la bourse et Bílek dut retourner à Chýnov chez ses parents. Luděk Marold renonça à la bourse de son gré puisqu'il n'accepta pas de suivre les cours chez le professeur Galland qui lui était désigné à Paris. Après les difficultés énormes il gagna son pain en devenant l'un des illustrateurs le plus connu à Paris.

D'autre part dans le plus grand nombre de cas la bourse Hlávka permit aux artistes de passer un séjour à l'étranger sans grands soucis financiers. Par exemple le sculpteur Bohumil Kafka qui a obtenu la bourse Hlávka d'un an en 1904 lui écrivit à la fin de l'année 1905 pour lui demander un autre support pour pouvoir prolonger son séjour<sup>56</sup>. Kafka argumente de ses succès parisiens - il exposa quatre oeuvres au Salon de la Société nationale des beaux-arts, un relief au Salon d'automne, les journaux français parlent de son oeuvre et surtout la galerie Hébrard va lui organiser son exposition personnelle au printemps 1906. Kafka souligne que jusqu'à maintenant il est le seul sculpteur tchèque qui parvient à avoir son exposition individuelle à Paris. Il explique à Hlávka qu'il ne veut pas encore retourner à Prague même si la vie y serait beaucoup plus facile et commode pour lui et qu'il préfère continuer à travailler à Paris encore trois ou quatre ans. Mais son plus grand problème sont les finances. Il est conscient qu'il ne peut plus demander la bourse puisque il l'a obtenue déjà il y a deux ans et c'est pourquoi il propose à Hlávka quatre autres solutions : 1) Kafka va réaliser une fontaine pour Hlávka, 2) Kafka va réaliser le portrait d'un homme célèbre pour Hlávka, 3) Kafka fera la décoration d'une tombe célèbre abandonnée, 4) Hlávka va acheter l'une des sculptures réalisée de Kafka.

Encore au printemps 1906, Kafka ne recevant pas la réponse de Hlávka s'adresse à son professeur Josef Václav Myslbek et demande son entremise pour persuader Hlávka de l'aider<sup>57</sup>. Il rappelle le succès de son exposition chez Hébrard qui fut largement couverte par la presse ( *L'Art décoratif*, *L'Art et les artistes*, *L'Art et décoration* ) et souligne de nouveau à quel point son séjour est enrichissant pour lui. On ne sait pas si finalement Hlávka accepta l'une des solutions proposées mais il est sûr que Kafka réussit à prolonger son séjour à Paris jusqu'à 1908.

---

<sup>56</sup>Lettre de Bohumil Kafka à Josef Hlávka, Paris, le 13 octobre 1905, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, Korespondence odeslaná 23/4, kopie de lettres I.

<sup>57</sup>Lettre de Bohumil Kafka à Josef Václav Myslbek, Paris, printemps 1906, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, Korespondence odeslaná 23/4, kopie de lettres I.

Il semble que les artistes tchèques vivant à Paris n'ont jamais fondé une association artistique analogue à l'association Manes à Prague ou l'association Škréta à Munich. Dans sa correspondance, Alfons Mucha décrit comment à la fin des années 1880, les artistes slaves venant de Munich à Paris – Marold, Němejc, Vácha, Mašek mais aussi les Russes Pasternak et Widhoff – avaient l'idée de fonder une association Lada qui aurait jumelé les artistes slaves de Paris<sup>58</sup>. Un jour en 1888 ils se sont réunis dans un petit restaurant rue de Seine pas loin de l'appartement de Mašek. Mucha se souvient : « *On a fondé le cercle Lada dans le style de Munich avec une grande cérémonie. Moi, j'étais nommé son président à l'unanimité. Le but de l'association était de réunir tous les Slaves de Paris, à savoir non seulement des artistes. Puisque la propriétaire du restaurant était une Polonaise, on a organisé un dîné pour fêter l'événement [...] et ensuite on est rentré à la maison en chantant joyeusement* »<sup>59</sup>.

Néanmoins on ne dispose aucun document de l'activité de l'association Lada et à part des souvenirs de Mucha on n'a réussi à trouver aucune trace de son existence. Il est possible qu'elle fut dispersée aussitôt après sa fondation à cause de la pression du milieu parisien de concurrence qui poussait chacun à agir individuellement. La vie des artistes tchèques resta atomisée malgré le fait qu'ils ont réussi à créer une certaine colonie et conserver des liens communs.

Toutefois à partir de 1862, à Paris existe une association semblable à celle que Mucha et ses amis voulaient créer – Česko-moravska beseda<sup>60</sup> (Société tcheco-morave) fondée par Josef Václav Frič. Ses buts furent décrits plus tard : « *Aujourd'hui, au moment où nos minorités tchèques vivant dans les communautés fermes luttent bravement pour avoir leur droit d'existence et l'enseignement tchèque, où les émigrés tchèques à l'étranger, surtout en Allemagne, se défendent contre l'oppression de tous leurs droits de l'homme, chaque Tchèque à Paris doit : 1. Conserver son caractère tchèque et sa langue maternelle, soit travailler suivant les mêmes buts que ses compatriotes soit les aider dans leur activité. 2. Visiter le cercle des compatriotes qui sont les seuls qui savent consentir avec lui et chez lesquels il peut retrouver le rafraîchissement et la force pour la lutte de l'existence. 3. Savoir que le peuple si peu nombreux souffre péniblement si l'un de ses membres se perd dans l'élément étranger. Compatriotes ! Nos efforts sont de concentrer tous les Tchèques vivant à Paris* »<sup>61</sup>.

J. V. Frič, le patriote et le politicien initia l'écrivain, l'historien et le future fidèle collaborateur des Tchèques Louis Léger à apprendre le tchèque. Grâce à leur amitié et à l'influence de Frič, Léger part déjà en 1864 pour la première fois à Prague. Petit à petit

<sup>58</sup>Jiří Mucha, *Alphonse Mucha*, Praha, 1994, p. 68.

<sup>59</sup>Cité par Jiří Mucha, *Alphonse Mucha, op. cit.*, p. 68. traduction K. F. : « *S velkou obřadností, po mnichovském způsobu jsme založili slovanský kroužek Lada. Za jeho předsedu jsem byl svorně a jednomyslně zvolen já. Účelem spolku bylo sjednocení slovanského živlu v Paříži, a to nejen umělců. Protože majitelka restaurace byla Polka, uspořádala se na oslavu události slavnostní večeře [...] a pak jsme se za nadšeného zpěvu rozcházeli do svých domovů.* »

<sup>60</sup>En 1912 le nombre de Tchèques vivant à Paris fut estimé à 1500 à 2000. En 1867 Beseda avait 80 membres, en 1912 142 membres. Beseda de Paris appartient aux plus anciennes associations tchèques à l'étranger après celle de Berlin.

<sup>61</sup>Archiv Československé besedy v Paříži, Paris, *Pařížským Čechům*, mai 1911, traduction K. F. : « *Za dnešní doby, kdy české naše menšiny v uzavřených územích vedu hrdinný boj o svoje bytí, o české školství, kdy i čeští vystěhovalci v zahraničí, zvláště v Německu, brání se proti útlaku všech jejich lidských práv, má být povinností každého Čecha v Paříži: 1. Aby i on zachoval sobě český ráz, svoji mateřčinu, a pracoval za týmž cílem jako druzí jeho krajané, aneb je v konání jejich podporoval. 2. Aby i on navštěvoval kruh svých krajanů, jež jedině s ním cítiti dovedou, a kdež sobě osvěžení a síly k existenčnímu zápasu čerpati může. 3. Aby uvědomil sobě, že malý počtem národ jeho bolestně nese ztrátu každého jednotlivce, jenž v cizím živlu zaniká.* »

surtout grâce à leur initiative Beseda devient la plus grande et la plus importante société tchèque à Paris<sup>62</sup>. Son premier siège fut au café des Nations rue Saint Honoré et plus tard elle déménagea au Café Holandais au Palais Royal<sup>63</sup>. Louis Léger se rappelle : « *Les réunions avaient lieu le jeudi soir ; on lisait les journaux tchèques ou français, on jouait aux cartes ou au billard, parfois Frič lisait à haute voix un article politique ou faisait une petite conférence*<sup>64</sup> . »

Parmi les Tchèques qui faisaient partie du cercle de Beseda, beaucoup ont disparu sans laisser de trace. Il y avait surtout des marchands, pelletiers, tailleurs, aubergistes mais aussi des artistes. Louis Léger se souvient : « *La Beseda recevait parfois la visite de Joseph Hulek, marchand-tailleur rue de Rivoli, sur la boutique duquel se détachait l'inscription unique dans Paris : « Zde se mluví česky »*<sup>65</sup> [Ici on parle tchèque]. *Le magasin de Hulek était le rendez-vous des Tchèques de passage à Paris et on l'appelait le český konsul*<sup>66</sup> [le consul tchèque]. *Parmi ceux qui venaient plus rarement je mentionnerai le peintre Jaroslav Čermák et un autre peintre Soběslav Pinkas*<sup>67</sup> . »

La guerre franco-prusse de 1870 et le siège de Paris dispersèrent les membres de Beseda et interrompirent les réunions. Un certain nombre de membres retournèrent dans leur pays. Après la guerre, la Beseda reprit son activité et la France commença à s'ouvrir de plus en plus vers l'étranger et elle créa plusieurs fondations pour subventionner les voyages d'études à l'étranger. En 1873 le jeune Ernest Denis est parti en Bohême pour passer trois ans (1873-1875) dans la famille de Soběslav Pinkas, le peintre, le débiteur des relations franco-tchèques, le premier président de l'Alliance Française de Prague et le fidèle membre de Beseda. Mais les échanges furent réciproques et après 1870 de plus en plus d'artistes tchèques partirent pour Paris. C'était Jaroslav Čermák, Antonín Chittussi, Soběslav Pinkas<sup>68</sup>, Václav Brožík<sup>69</sup>, Vojtěch Hynais.

Déjà en 1877 les associations tchèques à l'étranger fondèrent leur revue *Vlast*<sup>70</sup> [La Patrie] qui devint leur organe. A ce moment, Beseda de Paris lia des contacts avec d'autres associations tchèques en Europe (l'Allemagne<sup>71</sup>, la Suisse, l'Angleterre) et aussi aux Etats-Unis et elles créent un réseau social et politique ferme. Aidant les Tchèques vivant en France et suivant les buts nationaux, Beseda devient une sorte d'ambassade tchèque en France. En 1879 l'association changea son nom en Česko-slovenská beseda (Société tcheco-slave). Lorsque s'organisa dans tous les Pays tchèques une souscription pour la fondation du théâtre national, Beseda prit part, elle aussi, à ce mouvement patriotique ; une loterie fournit la somme de 400 francs qui fut envoyée à Prague. Après son incendie en 1881 dont on parlait

<sup>62</sup>A part Beseda il y avait d'autres sociétés tchèques à Paris dont la plus importante fut Rovnost (l'Egalité) qui ne fut fondée qu'en 1904 par Bochorak ; socialiste, athée, liée à la francmaçonnerie, elle fut dominée jusqu'en mai 1914 par des éléments anarchisants ; sa direction passa alors aux mains des sociaux-démocrates menés par Josef Šibal. Un troisième groupe rassemblait jardiniers, pépiniéristes et horticulteurs.

<sup>63</sup>En 1885 Beseda déménagea dans 41, rue J. J. Rousseau et ensuite dans 22, rue Valois.

<sup>64</sup>Louis Léger, « Souvenir de la Beseda », in : *Paměti Sokola pařížského 1862-1912, Almanach de la Société tcheco-slave de gymnastique Sokol de Paris*, Paris, Sokol de Paris, 1912, p. 30.

<sup>65</sup>En tchèque dans le texte.

<sup>66</sup>En tchèque dans le texte.

<sup>67</sup>Louis Léger, « Souvenir de la Beseda », in : *Paměti Sokola pařížského 1862-1912, Almanach de la Société tcheco-slave de gymnastique Sokol de Paris, op. cit.*, p. 30.

<sup>68</sup>En 1876 Soběslav Pinkas fut nommé membre d'honneur de Beseda et de Sokol.

<sup>69</sup>En 1875 Václav Brožík devient membre de Beseda et en 1886 il est nommé le membre d'honneur de Beseda et de Sokol.

<sup>70</sup>Voir Archiv československé besedy v Paříži, Paris, Dějiny Českomoravské besedy.

<sup>71</sup>A Dresde il y avait la société Vlastimil, à Leipzig la société Václava, à Tübben la société Vladimír.



même dans les journaux français<sup>72</sup>, Beseda refait la souscription.

En 1889 à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, les membres de l'association accueillirent leurs compatriotes qui se rendirent à Paris. L'année suivante un groupe de gymnastes « Sokol » (Faucon) s'associa à Beseda et en 1892 l'association changea de nouveau son nom en Česká tělocvičná jednota Sokol (Société tchèque-slave de gymnastique Faucon<sup>73</sup>). A partir des années 1890 une nouvelle vague d'artistes arrive à Sokol: Augustin Němejc (1892), Luděk Marold (1892), Josef Uprka (1893), Ludvík Kuba (1893), František Kupka (1896), Jan Dědina (1902), Rudolf Vácha (1902), Alfons Mucha (1902), František Dvořák (1902), František Bílek (1910)<sup>74</sup>. Grâce à leur contribution Sokol devient de plus en plus vivant.

A partir de 1900 une nouvelle époque de relations franco-tchèques commence et Sokol organise les visites et les séjours des Tchèques venus visiter l'Exposition Universelle de Paris. Il organise une visite officielle de la délégation de la municipalité pragoise. L'initiative prise par les gymnastes de Paris de nouer des relations avec les Sokols et le peuple tchèque devait avoir une autre conséquence : Celle d'amener, par la suite, le rapprochement des municipalités de Prague et de Paris. On verra dès 1901, une délégation de Conseil municipal de Paris se rendre à Prague, sur l'invitation de la municipalité de cette ville. L'année suivante 1902 la municipalité pragoise rendra visite à leurs collègues de Paris et Sokols de Paris participeront activement aux festivités du centenaire de Victor Hugo.

---

<sup>72</sup>« Chronique français et étrangère, Autriche », *Art*, vol. III, 1880, p. 263 : « *Le théâtre national tchèque de Prague, qui vient d'être détruit par un incendie, était un des plus beaux monuments de l'Autriche. Sa construction avait duré dix ans, et i n'avait été inauguré qu'au mois de mai dernier, à l'occasion des fêtes du mariage de la princesse Stéphanie et du prince Rudolphe. Les travaux de décoration intérieure n'étaient pas complètement terminés lorsque le feu a éclaté le 12 août, à sept heures moins le quart.* »

<sup>73</sup>Société tchèque-slave de gymnastique Sokol existe jusqu'à nos jours.

<sup>74</sup>Voir Archiv Československé besedy v Paříži, Paris, Havní kniha.

## 2. Les expositions universelles de Paris 1889 et 1900, les premières grandes présentations de l'art tchèque à Paris et les premières tentatives de l'association Manes

### *1 L'exposition universelle de Paris 1889 et les Tchèques*

Jean-Jacques Lévêque, l'auteur de l'ouvrage sur *Les années de la Belle Epoque*, écrit : « *La Belle Epoque commence le 6 mai 1889. On inaugure alors l'Exposition universelle*<sup>75</sup>. *L'enthousiasme de la foule est à l'image de l'enjeu. On fête le centenaire de la Révolution Française*<sup>76</sup>. » A cette occasion on construit la tour Eiffel qui désormais devient le symbole de Paris : « *C'est autour d'elle que pivote une époque qui sera tout autant celle de l'oubli, des désenchantements, que de l'espoir, de la science autant que de la vilenie politique, de l'alcôve autant que de l'aventure. Une époque des plus fortes contradictions vécues dans un frisson suicidaire*<sup>77</sup>. » Ces paroles sont liées surtout au développement historique et artistique français mais comme on va voir elles sont valables aussi bien pour le développement en Bohême et à Prague qui s'est doté à l'occasion de l'Exposition jubilaire de 1891<sup>78</sup> à Prague d'une miniature de la tour Eiffel de 60 mètres – belvédère sur la colline Petřín. L'exposition de Paris faisant le point d'un passé immédiat, elle ouvrait la porte à une nouvelle génération.

La date 1889 n'est évidemment pas un choix innocent. Ce n'est pas sans risques, puisque les monarchies s'abstiennent de paraître officiellement. Les délégations d'étudiants venues de territoires sous domination étrangère autrichienne (Polonais, Tchèques, Croates...) transforment leur visite en manifestation nationale, aux accents d'un chant subversif rigoureusement censuré chez eux : la Marseillaise. Le palais unique des expositions précédentes se divise en trois (Beaux-Arts, Arts libéraux, Industries diverses) et surtout on exhibe deux tours de force qui demeureront après la fermeture. A part la tour Eiffel de trois cents mètres c'est la Galerie de trente mètres dite Galerie des machines – gigantesque halle de métal et de verre qui vingt années durant étendra son ombre sur l'Ecole militaire.

On peut lire dans le Guide bleu du Figaro et du Petit journal : « *Dans quel esprit faut-il visiter l'Exposition ? [...] Elle est pour tout le monde, pour tous âges, pour les savants comme pour les moins instruits, une incomparable « leçon de choses » [...]. Il [Paris] montre l'histoire de ses progrès, l'histoire vivante, qui parle aux yeux [...]. C'est le monde entier que l'Exposition concentre en raccourci. C'est le tour du monde, non plus en quatre-vingts jours,*

---

<sup>75</sup>La première exposition publique des produits de l'industrie française avait été organisée en 1798 par le gouvernement français afin de rentrer en possession de produits manufacturés bloqués par les Anglais au cours des guerres de la Révolution Française. Ensuite les autres suivirent. La *Great Exhibition* de Londres en 1851 créa de nouveaux précédents : d'orientation internationale, elle exposa des produits sélectionnés par des jurys dont la moitié des membres étaient désignés par le pays d'accueil et l'autre par les représentants de chaque gouvernement étranger. Elle s'attacha à mettre au premier plan l'application des arts et des sciences à l'industrie, l'éducation et la société. Les intentions didactiques des organisateurs, le prestige national, et la politique internationale, stimulèrent l'organisation des expositions internationales qui se tinrent par la suite à Paris, en 1855, 1867, 1878 et 1889, à Londres en 1862, à Vienne en 1873, à Philadelphie en 1876, à Glasgow en 1888, à Chicago en 1893, à Moscou en 1896, et même dans des villes aussi éloignées que Sydney et Melbourne, respectivement en 1878-1879 et 1880-1881.

<sup>76</sup>Jean-Jacques Lévêque, *Les années de la Belle Epoque*, Paris, ACR édition internationale, Courbevoie, 1991, p. 6.

<sup>77</sup>*Ibid.*

<sup>78</sup>L'Exposition universelle de Paris de 1889 servit sans doute le modèle à l'Exposition jubilaire de Prague de 1891, à l'occasion de laquelle on organisa aussi l'exposition centennale de l'art tchèque.

mais en quelques heures<sup>79</sup>. »

Antonín Proust, le grand cérémoniaire de la section des Beaux-Arts, sentait qu'il fallait donner à ceux qui n'osent pas pénétrer dans les galeries, l'occasion de découvrir l'art, grâce à l'Exposition. On organise au Palais des Beaux-Arts l'Exposition centennale sur la peinture, la sculpture, la gravure de 1789 à 1889. On a réuni environ seize cents oeuvres surtout des collections particulières – 650 toiles, 350 dessins, 200 sculptures et 400 gravures. A côté de Millet, Courbet, David, Gros, Géricault, Puvis de Chavannes sont les principaux signataires des oeuvres exposés. Près d'eux Ingres et Delacroix et Corot à qui, avec 14 ans de retard on reconnaît du génie. La période révolutionnaire présente les toiles de Madame Vigée-Lebrun et de Joseph Vernet. Mais ce n'est pas tout. A part l'exposition centennale on organise encore une autre appelée Décennale qui présente l'oeuvre des artistes français et étrangers depuis 1878 jusqu'à présent.

L'exposition Décennale comprenait une section française, des sections étrangères distinctes par les nations et une section internationale pour les autres pays. L'organisation des sections étrangères au Palais des Beaux-Arts n'est pas due, en général, comme celle de la section française, à l'action gouvernementale. La plupart, en l'absence de commissaires officiels, n'ont été installées qu'au dernier moment par l'initiative privée, soit d'un comité local, soit d'un comité parisien, soit même d'un groupe d'artistes isolés. Les Anglais montrèrent des oeuvres navales, l'Allemagne aligne 64 toiles et 24 dessins, les Italiens se firent critiquer pour le mélange des genres, les Américains déçurent par leur manque de personnalité, mais furent félicités pour le professionnalisme de leur présentation, les Hollandais étonnèrent par l'étrangeté des couleurs et des éclairages. Des sculptures, on retient surtout un bas-relief de Jules Dalou *La Séance du 23 juin 1789 aux Etats-Généraux*, et le *Saint-Jean-Baptiste* de Rodin.

Le gouvernement austro-hongrois refusa énergiquement de prendre part à l'Exposition. Cette décision fut accompagnée par de bruyantes discussions qui ont eu lieu au Parlement hongrois. Non-seulement toute subvention a été refusée, mais le gouvernement a interdit les souscriptions particulières qui avaient été ouvertes sur le territoire de la Monarchie Austro-Hongroise par les Chambres de commerce qui se rendaient compte de l'intérêt qu'il y avait pour les industriels de la monarchie à être représentés au Champ de Mars. En présence de cette mauvaise volonté, un Comité se forma à Paris<sup>80</sup>, composé en grande partie d'industriels austro-hongrois habitant en France. Ce Comité, entièrement privé, parvint à réunir une somme de 175 000 francs qui a servi à organiser et à décorer l'Exposition austro-hongroise qui couvrait 2 400 mètres carrés dans le Palais des Industries diverses, et 300 mètres au quai d'Orsay. De plus, l'Exposition comprenait deux pavillons annexes. L'intérieur de la section décorée par des cartouches portant les noms des principales villes de l'Autriche-Hongrie, présentait un tableau assez complet des industries du pays. D'après le *Guide Bleu du Figaro et du Petit Journal*<sup>81</sup>, l'exposition des cristalleries de Bohême semblait être la plus complète. Les grenats ne manquèrent pas non plus et la vitrine de M. Schlecta fut considérée comme remarquable.

Seulement huit artistes tchèques exposèrent leurs oeuvres à l'exposition<sup>82</sup>. Cette participation aussi minimale fut provoquée par deux faits – premièrement l'Empire Austro-

<sup>79</sup> *L'Exposition de 1889, Guide bleu du Figaro et du Petit journal*, 1889, p. 5.

<sup>80</sup> Les membres de la délégation de l'exposition artistique du comité austro-hongrois furent : Louis Bürger, Louis Taub, Constant Dryfus, Siegfried Propper, Friedrich Beer et Dr. M. Vellentszény. Le jury à Paris fut composé par Friedrich Beer, Václav Brožík, Vojtěch Hynais, Eugen Jettel, Michal Munkacsy, Rudolf Ribarz a Otto von Theren.

<sup>81</sup> Voir *L'Exposition de 1889, Guide bleu du Figaro et du Petit journal*, 1889, p. 165.

<sup>82</sup> Des artistes tchèques ont participé à toutes les expositions universelles qui ont eu lieu à Paris en 1855, 1867, 1878, 1889 et 1900.

Hongrois appartenait à ces monarchies qui refusèrent sa participation à la célébration de l'anniversaire de la Révolution Française et secondement à la fin les Tchèques sabotèrent cet événement pour des raisons nationales – ils refusèrent d'exposer sous l'étiquette autrichienne. L'un des organisateurs principaux du côté tchèque fut le peintre Soběslav Pinkas qui collabora avec l'association artistique de Prague Umělecká beseda (Société artistique). Il organisa un comité à Prague qui devait négocier avec le comité d'exposition à Paris pour y procurer l'envoi des oeuvres tchèques. Le peintre Václav Brožík est devenu un lien entre Prague et Paris. Au début, il semblait que le comité parisien donnerait un pavillon indépendant à la disposition des Tchèques, mais cette illusion disparut aussi-tôt et c'est pourquoi les membres d' Umělecká beseda décidèrent ne pas participer à l'exposition sous les auspices de l'Autriche. Néanmoins, vu que tout l'événement avait un caractère non officiel, les Tchèques ont raté leur chance d'exposer indépendamment ne réussissant pas à faire prévaloir l'idée de leur pavillon tchèque dans le comité privé de Paris.

Pour des raisons données le plus grand nombre de peintures à l'huile (la classe 1) furent exposées par deux Tchèques vivant à Paris – Václav Brožík<sup>83</sup> et Vojtěch Hynais<sup>84</sup>. Ensuite on trouve à l'exposition les tableaux de Zdenka Braunerová<sup>85</sup>, Beneš Knüpfer<sup>86</sup>, Lev Lerch<sup>87</sup>, Kamil Mělník<sup>88</sup>, Jules Payer<sup>89</sup>, Václav Sochor<sup>90</sup>. Ensuite Vojtěch Hynais<sup>91</sup> et Kamil Mělník<sup>92</sup> exposèrent leurs pastels (la classe 2) et Bedřich Beer ses sculptures (la classe 3)<sup>93</sup>. Aucun Tchèque ne figurait dans la classe 4 (dessins et modèles d'architecture) ni dans la classe 5 (gravures et lithographies).

L'exposition artistique autrichienne occupait deux salles au Palais des Beaux-Arts. Maurice Hamel dans sa critique dans la *Gazette des Beaux-Arts* soulignait l'importance de l'Ecole française pour le développement artistique autrichienne : « *L'art austro-hongrois qui, déjà en 1878, ne tenait plus que par de faibles attaches aux traditions allemandes, continue dans le sens de notre Ecole une évolution qui n'a peut-être pas encore donné tous les résultats attendus [...]. On est frappé d'abord de ce fait que sur 76 exposants, 39 travaillent à Paris, que plusieurs sont élèves de peintres français et se conforment assez étroitement à la manière de leurs maîtres. Dans la peinture de genre cependant on reconnaît çà et là des souvenirs persistants de Munich et de Dusseldorf, et dans le paysage, bien que Rousseau et Troyon soient toujours écoutés de préférence, la Belgique et les Pays-Bas peuvent aussi revendiquer leur part d'influence...* »<sup>94</sup>

Mais il comprit que « *les diverses nationalités de l'Empire apportent chacune leur contingent d'observations...* » Et il continue : « *...mais la couleur locale est plutôt dans les*

<sup>83</sup> *La Défenestration de Prague, La gerdeuse d'oies, Le Mousquetaire, Le retour des champs, Jeune femme – étude.*

<sup>84</sup> *La Poésie, La Musique, La Paix, Projet de rideau pour le Théâtre National tchèque à Prague, Projet de décoration pour les voussures du plafond du Hofburgthéâtre à Vienne, Portrait de Mlle H., Portrait de Mme L. Vojtěch Hynais fut nommé pour obtenir la médaille de la première classe.*

<sup>85</sup> Un paysage.

<sup>86</sup> *Sur les écueils de Charybde.*

<sup>87</sup> *Le réveil et Etude de vieille femme.*

<sup>88</sup> *Portraits des enfants de Mme S. et Portraits des deux enfants de Mme la baronne de H.*

<sup>89</sup> *Mort de John Franklin à bord de son bateau, le 11 juin 1847, La baie de la mort où les derniers hommes de l'équipage succombèrent de froid et de faim.*

<sup>90</sup> *Procession de la Fête-Dieu en Bohême, Portrait de M. le lieutenant-colonel Dally.* Václav Sochor fut nommé pour obtenir la médaille de la deuxième classe pour son tableau *Procession de la Fête-Dieu en Bohême.*

<sup>91</sup> *Dix-huit frises d'enfants pour les loges du Hofburgtheater à Vienne et deux portraits.*

<sup>92</sup> *Saint-Elisabeth.*

<sup>93</sup> *M. Frédéric Spitzer – buste, marbre ; Mme Braun-Potter – buste, terre cuite ; Deux groupes d'enfants - portraits bronze, cire-perdue ; Tête d'étude – bronze, cire-perdue ; Albert Dürer enfant.*

<sup>94</sup> Maurice Hamel, « Les écoles étrangères, Autriche-Hongrie », *Gazette des Beaux-Arts*, année 31, 1889, tome II, p. 252-254.

*sujets que dans l'expression ; il n'y a donc pas à proprement parler d'art national, et comme il ne s'est rien produit de très nouveau depuis dix ans, on nous pardonnera d'être bref [...]. Si donc on constate un temps d'arrêt dans la production de l'Autriche-Hongrie, il n'en faudrait pas conclure que son avenir soit compromis. Il est vraisemblable au contraire que certains courants, non pas ceux peut-être qui font le plus d'écume, la remettront à flot un jour ou l'autre<sup>95</sup> . »*

Les auteurs du *Rapport du jury sur l'exposition universelle internationale de 1889*<sup>96</sup> ne furent pas aussi ouverts. Dans leur critique de la section des beaux-arts étrangers on ressent encore plus l'accentuation de la supériorité consciente des Français qui mesurèrent l'art étranger par leur production qui dominait l'Europe à ce moment. M. Georges Lafenestre, conservateur de la peinture au Musée du Louvre qui se chargeait d'écrire des peintures et des dessins, cherchait surtout le caractère français chez les exposants étrangers. Il proclame : « *En plusieurs endroits, notamment aux Etats-Unis, en Autriche, en Suisse, on se croirait toujours en France, tant l'imitation français y semble dominer, et ce sont, en effet, les artistes domiciliés en travaillant chez nous qui y sont venus en majorité [...]. Le grand intérêt pour nous, en des occasions pareilles, est-il seulement de constater que nos maîtres vivants, comme nos maîtres disparus, continuent d'exercer une action dominantes sur les écoles étrangères*<sup>97</sup> . »

Dans son rapport il s'arrête aussi spécialement sur l'exposition autrichienne : « *Les salles de l'Autriche-Hongrie nous offrent plusieurs compositions vastes et dramatiques, le Christ devant Pilate et le Christ du Calvaire de M. Munkacsy, le Koseiuszko après la bataille de Raclavice, par Jan Matejko, la Défénéstration de Prague, par M. Brožik, les épisodes de la Perte de l'expédition de John Franklin au cap Nord, par M. J. de Payer, et, en même temps un grand nombre de peintures habiles, soignées, spirituelles, amusantes, celles de MM. Charlemont, Ribarz, Hynais, etc. Néanmoins, c'est un des endroits de l'Exposition internationale où l'on éprouve le moins le sentiment de la surprise ou celui d'une transplantation dans une atmosphère lointaine et nouvelle. [...] la peinture austro-hongroise est une de celles qui se rajeunissent le plus lentement et le plus péniblement*<sup>98</sup> . » Et il poursuit : « *Les artistes de ce pays se laissent difficilement pénétrer par ces aspirations vers la vérité, la simplicité, la lumière qui agitent à ce moment l'Europe autour d'eux, ou lorsqu'ils en sont touchés par l'intermédiaire des maîtres français, ils demeurent si étroitement attachés à l'imitation de ces maîtres, qu'on ne saurait actuellement prévoir par contre-coup, dans ce milieu, le développement d'une originalité spéciale. La résidence, à Paris, de la plupart des artistes autrichiens explique d'ailleurs, en même temps que leur habileté, leur absence de caractère particulier et le peu d'influence qu'ils exercent dans leur propre pays*<sup>99</sup> . »

On comprend pourquoi les Tchèques voulaient obtenir une section indépendante. Ce but n'était pas suivi seulement pour des raisons politiques mais aussi culturelles. Exposant sous l'étiquette autrichienne, les Tchèques ne pouvaient pas démontrer l'homogénéité et l'originalité de leur art qui pourtant se développait dans une tradition fort différente de celle de l'Autriche. Le rédacteur de la revue tchèque *Světazor* avait aussi cette impression de diversité. Il en écrit : « *Malgré tout l'éclecticisme on peut voir un développement organique dans l'art français [...]. On ne peut pas aussi facilement suivre le développement chez les maîtres autrichiens. Makart, Brožik, Munkacsy, Matejko sont des individualités qui organiquement ne se rattachent pas trop. Toutefois justement de cette diversité un avantage*

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Rapport du jury sur l'exposition universelle internationale de 1889*, ed. Alfred Picard, Paris, 1889.

<sup>97</sup> Georges Lefenestre, « La Peinture étrangère à l'exposition de 1889 », *Revue des Deux Mondes*, le 1er novembre 1889, p. 138-139.

<sup>98</sup> *Rapport du jury sur l'exposition universelle internationale de 1889*, ed. Alfred Picard, Paris, 1889, p. 54.

<sup>99</sup> *Ibid.*

peut naître ; les Autrichiens étaient rarement présentés aussi complètement lors d'expositions<sup>100</sup> . » Ici il faut noter que l'oeuvre de ces artistes ne pouvait témoigner aucune unité puisque chacun appartenait à une autre nation – Makart était Autrichien, Brožík Tchèque, Munkacsy Hongrois et Matejko Polonais.

Hynais et Brožík, les deux artistes tchèques les plus connus à l'époque et les plus reconnus même aujourd'hui de ceux qui exposèrent à Paris en 1889, sont critiqués pour le caractère parisien de leur oeuvre. Si on appréciait quelque chose chez ces maîtres c'était surtout leur habileté : « *Les plus habiles parmi ces imitateurs éclectiques sont de purs parisiens, habitant autour de la Trinité ou de l'avenue de Villiers. La Défenestration de Prague, par M. Brožík, marque un progrès marqué sur les oeuvres précédentes du même peintre. Sa palette s'est éclaircie, sa brosse s'est allégée. Les qualités de composition qu'il possède depuis longtemps se sont complétées et fortifiées. [...] la plus part de ces seigneurs bohémiens sont des gardes civiques et des bourgeois hollandais. Ces transplantations sont en bonne guerre quand elles sont faites avec aisance, et l'on ne saurait nier que M. Brožík ait apporté beaucoup de savoir et d'habileté dans l'arrangement de sa vaste toile...* »<sup>101</sup>

Vojtěch Hynais, ce représentant de la génération du Théâtre national, ce maître qui plus tard fit grandir la génération des années 1890, est encore moins apprécié que son collègue Brožík : « *...Presque tous les autres Austro-Hongrois sont aussi des Parisiens, d'un dilettantisme avisé, d'une virtuosité extrême, mais chez lesquels on chercherait vainement un accent exotique : Parisien M. Hynais, dans ses jolis portraits comme dans ses décorations faciles et élégantes du théâtre de Vienne. [...] on ne voit nulle part un groupement de tendances permettant d'affirmer que les artistes austro-hongrois, par une observation plus directe de la nature et par un développement plus spontané de leur imagination particulière, apporteront prochainement des éléments nouveaux dans l'activité européenne* »<sup>102</sup> . » Si l'auteur de ces paroles avait suivi le développement de l'art tchèque prochain il aurait constaté à quel point cet art se transforma dans vingt ans. En 1910 les artistes tchèques se rangeaient parmi les avant-gardes les plus spécifiques et les plus avancées en Europe.

Désormais avec un recul de plus de cent ans, il est facile de voir les protagonistes importants et des épigones dont les noms sont le plus souvent effacés par le temps. Le directeur des musées nationaux et de l'Ecole du Louvre M. Kaempfeu écrivant à propos de la sculpture s'arrêta chez Bedřich Beer, artiste qui ne laissa pas des marques ni sur l'art tchèque ni étranger et qui pourtant fut beaucoup mieux apprécié que ses collègues peintres : « *Ce n'était pas par de grands ouvrages et des compositions savantes que M. Beer cherchait à attirer l'attention, mais sa tête d'étude en bronze était très largement traitée, et ses bustes de Mme Braun-Potter et de M. Spitzer avaient de quoi contenter les plus difficiles* »<sup>103</sup> . »

Bien sûr que la presse tchèque suivait les événements parisiens. Renáta Tyršová, la critique d'art qui visita l'Exposition, en écrivit dans la revue *Osvěta* (Education populaire)<sup>104</sup> et *Světazor* où elle publiait toute une série d'articles<sup>105</sup> dont le ton diffère largement de celui des critiques français. Tandis que les Français considéraient Hynais et Brožík comme des épigones de leur production artistique, Tyršová voit chez ces artistes surtout leur individualité

<sup>100</sup> « Listy z Paříže », *Světazor*, 1889, p. 502, traduction K. F. : « *Ve Francii možno sledovat při všem eklekticismu organický vývoj umění [...]. Ne tak snadno u rakouských mistrů možno sledovati jejich vývoj. Makart, Brožík, Munkacsy, Matejko jsou individuality, které organicky jen málo souvisejí. Než z této rozmanitosti může právě vzejít přednost ; zřídka jen na výstavách Rakušané tak úplně se sešli.* »

<sup>101</sup> *Rapport du jury sur l'exposition universelle internationale de 1889*, ed. Alfred Picard, Paris, 1889, p. 57.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>104</sup> Renáta Tyršová, « O výtvarném umění na světové výstavě v Paříži », *Osvěta*, vol. XX, 1890, p. 7.

<sup>105</sup> « Listy z Paříže », *Světazor*, 1889, p. 427, 451, 479, 502; « Čeští umělci na světové výstavě Pařížské », *Světazor*, 1889, p. 586, 600.

créative<sup>106</sup>. Les représentants tchèques ont obtenu cinq distinctions ce que, vu leur nombre très limité, fut compris par la critique tchèque comme un grand succès. L'exposition étant visitée par d'autres artistes tchèques elle leur offrit l'occasion d'étudier l'évolution artistique française depuis cent ans et de rentrer en contact direct avec la peinture contemporaine naturaliste et claire. Elle signifiait l'un des tremplins décisifs pour le développement des relations artistiques prochaines entre Prague et Paris.

---

<sup>106</sup>Renáta Tyršová, «Čeští umělci na světové výstavě Pařížské», *Světozor*, 1889, p. 586.

## II L'exposition universelle de Paris 1900

A/ En général

Seulement onze ans après la grande manifestation de la force culturelle et industrielle de 1889, la France décida d'organiser une autre exposition encore plus somptueuse.

L'Exposition universelle de 1900<sup>107</sup> fut inaugurée le 14 avril par le président de la République, Emile Loubet. Alfred Picard, le commissaire général définit son objectif – promouvoir l'éducation et l'instruction, les beaux-arts et les arts décoratifs, la technologie, le travail, ainsi que le bien-être social et l'hygiène. Lors de la cérémonie d'ouverture, le président Loubet eut soin de rappeler aux dignitaires présents le rôle que la France a joué dans la réalisation de ces objectifs : « *La France a voulu apporter une contribution éclatante à l'avènement de la concorde entre les peuples. Elle a conscience de travailler pour le bien du monde, au terme de ce noble siècle dont la victoire sur l'erreur et sur la haine fut, hélas ! incomplète, mais qui nous lègue une foi toujours vivace dans le progrès...* »<sup>108</sup> Paroles qui furent prononcées quatorze ans avant l'éclat de la Première guerre mondiale et dont on pouvait déjà ressentir le danger à ce moment.

L'exposition universelle de 1900 à Paris suscita une participation internationale beaucoup plus importante que celle qui l'avait précédée en 1889. Plus de quarante pays furent représentés, dont plusieurs avaient des intérêts coloniaux considérables aux quatre coins du monde. A l'emplacement de l'Exposition, qui s'étendait du pont de la Concorde au pont d'Iéna, couvrant quelque 138 hectares, s'éleva une ville nouvelle et éphémère. Les différents pavillons nationaux étaient construits dans les styles indigènes, des espaces exotiques furent aménagés. Le style architectural du Grand Palais et du Petit Palais, construits pour l'occasion et destinés à accueillir les produits de l'art et du génie, fut décrit comme un manifeste de l'architecture moderne, un mariage du fer et de la pierre, dans l'axe du pont Alexandre III.

Ces constructions gardées jusqu'à nos jours témoignent à quel point l'architecture française officielle était retardée par rapport à la peinture et la sculpture. Même ainsi, elles furent critiquées par Gustave Geffroy : « *L'ensemble, toutefois, ne représente en rien notre temps sinon dans son goût du factice et du pastiche. Le pont Alexandre III [...] avec son arc unique né de l'emploi du fer, est une belle chose simple, en absolu désaccord avec les palais nouveaux, mais une belle chose simple que l'on s'est hâté de défigurer en installant dessus beaucoup trop de faux agréments, pylônes, candélabres, motifs décoratifs* »<sup>109</sup>

Le Petit Palais présenta l'Exposition rétrospective - une revue historique des arts picturaux et décoratifs de l'antiquité jusqu'à 1799 organisé par Emile Molinier. En 1889 les organisateurs avaient déjà la louable pensée de présenter, à côté des travaux des artistes contemporains, un tableau résumé de l'art du siècle. En 1900, le Grand Palais qui ouvrit ses portes au public le 2 mai 1900, abritait deux expositions des beaux-arts rétrospectives - dans l'aile Ouest, face à l'avenue d'Antin, l'Exposition Centennale dont le but était de célébrer la

<sup>107</sup>Le sujet de l'art sur l'Exposition universelle de Paris 1900 fut étudié par Maryanne Stevens, « L'Exposition universelle, « cet énorme concours d'efforts, de réalisations et de victoires », *1900, la belle époque de l'art*, Royal Academy of Arts, London, du 16 janvier au 3 avril 2000, Paris, Editions de La Martinière, 2000, p. 55-71.

<sup>108</sup>Cité par Maryanne Stevens, « L'Exposition universelle, « cet énorme concours d'efforts, de réalisations et de victoires », *1900, la belle époque de l'art*, op. cit. , p. 55.

<sup>109</sup>Gustav Geffroy, *Les industries artistiques françaises et étrangères à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1900, p. 6.



grandeur de l'art français depuis 1800 jusqu'à 1889 et dont le commissaire fut Claude Roger-Marx qui profita de son expérience à la Centennale de 1889. Elle présentait une sélection d'oeuvres plus complète et plus équilibrée : de David à Monet, en n'oubliant ni Daumier, ni Henner, ni Besnard, ni Cézanne. La présence de Gauguin et de Seurat témoigne enfin d'une véritable ouverture. Et cette fois, la sélection de Roger Marx fait la quasi-unanimité de la critique.

Ensuite dans la plus grande partie du rez-de-chaussée et du premier étage l'Exposition Décennale internationale documenta le développement artistique depuis 1890 jusqu'à 1900. Celle-ci s'articulait autour d'un immense atrium, éclairé par le haut, où étaient exposées les sculptures. Vingt-neuf pays souhaitèrent être représentés, exposant chacun : peintures, oeuvres sur papier, sculptures et oeuvres architecturales. Les beaux-arts se trouvèrent distribués entre les quatre classes : classe 7 – peintures, cartons, dessins ; classe 8 – gravure et lithographie ; classe 9 – sculpture et gravure en médailles et sur pierres fines ; classe 10 – architecture.

Les différents pays participant à l'exposition eurent la responsabilité de sélectionner les artistes qui représenteraient chaque nation et chargèrent, en général, une commission de cette tâche. Le critère principal de la sélection des oeuvres était qu'elles devaient avoir été créées après 1889.

Toutefois le résultat ne fut pas toujours apprécié, son rôle y jouait aussi un grand nombre d'oeuvres d'art. Camille Pissarro nous a laissé le témoignage de son impression quand il écrivit à son fils Lucien : « *Mais quelle horrible foire que cet odieux bazar ! Je n'ai pu y aller que six fois, je n'ai regardé que la Décennale, la Centennale et le Petit Palais ! Le reste ressemble tellement à la ménagerie que j'ai eu hâte d'aller voir les pommiers en fleur* <sup>110</sup> ». Rodin affirma son indépendance et son autorité en exposant à la Décennale tout en présentant une rétrospective de 150 oeuvres dans son propre pavillon sur la place de l'Alma. Monet affirma sa position de supériorité en gardant ses distances par rapport à la Décennale et en organisant son exposition personnelle à la galerie Durand Ruel après la fermeture de l'Exposition.

Les impressionnistes, les artistes les plus importants pour le développement artistique prochain, furent exclus de la Décennale et furent admis seulement à la Centennale ce qui provoqua une critique violente. Finalement leurs oeuvres furent installées dans la salle qui faisait communiquer la Décennale et la Centennale. On pouvait y voir *La Danseuse* de Auguste Renoir, *Antibes et les Pins parasols* de Claude Monet. Ensuite on pouvait y rencontrer l'oeuvre de Puvis de Chavannes.

Les représentants des pays étrangers durent se contenter de l'espace restreint que leur laissaient les innombrables artistes de la section française qui s'attribuaient plus de la moitié de l'espace du Grand Palais <sup>111</sup>. Le nombre des ouvrages que peut exposer chaque artiste dans chaque classe fut limité à dix. Toutefois un artiste étranger n'exposa d'habitude qu'une seule oeuvre. Ce fait fut critiqué même par les critiques français : « *Les étrangers [...] ne peuvent, proportionnellement, accrocher que deux ou trois tableaux, quand la France en accroche une centaine. Nos artistes ont une singulière façon de comprendre et de pratiquer l'hospitalité. Ils ont pensé, sans doute, qu'en excluant les autres, ils démontrent irréfutablement qu'eux seuls existent et qu'eux seuls ont du génie. Hélas ! Ils n'ont irréfutablement démontré que la*

---

<sup>110</sup> Cité par Maryanne Stevens, « L'Exposition universelle, « cet énorme concours d'efforts, de réalisations et de victoires », 1900, *la belle époque de l'art*, op. cit., p. 59 ( *Correspondance de Camille Pissarro, 1899-1903*, éd. J. Bailly-Herzberg, Saint-Ouen-l'Aumône, 1991, lettre 1737, p. 114).

<sup>111</sup> Les salles étrangères de peinture occupaient l'aile du Palais qui longe le Quai de la Seine ; celles de la France comprenaient la partie à peu près égale de l'édifice qui donne sur les Champs-Élysées. La sculpture fut installée dans la même proportion, au milieu de la nef, et débordait dans les jardins.

*muflerie de leurs grandes âmes*<sup>112</sup>. » Pour cette raison, toute évaluation objective de la situation internationale des arts plastiques de l'époque fut impossible. Toutefois on confia à des jurys internationaux la responsabilité des prix, qui furent décernés en cinq catégories : le « grand prix », le « prix d'or », le « prix d'argent », le « prix de bronze », et la « mention d'honneur ».

L'Exposition universelle et l'Exposition Décennale en particulier servirent de tribune aux sentiments nationalistes, qui s'exprimèrent soit par la représentation symbolique, soit par le choix des objets exposés. Le nationalisme conditionna bien entendu les réactions de la critique. L'importance de la représentation française (plus de quatre mille ouvrages français contre trois ou quatre cents étrangères) et la présence d'une majorité de critiques français suscitèrent une panégyrique du pays d'accueil. On pouvait lire dans le guide publié par Hachette : « *Elever au seuil du vingtième siècle une sorte de monument à la gloire de l'Art Français* », tel est le but que se sont proposé les organisateurs de l'Exposition Rétrospective et de l'Exposition Centennale des Beaux-Arts. A cette affirmation de notre génie national il fallait un cadre grandiose. L'édification du Grand Palais et du Petit Palais des Champs-Élysées est venue répondre à ce besoin<sup>113</sup>. »

L'art étranger ne fut pas regardé d'une manière indépendante mais toujours sur l'écran de l'art français : « *C'est chose infiniment intéressante pour un amateur d'art de revoir chaque dix ans la Peinture étrangère, étudier les progrès ou la déchéance dans telle nation, relever les orientations nouvelles des peuples et constater le rayonnement du foyer artistique français chez presque tous*<sup>114</sup>. »

L'internationalisme fut interprété comme un reflet de la domination française : « *Aujourd'hui, grâce à l'expansion de notre enseignement officiel qui, depuis le début du siècle, a formé la plupart des grands artistes des deux mondes, grâce au rayonnement des glorieux et hardis novateurs qui ont illustré notre art en le revivifiant, c'est vers la France que s'orientent toutes ou presque toutes les grandes écoles, nouvelles ou rajeunies, de l'Europe, de l'Amérique et, ajoutons-le, pour la première fois, de l'Extrême-Orient...*<sup>115</sup> » On attribuait généralement la puissance de l'art français contemporain au fait que la France avait le monopole presque total de la formation artistique. Dans les livres publiés à l'occasion de l'exposition on pouvait lire : « *Paris [...] a remplacé Rome. L'étranger quel que soit son berceau : Norvège, Finlande, Etats-Unis, Philippines, vient chercher l'enseignement artistique à Paris, et se contente de visiter l'Italie et son Passé admirable, mais frappé de mort*<sup>116</sup>. » Ce fait est aussi bien démontré par les artistes tchèques qui depuis les années 1880, après avoir étudié à Munich, partaient de plus en plus nombreux en France.

Toutefois les critiques étaient conscients que c'était aussi le début de la fin des écoles. Grâce à la communication, la facilité de voyager et le progrès technique en général, les artistes ne créaient plus dans un isolement et c'est pourquoi les différences des écoles nationales commençaient à s'effacer. C'était le moment de la prise de conscience du phénomène qui devait devenir de plus en plus actuel – la mondialisation : « *La confusion des mœurs, des races, l'unification des pays, liés chaque jour plus étroitement par des intérêts*

<sup>112</sup>Cité par Maryanne Stevens, « L'Exposition universelle, « cet énorme concours d'efforts, de réalisations et de victoires », 1900, la belle époque de l'art, op. cit. », p. 61-62 (B. Guinaudeau, « La Décennale », *L'Aurore*, le 20 mai 1900).

<sup>113</sup>*Paris Exposition 1900*, Paris, Hachette, 1900, p. 188.

<sup>114</sup>Charles Ponsonailhe, « La peinture étrangère à la Décennale », in : *L'Exposition de Paris (1900)*, Paris, Librairie illustrée mont gredien, 1900, p. 202.

<sup>115</sup>Léonce Bénédite, « Les arts à l'exposition universelle 1900. Exposition décennale : la peinture étrangère », *Gazette des Beaux-Arts*, année 42, vol. XXIV, 1900, p. 179.

<sup>116</sup>« La préface de la Décennale », in : *L'Exposition de Paris (1900)*, Paris, Librairie illustrée mont gredien, 1900, p. 22.

*devenus plus pressants et par des rapports que les progrès matériels du siècle ont rendus quotidiens, ne pouvaient que contribuer à donner à l'art universel cette grande apparence d'unité dans laquelle les écoles locales ne se distinguent plus guère que par des nuances. Il n'y a plus, à vrai dire, dans le domaine de l'art, de nations diverses parlant un langage différent, mais tout au plus des provinces voisines que l'on devine à certain accent de clocher*<sup>117</sup>. »

La période autour de 1900, appelée « la belle époque », se déroulait au nom de la grande confusion, de l'incertitude et des doutes. C'était une période de recherche intensive qui fut accompagnée par un enthousiasme mais aussi un sentiment de dégoût et de laideur. Comme si l'Exposition universelle était la dernière fête mégalomane décadente avant l'éclat de la Première guerre mondiale. Ce moment vibrant était décisif pour les promoteurs des nouvelles avant-gardes prochaines qui cherchaient déjà leur propre voie. Tous ces phénomènes créent une diversité artistique exceptionnelle vers 1900 : « *Le fait que Hodler et Klimt, Pelizza da Volpedo et Maliavin, Stuck et Rodin, le jeune Picasso et le jeune Rouault aient pu être réunis, dans le même échantillon de dix années d'art contemporain, avec Burne-Jones et Carolus-Durand, Lenbach et Munkacsy en dit long sur le pluralisme esthétique de l'Exposition*<sup>118</sup>. » Dans ce sens l'Exposition fut une porte au XXe siècle. Déjà en 1905 l'un des premiers mouvements artistiques émergea sur la scène internationale – le fauvisme - pour être suivi par d'autres – l'expressionnisme, le cubisme, le surréalisme, l'abstraction, etc.

---

<sup>117</sup>Léonce Bénédict, « Les arts à l'exposition universelle 1900. Exposition décennale : la peinture étrangère », *art. cit.*, p. 179.

<sup>118</sup>Maryanne Stevens, « L'Exposition universelle, « cet énorme concours d'efforts, de réalisations et de victoires », 1900, la belle époque de l'art, *op. cit.*, p. 69-70.

Le nationalisme et les buts politiques se manifestaient le plus nettement dans l'architecture des pavillons nationaux. Le long du quai des Nations, entre le pont Alexandre III et le pont de l'Alma, s'élevait une ville de plâtre et de fer, une accumulation de bâtiments provisoires, érigés pour affirmer la spécificité des identités nationales et créer un environnement dans lequel les réalisations uniques de chaque pays pouvaient être mises en valeur. Par contraste avec l'Exposition universelle de 1889 qui avait mis l'accent sur l'architecture contemporaine, la plupart des pays choisirent, en 1900, de se présenter en faisant référence au passé. La sélection des objets présentés à l'intérieur des pavillons et dans les expositions thématiques traduisait également des sentiments nationalistes. Dans le domaine artistique, l'Autriche, la Hongrie et l'Allemagne soulignèrent, dans leurs pavillons respectifs, le triomphe de leurs propres variantes de l'Art Nouveau.

La plupart des pavillons ont été édifiés en staff comme des ouvrages destinés à disparaître. Il fut recommandé aux commissions nationales de construire leurs pavillons dans un « style notoire », dans un style par conséquent qui fût caractéristique de l'histoire de la civilisation et de l'architecture de chaque pays. L'Autriche-Hongrie participe non seulement à l'Exposition Décennale mais aussi à celle des pavillons spéciaux<sup>119</sup>. Sa présence à l'Exposition Universelle s'articule donc entre une exposition autrichienne, une exposition hongroise et trois pavillons autonomes : un pavillon de l'Autriche, un pavillon de la Hongrie, un pavillon de la Bosnie-Herzégovine<sup>120</sup>. Ainsi, la Hongrie se présente pour la première fois en Etat indépendant, tandis que l'expérience réussie du pavillon bosniaque à l'Exposition Universelle de 1897 (Bruxelles) est renouvelée. Le quatrième édifice, encadré par le pavillon bosniaque d'une part et le pavillon américain d'autre part, sur la berge de la Seine, fut le Palais Autrichien. Les organisateurs décidèrent de construire le Belvédère viennois en réduction dont l'architecte en chef était Louis Baumann. D'après le catalogue officiel « *il représente un petit château le style dit « barocco »[...] Le choix du style et l'approbation des plans ont eu lieu d'après le vote unanime du conseil adjoint au commissaire général.*<sup>121</sup> »

On y entra dans le salon d'honneur exécuté par M. Portois, ensuite dans la chambre aménagée par M. Schmitt sur les dessins de M. Olbrich, dans le boudoir en bois d'érable teint en gris de M. Niedermoser. L'ensemble fut très admiré par Roger Marx qui y voyait « *les exemples les plus saillants et les plus sympathiques aussi des recherches viennoises*<sup>122</sup>. » Gustave Geffroy nous laissa un autre avis: « *L'Autriche [...] dont le Pavillon est élégant et banal, se distingue par son installation des Invalides, le salon d'honneur, de bel apparat, un*

<sup>119</sup>Voir Hélène Mugnier, *Les Pavillons de l'Autriche-Hongrie à l'Exposition universelle de 1900 à Paris*, Mémoire de maîtrise d'Histoire contemporaine, Paris, Université Paris I, octobre 1993.

<sup>120</sup>La Crise orientale de 1875-1878 accuse encore l'autoritarisme et sa remise en question en Autriche-Hongrie. Lors d'un voyage en Dalmatie, l'Empereur François Joseph encourage ouvertement le peuple de Bosnie-Herzégovine à se révolter contre le joug ottoman auquel il est soumis. Cette visite aboutit au Traité de San Stefano qui redonne son autonomie à la Bosnie-Herzégovine. Lors du Congrès de Berlin de 1878, les trois empereurs tentent alors de s'entendre pour répartir leur influence dans la région mais échouent. Cependant, l'Autriche exerce dès lors une administration provisoire en Bosnie-Herzégovine (qu'elle annexera véritablement en 1908-1909). C'est pourquoi la présence d'un pavillon bosniaque dans l'exposition autro-hongroise en 1900 est tout à fait intéressante et significative. Voir Hélène Mugnier, *Les Pavillons de l'Autriche-Hongrie à l'Exposition universelle de 1900 à Paris*, op. cit., 1993, p. 30.

<sup>121</sup>« Le Palais Autrichien du Quai d'Orsay », in : *Guide officiel des sections autrichiennes de l'exposition universelle de Paris en 1900*, Paris, Le Commissariat général impérial-royal d'Autriche, 1900, p. 78.

<sup>122</sup>Roger Marx, « La Décoration et les Industries d'Art », in : *Exposition universelle de 1900, Les Beaux-Arts et les Arts Décoratifs*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1900, p. 500.

double escalier qui mène à un portique de style dorique savamment renouvelé<sup>123</sup>. » Et il continue : « En Autriche, on a constaté plus de délicatesse et d'élégance qu'en Allemagne, mais il y a aussi moins de force et d'originalité<sup>124</sup>. »

A l'Exposition S. Bing, l'Autriche, l'Allemagne et la Belgique présentèrent le style de l'Art Nouveau. Les industries d'art étaient le seul domaine artistique auquel les Français avouèrent les qualités et la supériorité chez les étrangers : « *Les installations intérieures de la plupart des sections françaises contrastent aussi, par leur mesquinerie et leur banalité, avec les sections de plusieurs autres pays [...] l'impression qui se dégage est qu'en France, la marche de l'art dans le métier vers les voies nouvelles n'est représentée que par des efforts isolés, sans solidarité entre eux ni répercussion sérieuse sur l'industrie [...]. Le jugement est sévère, et n'attirera pas les approbations à celui qui le porte. Mais le devoir en tel cas, c'est non-seulement de dire la vérité, mais de la proclamer le plus haut qu'on le peut. Ceux qui flattent la France vivant de son passé sont ses pires ennemis*<sup>125</sup>. » Toutefois il faut souligner que cette critique étant publiée dans la revue *L'Art décoratif* fondée et dirigée par le critique d'art allemand Julius Meier-Greafe n'avait pas du tout un caractère général.

Si l'extérieur du Pavillon Autrichien semblait être baroque, l'intérieur fut exécuté dans le style de l'Art Nouveau. Mais l'Autriche a marqué par ce style aussi un autre édifice – un Restaurant viennois où les architectes ont utilisé des armatures de fer, des formes arrondies et un décor floral. Le plus grand défenseur du nouveau style à l'Exposition était Roger Marx : « *...entre toutes les nations, c'est elle [l'Autriche] qui réussit le mieux à satisfaire l'appétit d'inédit, elle qui sut montrer la fantasia la plus ingénieuse et la plus abondante, la plus souple et la plus déliée*<sup>126</sup>. »

La disposition des emplacements à l'exposition Décennale était faite principalement en considération de l'importance politique des Etats. L'image du rapport de la France vis à vis de l'Empire Austro-Hongrois nous illustre le fait que sa section fut la plus nombreuse après la France et elle dépassait même de deux unités les Etats-Unis. La peinture, architecture, sculpture – ont trouvé leur place dans les trois salles du 1<sup>er</sup> étage du Grand Palais – dans les galeries qui longeaient l'Av. Alexandre III (peinture), à son rez-de-chaussée, sur sa façade, dans une salle de son aile gauche située vers la Seine (architecture), dans les parterres qui l'entourent (sculpture), ainsi que dans le Pavillon autrichien – dans les trois galeries ouvertes du 1<sup>er</sup> étage.

L'Autriche introduisit des références à la jeune Sécession viennoise. Elle exposait dans sa section des oeuvres marquées par les tendances d'avant et d'après la Sécession étant dominée par Klimt mais dont la contribution fut loin de susciter l'enthousiasme général : « *M. Gustave Klimt, dans son tableau allégorisant l'Amour, l'éternel enchaînement des êtres tandis que dans la nuit astrale les mondes indifférents continuent leurs périodiques révolutions, M. Klimt ne dépasse pas le niveau d'un élève de cinquième ordre de MM. Besnard ou H. Martin. Il a obtenu la médaille d'honneur comme chef des tendances modernes. Dieu fasse que plus tard il légitime cette récompense*<sup>127</sup>. »

L'ensemble de la collection de la peinture autrichienne ne provoqua de grand enthousiasme non plus. Léonce Benédite en écrivit : « *Une exposition nombreuse, qui a*

---

<sup>123</sup>Gustav Geffroy, *Les industries artistiques françaises et étrangères à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1900, p. 8.

<sup>124</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>125</sup>G. -M. Jacques, « l'Exposition universelle », *L'art décoratif*, année 2, avril-septembre 1900, p. 77-78.

<sup>126</sup>Roger Marx, « La Décoration et les Industries d'Art », in : *Exposition universelle de 1900, Les Beaux-Arts et les Arts Décoratifs*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1900, p. 463.

<sup>127</sup>Charles Ponsonailhe, « La peinture étrangère à la Décennale », in : *L'Exposition de Paris (1900)*, Paris, Librairie illustrée mont gredien, 1900, p. 203.

*éprouvé le besoin de se répartir, pour l'Autriche, en deux camps distincts, et où l'on ne rencontre guère, il faut le dire, ni de peinture un peu local, ni d'artistes un peu personnels. C'est un mélange sans conviction de toutes les inspirations et de toutes les écoles, qui produit un dilettantisme facile, dangereux et, très souvent, sans grand intérêt<sup>128</sup>. »* La sculpture ne fut pas beaucoup plus appréciée par la critique française : *« L'Autriche ne témoignait rien qu'on pût nommer, hormis peut-être l'effigie de Johann Strauss, par Tilgner<sup>129</sup>. »*

---

<sup>128</sup>Léonce Bénédite, « La Peinture étrangère », in : *Exposition universelle de 1900, Les Beaux-Arts et les Arts Décoratifs*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1900, p. 411.

<sup>129</sup>Camille Mauclair, « La Sculpture étrangère », in : *Exposition universelle de 1900, Les Beaux-Arts et les Arts Décoratifs*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1900, p. 415.

C'était seulement l'Exposition universelle de Paris 1900 qui fut l'occasion pour les Tchèques d'exposer une grande collection de leurs oeuvres d'art même s'ils ne réussirent pas même cette fois obtenir leur pavillon indépendant et ils devaient accepter de faire partie de l'exposition autrichienne. En 1900, l'association Manes commença à devenir une organisation importante pour la vie et le développement artistique tchèque. Elle s'engagea à imposer à la commission autrichienne de l'exposition les conditions sous lesquelles les Tchèques aimeraient être présentés à Paris<sup>130</sup>. Les protagonistes les plus importants étaient V. Hynais, J. Koula, E. K. Liška, V. Roštlapil et S. Sucharda. Mais si en 1889 les artistes étrangers s'étaient groupés librement en comités privés, en dehors de la tutelle gouvernementale, cette fois-ci les oeuvres ont été recueillies sous la direction des commissariats officiels, et, par la suite, sous l'influence des corps politiques et souvent académiques régnants. Il s'ensuit qu'en 1900 il était d'autant plus difficile faire prévaloir des idées libres et purement artistiques et que les éléments plus jeunes ont été un peu sacrifiés.

Les artistes tchèques font observer que dans le passé, l'art viennois fut pistonné ce qui aujourd'hui quand les deux grands centres artistiques se sont formés à Prague et à Cracovie n'est plus possible. Ils argumentent qu'ayant fondé l'Académie des beaux-arts à Prague et par la suite promouvant l'art tchèque même le gouvernement autrichien accorda à Prague une importance artistique et donc on ne peut pas parler de subordination de l'art tchèque à l'art viennois. L'art tchèque serait évalué à l'Exposition universelle dans le seul cas où la commission centrale ne serait pas composée uniquement d'artistes viennois mais aussi tchèques. Les artistes argumentaient par l'exemple de l'Allemagne vis à vis de laquelle l'Autriche éprouvait beaucoup de sympathie. Ils soulignèrent le fait que l'Allemagne prend en considération non seulement les centres artistiques mais même les groupes différents, qui suivent les mouvements artistiques différents et de cette manière tous les points de vue variés sont présentés.

Ils veulent faire prévaloir<sup>131</sup> 1) qu'une section artistique tchèque qui fasse partie de la commission centrale artistique autrichienne. Cette section doit avoir son siège aussi bien à Vienne qu'à Paris. 2) que la sélection des oeuvres d'art tchèques ne soit pas faite par les acteurs étrangers ou même par les non artistes, qui ne peuvent pas comprendre le caractère typique et particulier de l'art tchèque mais par les artistes tchèques choisis. 3) que l'art tchèque soit présenté comme un ensemble qui fait pourtant partie de l'art de l'Empire Austro-Hongrois. 4) que la section de l'art tchèque soit subventionnée de la même manière que les autres sections de ce genre.

Finalement les Tchèques sont parvenus à un compromis (tous les postulats furent effectués partiellement) même si involontairement puisque leur pétition ne fut jamais envoyé au ministère du commerce à Vienne pour la dissension des artistes tchèques. Le rédacteur de *Volné směry* constate : « *Les conditions de l'exposition, même si elles ne correspondent pas aux postulats des Tchèques, sont plus favorables pour les Tchèques au moins du fait que cette fois-ci, Prague comme centre artistique a pu établir sa propre commission pour juger et sélectionner les oeuvres d'art [...]. C'est un grand progrès par rapport aux années précédentes quand c'était toujours à Vienne qu'on décidait légitimement de l'art autrichien* »<sup>132</sup>.

<sup>130</sup>Voir «Světová výstava v Paříži», Archiv hlavního města Prahy, fond Manes, sign. 6. 1. 7. , karton 35.

<sup>131</sup>Voir « Světová výstava v Paříži 1900 », *Volné směry*, vol. III, 1899, p. 113-114.

<sup>132</sup>*Ibid.*, p. 113, traduction K. F. : « *Výstavní podmínky přestože nevyhovovaly požadavkům, které čeští umělci stanovili jsou výhodnější pro Čechy alespoň v tom, že tentokrát Praze jako uměleckému centru stanovená*

Toutefois cet enthousiasme fut étouffé peu de temps après. A part des profanes, les artistes officiels tchèques V. Brožík, B. Schnirch, J. Schulz sont devenus les membres de la commission qui fit la sélection des oeuvres d'art à Rudolfinum. Les membres de Manes qui s'activaient dès le début se distançaient de l'organisation du projet finalement même si à part Koula et Sucharda ils participèrent à l'exposition. Ils considèrent la forme de l'exposition de l'art tchèque à Paris mauvaise : « *De nouveau une exposition malheureuse qui sera jugée comme une représentation de l'art tchèque qui pourtant n'a pas eu la chance de diriger son projet à temps, la faute en revient [...] à un artiste qui est plus gouvernemental que le gouvernement même qui jadis a anéanti tout projet à cause de son bureaucratisme et la faute en revient à ceux qui ont envoyé leurs oeuvres sous des conditions impossibles...* »<sup>133</sup>  
L'auteur critique cette exposition de l'art tchèque dont les oeuvres furent sélectionnées d'une manière rapide et suivant des buts politiques et non artistiques et qui même si elles sont de bonne qualité ne peuvent pas sauver l'ensemble minable. L'expulsion des deux oeuvres de František Bílek, dont l'oeuvre fut célébrée par l'association Manes à sa troisième exposition à Prague en 1900, était seulement l'un des exemples de l'incompétence de la commission.

L'Autriche publia son *Catalogue des sections autrichiennes*<sup>134</sup> dont l'introduction traite *Les arts plastiques en Autriche au cours du XIXe siècle*<sup>135</sup>. Son auteur nous reste inconnu. Après avoir consacré une étude à l'art de Vienne il écrit à propos de Prague: « *En Autriche il n'y a pas à signaler, comme ailleurs, un déplacement des centres de production artistique, et de même que Prague et Cracovie ont été de tout temps les centres d'une activité artistique considérable, de même c'est dans ces villes que l'art de notre temps devait prendre de nouveau racine* »<sup>136</sup>. Et il continue : « *A Prague, de même qu'à Vienne, la vie artistique suit une ligne toujours ascendante. Jaroslav Čermák a mis son talent presque exclusivement au service de son patriotisme. A côté de Hynais, peintre au sentiment délicat, de Pirner, aussi poétique que satirique, et du peintre d'histoire plein de talent Brožík, les brillants illustrateurs Mucha, et Marold, mort de bonne heure, ont acquis une grande réputation. Hans Schwaiger, le maître du grotesque et de la légende, va chercher ses moyens d'expression jusque dans la Renaissance, mais les marque d'une manière de sentir fortement individuelle* »<sup>137</sup>. » Donc les Tchèques réussirent déjà à souligner l'importance de leur art dans le catalogue même si d'une manière très limitée puisque sur 13 pages il n'y a que 12 lignes consacrées à l'art tchèque.

Les organisateurs prirent soin de classer des exposants dans les catégories différentes. Dans le catalogue, on trouve l'Association des artistes viennois, l'Association des artistes autrichiens (« Secession »), le Comité de la ville de Cracovie, le Comité des artistes autrichiens habitant Paris<sup>138</sup>, le Groupe des artistes autrichiens habitant Paris<sup>139</sup>, le Comité des

---

*vlastní komise posuzovací a sběrací [...] Je to značný pokrok ku předu oproti letům předcházejícím, kdy o umění Rakouska rozhodováno vždy právoplatně jen ve Vídni. »*

<sup>133</sup> « V těchto dnech odeslán prostřednictvím Rudolfinu... », *Volné směry*, vol. IV, 1900, p. 110, traduction K. F. : « *Opět jedna z nešťastných exposic, jež posuzována bude jako reprezentace českého umění, kterému však v čas nedopřáno o své věci rozhodovat – a vina toho padá [...] na hlavu jednoho vládnějšího výtvarníka než vláda sama, a který kdys celou akci svým byrokratizmem zmařil, a na hlavy těch, kteří za nemožných podmínek práce své zaslali...* »

<sup>134</sup> *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, Catalogue des sections autrichiennes, groupes II, oeuvres d'art*, vol. II, Paris, Le Commissariat général impérial-royal d'Autriche, 1900.

<sup>135</sup> « Les arts plastiques en Autriche au cours du XIXe siècle », in : *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, Catalogue des sections autrichiennes, groupes II, oeuvres d'art*, vol. II, Paris, Le Commissariat général impérial-royal d'Autriche, 1900, p. 4-14.

<sup>136</sup> *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, Catalogue des sections autrichiennes, groupes II, oeuvres d'art*, vol. II, Paris, Le Commissariat général impérial-royal d'Autriche, 1900, p. 9.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>138</sup> Des Tchèques : Classe 7 (peintures, cartons, dessins) : Jan Dědina (*Femme slave – peinture à l'huile*), František Dvořák (*Amateur de l'art – peinture à l'huile*), František Kupka (*L'argent – pastel, Contemplation*



artistes de Prague<sup>140</sup>, l'Exposition des oeuvres des artistes polonais et bohèmes<sup>141</sup> dans le Pavillon de l'Autriche. La dernière catégorie est la plus intéressante car elle montre que les Tchèques ont réussi à organiser l'exposition des beaux-arts tchèque et polonais dans le premier étage du Pavillon Autrichien. En plus ils ont ménagé à réaliser l'exposition « l'intérieur tchèque » et l'exposition de l'École des arts décoratifs de Prague dans la section de l'industrie et des arts décoratifs. Donc même s'ils ne sont pas parvenus à avoir leur pavillon indépendant, par ces trois événements, ils se sont distingués au moins partiellement de la production autrichienne.

Toutefois ce compromis avait aussi ses défauts – le plus grand était celui que la section tchèque ne figurait pas au Grand Palais, ce qu'a critiqué violemment Miloš Jiránek dans ses articles<sup>142</sup>. Les sales au Grand Palais furent divisés comme il suit : au premier étage deux salles furent réservées aux artistes de Vienne (Sécession), une grande salle aux Hongrois et une autre petite salle aux Croates, au rez-de-chaussée deux murs aux artistes habitant Paris.

N'étant pas présentée au Grand Palais, l'exposition des beaux-arts tchèque et polonais

---

– dessin, *Les fous – dessin*), Alfons Mucha (*La femme – carton, Les mois – dessin, Le matin – aquarelle, Le soir – aquarelle*), Václav Radimský (*Les derniers rayons – peinture à l'huile*), Rudolf Vácha (*Portrait de Madame B. – peinture à l'huile*), Classe 9 (sculpture et gravure en médailles et sur pierres fines) : Jindřich Kautsch (*Buste de l'admiral de Jonquières – terre cuite, François Joseph I, S. E. le comte Wolkenstein-Trostburg, M. Moser de Charlottenfels, Prince Roland Bonaparte, Madame de Benardaky, M. Freund-Deschamps, M. Dupressoir, Médaille commémorative de la Bosnie-Herzégovine, Mademoiselle de Radio – cadre avec médailles en argent*), Alfons Mucha (*La nature – bronze*). Il est assez étrange que les deux artistes tchèques habitant Paris depuis des années 1870 – Vojtěch Hynais et Václav Brožík n'y figurent pas.

<sup>139</sup>Des Tchèques : voir la notice précédente (les mêmes artistes dans les deux sections).

<sup>140</sup>Voir la notice suivante (les mêmes artistes dans les deux sections).

<sup>141</sup>Classe 7 (peintures, cartons, dessins) : Mikoláš Aleš (*Kuneš de Bělovic – aquarelle*), Václav Brožík (*Portrait – peinture à l'huile*), Ferdinand Herčík (*Portrait – peinture à l'huile*), Antonín Hudeček (*Au bain – peinture à l'huile*), Vojtěch Hynais (*2 projets de tableaux de coin pour le Panthéon au Musée royal de Bohême à Prague, Puissance et Progrès – peinture à l'huile*), Václav Jansa (*L'étang de Tišy – peinture à l'huile*), František Kaván (*Avant la pluie – peinture à l'huile*), Marie Kirschnerová (*Paravent peint et brodé sur soie – peinture à l'huile*), Beneš Knüpfer (*Après l'orage – peinture à l'huile*), František Kupka (*Le bouquiniste – peinture à l'huile*), Edvard Lebiezki (*Idylle – peinture à l'huile*), Emanuel K. Liška (*Le Veuf – peinture à l'huile*), Julius Mařák (*Paysage – peinture à l'huile*), Luděk Marold (*Le moment décisif – lavis, A atelier – aquarelle*), Gabriel Max (*La clairvoyante de Prevorst endormie – peinture à l'huile*), Kamil Mělník (*Portrait – peinture à l'huile*), Alfons Mucha (*Pater-noster, cycle aquarelle*), Augustin Němejc (*Amour sans espoir – peinture à l'huile*), Richard Pollak (*Les amies – peinture à l'huile*), Václav Radimský (*Paysage de Giverny – peinture à l'huile*), Emil Orlik (*Chanson d'automne – peinture à l'huile*), Oskar Rex (*Cikanka – peinture à l'huile*), Gabrielle Rosenberg (*Intérieur – peinture à l'huile*), Josef Schusser (*Chanson de berceau – peinture à l'huile*), Jan Schwaiger (*Les joueurs et le diable – peinture à l'huile, Essai des couleurs – aquarelle*), Jan Skramlík (*L'auxiliaire – peinture à l'huile*), František Slabý (*Sensation printanières – peinture à l'huile*), Antonín Slaviček (*Symptômes d'automne – peinture à l'huile*), Jaroslav Špillar (*Les lettres de majesté des « Choden » – peinture à l'huile*), Max Švabinský (*Portrait de femme – dessin à la plume*), Vilém Trsek (*Après du petit feu – peinture à l'huile*), Joža Uprka (*Le mendiant – peinture à l'huile*), Rudolf Vácha (*Portrait – peinture à l'huile*), Jaroslav Věšín (*Les commencements de la culture – peinture à l'huile*), August Vlček (*Portrait – peinture à l'huile*), Václav Wirkner (*Moulin de forêt – peinture à l'huile*), František Ženíšek (*Portrait – peinture à l'huile*) ; Classe 8 (gravure et lithographie) : Helena Emingerová (*2 Etudes – gravure à l'eau forte, gravure sur bois*), Hermina Laukotová (*Prométhée – gravure à l'eau forte*), Viktor Stretti (*Eglise de St. Nicolas et Hradschin – gravure à l'eau forte*), Walter Ziegler (*Page – gravure à l'eau forte*) ; Classe 9 (sculpture et gravure en médailles et sur pierres fines) : František Hergesel (*Panem nostrum quotidianum – plâtre*), Jindřich Kautsch (*Buste de Sa Majesté – marbre*), Josef Mařatka (*Tireur de glace – plâtre*), Josef Myslbek (*Statue du cardinal prince de Schwarzenberg – bronze*), Antonín Popp (*Le Génie et la science technique – bronze*), Bohuslav Schnirch (*2 Triges pour le Musée national de Bohême – plâtre*), Vincenc Vosmík (*Le Christ au désert – marbre*) ; Classe 10 (architecture) : Antonín Balšánek (*Théâtre populaire municipal à Pilsen*), Václav Roštlapil (*Projet pour un séminaire archipiscopal à Prague*), Josef Schulz (*Musée royal de Bohême*), Jiří Stíbrál (*Restauration du château Pruhonitz*), Antonín Wiehl (*Projet de restauration de l'église St. Venceslas et de l'école primaire de Prague*).

<sup>142</sup>Voir Miloš Jiránek, « Listy z Paříže », *Volné směry*, vol. V, 1900, p. 13.

isolée dans le premier étage du Pavillon Autrichien resta inaperçu par la critique française. Le gouvernement autrichien avait donc accompli des postulats tchèques d'une manière intelligente – ils avaient obtenu leur section mais pas sur l'écran international. Même si le catalogue officiel de la Décennale mentionne tous les artistes tchèques qui participèrent à l'Exposition universelle<sup>143</sup>, le plus grand nombre fut enfermé dans le Pavillon Autrichien (55) et seulement une minorité (7) exposa dans le Grand Palais dans la section autrichienne. Cette minorité fut formée par les artistes tchèques qui faisaient partie du Groupe des artistes autrichiens habitant Paris (dont quelques uns - Kupka, Mucha, Radimský, Vácha et Kautsch - participèrent aux deux expositions – aussi bien à celle dans le Pavillon Autrichien qu'à celle au Grand Palais. Jan Dědina et František Dvořák se sont limités au Grand Palais<sup>144</sup>) et de l'Association des artistes autrichiens (« Secession ») (Hynais et Schwaiger).

Même si le choix des artistes pour l'exposition tchèque fut accidentel et ne suivit pas le but de donner une image de l'école tchèque dans son intégralité et homogénéité, ce qui fut critiqué par Miloš Jiránek dans *Volné směry*<sup>145</sup>, on voit dans cette collection composée par les individualités se grouper pour la première fois sur la scène parisienne les membres de la génération des années 1890 (par ex. Antonín Slavíček, Antonín Hudeček, Max Švabinský) qui jouait un rôle crucial pour la formation de l'art moderne tchèque prochain. Miloš Jiránek sentait très bien la force de ces artistes quand il écrivit : « *Toutefois on ne peut dénier une qualité rare à tous ces artistes nommés : il y a chez eux une grande envie de vivre, de la volonté et du courage et ils ont certainement des chances dans l'avenir*<sup>146</sup>. » Leur

<sup>143</sup>Voir *Exposition internationale universelle de 1900, Catalogue général officiel, groupe II, oeuvres d'art*, tome II, Paris, 1900, p. 289-300. Classe 7 (peintures, cartons, dessins) : Mikoláš Aleš (*Kunes de Belovic – aquarelle*), Václav Brožík (*Portrait*), Jan Dědina (*tableau à l'huile*), František Dvořák (*Pygmalion*), Ferdinand Herčík (*Portrait du professeur Reinsberg*), Antonín Hudeček (*Au Bain*), Vojtěch Hynais (*Portrait de M. J. H. , Cycle de 4 lunettes pour le Musée provincial de Prague*), Václav Jansa (*L'Etang de Tisy dans la Bohême du Nord*), František Kaván (*Temps de pluie*), Marie Kirschnerová (*Peinture à l'huile*), Beneš Knüpfer (*Rêverie*), František Kupka (*Les Fous, Peinture à l'huile, Trois cartons*), Edvard Lebiezki (*Idylle*), Emanuel K. Liška (*Le Veuf*), Julius Mařák (*Peinture à l'huile*), Luděk Marold (*Aquarelles et dessins*), Gabriel Max (*La Clairvoyante de Prévort endormie*), Kamil Mělník (*Portrait*), Alfons Mucha (*Notre Père – aquarelle, La Femme – panneau décoratif, Les Mois – dessins, La Nature*), Augustin Němejc (*Amour sans espoir*), Emil Orlik (*Chanson d'automne – peinture à l'huile*), Richard Pollak (*L'Amie*), Václav Radimský (*Environs de Giverny*), Oskar Rex (*Dans la Cikanka*), Gabrielle Rosenberg (*Intérieur – peinture à l'huile*), Josef Schusser (*Soir de Mai*), Hanuš Schwaiger (*Le Petit et le Grand – aquarelle, Le Conseil – aquarelle*), Jan Skramlík (*Le Rapporteur*), František Slabý (*Approche du Printemps*), Antonín Slavíček (*Automne*), Jaroslav Špillar (*La lettre impériale*), Max Švabinský (*2 Etudes*), Jindřich Tomec (*Partie du Wienerwald Modling*), Vilém Trsek (*Près du feu*), Joža Uprka (*Mendiant*), Rudolf Vácha (*Portrait*), August Vlček (*Portrait du Directeur Korensky*), Václav Wirkner (*Moulin dans la Forêt*), František Ženíšek (*Portrait du feu Général des Chevaliers de la Croix*) ; Classe 8 (gravure et lithographie) : Helena Emingerová (*Etude – gravure*), Hermína Laukotová (*Prométhée – gravure*), Viktor Stretti (*L'Eglise de St-Nicolas Kradschin – gravure*), Walter Ziegler (*Page, Madone*) ; Classe 9 (sculpture et gravure en médailles et sur pierres fines) : František Hergesel (*Notre pain quotidien – peinture*), Jindřich Kautsch (*L'amiral de Jonquières buste plâtre, Médailles, S. M. l'Empereur – buste*), Josef Mařatka (*Tireur de glace – plâtre*), Josef Václav Myslbek (*Statue commémorative de feu l'archevêque de Prague, Frédéric, prince de Schwarzenberg – bronze*), Antonín Popp (*Le génie des sciences techniques – bronze*), Bohuslav Schnirch (*Deux frises pour le Musée national de Bohême – plâtre, bronze*), Vincenc Vosmík (*Le Christ dans le désert – marbre*) ; classe 10 (architecture) : Antonín Balšánek (*Théâtre communal à Pilsen*), Václav Roštlapil (*Séminaire du prince-évêque à Prague*), Josef Schulz (*Musée Provincial de Bohême*), Jiří Stibral (*Château de Pruhonitz reconstruit à neuf*), Antonín Weber (*Deux cadres d'esquisses, dessins, photographies représentant divers objets exécutés et aquarelles*), Antonín Wiehl (*Eglise de St-Venceslas, Maison no 792 à Prague*).

<sup>144</sup>Les désaccords des listes des artistes tchèques du *Catalogue général officiel* de la Décennale et du *Catalogue des sections autrichiennes* (par ex. dans le Catalogue de la Décennale Jaroslav Věšín manque, etc.) peuvent être produits par les changements au cours de la préparation.

<sup>145</sup>Miloš Jiránek, « *Listy z Paříže* », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 40.

<sup>146</sup>*Ibid.*, traduction K. F. : « *Ale jednu zásadnou vlastnost všem jmenovaným nelze upřítí: jsou plni života, snahy a kuráže, a mají jistě chance do budoucnosti.* »

participation fut le premier grand succès de l'association Manes qui dès lors prit sciemment soin des relations artistiques franco-tchèques.

A l'Exposition régnait une atmosphère de compétition : surtout celle de la France vis à vis les pays étrangers. Mais on pouvait observer un concours aussi entre les Français eux mêmes – les académiques contre les impressionnistes. Néanmoins les Tchèques suivirent d'autres buts – ils ne se battaient ni contre les Français ni contre l'académisme mais contre l'Autriche et leur but était de démontrer que leur art est plus autochtone et plus apprécié par le pays d'accueil que celui de Vienne. Encore en 1930 Alfons Mucha se souvenait : « *Il arriva que les oeuvres des Polonais et des Tchèques attirèrent plus d'attention que les oeuvres des artistes allemands, ce qui était évident surtout en regardant les récompenses que les Slaves ont obtenues aux expositions. Pour la dernière fois s'est arrivé à l'Exposition universelle de Paris en 1900. Cet état de choses semblait inacceptable et humiliant à l'Autriche. Le directeur de la section du Ministère de l'éducation trouva une solution. Il comprit que la décentralisation artistique nuirait à l'art de Vienne, c'est pourquoi il décida tout simplement de centraliser l'art en Autriche et de créer l'art autrichien* »<sup>147</sup>.

En tout 205 artistes exposèrent dans la section autrichienne, dont 123 artistes autrichiens, 25 Polonais et Croates et 57 Tchèques<sup>148</sup>. Ils ont obtenu 138 récompenses, dont 100 par les Autrichiens, 13 par les Polonais et les Croates et 25 par les Tchèques<sup>149</sup>. 123 artistes autrichiens ont donc obtenu 100 récompenses et 57 artistes tchèques ont obtenu 25 récompenses<sup>150</sup>. Donc chaque artiste autrichien a obtenu 0, 81 récompense et chaque artiste tchèque a obtenu 0, 44 récompense - il est clair que l'idée des Tchèques qu'ils étaient plus forts aux yeux du jury de l'Exposition était fautive. Il est sûr que les Tchèques furent défavorisés par le placement de leur exposition mais en tous cas malgré les récompenses, l'art tchèque aussi bien que l'art autrichien, ont passés à l'Exposition plutôt inaperçus. Cela était dû aussi au fait que l'exposition autrichienne fut aussi fracassée que la Monarchie Austro-Hongroise elle-même donc elle ne pouvait pas donner une impression homogène du développement artistique du pays. Le seul domaine artistique qui fut apprécié chez les Autrichiens et dont l'importance fut soulignée même par les Français fut celui des arts décoratifs qui se déroulaient dans le style de l'Art Nouveau moderne qui cherchait difficilement sa propre variante française. Toutefois la participation des Tchèques à l'Exposition fut la première grande manifestation de l'art tchèque à Paris. Depuis, les Tchèques prétendaient à organiser une exposition indépendante. L'un des plus importants essais fut effectué en 1909 par le sculpteur Bohumil Kafka, Emile Antoine Bourdelle, et l'homme de lettre Rudolf Kepl.

---

<sup>147</sup> Archiv Českého rozhlasu, Břevnov nad Labem, traduction K. F. : «*Stávalo se, že díla Poláků a Čechů upoutávala větší pozornost než díla německých umělců, což bylo evidentní především na základě cen, které Slované získali na výstavách. Naposledy se to stalo na světové výstavě v Paříži 1900. Tento stav věci připadal Rakousku nepřijatelný a ponižující. Ředitel sekce při Ministerstvu školství našel řešení. Pochopil, že decentralizace umění škodí Vídni, proto jednoduše rozhodl centralizovat umění v Rakousku a vytvořit «rakouské umění».*

<sup>148</sup> Ces nombres sont approximatifs puisqu'il est difficile de savoir la nationalité des artistes qui exposèrent ensemble dans la section autrichienne.

<sup>149</sup> Classe 7 : Vojtěch Hynais (Médaille d'or), František Kupka (médaille d'argent), Alfons Mucha (médaille d'argent et de bronze), Beneš Knüpfer, Václav Radimský, Oskar Rex, Antonín Slavíček et Rudolf Vácha (médaille de bronze), Jan Dědina, Ferdinand Herčík, Antonín Hudeček, František Slabý, August Vlček, Max Švabinský, František Kaván, Vilém Trsek, Kamil Mělník et Richard Pollak (mentions honorables), classe 9 : Josef Václav Myslbek (grand prix), classe 9 : Vincenc Vosmík (mention honorable), classe 10 : Joseph Schulz et Jiří Stibral (médaille d'argent), Václav Roštlapil (médaille de bronze).

<sup>150</sup> Gustav Klimt et Josef Václav Myslbek furent les seuls à obtenir les Grands prix. Alfons Mucha fut le seul Tchèque à obtenir deux récompenses.

Comme on a dit, les Tchèques ont réussi, à part l'exposition des beaux-arts tchèques et polonais dans le Pavillon Autrichien, à organiser deux autres événements indépendants - l'exposition « l'intérieur tchèque » et l'exposition de l'Ecole des arts décoratifs de Prague dans la section des industries artistiques à l'Esplanade des Invalides. Ils n'étaient pas les seuls à se distancer de la production autrichienne, à part eux c'étaient aussi les Polonais et les Hongrois.

« L'intérieur tchèque » fut préparé par La Chambre de commerce pragoise et l'Ecole des arts décoratifs de Prague. Les deux architectes importants furent chargé de ce projet – Josef Fanta et Jan Koula<sup>151</sup>. Ils ont créé une salle d'étude avec bibliothèque, une salle à manger et une petite chapelle. Leur but était de donner l'impression d'un intérieur actuel et caractéristique pour un intellectuel tchèque. En créant les portraits des grands personnages de l'histoire et de la mythologie tchèques et en utilisant les motifs de l'art folklorique, le nationalisme y trouvait aussi sa place. Toutefois on ne pouvait pas y voir beaucoup d'éléments de l'Art Nouveau, étant formés dans le style de la néo-renaissance, les auteurs ne s'éloignaient pas de cette mode qui régnait à Prague depuis des années 1880<sup>152</sup>. L'exposition ne différait pas beaucoup des celles des autres nations qui suivirent aussi les tendances architecturales historiques.

La seule exception furent les expositions autrichiennes construites d'après les projets de l'architecte en chef L. Baumann et deux autres représentants de la Sécession viennoise – Otto Wagner et Josef Hoffmann. Ils étaient les seuls qui ménagèrent à créer un intérieur homogène et tout à fait moderne. Ce résultat n'échappa pas à la critique : « *L'Autriche marche résolument aux côtés de l'Allemagne. Y a-t-il eu concert des deux gouvernements pour montrer au monde l'effort de l'ensemble des peuples germaniques sous son plus beau jour? Peut-être. Ce qui est certain, c'est que les installations faites par le commissariat général autrichien sont partout très étudiées dans le sens moderne, et que plusieurs d'entre elles comptent parmi les plus belles de l'Exposition. Leur caractère diffère d'ailleurs beaucoup de celui des installations du commissariat d'Allemagne. L'esprit viennois, aimable et riant, s'y traduit en formules où la grâce remplace la vigueur un peu lourde de celle des Allemands du Nord, et que domine certain attachement aux formes d'ensemble classiques* »<sup>153</sup>. C'était chez eux que les Tchèques prirent les plus grandes leçons de l'Art Nouveau et de l'architecture. Après la clôture de l'Exposition « l'intérieur tchèque » fut déménagé dans le Musée de l'art décoratif à Prague où il fut installé.

L'Ecole des arts décoratifs de Prague exposa un ensemble des oeuvres exécutées par les différentes écoles dans les dernières années. Fridrich Ohmann et Jan Kotěra furent chargés des préparations. La plus grande attention attirait la céramique de l'école de Celda Klouček : « *Une autre salle occupée par l'école d'art appliqué de Prague montre un grand nombre d'objets de valeur inégale. Les céramiques sont les meilleurs; elles ont en général un caractère un peu rustique des plus agréables* »<sup>154</sup>. Klouček y commença à suivre les

<sup>151</sup>Mais à part eux, un grand nombre d'autres artistes participa à la décoration de l'intérieur - les peintres : Mikoláš Aleš, Ferdinand Engelmüller, Felix Jenewein, Karel Ladislav Klusáček, Jan Preisler, Karel Špillar, Anna Suchardová-Boudová, František Urban et Marie Urbanová-Zahradnická; les sculpteurs: Vilém Amort, Stanislav Sucharda, Ladislav Šaloun et Ludvík Wurzel.

<sup>152</sup>Néanmoins la critique française fut ravie et elle leur accorda plusieurs récompenses – trois médailles d'or et une mention honorable.

<sup>153</sup>G. -M. Jacques, «l'Exposition universelle», *L'art décoratif*, année 2, avril-septembre 1900, page 77-79.

<sup>154</sup>O. Gerdeil, « Autriche à l'exposition », *L'art décoratif*, année 2, avril-septembre 1900, p. 159.

tendances modernes de l'Art Nouveau aussi bien que Jan Kastner qui exposa les chaises effectués déjà pour l'Exposition de l'Architecture de Prague en 1898. Toute fois c'étaient des exceptions et l'ensemble de l'exposition avait plutôt le caractère du mélange des styles historiques. C'était seulement la génération des architectes et artistes suivante qui arriva à créer le style moderne tchèque même si fort influencé par la Sécession viennoise.

L'exposition 1900 signifiait le sommet de la création de la période dont l'un des plus célèbres représentants fut Alfons Mucha<sup>155</sup>. Son style spécifique de l'Art Nouveau s'est répandu dans le monde entier et fut appelé « Le style Mucha ». Il représente la forme spécifique du synthétisme qui exprime l'apparence des choses par le jeu des lignes principales. Mucha fut l'artiste tchèque qui se fit connaître à Paris depuis 1894 grâce à ses affiches exécutées pour Sarah Bernhardt et qui acquit le plus grand succès à l'Exposition universelle en 1900. Mais à l'époque la nationalité des artistes aussi chère pour eux fut souvent négligée par la critique qui spécialement dans le cas de l'Autriche ne savait pas s'orienter<sup>156</sup>. C'est pourquoi Léonce Benédite pouvait écrire : « *M. Bukovac, à demi parisien, et M. Mucha, qui l'est tout à fait, représentent, l'un les Croates, l'autre les Bosniaques. Ce décorateur qui, à côté de Grasset, a créé tout un genre populaire d'images cernées un traits de vitrail, d'où les chevelures en volutes de ses allégories féminines ont sévi sur toutes nos murailles et sur tout notre décor, est trop connu pour qu'il soit la peine d'essayer de le caractériser davantage sous son aspect étranger*<sup>157</sup>. »

Soulignons que Mucha étant Tchèque est même parvenu à créer l'affiche et la couverture du catalogue officiel des sections autrichiennes<sup>158</sup>. Mais Mucha n'étant pas satisfait par sa réputation d'affichiste voulait se présenter à l'Exposition universelle plus sérieusement. Elle lui fit l'occasion de démontrer ses dons universels – d'illustrateur, de sculpteur, de peintre et même d'architecte. Même si son projet du Pavillon de l'Homme ne fut pas réalisé, il représente une chef d'oeuvre qui illustre très bien l'atmosphère de l'époque. A part ses oeuvres exécutées pour les expositions autrichiennes, Mucha fut présenté à l'Exposition aussi par les marchands français dont le plus connu est l'orfèvre Georges Fouquet pour lequel il désina des bijoux<sup>159</sup>. Mais la plus grande oeuvre que cet artiste effectua à l'Exposition fut la décoration du Pavillon de Bosnie et Herzégovine. Ce n'était pas seulement une oeuvre d'art personnelle et bosniaque exécutée par un Tchèque, c'était une oeuvre qui représentait l'art des pays slaves sous domination austro-hongroise, même si de telle manière que le gouvernement le souhaitait. Il se peut que Mucha y eut l'idée de créer un cycle des oeuvres consacrées à l'histoire des Slaves qu'il exécuta plus tard sous le titre *L'Epopée Slave*.

L'architecte du Pavillon de Bosnie et Herzégovine<sup>160</sup> a tiré le meilleur parti du terrain assez exigü qui lu était attribué : il en a consacré l'entière superficie à une seule et unique salle d'exposition, que le visiteur embrassait d'un seul coup d'oeil, dès son entrée. Au milieu d'un grand hall, que recouvrait un velum, montait du fond, bordé à droite et à gauche de sveltes colonnettes qui supportaient un étage de larges galeries ; au fond, dans une baie s'élevait la ville de Sarajevo (peinte par Adolf Kaufmann de Vienne), dont les maisons gravissaient la pente d'une montagne, tandis qu'au premier plan des marchands, installés à même le sol, avaient étalé les divers objets qu'ils mettaient en vente ; les figures étaient en

<sup>155</sup>Voir Jana Orliková, « Alfons Mucha na světové výstavě 1900 v Paříži », in: *Alfons Mucha – Paříž 1900: Pavilon Bosny a Hercegoviny na světové výstavě*, Praha, Obecní dům, 2002, p. 35-71.

<sup>156</sup>Mais il est paradoxal que jusqu'à aujourd'hui le public ignore parfois que Mucha qui toute sa vie a été hanté par son nationalisme, était Tchèque.

<sup>157</sup>Léonce Benédite, « Les écoles étrangères –Autriche-Hongrie », in : *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, Rapports du Jury international*, Paris, 1904, p. 491.

<sup>158</sup>*Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, Catalogue des sections autrichiennes, groupes II, oeuvres d'art*, vol. II, Paris, Le Commissariat général impérial-royal d'Autriche, 1900.

<sup>159</sup>Mucha a obtenu la médaille d'or pour ses bijoux et son succès fut tel que plus tard il exécuta toute la décoration du magasin de Fouquet.

<sup>160</sup>L'Architecte qui nous est aujourd'hui inconnu – un certain Panek.

avant de la toile, et peintes sur des silhouettes découpées.

Toute la décoration intérieure revient à Alfons Mucha. Il y réalise des peintures murales (peintes sur les toiles et accrochées sur le mur) et des sculptures, un plafond vitré peint ; ensemble décoratif dont on n'a plus aujourd'hui qu'une idée vague. On ne peut cependant douter, d'après les descriptions de l'époque, que ces décors s'inscrivaient tout à fait dans le style qui avait fait la renommée de Mucha.

M. Moynet nous a laissé une description de la salle et des décorations de Mucha : « *Autour de la salle une haute frise de Mucha représente différentes phases de l'histoire de la Bosnie. Les nombreuses figures sont dessinées par un large trait de bistre, que remplissent des tons « posés à plat », c'est à dire non modelés, de telle sorte que la peinture forme une tapisserie, qui habille la muraille, au lieu de jouer au trompe l'oeil et de percer des trous dans le mur. Cette frise est placée, haut et bas, entre deux autres frises plus étroites, traitées en camaïeu d'un ton gris bleuâtre*<sup>161</sup>. » On trouve une autre description dans le guide de l'exposition : « Si Mucha a toute la fougue de la jeunesse, il en a aussi la foi. Il peint avec vérité, avec sincérité. En de superbes toiles, il a retracé toute l'histoire de la Bosnie<sup>162</sup>. » Toutefois cette oeuvre passa presque inaperçue aussi bien en France qu'en Bohême où elle fut commentée seulement par la revue *Zlatá Praha* (Prague doré) et par le critique d'art pas très influent Renáta Tyršová<sup>163</sup>. *Volné směry* et l'association Manes restèrent muets.

---

<sup>161</sup>G. Moynet, « Les participations étrangères, La Bosnie-Herzégovine », in : *L'Exposition de Paris (1900)*, Paris, Librairie illustrée mont gredien, 1900, p. 58.

<sup>162</sup>*Paris Exposition 1900*, Paris, Librairie Hachette, 1900, p. 232.

<sup>163</sup>Voir Petr Štembera, « Pavilon Bosny a Hercegoviny – dobové reflexe », in: *Alfons Mucha – Paříž 1900: Pavilon Bosny a Hercegoviny na světové výstavě*, Praha, Obecní dům, 2002, p. 83.

En 1900 les deux artistes tchèques et les deux membres de Manes, Arnošt Hofbauer et Miloš Jiránek, décidèrent de visiter Paris et son Exposition universelle. Tous les deux étaient pleinement engagés dans la vie artistique publique et travaillaient dans tous les domaines de la création. En même temps ils mettaient à profit leur savoir dans leur activité publicitaire au sein de la rédaction de *Volné směry*. A l'époque il n'était pas facile de faire ce voyage et cela prit longtemps pour qu'ils trouvent les sources financières pour pouvoir le réaliser. Entre temps, pendant trois ans, ils visitaient régulièrement la maison de Zdenka Braunerová à Roztoky près de Prague où cette peintre et grande connaisseuse de Paris leur donnait des conseils avant leur départ<sup>164</sup>. Ils sont partis au mois de septembre 1900 en voulant passer à Paris un séjour de trois mois. Mais ils n'y allèrent pas directement. Ils s'arrêtèrent d'abord à Munich où ils admirèrent les tableaux de Böcklin, Menzel, Lenbach et ses copies des anciens maîtres<sup>165</sup>. Ensuite ils passèrent par Zürich et continuèrent à Neuchâtel et ensuite à Monruz pas éloigné, où ils s'arrêtèrent à la maison familiale de leur ami - critique d'art suisse William Ritter qui leur donna des contacts de plusieurs artistes parisiens. Ils obtinrent d'autres recommandations de Zdenka Braunerová avant leur départ de Prague. A Paris ils visitèrent Grasset, Florian, Odilon Redon, Henri Rivière mais ils furent le plus impressionnés par Auguste Rodin.

Paris et son atmosphère vivante donnèrent une grande envie de travailler aux deux artistes tchèques et ils n'éprouvèrent pas de nostalgie de l'air pragois étouffant pour eux. En y allant Jiránek voulait devenir portraitiste. Après deux premières semaines il écrit à Zdenka Braunerová : « *Si j'avais eu le capital de 3000 jaunets, (qui me manque malheureusement), j'aurais aménagé un atelier ici, je bosse deux ans sans regarder ni à droite ni à gauche – et je devrais être un bon à rien pour ne pas devenir quelqu'un. Mais puisque je ne l'ai pas, je ne sais pas encore qu'est ce que je vais faire* »<sup>166</sup>. Ensuite Jiránek fait une observation très juste qui se confirmera plus tard surtout grâce à sa personnalité : « *Si on n'a pas de capital on aura au moins les contacts – grâce à vous et à William ; si on n'a pas d'Ecole et de Hynais*<sup>167</sup>, *on aura Louvre et Luxembourg – et si on n'arrive pas à faire des miracles tout de suite, on promet au moins qu'on évitera des banalités. Pour en être plus sûr on s'est acheté chacun une gravure japonaise ancienne*<sup>168</sup> *et on l'a accrochée sur le mûr de la chambre ; comme ça on a placé une partie de notre petit capital ; on a trois Hiroshige, Toyokuni, Outamar et même Hokusai*<sup>169</sup> »

<sup>164</sup>Dès 1888 elle s'est liée d'amitié avec les artistes et les critiques installés à Paris – Joris-Karl Huysmans, Odilon Redon, James Whistler.

<sup>165</sup>Voir Klára Hofbauerová-Heyrovská, « Setkání se slavným sochařem Augustem Rodinem », Archiv Národní galerie, fond Arnošt Hofbauer.

<sup>166</sup>Lettre de Miloš Jiránek à Zdenka Braunerová, sans date, Památník národního písemnictví, fond Zdenka Braunerová, korespondence, traduction K. F. : « *Mít kapitál 3000 zl (který mi bohužel schází), tak si tu zařídím atelier, dřů dvě léta nehledě napravo nalevo – a musil bych být ničema, abych ze sebe něco neudělal. Ale protože ho nemám, nevím ještě jak to vyvedu.* »

<sup>167</sup>En 1899, Jiránek fut expulsé de l'Académie des Beaux-Arts de Prague pour avoir critiqué l'un de ses professeurs – Pirner. Il étudia chez Vojtěch Hynais.

<sup>168</sup>Il est possible qu'ils se sont inspiré de l'achat chez Henri Rivière qui avait une grande collection des gravures en bois japonaises qu'ils avaient vue chez lui.

<sup>169</sup>Lettre de Miloš Jiránek à Zdenka Braunerová, sans date, Památník národního písemnictví, fond Zdenka Braunerová, korespondence, traduction K. F. : « *Nemáme-li kapitály, budeme mít alespoň styky – díky Vám a díky Williamovi ; nemáme-li školu a Hynaise, budeme mít Louvre a Luxembourg – a nedokážeme-li hned záznaky, slibujeme si aspoň, že se vyhneme banálností. Na větší toho jistotu jsem si koupil každý nějaký starý japonský tisk do pokoje na zed'; uložili jsme v nich část svých kapitálů; máme 3 Hiroshige, Toyokuniho, Outamara ba i sama Hokusai!* » Dans cette lettre Jiránek mentionne les sympathies que F. X. Šalda lui



Toutefois ce ton enthousiaste devait être remplacé par la fatigue et la dépression de Paris – le mélange des sentiments que tous les étrangers devaient goûter après un certain temps passé dans cette capitale changeante. Jiránek en fit le témoignage dans ses écrits publiés dans *Volné směry*<sup>170</sup>. Le Paris dont il a rêvé à Prague éloignée, le Paris vu comme la dernière étape de la civilisation, le sommet de l'art ne fut finalement qu'une illusion. Jiránek décrit comment il a été frappé par la grisaille et la médiocrité de son architecture, d'un laisser-aller affiché, la Seine sale, Notre-Dame sèche et médiocre, l'Exposition banale et bruyante. Il fut dégoûté par la critique démoralisée et corrompue, le public manipulé par la publicité. Il a trouvé une autre atmosphère qu'il s'était imaginé avant son départ. Ces sentiments furent partagés aussi par son compagnon Hofbauer qui écrit à Braunerová : « *Mais ce qui concerne de l'architecture, mes compliments à Prague [...]. Pauvre Notre-Dame en comparaison avec St. Guy* »<sup>171</sup>. Néanmoins ces impressions furent encore une fois effacées par les autres qui émergèrent après le retour à Prague dans les souvenirs. A ce moment Paris recommença à devenir charmant et les souvenirs plutôt négatifs prirent une autre forme ravissante. La fatigue fut remplacée par la nostalgie de Paris et sa vie rapide, nerveuse et féconde. De nouveau Paris devient admirable et fantastique, une promesse des possibilités infinies. Et Jiránek écrit : « *Flâner à Paris est plus avantageux que de travailler ailleurs* »<sup>172</sup>.

Après son retour à Prague, Jiránek publia ses souvenirs de deux soirées à Paris<sup>173</sup> qui l'ont le plus impressionnées – au restaurant *La Feria* qui l'aida à comprendre l'Espagne et son art et au théâtre Loïe Fuller qui lui évoqua la poésie du Japon ancien. Ils lui représentaient les deux exemples de deux contrastes – du tempérament pur et de la culture parfaite. Il dédia ces deux récits à ces deux amis les plus proches – Karel Myslbek et Arnošt Hofbauer.

Mais à part ça il s'est chargé surtout de référer de l'Exposition<sup>174</sup>. Lui aussi, comme Hofbauer et la plus part de visiteurs, fut fatigué de voir une telle quantité d'oeuvres d'art et il avoua que les maîtres qu'il avait admirés avant son séjour parisien et dont il connut l'oeuvre surtout aux expositions de Vienne et de Munich – Zorn et Gandara l'avaient déçu : « *Ca s'est l'art moderne ? Je me disait. Où est la raison d'être [en français dans le texte] et quelle justification d'une telle hyperproduction ? Pourquoi tous ces artistes peinent-ils* »<sup>175</sup>. Il fut tellement déprimé que le lendemain, au lieu d'aller à l'Exposition il alla au Louvre voir les maîtres anciens qui l'enchantaient. Le jour suivant il retourna au Grand Palais et à la Décennale il admira les Américains qui ont fait un grand travail depuis l'Exposition universelle 1889 et qui d'après lui n'étant plus tellement dépendants de l'Europe ont commencé à trouver leur propre voie artistique. Il apprécia chez eux surtout leur technique de peinture. Par contre il fut totalement déçu par l'art japonais.

Dans son article suivant<sup>176</sup>, Jiránek s'arrête surtout chez les Anglais, dont les oeuvres originales de Reynolds, Gainsbourg et Turner exposées dans le Pavillon Anglais où il les a vues pour la première fois dans sa vie, l'avaient enthousiasmé. Il trouve que l'art moderne anglais au Grand Palais n'atteint pas ce degré de qualité. Comme on sait Jiránek en allant à

---

témoignait à travers l'intermédiaire de Braunerová. Ces sympathies vont aboutir dans en une collaboration longue et féconde.

<sup>170</sup>Miloš Jiránek, « Dva večery pařížské », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 149-158.

<sup>171</sup>Lettre d'Arnošt Hofbauer à Zdenka Braunerová, Paris, le 23 novembre 1900, Památník národního písemnictví, fond Zdenka Braunerová, karton 20/D/22, 479/00, korespondence přijatá d-ka, č. inv. 466-468, č. přír. 60/80, traduction K. F. : « *Ale pokud se architektury týče, to zase naši matičce všechna čest [...]. Chudák Notre-Dame, proti sv. Vítu.* »

<sup>172</sup>*Ibid.*, p. 150, traduction K. F. : « *Zahálet v Paříži prospěje víc než pracovat jinde.* »

<sup>173</sup>*Ibid.*, p. 149-158.

<sup>174</sup>Miloš Jiránek, « Listy z Paříže », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 13-22, 36-42.

<sup>175</sup>*Ibid.*, p. 14, traduction K. F. : « *Tak to je tedy moderní umění? Říkal jsem si. Kde je raison d'être [francouzsky v textu], jaké je oprávnění takové hyperprodukce? Proč malují všichni ti malíři?* »

<sup>176</sup>*Ibid.*, p. 36-42.

Paris s'arrêta à Munich où il avait l'occasion connaître la production actuelle allemande. Il avoue que les Allemands ont pris grand soin en préparant leur section au Grand Palais mais il trouve que pourtant ils n'ont pas soutenu la concurrence. Il cherche vainement les tableaux de Böcklin qu'il ne trouve ni dans la section allemande ni dans la section suisse. Il éprouve la plus triste impression regardant la section italienne où il considère seulement Giovanni Segantini comme un vrai artiste. Pareille pour la section espagnole dont le plus grand artiste est d'après Jiránek Zuloaga. La section russe lui est familière grâce à l'exposition à Prague.

Il est étrange que Jiránek donna aussi peu d'attention à l'Exposition Centennale où il apprécie surtout François Millet, les impressionnistes et les dessinateurs. Toutefois ces évaluations sont les seules qu'on connaît de lui. Mais il est probable aussi que Karel B. Mádl se soit rendu à Paris à l'occasion de l'Exposition universelle et écrivit ses réflexions sur la Centennale<sup>177</sup>. Le séjour d' Arnošt Hofbauer ne se passa non plus sans les notices publiées dans *Volné směry*<sup>178</sup>. Il s'arrête surtout sur l'art décoratif et il constate que l'attente de grands résultats du développement de l'art appliqué l'a déçu et il consacre son étude surtout à un des rares artistes qui suivent les tendances modernes dans ce domaine René Lalique.

Néanmoins le plus grand succès et la vraie mission de leur voyage était la rencontre avec Auguste Rodin dont l'exposition personnelle à Alma les frappa profondément. Quelque temps après leur première visite du pavillon, ils reçurent une dépêche de Manes les informant d'une lettre expédiée au sculpteur français dans laquelle les membres de l'association sollicitaient auprès du sculpteur une autorisation de reproduction des photographies de ses travaux pour leur revue – *Volné směry*. Le président de l'association Stanislav Sucharda leur demanda de se rendre chez lui afin de solliciter une réponse<sup>179</sup>.

Miloš Jiránek vint d'abord à l'atelier rue de l'Université, où se trouvait le dépôt des marbres de l'Etat et où plusieurs sculpteurs attirés avaient leurs ateliers. Il fut très bien accueilli par Rodin qui toutefois étant brouillé avec son photographe Druet ne pouvait pas fournir les photographies désirées<sup>180</sup>. Jiránek proposa alors à Rodin de faire des dessins d'après ses oeuvres. Cette idée ravit Rodin, ils se mirent d'accord et Jiránek venait dessiner les oeuvres du maître presque tous les jours. C'était le moment où il comprit le génie pas seulement des sculptures du maître mais aussi de ses dessins qui lui étaient étrangers au premier regard. On ne connaît pas les dates exactes du séjour des deux amis mais on sait que Jiránek devait partir déjà au début du mois de novembre à cause d'une nouvelle qui lui apprenait la mort de son père. Hofbauer y resta seul quand il reçut la lettre de leur ami Ritter: « *Pauvre Miloš ! [...] Et comme je comprends qu'à cause de lui tu ais hâte de le retrouver à Prague...*<sup>181</sup> »

Jiránek céda la tâche à son ami Arnošt Hofbauer qui annonce à ses parents: « *J'ai été à Meudon deux fois [...]. J'ai passé six heures en conversation avec lui [Rodin], en me réjouissant que je ne clochait non seulement en se qui concerne la langue mais en ce qui concerne le sujet de la conversation non plus. D'ailleurs être servi pendant le déjeuner par l'un des plus grands si non le plus grand artiste du monde entier cela veut dire aussi quelque chose*<sup>182</sup>. » Il était ému surtout par ses *Bourgeois de Calais*. Hofbauer décrivit cette rencontre

<sup>177</sup>Karel B. Mádl, «Sto let francouzského malířství», in: *Výbor z kritických projevů a drobných spisů*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, p. 113-121.

<sup>178</sup>Arnošt Hofbauer, « Něco z moderního dekorativního umění », *Volné směry*, vol. V, p. 43-47.

<sup>179</sup>Voir Miloš Jiránek, « Kresby A. Rodina », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 124.

<sup>180</sup>Voir Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, vol. I, Mémoire de maîtrise, Université Paris IV Sorbonne, UFR des études slaves, 1999-2000, p. 48.

<sup>181</sup>Lettre de William Ritter à Arnošt Hofbauer, le 20 novembre 1900, Archiv Národní galerie, fond Arnošt Hofbauer.

<sup>182</sup>Lettre d'Arnošt Hofbauer à ses parents, Paris, le 20 novembre 1900, cité par Klára Hofbauerová-Heyrovská, « Setkání se slavným sochařem Augustem Rodinem », Archiv Národní galerie, fond Arnošt Hofbauer,

plus tard dans *Volné směry*<sup>183</sup> sans omettre de mentionner les sujets de leur conversation et les opinions de Rodin sur l'art. Toutefois sa visite avait aussi un but tout à fait concret. Probablement à l'initiative de Jiránek à Prague il fut chargé par la rédaction de *Volné směry* de choisir un ensemble de dessins de Rodin pour donner une image de la complexité de son oeuvre. C'était pour la première fois qu'une revue publia ses dessins.

Le résultat de l'effort de la rédaction de *Volné směry* un numéro double consacré uniquement à son oeuvre sous le titre « Hommage de soumission à Rodin » fut soumis au maître le 30 avril 1901<sup>184</sup>. La couverture était illustrée d'une gravure d'Hofbauer d'après *L'Homme au nez cassé*. Le choix de cette oeuvre ne s'était sans doute pas fait par hasard. En 1864, ce fut la première tentative de Rodin de présenter son travail au Salon. Il en résulta le premier choc entre Rodin et les faiseurs des lois dans la vie artistique de l'époque : l'oeuvre se vit refusée par le jury.

Rodin semblait apprécier l'ouvrage des jeunes artistes praguais, car il exprima le désir de connaître les traductions des articles<sup>185</sup>. En plus de répondre favorablement à la requête des deux jeunes artistes peintres tchèques, le maître leur fit aussi la promesse d'une exposition. Et puisque désormais Prague et les Tchèques ne lui étaient pas inconnus aussi grâce à son élève Josef Mařatka, il affirma que cela pourrait être possible au printemps 1902.

Hofbauer, accomplissant sa mission, rentra à Prague à la fin de novembre. Ritter voulait le persuader de s'arrêter de nouveau chez lui à Monruz pendant son voyage de retour : « *Franchement la vérité. L'idée que tu pourrais être à Neuchâtel sans être chez nous m'est absolument insupportable, et j'aime mieux ne pas te voir que te voir ici à l'hôtel* [souligné dans le texte] ! *Mes parents [...] en seraient très offensés. Et d'autre part maman et mes soeurs s'obstinent à ne pas vouloir comprendre que tu te fiches du confort culinaire*<sup>186</sup> ! » Toutefois Hofbauer voulait plutôt prolonger son séjour parisien et c'est pourquoi il décida de rentrer directement à Prague. Il quitta l'Exposition et la capitale française sans grand enthousiasme : « *L'Exposition est déjà fermée. J'y suis aussi passé le dernier jour pour faire mes adieux. L'humeur des Parisiens était déprimée. D'ailleurs j'aurai des difficultés à faire mes adieux aussi à Paris, malgré tout*<sup>187</sup>. » On ne sait pas ce que signifie ce « malgré tout », mais le plus probable est que les deux amis à part la tragédie dans la famille de Jiránek, affrontèrent aussi les problèmes de finances.

---

traduction K. F. : « *Byl jsem dvakrát v Meudonu v atelieru sochaře Augusta Rodina [...]. Šest hodin jsem s ním strávil v hovoru. K mému potěšení jsem nijak nekulhal, nejen stran jazyka, ale i co do obsahu rozhovoru. Ostatně být při obědě obsluhován jedním z největších, ne-li největším umělcem celého světa, to také za něco stojí. »*

<sup>183</sup> Arnořt Hofbauer, « Několik hodin u Rodina », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 135-142.

<sup>184</sup> Voir Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, op. cit., p. 50.

<sup>185</sup> Voir *ibid.*, p. 50.

<sup>186</sup> Lettre de William Ritter à Arnořt Hofbauer, le 20 novembre 1900, Archiv Národní galerie, fond Arnořt Hofbauer.

<sup>187</sup> Carte postale d' Arnořt Hofbauer à ses parents, le 13 novembre 1900, Archiv Národní galerie, fond Arnořt Hofbauer, traduction K. F. : « *Výstava je již uzavřena. Byl jsem se též poslední den rozloučit. Nálada Pařížanů byla stísněna. Ostatně i s Paříží se budu loučit nerad, vzdor všemu. »*

### 3. William Ritter (1867-1955), la recherche de l'art original tchèque - l'art folklorique national ou l'art moderne international ?

#### *Il'origine*

Pendant la deuxième moitié du XIXe siècle les représentants tchèques essayent d'éveiller une conscience de l'indépendance culturelle nationale et en même temps d'encaisser la culture tchèque dans un large contexte international. Les artistes sont fascinés par la créativité folklorique qui les attire par son originalité et sa pureté n'étant pas contaminé par les aspects de la civilisation, du progrès et de la technique moderne de plus en plus répandus, mais simultanément ils désirent connaître et absorber l'art étranger<sup>188</sup>. Ils se trouvent au carrefour de deux chemins qui portent vers le renouvellement et la force de l'art tchèque. Ils s'inspirent par les propres racines tchèques, surtout par la création populaire dans la région de Slovaquie morave et en Slovaquie qui dans les années 1880 jouent un rôle particulier et qui deviennent très recherchées par les artistes de toutes les générations. Mais en même temps ils prennent une direction opposée beaucoup plus aventureuse qui les dirige à l'étranger où ils veulent connaître l'art international et surtout français qu'ils aspirent à transformer dans leur propre création. Joža Uprka, le peintre de la Slovaquie morave qui résidait à Paris et le critique d'art suisse William Ritter qui écrivait sur ses oeuvres dans les revues françaises, personnifient parfaitement ces tendances.

William Ritter appartient à la génération d'Alfons Mucha, Luděk Marold, Karel Vítězslav Mašek, etc., une génération de la sécession, mais aussi une génération qui touche la modernité avant la Première guerre mondiale et qui se trouve au carrefour du XIXe et du XXe siècle. Une génération qui fonda l'association artistique Manes qui est devenue le promoteur de l'art qu'on s'est habitué à appeler moderne. Il est né à Neuchâtel en Suisse en 1867 d'un père alsacien et d'une mère fribourgeoise comme le premier de onze enfants. Il grandit dans un milieu aisé, dans une atmosphère familiale agréable à Fribourg puis dans sa ville natale où, après trois ans d'internat chez les jésuites à Dole, il fait ses études secondaires et universitaires. Son père, un ingénieur et un constructeur se passionnait pour l'art et ses revenus lui permirent d'acquérir une très importante collection, comprenant une centaine d'oeuvres des écoles italiennes, flamandes, françaises et hollandaises. Elle fut rassemblée à Paris, sous la Restauration, par Mignerou, ingénieur et inspecteur général des Mines, ami d'Humboldt et d'Ingres. Elle fut rachetée à ses héritiers, M. et Mme d'Amblève, par le père de William, Guillaume Ritter, en 1871 pendant la guerre franco-prussienne qui bouscula toute la France. Elle fut dispersée en 1914 à l'aube de la Première guerre mondiale<sup>189</sup>.

Il semble que la famille de Ritter fut très riche jusqu'à un événement crucial aussi bien pour la jeunesse et l'avenir de William, ce fut la faillite de 1875. Il ne restera plus au fils que

---

<sup>188</sup>L'intérêt pour la province tchèque était aussi un symptôme du romantisme et d'un désir d'échapper à la vie urbaine.

<sup>189</sup>Voir *Exposition de tableaux des écoles italiennes, flamande et française, Collection de M. G. Ritter, Ancienne collection Mignerou*, Neuchâtel, Attinger, 1882. Le catalogue de la présentation publique de ces oeuvres au musée de Neuchâtel, en 1882, comprend entre autres des oeuvres italiennes de – ou attribuées à – Bronzino, Canaletto, des Carrachi, de Guercino, Luca Giordano, du Parmesan, de Raphaël, Tiepolo, Véronèse ; des peintures flamandes de Breughel, van Dyck, Gérard de Lairesse, Metsu, Rubens, Teniers, des pièces françaises signées Bourdon, Greuze, Lorrain, Poussin, Prud'hon, Rigaud, Watteau, et quelques tableaux suisses dont deux beaux paysages de Caspar Wolf.

l'imagination de ce qu'aurait pu être son existence sans la ruine de son père. Le rêve de reconquête sociale développe en lui un arrivisme certain. C'est pourquoi il va reprendre à son compte les ambitions sociales de son père, seulement il va transporter cet arrivisme bourgeois dans le champ culturel. Il se place habilement et fréquente d'égal à égal les milieux les plus exclusifs ou mondains de l'Europe littéraire, musicale et artistique où il crée un réseau de connaissances. Il jouit en effet d'un pouvoir spécifique et d'un capital social. A Paris il rencontre le comte Robert de Montesquiou-Fézensac, le poète typique de l'époque dont il se fait un modèle d'un aristocrate, d'un homme riche et en plus d'un artiste. Enfin un intellectuel qui a tout ce que Ritter admire et ce qui lui manque.

C'est dans sa famille où William fait sa première expérience avec l'art qui le mène à la théorie d'art mais aussi qui le pousse à dessiner activement pendant toute sa vie. L'étudiant s'entoura de livres, se pénétra de la littérature de l'époque, symboliste et décadente, aima la peinture. Bientôt, il devint critique d'art. C'est déjà en 1882 qu'il découvre des écrivains Jules Barbey d'Aurevilly et Joséphin Péladan son disciple et en 1885 il ébauche des romans inspirés de Wagner et d'Huysmans: *Sang noble* (futur *Ames blanches*<sup>190</sup>) et *Aegyptiacque*<sup>191</sup> où il se moque violemment de la médiocrité neuchâteloise. Il s'ouvre aussi bien à la musique (dans sa jeunesse surtout celle de Richard Wagner) à l'écoute de ses parents, excellents amateurs – sa mère est pianiste, et son père violoniste.

---

<sup>190</sup>William Ritter, *Ames blanches*, Paris, Alphonse Lemerre, Cycle Rêves vécus et vies rêvées, 1893.

<sup>191</sup>William Ritter, *Aegyptiacque*, Paris, Albert Savine, Cycle Rêves vécus et vies rêvées, 1891, 317 p.

## II Le portrait

Philippe Kaenel, l'auteur d'une étude sur Ritter et Mahler décrit la personnalité de Ritter très justement dans des termes de contradictions : « *S'il fallait trouver un mot pour résumer le personnage de Ritter, sa vie, ses stratégies, ce serait celui de distinction, dans les deux sens du terme – démarcation, d'une part, et supériorité d'autres part. Sa personnalité s'est en effet modelée à partir du sentiment de sa différence, à tous les niveaux*<sup>192</sup>. »

Ritter semble confessionnel puisqu'il affiche volontiers ses convictions catholiques dans la Neuchâtel protestante ; esthétique, puisqu'il prend à rebrousse-poil les jugements des plus autorisés sur Robert ou sur Hodler ; culturel, dans sa fascination pour le monde slave, alors que la Suisse romande n'a d'yeux que pour Paris ; géographique, dans le sens où il assume le rôle du cosmopolite, de l'étranger, par rapport à son milieu d'origine ; sexuel, à travers ses relations amoureuses avec de jeunes hommes car ses compagnons de vie étaient toujours des étrangers et beaucoup plus jeunes de lui.

Mais on connaît aussi un autre Ritter, un Ritter exceptionnel, indépendant des modes, d'une culture rare et fine, capable d'outrances, d'opinions contestables mais bien affirmées, d'antisémitisme borné et non militant. Il est pendant toute sa vie amoureux de jeunes gens et c'est aussi son homosexualité qui lui permet d'être en contact étroit avec eux. Etant un personnage ouvert mais en même temps égocentrique il nous laisse plusieurs autoportraits non seulement écrits mais aussi peints. A la fin de sa vie il dicte à son fils adoptif une autobiographie qui reste la source principale des informations sur sa vie et sa personnalité. Il laissa une autre auto-réflexion dans le catalogue de l'exposition *Le Valais. Ses Peintres*, qui eut lieu en 1918, dans la grande salle de l'Hôtel des Postes à La Chaux-de-Fonds. Il est en effet, avec 38 aquarelles, l'un des dix artistes présentés aux côtés d'Edmond Bille, de Raphy Dallèves et Edouard Vallet. Sa notice était illustrée par un très beau portrait que fit de lui son ami Gustave Jeanneret le futur Le Corbusier.

Nous disposons aussi des portraits décrits par ses compatriotes contemporains : « ...*Goût des arts précocement éveillé par les tableaux de la magnifique collection de son père et par les enseignements de celui-ci. Simultanément par ses précoces lectures de Viollet le Duc et par les décors de ses premiers pas dans la vie à Fribourg, à Gruyères et à Estavayer, Soleure et à Dole, puis de nouveau à Neuchâtel. Il s'y épanouit à l'art moderne et aux discussions esthétiques avec la connaissance de Gustave Jeanneret. – Depuis l'âge de raison n'a cessé de fréquenter les milieux artistes de Suisse, France, Italie, Allemagne, Autriche surtout, et Roumanie [...]. Correctif : un tempérament de lutteur. Un élégiaque aux points solides. [...] Venise et Florence lui demeurent familiers, mais la Roumanie, les pays tchéco-slaves et jougo-slaves l'ont fait évoluer du côté de l'art populaire et de la vie populaire, parallèlement à son acheminement de la musique de Wagner à celle de Bruckner et de Mahler ...*<sup>193</sup> »

Le souvenir d'Alfred Berchtold est aussi bien intéressant : « *William Ritter séduit, irrite, agace. Il ouvre à l'esprit des perspectives imprévues et le déçoit par son incapacité d'établir une hiérarchie des valeurs [...]. Son oeuvre est bien cet «éboulis de qualités et de défauts» dont parle Raynold. Tributaire de l'esthétique Rose+Croix, préraphaélite et modern STYLE, criblée de fautes de langue et de fautes de goût, elle est vouée pour la plus grande*

---

<sup>192</sup>Philippe Kaenel, « William Ritter (1865-1955), un critique d'art cosmopolite, böcklinien et anti-hodlérien », *Revue suisse d'histoire*, n° 48, 1998, p. 73-98, ill. p. 96.

<sup>193</sup>Cité par la *Nouvelle revue neuchâteloise*, n° 61, année 16, printemps 1999, p. 15, 16 (*Le Valais. Ses Peintres*, La Chaux-de-Fonds, 1918).

*partie à la destruction. Et c'est dommage. Car son auteur, émotif, fébrile, sensible à toutes les vibrations colorées et musicalles (éternel adolescent, mi-romand, mi-tzigane) nous a laissé nombre de pages riches en sujets nouveaux, passionnants, savoureux. Il a élargi notre horizon. Agrandi notre vision de l'Europe. Continuant à sa manière la tradition de Corinne et de Victor Cherbuliez, il est, dans son genre – discutable, tant qu'on voudra – un novateur<sup>194</sup>. »*

---

<sup>194</sup>*Ibid.*, p. 39 (Alfred Berchtold, *La Suisse romande au cap du XXe siècle*, p. 834).

### III Le cosmopolitisme

William Ritter étant poussé par son romantisme et sa curiosité voyagea partout en Europe. Il tenait les relations avec toute l'Europe culturelle, elles sont attestées par une correspondance conservée dans les archives nationales suisses de Bern, elle compte des dizaines de milliers de lettres et près de trois mille correspondants. Autrement dit, à travers le personnage de Ritter, on pourrait jeter un éclairage sur la « géographie de la critique d'art au XIXe siècle », sur les relations entre nationalisme et internationalisme, sur les conflits entre cosmopolitisme et régionalisme. Dans les années 1890 à 1914, Ritter fréquenta les milieux les plus mondains et les plus élitaires des arts et des lettres en Europe. Il tomba amoureux non seulement de la Bohême et de la Slovaquie mais aussi de la Roumanie et des pays balkaniques. Il séjourna dans les pays germaniques en Autriche et en Allemagne et en même temps il voyagea en Italie, Belgique, Russie, et bien sûr en France. Il publia ses pensées en français et en allemand non seulement dans les revues suisses mais aussi françaises, allemandes, autrichiennes et tchèques. Il ne se borna pas à la critique mais il se consacra aussi à la littérature. Il fit le récit de ses voyages et écrivit une série de romans autobiographiques. Il admira Richard Wagner, Gustav Mahler, Gustav Klimt, Arnold Böcklin.

Dans les années 1886 il fait son premier voyage à Bayreuth avec son professeur Léopold Bachelin<sup>195</sup>. Il y retourne en 1888, cette fois avec Joséphin Péladan qu'il initiait au wagnérisme et ils assistèrent aux représentations de *Parsifal*. En route, il eut, à Bâle, la révélation de Böcklin, ce compatriote pour lequel il mena par la suite une vigoureuse campagne surtout à Paris. De Bayreuth, il rapporta son premier roman imprimé, *Aegyptiacque*. En 1896 il y retourne encore et fait connaissance de Siegfried Wagner, d'Adolphe Apia, de Henry Gauthier-Villars, dit Willy, et de son épouse Sidonie Colette. Il y rencontre Péladan en plein délire narcissique, dont Ritter se distance pour de bon.

En hiver 1890 il voyage à Bucarest en Roumanie où il est appelé à diriger la partie littéraire et artistique d'un nouveau périodique roumain fondé par le ministre Bratianu. Arrivé en Roumanie, il trouva le ministère renversé et dut accepter la place de précepteur chez M. de Blaremburg. Il fait connaissance de Pierre Loti et de Nicolas Grigoresco. En 1891 il se lie d'amitié avec Marcel Montandon, le jeune rhétoricien d'origine suisse qui devait faire son compagnon et collaborateur. Ritter séjourne en Roumanie jusqu'en 1892 en faisant beaucoup de voyages en Suisse et en Autriche. Comme propagandiste des choses roumaines, il a joué un rôle considérable.

Il vivait tour à tour à Paris où il fit les deux premiers voyages en 1888 avec son père, qui y négociait ses projets d'amenée d'eau. Pendant un séjour il rencontre des écrivains (y compris Péladan avec lequel il retourne la même année à Bayreuth), artistes et éditeurs. En 1889 il y passe l'automne pour s'inscrire à l'École du Louvre. A l'Exposition Universelle il découvre l'art de Giovanni Segantini (avec lequel il entre bientôt en correspondance) et de Nicolas Grigoresco. Mais il part car il est invité en Roumanie pour rédiger la correspondance littéraire et artistique de la revue roumaine.

Il retourne à Paris de nouveau dans les années 1892-1893. Il s'y installera au 20, rue de la Sorbonne pour près d'une année en compagnie de son ami Marcel Montandon, qui achève alors ses études au Lycée Louis-le-Grand. Il se crée de la sorte un réseau de connaissances, établi sur la base de sympathies wagnériennes, de convictions catholiques ou l'admiration pour l'œuvre de Barbey d'Aurevilly. Il est proche des cercles symbolistes, de la Rose + Croix (dont il refuse d'être membre). Grâce à Péladan, à Pierre Loti qu'il avait connu déjà à Bucarest, et Bojidar Karageorgevitch qu'il a rencontré chez Loti, et qui, assez

---

<sup>195</sup>Léopold Bachelin (1857-1930) dit Léo, qui devint bientôt bibliothécaire du roi de Roumanie.



longtemps, formera avec Ritter et Montandon un intéressant trio d'amis, Ritter rencontre, ou retrouve, de nombreux écrivains, plus ou moins encore connus aujourd'hui : Catulle Mendès, Edmond de Goncourt, Octave Uzanne, Yvanohé Rambosson, Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy, Henry Bordeaux, Judith Gautier, Auguste Vacquerie, la comtesse Gyp, comtesse de Martel, Pierre Louÿs, Georges Rodenbach, Charles Yriarte, et surtout Robert de Montesquiou, l'inspirateur de *Des Esseintes* de Huysmans<sup>196</sup> et du *baron de Charles* de Proust<sup>197</sup>. Montesquiou vient de publier *Les Chauves-Souris*<sup>198</sup> que Ritter admire et qui suscite une étude de sa part (1893)<sup>199</sup>.

Ritter fréquente aussi les salons de peinture, se lie avec Félicien Rops et s'enthousiasme pour Jules Chéret, dont il collectionnera les affiches. Cette plate-forme parisienne lui servira dans le future car en fréquentant les milieux de l'édition (*Mercure de France, Lemerre, Gazette des beaux-arts*), il réussit à placer ses livres et ses articles de critique d'art. Pendant son séjour parisien il connaissait déjà les aquarelles et les dessins de Luděk Marold qu'il admirait chez Guillaume. Mais les raffinements des symbolistes et décadents se partagent déjà le coeur du *barbare civilisé* (Ritter aima bien s'appeler comme ça) avec l'amour des peuples primitifs, de leur art frais et spontané. Déjà à Paris il sentait la poésie et l'art populaires en opposition à la poésie et l'art artificiels.

A Munich il séjourne de l'hiver 1901 à 1914 avec de nombreuses et longues absences dues à ses voyages et vacances en Suisse, son séjour à Prague en 1904-1905, à Vienne où ailleurs. Il y reçoit les visites de ses amis tchèques (Viktor Stretti, Zdenka Braunerová, etc.), connaît l'artiste Albert Welti qui l'initie à la pratique de l'eau-forte vers 1901. Il y retrouve Stefan George, il devient un proche de Giovanni Segantini et il invite le jeune artiste Gottardo Segantini, fils aîné du peintre, à passer quelques temps chez lui. Les années munichoises sont celles où il découvre la musique (par la 4ème Symphonie que vient créer le compositeur) et plus tard (1906) aussi la personnalité de Gustave Mahler qu'il admire malgré son antisémitisme. Il noue une amitié avec lui et il lui dédie plusieurs de ses études. Mais il y rencontre aussi d'autres : Le Corbusier, Anton Bruckner, Hans Sandreuter, il entend Bruno Walter, découvre Richard Strauss, lie connaissance avec Anna May, fille d'un médecin qui va le mettre en relation avec la princesse Ruprecht, épouse de l'héritier du trône de Bavière dont il devient le lecteur français. C'est aussi une période culturellement riche, consacrée aux expositions, surtout au Glaspalast, et aux concerts. En 1914 la Première guerre éclate, Ritter est attaqué dans la rue comme « espion » et fuit précipitamment en Suisse. Les hostilités terminées, il revient, après un si long exil volontaire en Suisse.

En 1888 il vient parfaire son éducation de l'histoire de l'art et de la musique chez Bruckner à Vienne (avec une interruption pragoise). En 1893-1897 il s'y installe avec Marcel Montandon qui y entreprend aussi des études musicales. Ils habitent dans un petit appartement n° 11, Johannesgasse, où le prince Bojidar Karageorgevitch habitait avant eux, et les musiciens, artistes et poètes leurs rendent visite. Il y rencontre Johann Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Stefan George, Hugo Wolf, von der Stapen, Jaroslav Vrchlický, Giovanni Segantini, Zdenko Fibich. A Vienne, il aime surtout la cathédrale S. Etienne. Il note les impressions qu'elle lui inspire et les publie sous le titre *Autour de S. Etienne*<sup>200</sup>. La cathédrale lui est toujours le symbole de l'Ordre, de L'Autorité, de la Tradition, que son catholicisme lui commande de respecter et de défendre. En hiver 1895 il y publie son premier article sur

<sup>196</sup>Voir *Nouvelle revue neuchâteloise*, n° 61, année 16, printemps 1999, p. 72.

<sup>197</sup>Voir *Ibid.*

<sup>198</sup>Voir *Ibid.*

<sup>199</sup>Voir *Ibid.*

<sup>200</sup>Voir František Žákavec, *William Ritter, Sborník Filosofické fakulty University Komenského v Bratislavě*, n° 37, année 3, Bratislava, Filosofická fakulta University Komenského, 1925, p. 77.

Segantini<sup>201</sup> qui contribue à la reconnaissance de cet artiste. De là, il dirige, une *Encyclopedie de l'art en Suisse* qu'il veut faire paraître à intervalles irréguliers par volumes indépendants, quoique formant l'ensemble complet d'une histoire *partiale*, mais déterminée par des principes *impartiaux*, de l'art en Suisse. Il ne réussit à publier que deux volumes à Gent chez Siffert, le premier consacré à son compatriote et ami, le baron neuchâtelois Edmond de Pury (1894) et l'autre à Arnold Böcklin (1895). A Vienne Ritter commença à écrire tous les romans postérieurs aux *Ames Blanches*. Il y écrivit son roman qui se passe au derrière-plan de Vienne et de l'Autriche-Hongrie *Leurs lys et leurs roses*<sup>202</sup> et aussi *La fillette slovaque*<sup>203</sup>. Il reste à Vienne jusqu'en 1897 puis il déménage à Dürnstein ( Wachau ) qui l'attire par son paysage romantique.

En 1889 il part en compagnie de Bernard Dupasquier pour la première fois au Monténégro. En 1893 il fait un deuxième voyage avec son ami Marcel Montandon et le prince serbe Bojidar Karageorgevitch. Il passe l'été de trois mois au Monténégro, en Bosnie, en Herzégovine et en Dalmatie. Il y est pris d'enthousiasme à mieux connaître les Yougoslaves et il va à cheval dans l' Albanie ottomane et vers Salonique. En 1894 il publie ses impression sous le titre *Second voyage au Monténégro*<sup>204</sup>

En automne 1899 il s'installe en Italie à Fiesole avec Marcel où il espérait séjourner pour une longue période mais il reste seulement jusqu'au printemps 1900. Après la Roumanie, la Bohême et la Slovaquie il voulait découvrir l'Italie. Il est déçu de la vie artistique moderne italienne qu'il trouve abominable, en plus sa situation économique est devenue précaire et il est obligé de demander de l'aide à ses amis pour pouvoir rentrer. C'étaient Jiránek, Hofbauer et surtout Braunerová qui ont du lui prêter de l'argent. En 1900 il y rencontre Böcklin vieux et malade et aussi le jeune artiste polonais Mehoffer sur l'art duquel il écrira beaucoup. Il y rédige la monographie sur Giovanni Segantini<sup>205</sup>. Il fit le voyage de retour à Dürnstein par Ravenne, Venise et Trieste où il se revoit avec Miloš Jiránek. Mais cette visite italienne n'est pas la dernière. En 1914 il est obligé de quitter l'Allemagne et il se fixa avec son ami Janko à Bissone, sur le lac de Lugano, au seuil même de cette Italie, mère des arts, qu'il apprend à apprécier toujours davantage.

Pendant ses longues séjours Ritter fit de courts voyages en Belgique, en Pologne, en Hongrie et d'autres pays. Mais il rentre toujours à Neuchâtel pour le nouvel an. Ces voyages sont brutalement interrompus par la Première Guerre mondiale qui le force à rentrer au pays natal.

Partout où il était il écrivait ses études sur l'art et ses chroniques qui faisaient son gagne-pain, dissertant ainsi, en peinture sur Nicolas Grigoresco, Giovanni Segantini (qui périra en épreuves), la Sécession, Jozef Mehoffer, Nicolas Gysis, et quantité d'artistes moins connus de Suisse et des confins européens – établis ou non -, en musique il écrit sur Schumann à Mahler et Richard Strauss et sur Schoenberg. Il s'exprime en français et allemand qu'il maîtrisait mal. Beaucoup de ses articles étaient traduits en tchèque par ses amis et à partir de 1906 exclusivement par son ami Janko. Dans les revues françaises, on retrouve ses chroniques de l'Autriche-Hongrie, de la Bohême, de l'Allemagne, de la Suisse, de la Roumanie, etc.

---

<sup>201</sup>Voir Claude Meylan, *William Ritter chevalier de Gustav Mahler*, Bern, Peter Lang, 2000, p. 436.

<sup>202</sup>Ritter William, *Leurs lys et leurs roses*, Paris, Mercure de France, 1903.

<sup>203</sup>Ritter William, *La Fillette Slovaque*, Paris, Mercure de France, 1903.

<sup>204</sup>Ritter publie le récit du *Second voyage au Monténégro* d'abord à Thonon-les-Bains, chez Masson, en 1894, puis à La Chaux-de-Fonds, au National Suisse, en 1895.

<sup>205</sup>L'étude biographique et critique richement illustrée, que Ritter consacra à Segantini l'année de sa mort et qu'il rédigea lors de son séjour à Fiesole apparaîtra en 1900 (William Ritter, *Giovanni Segantini*, Paris, 1900).

La vie de Ritter était tellement longue qu'il a survécu presque tous ses amis tchèques dont il écrivit les souvenirs ( Vojtěch Hynais, Miloš Jiránek, Zdenka Braunerová, etc. ) qui avec ses nombreuses pages sur l'art tchèque restent conservés aux archives littéraires suisses à Bern. Ses écrits et sa biographie sont des sources riches d'informations sur ses relations avec eux. Il vient pour la première fois à Prague au mois d'octobre en 1888 pour apprendre l'allemand. Quelle idée ! La première impression de la ville est plus tôt négative, la morne cité lui parut tellement inhospitalière qu' il y reste seulement deux jours et il en fuit aussitôt à Vienne : « ...En 1888 William y arrivait [à Prague ] ne connaissant que les claires et propres villes suisses, ou Paris, et s'effrayait de cette collante et dense atmosphère [...] fumeuse et boueuse, où errait une population indigente, et où ses yeux par la chance, tombaient à tout instant sur des visages miséreux, ou tarés de maladies extrêmement rares dans son pays natal. Puis c'était l'inquiétude de cette entrée à une université allemande, dans une ville où il se rendait soudainement compte, que l'Allemand n'avait pas à y être maître ...<sup>206</sup> »

Heureusement il y retourne en 1895 pour voir l' *Exposition nationale tcheco-slave* dont il admira l'affiche de Vojtěch Hynais à Vienne. C'est de ce voyage que date son activité en faveur de l'art et de la musique tchèque et par conséquent ses relations directes avec les artistes de Prague. Il décrit cet événement dans sa biographie : « ...mais voici qu'un événement capital se prépare, de conséquence infinie dans la vie de notre écrivain. Sur les murs de Vienne apparaît une très grande affiche signée Hynais qui annonce une Exposition nationale tcheco-slave à Prague et qui les ravit absolument par ses trois figures si caractéristiques : du Tchèque mûr, de la femme morave et du jeune Slovaque ...<sup>207</sup> » Ritter éprouvait une telle vénération pour cette affiche qu'il le choisit comme motif principale de son roman *Fillette slovaque*. A l'occasion de sa publication il envoie un volume à Robert de Montesquiou, ami tellement admiré, et il y joint une lettre écrite sur papier avec la reproduction de l'affiche<sup>208</sup> .

Ritter commence tout de suite par écrire à l'auteur son enchantement et ses félicitations et lui demande la permission de lui faire visiter Prague, à l'Académie dont sa réponse lui apprend qu'il est le recteur. Le voyage avec son ami Marcel Montandon à Prague à cette exposition fut immédiatement décidé. Ils logent à l'Ange d'or de Celetná, qui restera pour Ritter l'hôtel typique du vieux Prague de François Joseph. Ses journées se passent en dehors de ses visites aux artistes, continuellement à l'exposition, où son centre est la maisonnette des gens de Velká où il fait connaissance de Franta Uprka, le frère de Jožka Uprka dont il découvre et admire profondément la peinture.

Il connaît déjà Jaroslav Vrchlický grâce à Bojidar Karageorgevitch qui mit en relations Vrchlický avec Montesquiou. Le poète tchèque devait traduire une ou deux pièces de son collègue français ( *Chauves-souris ou Chef des odeurs suaves* ). Ritter mentionne cette rencontre dans une lettre adressée de Vienne à Montesquiou le 2 février 1894 : « Je suis enchanté que le Prince Karageorgevitch mis en relations avec vous, chez Monsieur, le grand

<sup>206</sup>William Ritter, manuscrit *Biographie, Maturité*, vol. II, Copie déf. 1890-1914, Archives littéraires suisses, Bern, 76 G 3110, p. 100. Ritter qui vivait à ce moment à Vienne et qui aimait bien faire des comparaisons et parler dans les antagonismes, compare souvent Prague à la capitale de l'empire : « Et voici maintenant les dernières semaines de leur domicile en ce cher et noir vieux Vienne, dont l'amour en William ne sera jamais supplanté même par Prague. Prague est la seconde patrie qu'il s'est donnée, et lui représente ce royaume idéal de Saint Vaclav, fait de toutes les poésies et de tous les arts aimés des trois frères, mais si différents, Bohême, Moravie et Slovaquie... » Manuscrit *Biographie, op. cit.*, p. 100.

<sup>207</sup>Manuscrit *Biographie, op. cit.*, p. 99.

<sup>208</sup>Lettre de William Ritter à Robert de Montesquiou-Fezensac, sans date, Bibliothèque Nationale, Paris, 15303, ff. 43-1308.

poète tchèque Vrchlický, qui a traduit en allemand et en tchèque presque tout Victor Hugo, et une quantité de poésies français anthologiques. Il a écrit des nouvelles charmantes (« Vilieux brisés ») enfin au nombre de ses pièces de théâtre presque toutes nationales, il a publié une trilogie antique Hyppodamie dont le maître Zdenko Fibich a fait la musique. Zdenko Fibich bien supérieur à Dvořák et à Smetana ses prédécesseur ...<sup>209</sup> » Plus tard en 1905 Ritter perd tout son enthousiasme pour le poète tchèque en critiquant très ironiquement ses traductions qu'il considère comme les « adaptations pas toujours charmantes [...] en revanche toujours remplies des bourdes les plus ingénues ...<sup>210</sup> » Il appuie plusieurs exemples extraits du contexte<sup>211</sup>. Montesquiou désire rendre la politesse et mettre en vers une pièce de Vrchlický mais ce projet ne se réalise jamais. Ces jours de Prague Vrchlický amène Ritter et son ami chez Myslbek, chez Mařák et surtout chez Fibich.

En 1895 Ritter ne trouve pas un Prague industriel et gris comme en 1888 mais un « Prague d'été, triomphant, resplendissant d'allégresse, d'une animation extraordinaire, aux rues pleines de costumes nationaux si gais, de toilettes d'été élégantes et d'une population qui semble vraiment à l'état d'ivresse patriotique<sup>212</sup> ». Enfin, Ritter découvre un Prague illusoire qui se présente sous le coloris folklorique. Au cours de toute sa vie il va se démener entre cette image et celle d'un Prague gris, triste, sombre et plein de mystère et mélancolie. « Il fallait sentir la différence d'atmosphère seconde entre la ville et l'exposition ! A l'exposition c'était la plénitude de la confiance, la joie, l'épanchement... Et la ville paraissait d'autant plus tragique au retour...<sup>213</sup> » Mais ayant déjà distance du temps, il se rend compte que l'aspect de Prague cet été de 1895 était exceptionnel : « ... il ne le retrouvera jamais aussi nettement radieux, joyeux, fier de sa nationalité et libre de l'exprimer de toutes façons...<sup>214</sup> »

La grande Exposition nationale tchéco-slovaque lui est une révélation. Il se prend d'amour pour les Tchèques et les Slovaques, et pour la capitale commune, Prague. Depuis ce moment il se croit renseigné sur la question tchèque<sup>215</sup>. Il s'enflamme pour la cause des peuples tchèques et slovaque, minorités étouffées dans l'Autriche-Hongrie. Il envoie sur-le-champ au Foyer domestique de Neuchâtel la matière de trois articles qui paraissent en janvier et février 1896 sous le titre : *La nation tchéco-slovaque*, avec des photos des lieux et des gens des campagnes<sup>216</sup>. C'est un reportage mi-artistique mi-ethnographique. En même temps l'exposition représentait pour lui une démonstration de ses réflexions sur la décadence du monde civilisé – dans ce cas de Prague – et la force pure et naïve de l'art populaire présenté à l'exposition. Cet antagonisme va l'éloigner de l'art moderne tchèque de plus en plus, même si étant ami de Miloř Jiránek, l'un des porte-paroles des modernistes tchèques il suivait très attentivement les tendances artistiques les plus avancées à Prague.

William Ritter devient un vrai « amoureux de Prague », son chantre francophone, un connaisseur averti de la ville, de son histoire, de ses monuments, et surtout de son art. Il noue d'amitié avec des musiciens et des peintres tchèques de son temps. Les textes qui en

<sup>209</sup>Lettre de William Ritter à Robert de Montesquiou, Vienne, le 2 février 1894, Bibliothèque Nationale, Paris, 15115, ff. 87-90.

<sup>210</sup>William Ritter, « Les lettres tchèques », *Mercure de France*, le 1er octobre 1905, p. 465.

<sup>211</sup>Ritter ne parlant pas tchèque dépendait des opinions de ses amis et il est fort probable qu'à l'époque où la jeune génération y compris F. X. Šalda fustigeait Vrchlický comme le représentant de tout anachronisme qu'ils voulaient nier, Ritter s'est fait fort influencé tout en oubliant les mérites incontestables de l'écrivain.

<sup>212</sup>Manuscrit *Biographie*, op. cit., p. 100.

<sup>213</sup>William Ritter, « Récentes sensations de Prague », *La Revue Générale*, année 31, décembre 1895, p. 885.

<sup>214</sup>Manuscrit *Biographie*, op. cit., p. 100.

<sup>215</sup>Paradoxalement après 1918 il considère le résultat du long combat des Tchèques pour leur indépendance – la nouvelle démocratie de la République tchécoslovaque de Masaryk – comme un régime dictatorial.

<sup>216</sup>Voir *Nouvelle revue neuchâteloise*, op. cit., p. 82.

témoignent sont très nombreux. Déjà en 1895 à Bruxelles il a publié son étude *Récentes sensations de Prague* où il réagit immédiatement à son deuxième séjour pragois touché par « *l'Exposition nationale tchèque-slave. Par l'exposition ethnographique nationale de Prague, tout le rameau tchèque-slave de la race slave a pris conscience de lui-même et a affirmé son unité aux yeux de l'Europe ébahie ; et cette solennité réussie et éclatante au delà de toute expression doit être considérée comme le pas en avant le plus décisif qu'ai effectué le peuple tchèque depuis la soudaine et presque miraculeuse résurrection de la langue nationale [...]. Nulle ville au monde, je crois, n'offre aux yeux du corps un ensemble aussi accidenté et monumental, aux yeux de l'esprit un si formidable appareil de souvenirs sanglants et glorieux, que cette ville étrange, toute hérissée, toute noire, sur un fleuve couleur d'ambre brûlé ...* »<sup>217</sup> Il considère que le niveau artistique de Prague est beaucoup plus haut qu'à Vienne ou à Budapest. Il est attiré surtout par Prague vieux, nostalgique, triste et sombre. Il a la vision des deux martyrs tchèques, Jean Népomucène et Jean Hus ; épris de l'esprit conciliant du pape Léon XIII, il regrette pour les Tchèques qu'en son temps, le hussitisme n'ait pas été jugé avec plus de compréhension. Mais il y eut la Montagne Blanche et le drame tchèque ne fit que continuer. Ritter en a la preuve dans le procès récent de l' « Omladina » (La jeunesse), où des adolescents ont été condamnés à des années de prison, et il les recommande à la pitié de l'empereur. Il cherche à expliquer la réserve des Pragois taciturnes, pourtant si ouverts à la belle musique et à la belle plastique.

L'année prochaine en hiver 1896 il retourne à Prague pour la troisième fois. Pendant ce séjour, Vrchlický lui présente le jeune peintre Miloš Jiránek qui devra devenir son ami le plus proche parmi les Tchèques. Après son retour, il publie à Gent son étude *Prague nocturne*<sup>218</sup>. Il compare Prague à Vienne et il le voit plus sérieux et même tragique. Il appuie davantage sur ce caractère de défiance et de mysticité. Il y excelle à donner de ses sensations l'expression précise d'un aquafortiste. Il désire rencontrer le « Rembrandt slave » qui saurait désigner les personnages caractéristiques pragois, qui comprendrait les gens pauvres de Prague. Il trouve cet artiste en Karel Myslbek qui devient l'un de ses amis très chers. D'ailleurs, il pratique en amateur la peinture, l'aquarelle, le dessin, la gravure et les archives de La Chaux-de-Fonds en conservent beaucoup. Dans les deux écrits, il plaide pour une nomenclature purement tchèque de la géographie tchécoslovaque dans les livres français. En même temps il publie un texte sur l'exposition dans la *Gazette des Beaux-Arts* : « *L'Exposition ethnographique tchèque-slave de Prague a été l'une des plus merveilleuses exhibitions d'art populaire à laquelle nous ayons jamais assisté, et la réussite de cette manifestation patriotique a dépassé toutes prévisions* »<sup>219</sup>. Il y a découvert surtout Hynais, l'auteur de l'affiche et puis Joža Uprka, le peintre des scènes folkloriques. Cet article ouvre une longue série d'éloges que Ritter a fait à ces deux artistes pourtant si différents pendant toute sa vie.

En 1897, il est appelé à collaborer à l'ouvrage collectif *Prague et les Tchèques* publié par Charles Hipman, avec la collaboration d'écrivains français et tchèques<sup>220</sup>. On lui demande un article sur le peintre tchèque : Mikoláš Aleš. Il était parmi les premiers qui pris ce peintre au sérieux et donnait la preuve de son admiration qui ne diminuait même pas cinquante ans plus tard quand en 1952 il écrit une monographie de lui qui n'a pourtant jamais été publiée<sup>221</sup>.

Il retourne à Prague de nouveau en février 1899 pour un séjour de deux mois. Miloš

<sup>217</sup>William Ritter, « Récentes sensations de Prague », *art. cit.*, p. 871-72.

<sup>218</sup>William Ritter, « Prague nocturne », *Magazine littéraire*, année 13, le 15 mars 1896, p. 139.

<sup>219</sup>William Ritter, « Correspondance de Vienne », *Gazette des Beaux-Arts*, le 1er avril, 1896, p. 356.

<sup>220</sup>Charles Hipman, *Prague et les Tchèques*, Genève, 1897.

<sup>221</sup>William Ritter, manuscrit *Mikoláš Aleš*, 1952, Archives littéraires suisse, Bern, fond Ritter, boîte 41, inv. II : 13-16 Pages tchèques 4+5.

Jiránek et Arnošt Hofbauer l'attendaient déjà à la gare et l'amènèrent directement au logis qu'ils lui ont trouvé au fond d'une cour à la Dlouhá třída. Le critique d'art fréquente régulièrement le Théâtre national mais il est surtout mêlé d'assez près à l'activité des membres de l'association Manes, qui se trouva à ce moment au début du sommet de son activité dirigée par les artistes qui sortaient ou allaient sortir de l'atelier d' Vojtěch Hynais. Ritter qui connaissait le maître déjà de sa première visite de Prague lerevoit dans son atelier à Stromovka. Il y découvre son tableau *Ecce hommo*, le *Portrait du prince Georges de Lobkowitz* et aussi le petit *Portrait du président de l'Académie tchèque Hlávka*.

Il avait un grand tort aux yeux des professeurs de l'Académie tchèque de la génération précédente, celle à laquelle il appartenait, auprès de qui l'avait introduit Vrchlický, des maîtres tels que Hynais, Myslbek, Zdenko Fibich, Pirner, Mařák, etc. Il faisait sa compagnie bien plus volontiers de la génération suivant la sienne. Or en Bohême de ce temps-là maintenir la distance entre eux et leurs élèves était leur constante préoccupation. Et encore Hynais, parce qu'éduqué en France, et ayant bénéficié lui-même de l'affabilité de Paul Baudry et de ses confrères, faisait un peu exception. « *Plus tard, au fur et à mesure que la différence d'âge augmentait entre [...] lui, recteur de l'Ecole des Beaux-Arts, blanchi sous le harnois, et les nouvelles recrues, je le vis moins accessible qu'il ne l'avait été pour Hofbauer ou Jiránek. Un peu je crois aussi parce que j'en avais fait mes amis. Et puis Jiránek, bientôt expulsé de l'Ecole, et disposant de la publicité de Volné směry, la revue de la Société Manes, devenait quelque un à ménager*<sup>222</sup> ».

C'était grâce à Miloš Jiránek que Ritter s'est lié avec l'association artistique Manes. C'était lui qui lui a présenté Arnošt Hofbauer, Karel Myslbek, Jožka Uprka à Hroznová Lhota. Ritter trouva en lui un jeune intellectuel – artiste qui parlant parfaitement français (d'après lui même mieux que Zdenka Braunerová<sup>223</sup> même s'il n'a fait que des courts voyages en France) pouvait lui ouvrir les portes dans le milieu artistique tchèque. Bientôt Ritter commence à publier dans la revue de l'association *Volné směry*, dont il était à ce moment grand admirateur. Mais la collaboration était réciproque – comme on sait, c'était Ritter qui facilita le voyage de Jiránek et de Hofbauer à Paris en 1900 en leur donnant les contacts nécessaires et qui les a invité à passer quelques jours chez lui en Suisse à Monruz se trouvant sur le chemin. Miloš Jiránek, Arnošt Hofbauer et Karel Myslbek forment un trio inséparable, tous les trois parlaient français, étaient enflammés pour l'art et il est donc tout à fait logique que Ritter gardait le contact le plus étroit avec eux. Il y avait d'eux à Ritter une distance d'âge à peu près analogue à celle d' Hynais à Ritter. Il étaient tous ses élèves et Ritter pouvait observer les pratiques dans son atelier: « *Les élèves étaient Maîtres de l'atelier et pouvaient aussi bien travailler dehors, Hynais ne leur demandait qu'à voir des résultats. Ils pouvaient prendre le modèle qu'ils voulaient [...] ils étaient maîtres chez eux, leur Maître s'en tenait à la correction et aux conseils. Que si quelque sujet dehors tentait ces messieurs, ils n'avaient qu'à prévenir et à prouver ensuite la valeur de leur travail. Le résultat obtenu comptait pour l'unique excuse à l'absence...*<sup>224</sup> ».

Ritter visitait des expositions au Salon Topič où une des premières expositions qu'il a vue était celle de Václav Radimský et puis Jaroslav Špillar, dont il lui était resté deux petites études. Le seul artiste non tchèque avec lequel il entra en relations était Emil Orlik, qui s'annonçait déjà curieux de toutes les disciplines des arts graphiques. Entre autres livres, Ritter avait acquis chez Topič, les dix premiers volumes du *Studio*, qui déjà commençaient à

<sup>222</sup>William Ritter, manuscrit *Zdenka Braunerová, artiste peintre, aquafortiste et peintre de la verrie, belle-soeur d'Elémir Bourges, souvenirs*, 1941, Archives littéraires suisse, Bern, fond Ritter, boîte 41, inv. II: 13-16 Pages tchèques 4+5, sans page.

<sup>223</sup>L'artiste tchèque qui séjourna longtemps en France et la belle soeur d' Elémir Bourges.

<sup>224</sup>William Ritter, manuscrit *Hynais*, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 41, inv. II : 13-16 Pages tchèques 4+5, p. 6.

se faire rares, et que le trio habituel (Jiránek, Hofbauer et Myslbek ) venait souvent consulter chez lui. Jiránek tint absolument à le mener à Veltrusy, château classique et parc, pour lesquels il ressentait un engouement. C'était dans l'atelier d' Hofbauer (qui était le seul indépendant) à Vodičkova où il se réunirent le plus souvent.

Et c'est à Roztoky que Ritter est présenté à Zdenka Braunerová et Helena Emingerová par Jiránek, Hofbauer et le jeune Myslbek qui à cette époque étaient une toute récente connaissance de Braunerová. Ritter détaille littérairement cette rencontre dans ses souvenirs : « ... Mlle Zdenka, elle aussi, parle un peu à tort et à travers et dit non pas tant ce qui est que ce qu'elle suppose de voir plaire. Et aussi « s'exprime ». Jiránek veut briller à tout prix ; elle veut faire plaisir. Hofbauer se tait et regarde parler plus qu'il n'écoute. Myslbek oublie d'écouter à force de réfléchir. L'un décore la conversation, l'autre s'y est engouffré dès le troisième mot à force de méditation sur le premier. Mlle Emingerová, raide sur son séant assiste, mais ponctue d'un mot. Je vois Marcel seul de naturel dans cette escrime où nous ferrailons un peu tous en gens qui se tâtent. Et la glace n'est vraiment rompue que quand la conversation passe de Bourges à la Bohême, à la nation tchèque et slovaque et à l'art populaire. Cette fois Mlle Braunerová et moi, nous nous épaulons solidement pour faire front aux prétentions modernistes de ces Messieurs [...]. Sans compter que la maîtresse de céans à sur eux l'avantage de connaître Degas, Whistler, Besnard et tutti quanti, les dieux à forfait de ces Messieurs, plus royalistes que leurs rois par oui dire. Allons ! il y aura moyen de s'entendre ! [...] qu'à l'heure du train il n'y a plus qu'à nous précipiter à la gare, presque sans prendre congé ni remercier : nous n'avons que le temps de sauter en wagon où nous continuons à parler tous à la fois, car cette fois eux-mêmes Hofbauer n'est plus sentencieux, ni Myslbek muet<sup>225</sup> ».

Braunerová lui servit un autre intermédiaire au milieu tchèque. Elle fit pour lui les mêmes services que plus tard pour Paul Claudel. A Prague elle joua pour eux le même rôle que pour les artistes tchèques à Paris. Ce n'est pas seulement qu'elle parlait très bien français que beaucoup de ses collègues ne maîtrisaient pas, mais surtout elle était toujours prête à l'aider autant dans les difficultés pratiques que sociales. Mais comme dans le cas de Jiránek, la collaboration est réciproque. En 1899 elle travaille sur l'exposition de František Bílek et elle demande à Ritter de « mettre un mot à notre catalogue<sup>226</sup> ». Mais comme on va voir elle lui compliqua sa rencontre avec le sculpteur en Italie et cela pouvait être la raison pourquoi Ritter n'a rien écrit. (L'exposition était réalisée en 1900 à Prague, le texte du catalogue<sup>227</sup> était publié aussi dans *Volné směry*<sup>228</sup>). Par contre étant l'amie proche d' Uprka elle lui facilita le contact avec lui en Moravie.

Ritter quitte Prague le Dimanche de Pâques 1899, le soir, où se donnait au Théâtre National *Libuše* de Smetana, ce qu'il regretta énormément. Mais il ne reste pas longtemps sans le contact avec les artistes tchèques car peu de temps après son départ Jiránek et Hofbauer lui rendent visite à Dürnstein. Ritter s'en souvient : « *Quand ils partiraient, ils n'emporteraient pas moins avec eux toutes ses nostalgies de Prague, dont la vie entière de William ne devait jamais se guérir*<sup>229</sup> ».

Ritter enthousiasmé des artistes tchèques les rencontre aussi bien à l'étranger pendant ses voyages. Il passe l'hiver 1899-1900 à Florence où vint le voir Jaroslav Špillar qui le trouva

<sup>225</sup>Manuscrit *Zdenka Braunerová, op. cit.*, sans page.

<sup>226</sup>Lettre de Zdenka Braunerová à William Ritter, Hroznová Lhota u Strážnice, le 19 mai 1899, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 155, corr. 110-111 (1899/févr. -mai).

<sup>227</sup>Zdenka Braunerová, *František Bílek a jeho dílo*, Praha, Manes, 1900.

<sup>228</sup>Zdenka Braunerová, « František Bílek », *Volné směry*, vol. IV, 1900, p. 113-134.

<sup>229</sup>Manuscrit *Biographie, op. cit.*, p. 130.

« dans les plus mauvaises dispositions d'esprit <sup>230</sup> . » Il y connut aussi František Bílek : « Il arrive sans parvenir un matin, nous déclarant qu'il avait dix minutes à nous donner, qu'il ne restait qu'un ou deux jours à Florence, qu'il avait tenu à visiter seul avec l'ami qui l'accompagnait et l'attendait je ne sais où, qu'il repartait le jour même et qu'il ne fallait pas nous déranger pour lui <sup>231</sup> . »

La rencontre ne se passa pas tout à fait bien : « J'eus la mauvaise inspiration de lui dire que j'avais quelque chose de lui, que Braunerová m'avait donné et qu'il voulut voir. Mais aussitôt devant le pauvre bénitier, changement incroyable de personnage soi disant protecteur de l'art populaire. Avec un mépris indigné, il me déclare que des objets de cette espèce, tout le monde en fait chez eux ; qu'ils sont indignes du regard d'un artiste et, qu'il était presque injurieux pour lui de le juger capable de fournir de tels modèles à des potiers de campagne ! [...] Une fois de plus l'imagination de Braunerová avait travaillé [...]. Elle m'avait créé de toutes pièces un autre Bílek, et m'avait donné de lui une chose qu'il n'avait jamais touchée, uniquement parce qu'elle croyait me faire ainsi [...] plaisir <sup>232</sup> . »

Ritter se retrouve en Italie en 1900 sans argent. Il n'a même pas assez de finances pour pouvoir rentrer à Dürnstein, l'aide lui vient de Prague, où Jiránek, Hofbauer et Braunerová se cotisent pour lui fournir la somme nécessaire. Il est possible que Jiránek lui donna cette somme à Trieste où il se sont rencontrés. Mais il faut aussi dire que Braunerová doit demander son argent à Ritter presque dix ans plus tard <sup>233</sup> .

L'année 1903 le voit revenir à Prague, pour accompagner son nouvel ami Janko Cádra et son futur collaborateur, alors âgé de 18 ans, à l'École de Commerce. Il lui manquent deux ans pour finir ses études et en janvier 1904 Ritter décide de s'installer pendant ce temps à Prague (jusqu'en juillet 1905) pour être à ces côtés. Cet événement change non seulement sa vie privée mais aussi son rapport à l'art tchèque. Il devient un messenger de l'art tchèque à l'étranger et le nombre de ses articles consacrés à l'art tchèque va rapidement augmenter. A Prague sont écrites les principales pièces du recueil d'essais sur des peintres, musiciens et écrivains, intitulé *Etudes d'art étranger* <sup>234</sup> . Ils s'installent d'abord dans une chambre à un rez-de-chaussée derrière Narodní divadlo, puis ils déménagent à Thunovská à côté de l'appartement de Masaryk et surtout pas loin de Zdenka Braunerová qui réside à Všešrdova à Malá Strana et qui lui prête la literie, des meubles et la garniture de toilette. C'est elle qui lui fit découvrir les beautés de Malá Strana et du Vieux Prague, c'est elle qui l'aida à déménager au moment où il quittait Prague.

Ritter poursuivit au jour le jour les visites avant tout chez elle, où il rencontra régulièrement son jeune protégé Miloš Marten « qui vient de publier un enthousiaste essai sur *Van Gogh, dont il n'a pas vu un seul tableau* <sup>235</sup> . » On sent dans cette remarque une certaine ironie qui ne cessait plus d'accompagner les relations entre Ritter et ses amis tchèques. L'atmosphère pragoise changea depuis sa dernière visite, la vie artistique de la ville se tourna de plus en plus vers l'art moderne à l'étranger et surtout français au détriment de l'art populaire et d'après Ritter au détriment de l'art national. Les amis de Ritter grandirent, ils n'éprouvèrent plus un tel respect envers leur ami suisse plus âgé, ils savaient et surtout sentaient déjà ce qu'ils voulaient et comment. Mais Ritter n'a pas compris, il s'est développé une théorie de l'évolution de l'art tchèque dans laquelle il voulait le voir en pratique. Les

<sup>230</sup>Manuscrit Zdenka Braunerová, *op. cit.* , sans page.

<sup>231</sup>*Ibid.*

<sup>232</sup>*Ibid.*

<sup>233</sup>Voir lettre de Zdenka Braunerová à William Ritter, le 5 mai 1909, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 200, corr. 199 (1909/avril-mai).

<sup>234</sup>William Ritter, *Etudes d'art étranger*, Paris, Mercure de France, 1906.

<sup>235</sup>Manuscrit *Biographie*, *op. cit.* , p. 188.



relations avec Jiránek et l'association Manes refroidirent. Les rapports avec Jiránek sont tellement tendus au moment de l'arrivée de Ritter à Prague en hiver 1904 qu'il préfère envoyer Jiránek pour quelques semaines à Munich dans son atelier où son ex-ami Marcel Montandon s'occupe de lui.

Zdenka Braunerová qui se tournait à ce moment de plus en plus vers l'art folklorique était un peu dans les mêmes tentions avec Manes que Ritter. Il la voyait assez souvent. « *C'était toujours un grand plaisir [de passer chez elle], car elle me tenait au courant puisqu'elle voyait tout le monde de cent choses dont, sans elle, je n'aurais eu aucune idée, tandis que les relations de Jiránek et d'Hofbauer se bornaient à l'art, à la littérature et un peu à la musique. Je lui dois en somme le meilleur de ma connaissance des affaires tchèques et j'ai toujours béni son intempérance de langage qui ne fut jamais pire qu'avec moi, qui était étranger et qui ne savais pas un mot tchèque*<sup>236</sup> . »

A la fin de l'année 1904 Ritter fit connaissance d'Alois Jirásek et en hiver 1905 dans l'atelier à Vinohrady il rencontra Vojtěch Preissig qu'il considère comme l'impeccable graphique et devient depuis son grand admirateur. Ce fut Hynais qu'il visita souvent chez lui qui l'amena à l'atelier de Hanuš Schwaiger. Il rencontre régulièrement les artistes de Manes dans le restaurant Platýz : Joža Uprka, Josef Mařatka, Viktor Stretti, Antonín Slavíček, Max Švabinský, Bohumil Kafka, Richard Lauda, Vojtěch Sucharda et bien sûr Miloš Jiránek, Arnošt Hofbauer et Karel Myslbek. Il y a connu aussi l'éditeur Jan Štenc « *que les traces de son activité soient partout, et que sans lui la revue Volné směry, n'eût jamais connu un cours aussi brillant qu'en ces dix premières années*<sup>237</sup> . » Plus tard il va collaborer avec lui sur deux livres sur Max Švabinský<sup>238</sup> .

Ritter séjournait à Prague au moment de l'assainissement de la Vieille Ville qui avait beaucoup d'adversaires parmi les artistes. Il appartenait aux défenseurs principaux du Vieux Prague et aux ennemis de la démolition du quartier Josefov. En 1906 il est même devenu le membre honorable de Klub za starou Prahu (Club pour le vieux Prague). En écrivant ses articles il appuyait des artistes qui savaient capter le vieux caractère de la ville.

Étant critique d'art mais aussi de la musique, Ritter s'intéresse beaucoup aux compositeurs tchèques. En 1904 ce sont les révélations successives de Dvořák et de Mahler. Très tôt dans le siècle, et le premier en français, Ritter publie des articles sur la musique tchèque dans le *Mercure de France*<sup>239</sup> . A part les nombreux écrits de Ritter sur Smetana, Dvořák et Fibich, il faut mentionner aussi les rencontres qu'il fit de Leoš Janáček.

Mais son séjour à Prague, même s'il était entouré des amis et des artistes qu'il appréciait, ne se déroula pas dans une atmosphère heureuse comme on apprend des remarques de Jiránek : « *William en laissant Prague définitivement était je crois bien désillusionné et bien aigri contre ces « cochons de Tchèques », comme disait Hynais, et il est vrai qu'il n'a trouvé que des ingrats ou presque pour la peine qu'il se donnait. Il est vrai que nous n'avons presque que deux classes de gens parmi eux avec lesquels il vivait en contact : les meilleurs ont trop à faire avec eux mêmes pour se préoccuper d'une réclame et même d'une opinion étrange – les autres sont des cabotins de la pire espèce et parfaitement grossiers – parmi les premières je range par ex. Drtina, Masaryk, Preisler, Šalda etc. – la liste des autres William la fera plus complète que moi. Mais qu'à cela ne tienne. Nous convîmes depuis longtemps qu'on n'est responsable que pour soi même. Mais je crois que Tu avais des reproches à faire à tes amis aussi, et que moi surtout je me montrai plutôt froid pendant ton séjour à*

<sup>236</sup>Manuscrit Zdenka Braunerová, *op. cit.* , sans page.

<sup>237</sup>Manuscrit *Biographie*, *op. cit.* , p. 175.

<sup>238</sup>William Ritter, *Max Švabinský cent dessins*, Prague, Jan Štenc, 1923 ; William Ritter, *La Moisson de Max Švabinský*, Prague, Jan Štenc, 1929.

<sup>239</sup>William Ritter, « La musique tchèque, état actuel », *Mercure de France*, le 1er mai 1906, p. 433-437.

Prague<sup>240</sup> ? »

Jiránek avait et n'avait pas raison. Ritter bien probablement était heureux de partir, ce dont témoigne aussi le fait qu'il en fit aussitôt que son ami Janko finit ses études à Prague. Mais en même temps il resta fidèle à la nation et aux artistes tchèques jusqu'à la fin de sa vie. Il était d'un caractère ouvert, optimiste et joyeux même s'il regrettait le refroidissement entre lui et ses amis. Une des choses qu'il reprochait à Jiránek était qu'il ne lui présenta jamais, même si Ritter lui demanda plusieurs fois, le peintre Jan Preisler et le critique F. X. Šalda qui pourtant étaient ses collaborateurs proches et qu'il estimait beaucoup<sup>241</sup>.

Mais aussi Braunerová fait des allusions à son séjour malheureux : « *Je serai très heureuse d'apprendre comment vous vous portez maintenant, et surtout si vous êtes plus content que pendant votre malheureux séjour à Prague ? Je ne puis vous dire, avec quel chagrin je pense à votre séjour, car il est certain que vous ne retournerez plus dans nos pays*<sup>242</sup> ? »

Leur sensations n'étaient pas loin de la vérité car Ritter qui reste à Prague jusqu'en automne 1905 n'y retourne qu'en automne 1908 et ce fut seulement car Mahler y créa sa 7<sup>e</sup> *Symphonie*. Mais il continue sans cesse d'écrire sur Prague et sur l'art tchèque dans les revues étrangères. Déjà en 1906, il réfère de l'exposition consacrée à Prague et organisée par le club du Vieux Prague au Rudolfinum, dite *Beauté de Prague* où tous les peintres qui ont peint Prague étaient représentés : Zdenka Braunerová, Emil Orlik, Viktor Stretti, František Šimon<sup>243</sup>.

Dès son deuxième séjour Ritter est devenu malade de Prague : quand il y était il souffrait de son atmosphère quand il le quitta il lui manquait et il éprouvait une profonde nostalgie. Il n'est pas par hasard que dès 1895 ses compagnons de vie étaient un Slovaque (Janko Cádra) et un Tchèque qui devint plus tard son fils adoptif (Josef Ritter Červ). En 1908, Ritter écrit : « *C'est la sorte de torpeur de Prague, du vieux Prague de la Malá Strana et de Staré Město que je sens dans cette atmosphère, comme appesantie par un deuil hargneux et des souvenirs terribles. Nulle autre ne baignerait ainsi de silence tragique ces personnages obscurs, abordés de front avec une simplicité et une application qui sans qu'ils y prétendent, en font de vrais et grandioses symboles*<sup>244</sup> ». Et quelques années plus tard il ajoute : « *Prague est une ville noire et l'âme tchèque, habituée aux cruautés, voit aussi tout en noir*<sup>245</sup> ». »

Ensuite dans la même revue il touche le sujet d'un artiste étranger vivant à Prague : « *Cet état constant d'adaptation de l'élément étranger au goût slave, cela s'exprime au concret par des plaintes continuelles contre le mauvais caractère tchèque, contre la fausseté des gens de Prague [...] l'étranger devra compter avec leur opposition, l'étranger devra se faire un caractère semblable au leur. Et comme le premier ennemi est l'Allemand [...] il faudra faire preuve d'une culture opposable [...]. Et pour être bien sûr de ne point manquer de cette indispensable culture sans laquelle s'établirait un certain droit à vous dévorer, pour*

<sup>240</sup>Lettre de Miloš Jiránek à William Ritter, le 29 décembre 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 183, corr. 170 (1905/oct. -déc).

<sup>241</sup>C'était Jan Štenc, l'éminent promoteur et l'éditeur de *Volné směry* qui avait découvert F. X. Šalda pour l'organe de Manes en lisant un de ses articles publiés dans la revue *Lumír*. Et c'était Jiránek qui avait arrangé le premier rendez-vous entre Štenc et Šalda en attirant pour la collaboration avec *Volné směry* où il commence à contribuer à partir de 1901. Ensuite Štenc présente Šalda à Preisler.

<sup>242</sup>Lettre de Zdenka Braunerová à William Ritter, Prague, le 7 novembre 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 183, corr. 170 (1905/oct. -déc. ).

<sup>243</sup>William Ritter, « Autriche, la mise artistique », *L'Art et les artistes*, vol. III, 1906, p. VIII.

<sup>244</sup>William Ritter, « Mouvement artistique à l'Étranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. VII, 1908, p. 144.

<sup>245</sup>William Ritter, « Peinture tchèque », *L'Art et les artistes*, vol. XVI, 1912-13, p. 265-280.

*la bien contrôler et tenir à la hauteur de celle de l'étranger, on appellera sans cesse des Italiens et des Français, auxquels on fera la vie dure et, implicitement ou explicitement, posera cette double condition : apportez-nous ce que vous avez de meilleur, mais qu'immédiatement aussi s'en opère la transmutation en valeur à nous personnelle ...*<sup>246</sup> » Ces citations montrent bien que Ritter ne vivait pas que du bonheur à Prague mais aussi de ce genre de tristesse qui fait mal et qui pourtant attire le cœur et l'âme.

En 1914 Ritter et Janko quittent Munich et retournent en Suisse de là ils voyagent tous azimuts et aussi dans la jeune République tchécoslovaque. C'est aux Brenets qu'ils apprennent la nouvelle de la naissance du nouvel Etat tchécoslovaque. Ils ne manquent pas de reprendre le chemin de Prague en 1920. C'est alors que Ritter décline une invitation de Masaryk – qu'il déteste pour son régime démocratique – à une réception au Château. Par trois fois, de 1922 à 1925 ils prendront l'avion de Strasbourg à Prague. A Prague en 1922 Ritter tombe amoureux d'un jeune homme Josef Červ, qui est invité au Tessin et se joint au duo William-Janko. En 1927 Janko meurt et la dépouille est transférée à sa Myjava natale. Au retour par Prague William rencontre Janáček, Talich, Suk et Mucha. Dans les années 1928-1933 il donne durant deux semestres un cours à l'Université de Brno sur Mérimée. De 1928 à 1931 le duo s'installe à Prague (Ritter et Červ), définitivement croit-il. Ritter est un assidu des concerts de la Philharmonie tchèque. Il y rencontre Stravinsky puis Ernest Ansermet, qu'il conduit à travers la ville jusqu'au Château. Il fait découvrir Prague à Stravinsky et Ansermet. En 1947 il fait ultime voyage à Prague, payé par Milan Jiránek éditeur qui pourtant ne pourra plus publier les derniers écrits : *Martin Benka, Tchéquie et Slovaquie* à cause du nouveau système communiste. Il y demeurera près de cinq mois. Avec les communistes au pouvoir c'est la fin des amours tchécoslovaques.

Et même tant d'années plus tard Ritter y retourne au sujet du malentendu entre lui et la jeune génération et on voit qu'il n'a rien changé sur ses opinions: « ...on peut tout dire de Prague, comme de toute autre capitale. Mais ce que l'on ne dit pas aussi bien des autres, c'est à quel point Prague sait être contradictoire, heurtée et incohérente. Ville slave qui a adopté et forcé toutes les modes et même toutes les maladies occidentales. Et qui continue [...] enfin le goût tchèque, en art moderne, est avant tout de toutes les maladies<sup>247</sup> . »

---

<sup>246</sup>*Ibid.*, p. 267.

<sup>247</sup>William Ritter, manuscrit *Sur Prague*, 1949, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 42, inv. II : 13-16 Pages tchèques 6+7.

Depuis l'adolescence Ritter cherchait un pays idéal qui correspondrait aux idées de Rousseau où il pourrait échapper à la décadence des pays occidentaux de la fin de siècle où il trouverait une source de l'art populaire et pure. Il parait qu'il le trouva en Slovaquie où il fit un grand voyage pour la première fois en 1897 quand il retourna de Roumanie, cette fois-ci il visita la Slovaquie de Košice jusqu'à Vienne. Il y retourna en 1903 et il fit une randonnée dans les Tatras. Il partit de Munich à Jindřichův Hradec où l'attendait son camarade l'ingénieur Miloslav Rybák. Partis de Prague en train, ils gagnèrent Brno puis, à pied, se dirigèrent vers les Tatras et explorèrent principalement la vallée du Váh. Au retour ils s'arrêtèrent à Myjava où les attendait le peintre Miloš Jiránek<sup>248</sup>. Ritter y rencontra Janko Cádra et ce fut un moment décisif non seulement pour sa vie privée mais aussi pour son intérêt à l'art tchèque.

Janko est un étudiant à l'École de commerce de Prague et sait un peu de français<sup>249</sup>. Ritter est au premier regard séduit par ce garçon, et décide de s'arrêter en Slovaquie pendant deux semaines, de là il continue avec Jiránek à Hroznová Lhota visiter Joža Uprka. Plus tard comme on le sait déjà, Ritter s'installe pour deux ans à Prague (1894-1895) où Janko doit terminer ses études. Cette passion va susciter la reprise de *La Fillette slovaque*<sup>250</sup> dormant dans les tiroirs depuis 1895, complétée des feux nouveaux pour Janko et la Slovaquie. En 1904, il entreprend un nouveau voyage dans les Tatras, en compagnie de Janko cette fois, pendant une partie du trajet c'est Miloš Jiránek qui les accompagne mais qui finalement part plus tôt. Il s'attache de plus en plus au pays et à la famille de Janko, en épouse les thèses nationalistes, achète à tout moment des broderies et des poteries slovaques ou de menus objets d'un intérêt folklorique. Lors de vacances d'été en Slovaquie chez les Cádra, le père Jan, fervent patriote slovaque raconte les souffrances des habitants du lieu face aux Hongrois et aux Juifs. Ritter transforme ce récit en roman dans *L'Entêtement slovaque*.

Ritter rédige le premier jet du livre *Fillette slovaque*, en été 1895 sous l'impression de l'*Exposition nationale tcheco-slave* et son affiche de Vojtěch Hynais qui joue dans son roman le motif principale. Ritter la considère comme un vrai chef d'oeuvre du patriotisme tcheco-slave. Il s'étonne et apprécie qu'un professeur à l'Académie des beaux-arts de Prague n'hésitait pas à utiliser son art pour créer une simple affiche. Il a obtenu d'Hynais le dessin du personnage au milieu – le jeune Slovaque au grand chapeau qui indique l'inscription, que Ritter identifiait à son amour Janko et au héros principal de son roman *Fillette Slovaque*. Il écrit à František Žákavec : « On ne croirait jamais qu'un modèle posait pour un tel dessin<sup>251</sup> ». Et plus tard il ajoute : « C'est exactement le personnage d'un rêve vécu ou d'une vie rêvée...<sup>252</sup> » Après avoir rencontré, en 1903, le jeune Slovaque Janko Cádra, il modifie son ouvrage, le dédie au jeune homme et le publie la même année. Il s'agit de la première mais de la plus enthousiaste manifestation de l'amour de Ritter pour son ami et la Slovaquie.

Le héros principal du livre est une pauvre fille slovaque Anička qui quitte son village pour s'engager à Vienne comme servante chez une famille bourgeoise dans leur maison qui en quelques sorte, concrétise l'assujettissement dont la plupart des Slaves étaient alors victimes. Elle espère ainsi amasser une dot pour épouser son fiancé Juro. Celui-ci (d'ailleurs, de sang mêlé avec les Magyars) présente un personnage négatif, il est bellâtre, prétentieux et infidèle et en plus il est tout prêt à se dénationaliser. Le motif principale du roman joue

<sup>248</sup>Rybák et Ritter se sont vus avec Jiránek par hasard déjà en allant en Slovaquie dans un petit village en Moravie Moravská Liesková.

<sup>249</sup>Plus tard (en 1905) Janko deviendra journaliste et traducteur de Ritter en tchèque.

<sup>250</sup>William Ritter, *Fillette slovaque*, Paris, Mercure de France, 1903, 349 p.

<sup>251</sup>František Žákavec, *William Ritter, op. cit.*, p. 51.

<sup>252</sup>Manuscrit *Hynais, op. cit.*, p. 6.

l'affiche de Hynais annonçant l'*Exposition nationale tcheco-slave*. Anička croit reconnaître sur l'affiche son bien-aimé Juro, mais un Juro plus doux, plus authentiquement paysan et plus slovaque. Elle tombe peu à peu amoureuse de l'effigie qu'elle baptise d'instinct Janko. Elle entre même en possession de l'affiche et, quand le jeune Juif Rudi, enfant trouvé de la famille où elle est servante, souilla d'extrêmes la figure de Janko – acte traduisant l'hostilité juive envers les Slaves – elle quitte la maison.

Il s'agit du roman symbolique. Il est facile de voir une parallèle entre Ritter lui-même et Anička – la fille de son roman. Enfin c'était lui qui étant attiré par l'affiche de Hynais à Vienne en 1895 et c'était lui qui est parti à Prague pour voir l'*Exposition nationale tcheco-slave*. Anička dans son roman fait le même voyage et c'est seulement à Prague qu'elle devient encore plus Slovaque. C'était lui qui par la suite (aussi bien qu' Anička ) y rencontra un intermédiaire qui l'aime d'un amour tellement généreux qu'il l'aïda à trouver son vrai amour. Dans le cas de Ritter celui-ci pouvait être Miloš Jiránek qu'il connut à Prague et qui l'attendait à Myjava en 1903, le lieu de la fameuse rencontre avec Janko; dans le cas d' Anička c'était Martin, un musicien qui joue à l'Exposition. Ritter grâce à Jiránek trouve son vrai amour slovaque Janko dont il prêta le nom à l'amour idéal d' Anička. Celui-ci s'est incarné dans le modèle d'après lequel Hynais désigna son personnage. Janko dans le roman aussi bien que dans la réalité peut être considéré comme une personnification de la Slovaquie idéale délivrée des Autrichiens, Magyars et surtout des Juifs qui d'après Ritter portent tout le mal. Anička attend son bien-aimé. Lorsqu'il apparaît, elle se jette dans ses bras, un chant d'allégresse aux lèvres : « J'épouse avec toi la terre Slovaque. » Et ils s'acheminent vers le bonheur et la liberté. Ritter et Janko vivaient ensemble jusqu'à la mort du dernier en 1927. En 1929 Ritter publie chez Jan Štenc son livre *La Moisson de Max Švabinský, histoire et esthétique d'un tableau* qu'il dédie à son plus grand amour : « *A la mémoire de Janko Cádra, Slovaque de Myjava, en qui j'avais trouvé mon La Boétie ; de qui la rencontre avait eu lieu au milieu des moissons patrimoniaux, et qui, vingt quatre ans, un mois et sept jours, instigateur de mes travaux, animateur de ma pensée, collaborateur de tout ce que j'ai écrit depuis son entrée dans ma vie, aura manqué, hélas* <sup>253</sup> ! »

Miloš Jiránek et probablement aussi bien Zdenka Braunerová avaient lu la première version du manuscrit de 1895 et Ritter tenait beaucoup à leurs remarques : « *D'ici là annote le en marge de tout ce que tu proposes et de tout ce que tu découvres pour ou contre la vraisemblance ethnographique. Passe le à Mlle Braunerová avec [...] prière de faire de même [...]. Mais ne pas toucher à la fable fondamentale celle là j'y suis décidé, je vais le* <sup>254</sup> *passer de l'affiche à la photographie, de la photographie à l'acte vivant une chose neuve* . »

Ritter tenait beaucoup à l'authenticité de son roman et quand il cherchait un nom vraiment slovaque pour son plus vilain personnage, le « madyaron » (renégat) Juro, il s'adressa à Braunerová : « *Elle me suggéra dès qu'elle sut qu'il s'agissait d'un héros peu sympathique, de préférence Masaryk [...]. Un certain professeur Masaryk de ce temps-là n'aurait su s'en offenser [...]. L'année suivante* <sup>255</sup> *, quand il se trouva que retroactivement j'avais l'air de m'être volontairement offert une malice à l'égard d'un homme dont je ne m'étais alors absolument pas soucié et que je ne connaissais pas encore personnellement, je fus fort embarrassé.* » Mais finalement il ne regretta pas tellement ce malentendu car il appartenait parmi les plus grands adversaires du premier président de la Tchécoslovaquie : « *Et encore plus, bien plus tard, quant cet homme s'était bombardé lui-même président d'une république dont il était le fondateur, fut devenu pour un temps le personnage principal de*

<sup>253</sup>William Ritter, *La Moisson de Max Švabinský, histoire et esthétique d'un tableau*, Prague, Jan Štenc, 1929.

<sup>254</sup>Lettre de William Ritter à Miloš Jiránek, sans date, probablement 1903, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 12, inv. I. 4 Autriche/Hongrie, Prague sur le grand chemin de monde.

<sup>255</sup>En 1904 quand il s'est installé à Prague, prof. T. G. Masaryk, habitait pas loin de lui à Thunovská à Malá Strana.

*cette république et le plus grand malfaiteur de la politique tchèque [...] le plus à courte vue (haine de la Pologne, empêchement de la restauration autrichienne, Tchécoslovaquie livrée à la judaillerie)...<sup>256</sup> »*

Déjà en 1903 Ritter profite de son livre qui vient d'être publié pour rentrer en contact avec Rodin à qui il envoie un exemplaire : « ...en me permettant de vous faire adresser par le *Mercure de France* « *La Fillette slovaque* », mon désir est de vous rappeler votre passage à Hroznová l'hotka, chez notre commun ami Uprka et de vous faire aimer un peu ces populations que vous n'avez guère pu apprécier que pour leur beauté physique et leurs éclatants costumes. Un mot de vous en me comblant de fierté, me dis-t-il si j'ai réussi...<sup>257</sup> ? » Plus tard en 1905, Ritter envoie son roman aussi bien à Camille Mauclair qui lui en fait un éloge : « ... c'est dans mon lit que j'ai lu *Fillette slovaque*, qui est un livre tendre, plein de charme et de vérité raffinée par la vision d'un artiste. De plus cela m'a appris beaucoup de choses<sup>258</sup> . » Depuis son installation à Prague Ritter essaie de publier son livre en tchèque chez Jan Otto, ce projet ne devait jamais se réaliser. Mais en 1905, un certain Jean Rowalski publie dans la revue *Lumír* un article sur William Ritter-écrivain. C'était son roman *La Fillette slovaque* qui suscita l'intérêt de l'auteur au romancier qui d'après lui appartient aux peu d'écrivains français qui s'intéressent à l'art tchèque<sup>259</sup> .

Le roman, avons-nous dit, était symbolique : son auteur voudrait inspirer aux Slovaques le désir de prendre conscience d'eux-mêmes, de se retrouver Slovaques et Slaves, ainsi qu' Anička lors de l'Exposition de Prague. Ce procès était lié à la vie des paysannes pure, franche et traditionnelle qui est mise en contraste avec la vie en ville pénible à cause de la civilisation et de l'industrialisation. Appartenant au *Cycle de la nationalité*, l'ouvrage relève incontestablement de la veine nationaliste tchécoslovaque de Ritter<sup>260</sup> . Dans la dédicace, il précise que : « *ce livre slovaque [...] commémore la révélation que m'a été ton peuple [de Janko Cádra] lors de l'exposition ethnographique de Prague*<sup>261</sup> . »

Ritter s'est tellement identifié avec la nation slovaque qu'il devint un des combattants les plus déterminés. En 1905 il essaie de passer un article sur la cause slovaque dans un des grands journaux français. La réponse nous fait savoir que la situation dans les journaux au début du XXe siècle ne différait pas beaucoup de celle d'aujourd'hui : « *J'ai lu avec intérêt le livre d'où vous dépeignez des scènes de la vie slovaque [...] quand à plaider leur cause dans un grand journal parisien, laissez-moi vous dire avec une franchise un peu brutale que les grands journaux parisiens servent un public ignorant des problèmes ethniques, indifférent à ces problèmes, et qui demande uniquement à des informations de le renseigner sur les questions d'actualité. Or, pour le lecteur français, l' « actualité » d'un pays lointain ne commence que le jour où l'on y tire des coups de fusil. Il apprend alors l'existence de la race qui s'affirme par ce bruit, il s'y intéresse, il lit volontiers ce que nulle puissance du talent ne lui ferait lire auparavant, et ce dont nul journal ne se hasarderait à l'ennuyer [...]. Il y a d'ailleurs un moyen plus pacifique et quelquefois meilleur encore, de capter l'attention de nos journaux : c'est de découvrir dans le pays dont on veut qu'ils parlent une mine d'or, ou tout au moins une brillante affaire industrielle. Mais il faut alors payer pour la mettre en*

<sup>256</sup>Manuscrit Zdenka Braunerová, *op. cit.* , sans page.

<sup>257</sup>Lettre de William Ritter à Auguste Rodin, Munich, novembre 1903, Archives du Musée Rodin, Paris, correspondance personnes, William Ritter.

<sup>258</sup>Lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Châteauneuf de Grasse, Alpes, le 21 février 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 180, corr. 164 b-165 (1904-1905/déc. -février).

<sup>259</sup>Jean Rowalski, « William Ritter », *Lumír*, vol. XX, 1905, p. 297-307.

<sup>260</sup>Dans ce roman, publié par le *Mercure de France*, Ritter a même forcé l'éditeur à imprimer les mots tchèques et slovaques avec les divers accents de l'orthographe tchèque.

<sup>261</sup>Voir William Ritter, *Fillette slovaque*, *op. cit.*, Národní knihovna, Prague.

lumière : avec les coups de fusil, c'est gratis<sup>262</sup> . »

Ritter dont l'enthousiasme était infatigable réussit finalement à publier son article dans le journal *Demain* dont le résumé fut traduit dans un journal tchèque<sup>263</sup>. Sa réaction à la situation en Slovaquie est marquée par un antisémitisme violent. En 1909, il pré-publie en fascicules son deuxième roman inspiré de la Slovaquie *L'Entêtement slovaque*<sup>264</sup> dans la revue *L'Occident*<sup>265</sup>.

L'histoire du roman se déroule à Myjava, lieu natale de son ami Janko Cádra. Ritter y retourne régulièrement depuis 1903 donc il pouvait bien connaître la mentalité et les relations sociales locales. Il est sans doute que la rencontre avec la famille de Cádra alimenta sa haine des Juifs. C'était le récit d'une histoire réelle du père de Janko qui inspira Ritter à ce livre. On y trouve beaucoup moins de romantisme que dans son premier roman dédié au pays slovaque. La fin n'est plus idyllique, elle n'a rien à voir avec le »happy end« de la *Fillette slovaque*. C'est d'abord une description de la vie simple et pauvre des Slovaques, paysans aux mœurs à la fois rudes et brutaux. Et c'est ensuite un drame sur l'alcoolisme des pauvres paysans naïfs dont il accuse les Juifs exploités qui en sont le support. Ritter y trouva des fondements pour son antisémitisme qui était encore renforcé par le fait qu'il s'agissait du peuple et de la région de son Janko<sup>266</sup>. 1910, année de la rencontre avec Le Corbusier à Munich, Ritter lui offre son roman.

Dans les deux romans tout le mal vient du dehors, de l'opresseur hongrois ou autrichien, et surtout des Juifs et dans les deux histoires on trouve une sympathie et une admiration de la vie paysanne. Mais Ritter n'était pas si simple qu'il pourrait paraître à travers sa littérature. Cet antibourgeois fréquente les notables de la bonne société, les nobles et les aristocrates à Paris (le prince serbe Bojidar Karageorgevitch, la comtesse Gyp, Robert de Montesquiou) ainsi que les artistes de haute renommée tout en goûtant l'amitié et l'intimité des humbles (les étudiants Marcel Montandon et Janko Cádra, le garçon de café Josef Červ, l'apprenti Henry de La Neuveville). Et même son antisémitisme n'était pas absolue car il était l'ami de plusieurs artistes juifs par exemple Gustave Mahler mais aussi Vojtěch Preissig dont il admirait l'oeuvre et en 1945 il lui consacra un touchant souvenir dans un de ses articles<sup>267</sup>. Même son anti-germanisme restait ambiguë car il résidait à Vienne dont le milieu artistique et culturel lui convenait très bien même s'il s'agissait de la capitale de l'Empire Austro-Hongrois, l'opresseur des nations slaves.

---

<sup>262</sup>Lettre de M. Nogüé à William Ritter, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 183, corr. 170 (1905/oct. -déc. ).

<sup>263</sup>Article *O národnostních poměrech uherských*, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 184, corr. 171-172 (1906/jan-avril).

<sup>264</sup>William Ritter, *L'Entêtement slovaque*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1910, 61 p.

<sup>265</sup>Le roman est publié aussi en tchèque.

<sup>266</sup>Ritter ne s'intéressait pas seulement aux questions politiques et sociales en Slovaquie mais surtout à l'art. En 1908 il passe l'été en Moravie et en Slovaquie où il fait connaissance de l'artiste Martin Benka (1888-1971), il écrit une monographie sur lui qui n'a pourtant jamais été publiée.

<sup>267</sup>William Ritter, « Eclipse et réveil de l'art à Prague », *Chronique à la Gazette de Lausanne*, le 8 novembre 1945, sans page.

Ritter comprenait l'art contemporain de plus en plus en contradiction avec l'art décadent de l'Occident et l'art populaire pur et serein des nations qui se trouvaient au sommet de leur émancipation comme les Tchèques et Slovaques. Il peut nous sembler bizarre qu'il appartenait aux amis proches de Charles-Edouard Jeanneret le futur architecte fonctionnaliste Le Corbusier, dont architecture devait lui rester étrangère. Pourtant son influence est déterminante dans sa formation intellectuelle et artistique. Il restèrent en contact pendant quarante cinq ans (de 1910 jusqu'à la mort de Ritter en 1955). Même si Ritter venait de Neuchâtel et Le Corbusier de La Chaux-de-Fonds qui se trouve à quelques kilomètres, il se rencontrèrent pour la première fois à Munich en Allemagne.

A la fin de sa vie Ritter écrit les souvenirs sur l'architecte où il se rappelle de leur première rencontre : « ... *Un matin que le timbre électrique m'avait amené à ma porte je me trouve en face d'un jeune homme inconnu au long visage ascétique assez pâle et aquilin, au très gentil sourire et aux yeux à la fois spirituels et caressants sous d'inamovibles lunettes. Il se présentait au nom de Charles l'Eplattenier, venait donc de La Chaux-de-Fonds, m'avait beaucoup lu, disait-il, ce qu'il faut toujours traduire par un peu, - encore que cela fasse toujours plaisir, - et s'appelait Charles-Edouard Jeanneret. Autant vous dire tout de suite que ce sera plus tard l'architecte moderniste Le Corbusier, dit entre nous, - et à son exemple, - corbu, l'inventeur enfin de la Corbusière et de la formule qui n'est pas de mon goût, autant le dire tout de suite, la maison devenue « machine à habiter... »*<sup>268</sup> »

Leur relation était enrichissante pour les deux même si leurs opinions sur l'art différaient : « *Nous avons toujours détesté outrepasser nos compétences, et l'architecture de matériaux modernes et le style corbusier intensif et cosmopolite de M. Roškot, qui a travaillé dans les deux hémisphères, appartient déjà à ce monde de demain où en dépit de toutes les bonnes volontés du monde nous ne saurions plus prétendre pénétrer* »<sup>269</sup> . »

Les très nombreuses lettres que Le Corbusier lui adressa témoignent non seulement de son admiration et de sa gratitude à l'endroit de l'écrivain et de l'artiste, son aîné de vingt ans, mais aussi de la richesse et de la profondeur de leurs échanges, et des orientations de sa trajectoire et de sa pensée que ceux-ci vont entraîner. Ce qui les unissait c'était le même amour pour l'art classique, l'orientalisme et l'ouverture à la différence culturelle et sans doute les sympathies personnelles. Leurs rapports vont être particulièrement intenses et nourris au moment du « Voyage d'Orient » en 1911 quand Le Corbusier visite Prague, Vienne, Budapest, Bucarest, Constantinople, Athos, Athènes, Rome et Florence, donc les destinations qui nous rappellent celles de son ami Ritter qui probablement influença cet itinéraire. Comme on sait, en juillet 1910, Ritter offrit à Le Corbusier son roman *L'Entêtement slovaque*<sup>270</sup> . L'ouvrage entre autre décrit longuement l'art paysan et les maisons blanchies à la chaux ; son style est proche de celui que Le Corbusier allait utiliser pour décrire de semblables villages dans les lettres qu'il écrivit au cours du voyage et qu'il rassembla plus tard en un volume sous

<sup>268</sup> Cité par *Nouvelle revue neuchâteloise, op. cit.*, p. 41, (« Souvenirs sur Charles-Edouard Jeanneret-Le Corbusier », tirés du volume *Mes relations avec les artistes suisses*, écrit à Melide, Tessin, en les années 1939-45).

<sup>269</sup> William Ritter, manuscrit *Sur Prague*, 1949, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 42, inv. II : 13-16 pages tchèques 6+7, sans page.

<sup>270</sup> Ritter inscrit sur la page de faux-titre : « A Monsieur Ch. -Ed. Jeanneret / bien amical souvenir du (« jour » ?) de l'oeil sanglant / William Ritter/ 16-VII-1910 ». Voir Paul V. Turner, *La formation de Le Corbusier, idéalisme et mouvement moderne*, Paris, Editions Macula, 1987, notice n° 33, page 215.



le titre *Le Voyage d'Orient*<sup>271</sup>. Le Corbusier suit les recommandations de son ami et lui envoie de nombreux croquis. Cinq ans après ce voyage, en 1916 l'architecte construit la villa du fabricant Schwob à La Chaux-de-Fonds, un chef d'oeuvre fort inspiré de l'architecture de l'Orient.

Les trois années suivant le retour de Ritter en Suisse, de 1914 jusqu'en 1917, l'année du départ de Le Corbusier pour la France, seront très intenses dans leur amitié. Ritter semble avoir servi de lien entre Le Corbusier et les cercles artistiques et intellectuels avec lesquels celui-ci désirait s'associer. A en juger par un hommage que Le Corbusier lui rendit plus tard il l'encouragea à une époque où il était en proie au doute et à la frustration : « *Dans la période trouble où l'on apprend à connaître les hommes, où l'on quitte les années d'études pour se lancer avec confiance dans le grand jeu de la vie que l'on croit ouverte aux hommes de bonne volonté, où toutes les forces [...] sont offertes sans restriction avec la naïve prétention de secouer la muraille de l'indifférence quotidienne – à ce moment j'ai trouvé un vieil ami pour accueillir mes incertitudes*<sup>272</sup>. »

Mais Ritter aussi écrivit ses souvenirs à la fin de sa vie. Il trouvait que Le Corbusier « *... avait des idées prématurément faites sur tout, sans aucune base d'éducation classique soignée, mais comme celle de mon ex-ami Jiránek à Prague, du même picotage littéraire à droite et à gauche, avec la même intensive fécondation de l'esprit sur ces germes hétéroclites*<sup>273</sup>... »

La comparaison entre l'architecte suisse Le Corbusier<sup>274</sup> et le peintre tchèque Miloš Jiránek<sup>275</sup> n'est pas accidentelle. Ritter rencontre Jiránek pour la première fois à Prague en février 1896 pendant son troisième séjour : « *C'était dimanche vers onze heures. Vrchlický nous avait mené à l'Académie chez Myslbek, Pirner, Mařák et nous débouchions sur la place par la porte qui fait face au Rudolphinum d'alors. Un enfant maigre et gracile, qui était là, au petit visage de cette pâleur des enfants des villes, trop intelligents et trop éveillés, salua le maître et eut son sourire. Vrchlický l'appela et j'entendis pour la première fois ce nom Miloš, que nous étions appelés à tant prononcer plus tard. [...] Vrchlický voyant que cet enfant tchèque artiste [...] m'inspirait un vif intérêt, eut la volonté de l'inviter à venir prendre le café noir chez lui où nous dînions*<sup>276</sup>. »

Il est enchanté par ce jeune homme d'une culture fine et profonde qui parle parfaitement français. Ils se lient d'une amitié qui dure exactement dix ans – de l'*Exposition nationale tchéco-slave* jusqu'à l'exposition d'Edvard Munch en 1905 à Prague. Ces deux événements sont significatifs pour le développement de l'art tchèque aussi bien que pour la relation entre ses deux prophètes du côté tchèque et du côté étranger. Il paraît que Le

---

<sup>271</sup>Voir Paul V. Turner, *La formation de Le Corbusier, idéalisme et mouvement moderne*, Paris, Editions Macula, 1987, p. 97.

<sup>272</sup>Cité par Paul V. Turner, *La formation de Le Corbusier, idéalisme et mouvement moderne*, Paris, Editions Macula, 1987, notice n° 9, p. 217. Les encouragements de Ritter prirent des formes plus concrètes : il fit référence, dans un article de 1913 (*L'Art et les artistes*, XVIII, 1913, p. 98) – citation incontestablement destinée à lancer son jeune ami.

<sup>273</sup>Cité par *Nouvelle revue neuchâteloise*, *op. cit.*, p. 41, (« Souvenirs sur Charles-Edouard Jeanneret-Le Corbusier », tirés du volume *Mes relations avec les artistes suisses*, écrit à Melide, Tessin, dans les années 1939-1945).

<sup>274</sup>Le Corbusier (1887-1965).

<sup>275</sup>Miloš Jiránek (1875-1911).

<sup>276</sup>William Ritter, manuscrit *La jeunesse de Miloš Jiránek, souvenirs des années 1896-1906*, 1936, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 41, inv. II, 13-16 Pages tchèques 4+5. La traduction tchèque fut publiée dans le catalogue de l'exposition de Jiránek au Salon Topič du 19 novembre au 8 décembre 1946: *Neznámý Miloš Jiránek*, Prague, 1946. Jiránek connaissait bien Vrchlický car pendant ses études au lycée à Prague il habitait dans sa famille.

Corbusier remplace dans certain sens Jiránek dans le coeur de Ritter<sup>277</sup> mais cette fois-ci celui-ci est déjà instruit et il base la relation uniquement sur l'entendement et la sympathie réciproque et non sur leurs opinions sur l'art moderne.

En 1898 Ritter s'installe à Dürnstein où à Pâques il a la visite de Miloš Jiránek qui lui rapporte et lui commente le premier numéro de *Volné směry*<sup>278</sup>. Suivant les écrits de Ritter, à peu près à la même période il devait se réaliser un autre rendez-vous à Vienne : « *Je me souviendrai toujours d'un rendez-vous à Vienne que nous eûmes bientôt, Myslbek, Hofbauer, Jiránek et moi à la toute nouvelle Sécession et du fou rire de ces Messieurs devant des chevaux, rassemblés dans une cour, et dont l'un était bleu, nettement bleu [...]. Quand ils eurent bien ri, - « c'est de Besnard » - fis-je négligemment. Les trois faces aussitôt se rembrunissent ! Quelle confusion*<sup>279</sup> ! » L'histoire illustre comment Jiránek qui à ce moment avait vingt deux ans était compris par Ritter comme un garçon tout jeune qui ne sait rien de l'art étranger dont il a jusque'à maintenant seulement lu.

Ensuite ils se revoient en hiver 1899 à Prague et puis au printemps 1899 à Dürnstein où Jiránek passe quelques jours avec Hofbauer pour peindre en plein air. Il y fait entre autre le portrait de Ritter qui après leur départ éprouve une profonde tristesse. Mais la prochaine rencontre se prépare bien tôt déjà au printemps 1900 à Trieste par où Ritter retourne de l'Italie en Autriche. Ils y séjournent ensemble trois semaines après lesquelles ils continuent jusqu'à Vienne en passant la nuit à Maribor. Comme on sait, déjà six mois plus tard en automne 1900 Jiránek et Hofbauer en allant à Paris au lieu de passer par Basilei vont par Zürich et Neuchâtel et s'arrêtent sur l'invitation de Ritter chez lui dans sa maison familiale à Monruz en Suisse où il leur donne des contacts nécessaires. Entre ces rencontres la correspondance ne se ralentit jamais entre Prague et Ritter.

A l'initiative de Jiránek en 1898, Ritter écrivit un article sur Hynais, son professeur de l'Académie admiré et appelé par tous les deux Maître tout court. Le texte provoqua des réservations des membres de l'association Manes au sujet du peintre aussi bien que de l'auteur et il ne fut pas publié. Cette décision toucha Jiránek si profondément qu'il décida de quitter l'association et rompre le contact avec la rédaction de *Volné směry*<sup>280</sup>. Mais bientôt il change d'avis et il continue son travail pour la rédaction. Ensuite en 1899 Ritter publie son étude sur Marold<sup>281</sup> et en 1902 avec son ami Marcel Montandon leur essaie sur Segantini dans *Volné směry*<sup>282</sup>. Mais ces deux articles devaient rester les derniers ; à partir de l'année suivante 1903, les deux critiques d'art commencent à s'éloigner sur le champ de l'art et finalement

<sup>277</sup>Jiránek meurt en 1911, mais on ne trouve plus la correspondance entre lui et Ritter depuis l'année 1906. La rencontre de Ritter et Le Corbusier date de 1910.

<sup>278</sup>C'était aussi Zdenka Braunerová qui essaya de procurer les photographies des artistes modernes de Paris (surtout d'Edgar Degas) pour Jiránek et *Volné směry*. Mais on trouve les reproductions des oeuvres des maîtres étrangers dans la revue seulement à partir de l'année 1900. Le 7 juillet 1898 elle écrit à Jiránek : « *Il y a maintenant l'exposition de Claude Monet, dont je vous envoie le portrait. C'est un artiste fabuleux. Votre patron M. Hynais dirait peut être, qu'il est fou s'il ne dessine pas mais cela ne me dérange pas, c'est un artiste d'une race forte. Le naturalisme et le photographisme me dégoûte de plus en plus [...]. Les tableaux de Manet ne sont que des copies de Goya. J'aimerais vous écrire plus sur les salons car cette année dans les deux ensembles il y a 8 kilomètres de tableaux...* » Lettre de Zdenka Braunerová à Miloš Jiránek, Paris, le 7 juillet 1898, Archiv Národní galerie, Prague, fond Miloš Jiránek z pozůstalosti Jiřího Kotalíka, traduction K. F. : « *Ted' je tu právě výstava Calauda Moneta, jehož podobiznu Vám pošlu. Je to báječný umělec. Váš patron pan Hynais snad by řekl, že je to blázen, že nekreslí, ale to mě nevádí, je to umělec silné rasy. Mě se čím dál tím víc hnusí naturalismus, fotografismus [...]. Manetovy obrazy jsou hotovými kopiemi Goyi. Ráda bych Vám psala více zejména o salonech. Neboť tam letos v obou dohromady bylo 8 kilometrů obrazů...* »

<sup>279</sup>Manuscrit *La jeunesse de Miloš Jiránek*, op. cit., p. 6.

<sup>280</sup>Lenka Bydžovská, « William Ritter, Slavjanofil západu », in : *Čechy a Evropa v kultuře 19. století*, Praha, Národní galerie v Praze, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1993, s. 75.

<sup>281</sup>William Ritter, « O Maroldovi », *Volné směry*, vol. III, 1899, p. 183-84.

<sup>282</sup>William Ritter, Marcel Montandon, « Giovanni Segantini », *Volné směry*, vol. VI, 1902, p. 49-70.

c'est Jiránek qui ne permit plus la publication des articles de son ami dans la revue. On peut voir les deux années 1899 et 1900 comme la période la plus intensive dans leur amitié.

En 1899 Jiránek fut expulsé de l'Académie pour avoir critiqué l'ancien maître Pirner<sup>283</sup> qui après l'arrivée du peintre préféré de Jiránek Vojtěch Hynais, est devenu son plus grand rival à l'Académie. Ritter commente cette mésaventure: « *Elle faisait trop d'honneur en vérité à la désinvolture de coeur de Jiránek. A Paris elle n'eut pas été possible à l'égard d'un ancien professeur. Après tout n'était-ce pas la revanche de ces distances si bien maintenues ?* [Les distances entre les professeurs et les étudiants]. *Une accidentelle rupture de digue prouve que la digue avait tort d'être là, ou qu'elle aurait du mieux calculer sa force de résistance au courant. Mais je crois qu'il y avait chez Jiránek du vice redhibitoire. Il me l'a bien prouvé plus tard. Un vieux ferment de révolte hussite proti všem, contre tous, se fit jour de plus en plus chez ce prétendu « petit frère Morave » comme je m'étais mis un temps à l'appeler si amicalement<sup>284</sup>. »*

En 1900, instruit par son séjour à Paris à l'Exposition universelle et par sa rencontre avec Auguste Rodin, Jiránek commence à publier ses articles à *Volné směry*. Il semble que ce voyage change profondément son opinion sur l'art et qu'il lui ouvre les yeux. A partir de cette année la revue se lance définitivement vers l'avenir de la recherche de la modernité. Jiránek profitait des voyages de son ami suisse pour procurer des photographies pour la revue : « *Une grande prière en post scriptum : vous passez par Paris, n'est pas ?* [Ritter voyageait à ce moment avec son ami Marcel de Dürnstein en Suisse à Paris et à Prague finalement]. *Pourriez vous m'avoir quelques photographies des oeuvres de Degas, cher Monsieur ? Si vous saviez comme nous l'adorons ici, nous trois ( Hofbauer, Myslbek ), sans le connaître précisément, presque sur parole de J. K. Huysmans ! si ça ne vous ferait pas de difficulté, vous nous feriez la plus grande joie possible ! Nous vous donnons crédit presque illimité, c'est à dire de 10 jusqu'à 15, ou s'il le faut jusqu'à 20 frcs<sup>285</sup> ! »*

D'après le ton et le fait qu'il le vouvoyait, on sent un respect du peintre tchèque vers son ami suisse. Ce ton va changer radicalement dans quelques années. En même temps Jiránek référait régulièrement de ses progrès en peinture à son ami. Encore en 1897 les jeunes de Manes visitèrent l'exposition internationale à Dresde, où ils pouvaient voir une grande partie de tableaux impressionnistes. Toutefois ils furent plus impressionnés par Harison, Besnard, Segantini que par Monet, Degas, Pissarro. Jusqu'en 1900, Jiránek partageait avec Ritter les mêmes idoles que ce dernier lui avait suggérés. Dans une lettre de 1899 Jiránek lui avoue : « *Je ris des façons de peindre même d'Hynais, même de Besnard (!) et – même de Grigoresco (!!!) tout en les admirant tous les trois, bien entendu<sup>286</sup>. »* Tous ces artistes appartenaient à la génération précédente de Jiránek et tous les trois étaient les favoris de Ritter. Cela va bientôt changer, Jiránek apprenti devient Jiránek adulte, rebelle et indépendant. Les idoles de Ritter ne seront plus les siens, il va les échanger pour Edouard Manet, Edgar Degas, Camille Pissarro et d'autres impressionnistes.

On peut noter le début de ce changement justement au moment de la découverte d'un autre critique d'art étranger le Français Joris-Karl Huysmans. Au début du mois de janvier 1899 quand Jiránek demande à Ritter les photographies des oeuvres de Degas, il travaille sur la traductions des critiques de Huysmans qui furent publiées plus tard en 1900 dans *Volné*

<sup>283</sup>Radikální listy, no 126, le 4 novembre 1899 et no 127, le 7 novembre 1899.

<sup>284</sup>Manuscrit Zdenka Braunerová, op. cit., sans page.

<sup>285</sup>Lettre de Miloš Jiránek à William Ritter, Prague, le 3 janvier 1899, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 154, corr. 108-109 (1898-1899/déc. -jan. ).

<sup>286</sup>Lettre de Miloš Jiránek à William Ritter, Prague, le 27 mai 1899, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 155, corr. 110-111 (1899/fév. -mai).

*směry*<sup>287</sup>, et elles y furent accompagnées par les reproductions des tableaux de Degas donc Ritter a fait ce que Jiránek lui avait demandé. Huysmans fut le premier critique d'art français dont les textes apparaissent dans la revue tchèque. Ses articles vont ouvrir une nouvelle voie et plus tard on y trouvera les articles de plusieurs de ses collègues. L'ambition de la revue ne sera plus seulement de référer des événements nationaux mais internationaux et surtout français. La rédaction ne va plus se contenter de la traduction des articles mais elle va inviter les critiques de l'art français à écrire leurs textes spécialement pour *Volné směry*. Le premier sera Camille Mauclair, le collègue et le rival de Ritter qui supportait de plus en plus difficilement la nouvelle orientation internationale de l'organe de Manes.

Les critiques de Huysmans publiées dans *Volné směry* présentent pour la première fois en Bohême le mouvement impressionniste d'un point de vue français. Jusqu'à maintenant, les artistes tchèques ont cherché des renseignements chez l'historien et le critique d'art allemand Richard Muther surtout dans son livre *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*<sup>288</sup> (L'Histoire de la peinture au XIXe siècle) où il expliquait tout le mouvement en l'illustrant sur les protagonistes principaux : Manet, Degas, Renoir, Pissarro, Monet. Jiránek en collaboration avec Hofbauer et Myslbek était persuadé qu'il fallait montrer le mouvement aussi à travers d'un critique d'art français qui se battait avec les impressionnistes pour leur art. C'est pourquoi Jiránek s'est chargé non seulement de la traduction des parties de ses livres les plus connus *L'art moderne*<sup>289</sup> et *Certains*<sup>290</sup> qu'il considérait comme les plus intéressants parmi les publications français de ce genre, mais il a écrit aussi l'introduction de leur auteur<sup>291</sup> par laquelle il ouvre le premier article. Jiránek fut conscient que la critique de Huysmans sur l'impressionnisme n'était pas écrite comme une histoire du mouvement mais plus tôt comme une défense courageuse d'un art moderne. Jiránek fit publier les textes de Huysmans non seulement pour faire introduire l'art moderne en Bohême mais aussi pour donner un exemple d'une critique originale et courageuse qui même si elle n'est pas toujours juste ne perd pas son actualité et sa force.

Jiránek a choisi pour *Volné směry* les trois critiques de Huysmans qui représentent les trois sujets les plus importants aux quels les critiques tchèques vont retourner sans cesse dans les années qui suivront : « la modernité dans art », « l'impressionnisme et le postimpressionnisme » et « le patriotisme dans art ». Huysmans fut un anti-pole à Ritter et Jiránek découvrit en lui des réponses aux questions particulièrement actuelles en Bohême à l'époque. Dans sa critique du salon 1879, qui se consacre au premier sujet, Huysmans démontre que l'art moderne doit être surtout vrai, qu'il ne suffit pas de bien habiller une fille pour qu'elle devienne une dame sur le tableau, qu'il faut peindre la vie réelle et non imitée. Et il donne comme exemple l'oeuvre d'Edouard Manet. La prochaine critique est dédiée à l'un des représentants de l'impressionnisme, à l'art d'Edgar Degas que Huysmans découvre en 1876. L'oeuvre de cet artiste impressionniste implique justement toutes les qualités de l'art moderne – vrai. C'est grâce à cette critique que Jiránek éprouve une curiosité intense de connaître l'oeuvre de ce peintre que Huysmans considère comme le plus grand de l'art contemporain en France. Mais Jiránek traduit aussi sa critique du Salon des Indépendants de 1881 où Paul Gauguin expose pour la deuxième fois et Huysmans y loue ses tableaux où il réussit à peindre des nues féminines d'une manière complètement neuve et vraie. La troisième critique traite le sujet le plus délicat en Bohême opprimée par les Autrichiens. Huysmans déclare tout au début que d'après lui le patriotisme dans l'art est un attribut négatif. Il refuse les tableaux des batailles soit disant patriotiques mais au point de vue artistique mauvais et

<sup>287</sup>J. K. Huysmans, «Z uměleckých kritik», *Volné směry*, vol. IV, 1900, p. 13-18, 98-101, 138-143.

<sup>288</sup>Voir *Ibid.*, p. 13.

<sup>289</sup>J. K. Huysmans, *L'Art moderne*, Paris, Charpentier, 1883.

<sup>290</sup>J. K. Huysmans, *Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1889.

<sup>291</sup>J. K. Huysmans, «Z uměleckých kritik», *Volné směry*, vol. IV, 1900, p. 13, 15.

idiots. D'après lui l'art vraiment national est un art vrai et fort.

Cet enseignement artistique fut complété par l'article de G. Rodenbach sur Puvis de Chavannes<sup>292</sup>. Le nom de l'auteur composé des deux noms : Rodin (en tchèque on prononce Rodin comme « Roden ») et Bach nous fait penser qu'il s'agit d'un pseudonyme. Le fait que l'auteur connut les peintures du maître au Panthéon et que Miloš Jiránek venait de retourner de Paris où il rencontra Auguste Rodin, nous fait soupçonner que le vrai auteur de l'article fut lui. Le peintre y est présenté au public tchèque comme un artiste qui a ressuscité la peinture décorative moderne, qui a créé un style complètement nouveau, qui a inventé une peinture qui correspond à l'architecture moderne. C'était lui qui avait uni les réalistes et les symbolistes et c'est pourquoi sa peinture est à la fois naturelle et idéale. Parmi les articles que Jiránek a écrits cette année pour *Volné směry*, le plus intéressant nous semble celui sur l'histoire de la caricature en France<sup>293</sup>. L'auteur commence son histoire par l'année 1830. Après sa visite de Paris en automne 1900 Jiránek la complète par une opinion nouvelle et tout fraîche sur l'oeuvre d'Honoré Daumier.

En 1902 Jiránek poursuit sa recherche de la modernité – il appartient aux plus importants organisateurs de l'exposition d' Auguste Rodin à Prague ; il est étonnant que son ami suisse ne considère pas cet événement d'une importance cardinale non seulement pour l'art tchèque mais aussi européen digne de l'attention dans ses critiques.

En 1903 on peut voir le début de la crise entre eux à Myjava où Ritter et Jiránek passent deux semaines ensemble. On peut supçonner la raison dans les premiers conflits artistiques. La fascination de Ritter par la Slovaquie et l'art folklorique renforcée par sa rencontre et son amour pour le jeune Slovaque Janko Cádra se trouvait en opposition avec l'art moderne étranger de plus en plus attractif pour les artistes de l'association de Manes. C'était bien probablement Jiránek qui lui a fit découvrir la région de Myjava où il voyageait souvent pour peindre et trouver l'inspiration et l'atmosphère folklorique. Il était aussi bien amoureux de la Slovaquie que Ritter mais il posait des critères artistiques tout différents. Pour Jiránek le plus important critère de l'oeuvre d'art était la qualité artistique, pour Ritter c'était de plus en plus la valeur nationale. Jiránek comprenait l'art tchèque surtout dans le contexte de l'art européen et l'ambition de sa génération était de créer le contact le plus direct de l'art tchèque surtout avec l'art français; pour Ritter cet art était malade et il s'orientait de plus plus vers l'art de l'Est de Prague – la Moravie et la Slovaquie – qu'il trouvait saines. Jiránek comprenait la tradition dans le développement et ouvrait les portes vers l'avenir, Ritter les fermait pour chercher le passé<sup>294</sup>.

Ritter lui-même sent à ce moment le commencement de la rupture entre lui et Jiránek : « *William qui méditait pour cet automne (1903) la publication de sa Fillette slovaque, écrite à Vienne immédiatement après l'Exposition Nationale de Prague, [Exposition nationale tchéco-slave] se mit à écrire tout en marchant la dédicace de ce prochain livre au jeune Janko, et là lui lu le soir même. D'où amères reproches aussitôt de Miloš Jiránek « étonné que Prague n'existât plus bien davantage pour William en un de ses représentants que la Slovaquie* »<sup>295</sup>.

Il y a deux façons comment comprendre cette réaction de Jiránek au comportement de Ritter. D'une manière personnelle, comme la jalousie du premier qui se sentait écarté par son ami mais aussi, et c'est plus probable, comme un étonnement à quel point Ritter se laissait

<sup>292</sup>G. Rodenbach, Puvis de Chavannes, *Volné směry*, vol. VI, 1900, p. 144-147.

<sup>293</sup>Miloš Jiránek, «Kreslíři-karikaturisté, Francie», *Volné směry*, vol. IV, 1900, p. 213-236.

<sup>294</sup>Jiránek résumait ces idées dans son essai publiée dans *Volné směry* en 1909. Voir Miloš Jiránek, « O Českém malířství moderním », in : *O Českém malířství moderním, literární dílo II*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, p. 16.

<sup>295</sup>Manuscrit *Biographie*, op. cit. , p. 166.

enthousiasmer par le charme folklorique tout en oubliant le reste, car Ritter à travers ses critiques montre non seulement ses choix esthétiques, ses stratégies littéraires et artistiques mais aussi sa position sociale, ses liaisons politiques, ses convictions religieuses et ses affinités sexuelles, autant de facteurs surdéterminés par l'héritage familial. A travers l'exercice de la critique d'art, Ritter expose de manière narcissique le roman de sa vie, de ses passions, de ses errances et de ses rêves. Jiránek et Ritter sont partis ensemble de Myjava à Velká où Ritter fit connaissance de Jožka Uprka avec lequel il s'écrivait depuis 1895.

Après le déménagement en 1904, Ritter se souvient que celui qui « *parut peu enchanté tout d'abord de cette installation de William à Prague ce fut Miloš Jiránek*<sup>296</sup> ». Ritter décide tout de suite de l'envoyer chez lui à Munich en espérant que le changement d'air et ce service amicale améliorera leur rapport. Au début de l'année 1904, Jiránek passe quelques mois dans la famille de l'ex-ami de Ritter Marcel Montandon à Munich où il peut utiliser l'atelier de Ritter pour étudier des techniques graphiques. L'amitié est sauvée en apparence mais leurs avis sur l'art restent opposés. Ritter écrit plus tard : « *...Au retour à Prague, la saison des expositions vu s'ouvrir. La société Manes en est tout juste à cette période, de toutes les institutions, la meilleure, après quoi la décadence commence happée par cette maladie endémique tchèque de courir d'emblée à toutes les excentricités, avant de les avoir même bien connues*<sup>297</sup> ». »

Jiránek passe encore les vacances d'été 1904 en Slovaquie à Detva avec Ritter et Janko mais il part plus tôt que ses amis sans leur donner aucune explication. Pendant son séjour pragois Ritter rencontre des artistes de Manes surtout dans le restaurant Platz et il visite grand nombre de leurs expositions. Mais comme nous avons déjà mentionné, les relations se compliquaient comme Ritter se souvient : « *Un artiste que William voulut beaucoup connaître, Jan Preisler, lui fut en quelque sorte refusé par Miloš Jiránek qui manifestement ne tenait pas plus à ce que cette connaissance se fit, que celle du critique d'art F. X. Šalda tellement de fois demandée, promise chaque fois et chaque fois escamotée. Très peu sincère, Jiránek ne cessait d'inventer des empêchements*<sup>298</sup> ». »

L'explication de Ritter était que Jiránek craignait la comparaison des manières d'érudition de Ritter « sans pédantisme, ni absolutisme » avec les siennes et puis de la supériorité de ces messieurs ( F. X. Šalda, Preisler) sur lui ( Jiránek ). D'ailleurs ce comportement est bizarre car il serait beaucoup plus logique que Jiránek essaie de contacter Ritter avec le milieu moderniste de Manes dont Preisler et Šalda faisaient partie et en plus appartenaient à ses amis proches. En plus à ce moment Jiránek devient avec eux le membre de la rédaction de *Volné směry*, où Ritter ne contribue plus jamais. Comme s'il avait honte de Ritter et de ses opinions sur l'art. Mais Šalda et Preislerne cherchaient pas Ritter non plus car s'ils avaient voulu le rencontrer ils l'auraient trouvé sans doute. En 1905 Ritter sacrifie une partie de sa rubrique *Lettres Tchèques* à *Volné směry* et l'association Manes où il s'exprime pas seulement sur Miloš Jiránek mais aussi F. X. Šalda : « *On y découvrira [à la société Manes] même un critique original, peut-être même deux [ ... ] si le second, qui est peintre, voulait bien ne pas se détourner de la littérature comme d'un adultère. Il s'appelle Miloš Jiránek. L'autre a fait ses preuves depuis longtemps, c'est M. F. X. Šalda*<sup>299</sup> ». »

La même année Ritter publie dans la Gazette des Beaux-Arts son étude sur l'Art moderne à Prague, où il trouve que Miloš Jiránek « *est un errant qui d'année en année continue son investigation du pays slovaque. [...] Sa solitude fait sa force ; il se juge lui-*

<sup>296</sup>*Ibid.*, p. 100.

<sup>297</sup>*Ibid.*, p. 174.

<sup>298</sup>*Ibid.*, p. 189.

<sup>299</sup>William Ritter, « Lettres tchèques », *Mercur de France*, le 15 janvier 1905, p. 318. Ritter n'était pas probablement conscient du fait que c'était Jiránek qui initiait Šalda à *Volné směry*.

même de haut et se tient à l'écart de ceux qu'il ne veut pas juger. Très lettré, il se récuse de le paraître en sa peinture... » Il exalte son tableau *Douche* et continue : « *Le pays slovaque lui a appris les beaux tons des boues et des étoffes grises, de la campagne automnale et des costumes nationaux...*<sup>300</sup> » Ce texte et les autres donnaient l'impulsion à Jiránek de demander à Ritter de ne pas écrire sur lui ni sur son art.

Jiránek réagit à cette critique dans une de ses lettres: « *J'ai trouvé l'autre jour à « Manes » la découpe de la G. B. A. à mon adresse et je te dois de remerciements et pour ta bonne volonté et pour l'opinion que tu y exprimes à mon sujet.* » Mais en même temps il explique sérieusement : « *...pourquoi je ne voulais pas que tu écrives quoi que ce soit sur mon compte et pourquoi j'insiste de nouveau dans ma prière.* » Il décrit plusieurs raisons : « *la première, c'est que j'ai toujours l'impression très pénible, presque humiliante, que tu t'efforces par camaraderie à exprimer publiquement une meilleure opinion que celle que tu as sincèrement sur mon compte. L'autre est beaucoup plus sérieuse celle là, c'est que je crois presque dangereux pour un artiste qui est loin d'être formé, comme c'est mon cas, de lire une opinion arrêtée sur son compte. D'une part on est tenté de se former dorénavant d'après le type que tu esquisse, ou de réagir là contre, ce qui revient au fond au même : on perd un peu de sa liberté d'esprit. D'autre part ça donne au public un certain point de vue pour me juger (il n'importe qu'il soit favorable, puisque nécessairement il doit être faux, et le public est ou paresseux ou incapable de le corriger). Tu sais pourtant si je suis loin d'exprimer par ma peinture ce que j'ai à dire réellement : aujourd'hui je ne signerais rien de mon oeuvre, pas même la *Douche* – alors à quoi bon en parler publiquement ? Si d'autres sont aussi peu personnels ou aussi médiocres, ce n'est pourtant pas une raison pour moi – ni pour toi, j'espère ? D'ailleurs dans le cas spécial de cette *Chronique de la Gazette*, Tu pouvais facilement trouver plusieurs artistes (je ne nomme que Preisler) qui auraient infiniment plus de droit que moi à une place dans une revue de l'art tchèque moderne [...]. Tu voudras bien accepter en ami, hein, cet espèce de remerciement de ton vieux Miloš<sup>301</sup> ? »*

Mais Jan Preisler était dans le même état d'esprit que Jiránek et à propos d'un article sur lui il fit savoir à Ritter par l'intermédiaire de Viktor Stretti : « *qu' il n'a rien de décoratif (qu'il n'a que « dekorace » (comme au théâtre) et pour écrire sur son « art » qu'il faut venir en 10 ans ...*<sup>302</sup> » Finalement Ritter, peut-être en s'appuyant sur le conseil de Jiránek, le persuada et lui consacra un texte et une reproduction d'un de ses tableaux dans son article prochain dans la *Gazette des Beaux-Arts*<sup>303</sup> où il traita surtout les artistes dont il n'avait pas parlé précédemment. L'article se termine par sa critique de l'exposition pragoise d' Edvard Munch dont il reproduit son autoportrait en lithographie envoyé par Munch lui même. D'autre artiste qui renonce à la participation dans ses critiques c'est Županský qui l'explique par le fait qu'il ne possède pas de choses qu'il voudrait publier à ce moment<sup>304</sup>. On voit que les artistes proches de Jiránek ( Jan Preisler, Vladimír Županský ) qui étaient à ce moment à la direction de *Volné směry* hésitèrent ou même renoncèrent à la collaboration avec Ritter. En plus ils ne communiquèrent pas directement avec lui mais par le biais de Stretti. Une telle concordance ne put être accidentelle et il semble qu'ils agirent en accord.

Mais il faut savoir qu'un tel comportement était plus tôt rare parmi les artistes

<sup>300</sup>William Ritter, « Correspondance d'Autriche, l'Art moderne à Prague », *Gazette des Beaux-Arts*, le 1er mars, 1905, p. 256.

<sup>301</sup>Lettre de Miloš Jiránek à William Ritter, le 15 mars 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 181, corr. 166-167 (1905/mars-mai).

<sup>302</sup>Lettre de Viktor Stretti à William Ritter, le 1 avril 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 181, corr. 166-167 (1905/mars-mai).

<sup>303</sup>William Ritter, « Correspondance de Bohême », *Gazette des Beaux-Arts*, le 1er octobre 1905, p. 336-346.

<sup>304</sup>Lettre de Vladimír Županský à Viktor Stretti, le 13 avril 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 181, corr. 166-167 (1905/mars-mai).

tchèques. Il suffit de mentionner Viktor Stretti, Max Švabinský, Alois Kalvoda, Jan Kotěra, Joža Uprka, Richard Lauda, Otakar Nejedlý, Vojtěch Preissig mais aussi la direction de Jednota výtvarných umělců (l'Union des artistes plasticiens) dont les lettres de remerciement pour les critiques se trouvent dans les archives de Bern. La réaction par exemple de Karel Mysbek à la même critique, écrite en plus le même jour que celle de Jiránek, contraste radicalement avec celle de son ami: « *Je me permets de vous exprimer mes remerciements les plus vifs et les plus sincères pour votre critique. Elle m'a tellement encouragé à suivre mon chemin et elle a tant contribué à renouveler mes forces et c'est déjà assez pour Vous être bien, bien reconnaissant ...* »<sup>305</sup> Zdenka Braunerová insiste que ces verreries soient reproduites car « *dès le jour où Art et Décoration, ou n'importe quelle revue étrangère auraient publié quelque chose de mes verreries, tout les singes de Prague m'en achèteraient* ».<sup>306</sup> Bohumil Kafka demande à Ritter d'écrire sur son oeuvre dans la revue *L'Art et les artistes*: « *Alors parlez non seulement des sculptures exposées récemment à Paris*<sup>307</sup> (le mois prochain à Prague) *mais aussi sur mes oeuvres inconnues à Paris ...* »<sup>308</sup> Et dans la lettre suivante il insiste: « *D'abord il faut Vous dire que je suis très content d'être étudié par un critique d'art de Votre valeur [...]. Je vous prie de vouloir bien tâcher de ne pas écrire trop court. (Mais je n'ai pas le droit de le demander) ...* »<sup>309</sup>

Aussi du côté des éditeurs le crédit de Ritter était très haut. Ses correspondances à la *Gazette des beaux-arts* était considérées comme *excellentes*<sup>310</sup>. Le propriétaire de la revue *L'Art et les Artistes* était ravi de collaborer avec Ritter: « *nous serons tous heureux d'accepter votre concours, et nous ne doutons pas que les renseignements fournis par vous sur le mouvement artistique dans les régions indiquées, ne soient basées sur une documentation et un goût sûrs* »<sup>311</sup>. Comme on verra plus tard ce crédit effrayait Jiránek qui faisait tout pour que l'image de l'art tchèque ne soit pas déformée à l'étranger à cause des critiques de Ritter.

Un mois plus tard il remercie encore Ritter de ses « bonnes intentions » à son regard mais il ajoute « *... tu sais que je n'en profiterai pas avant que je n'en trouve le droit – et ce ne sera pas le cas de sitôt* »<sup>312</sup>. Et dans sa lettre suivante écrite à Ritter en tchèque il répète sa prière: « *Mais je t'en pris sérieusement et instamment* [souligné dans le texte], *dispense toi d'écrire de moi et surtout ne me fais pas de compliments* »<sup>313</sup>. Dans la lettre suivante Jiránek ajouta encore d'autres raisons plus vraies et encore plus claires pourquoi il ne voulait pas que Ritter écrive sur lui – ses opinions sur l'art ne lui convenaient pas et il ne voulait pas figurer dans ses critiques qui pourraient influencer le public et le ranger dans un courant artistique où

<sup>305</sup>Lettre de Karel Mysbek à William Ritter, le 15 mars 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 181, corr. 166-167 (1905/mars-mai).

<sup>306</sup>Lettre de Zdenka Braunerová, à William Ritter, le 7 novembre 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 183, corr. 170 (1905/oct.-déc. ).

<sup>307</sup>L'exposition personnelle de Bohumil Kafka à la galerie Hébrard à Paris au printemps 1906.

<sup>308</sup>Lettre de Bohumil Kafka à William Ritter, Paris, le 12 octobre 1906, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence odeslaná 23/4, copie de lettres I.

<sup>309</sup>Lettre de Bohumil Kafka à William Ritter, Paris, l'automne 1906, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence odeslaná 23/4, copie de lettres I.

<sup>310</sup>Lettre de Gazette des beaux-arts à William Ritter, Paris, le 25 octobre 1906, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 187, corr. 176-177 (1906/oct. -déc. ).

<sup>311</sup>Lettre d' Armand Dayot, directeur de l' *Art et les Artistes*, à William Ritter, le 12 mai 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 181, corr. 166-167 (1905/mars-mai).

<sup>312</sup>Lettre de Miloš Jiránek à William Ritter, le 30 août 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 182, corr. 168-169 (1905/juin-juillet).

<sup>313</sup>Lettre de Miloš Jiránek à William Ritter, Prague, le 20 novembre 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 183, corr. 170 (1905/oct. -déc. ), traduction K. F. : « *ale prosím Tě vážně a snažně* [souligné dans le texte], *vyhni se tomu, abys psal o mně, hlavně mi prestaň dělat komplimenty.* » Dans cette lettre Jiránek joue avec des langues. Une partie de la lettre adressée à l'ami de Ritter Janko est écrite en français et à son ami Marcel en anglais.



il ne voulait pas être ou de le décrire d'une façon qui lui était désagréable.

En novembre 1905, Jiránek passe une période assez difficile causée par des problèmes familiaux. Il se trouve dans un état déprimé et sa correspondance avec Ritter et son ami Janko est marquée par un sentiment d'éloignement entre eux: « *Nous sommes restés si longtemps sans nous donner des nouvelles mutuellement que j'hésite presque en vous adressant ces quelques lignes et que je me demande si on vit encore de la part et d'autre* <sup>314</sup> . »

A la fin de l'année 1905 à l'occasion des meilleurs vœux pour le Nouvel an, Jiránek explique à Ritter (quand celui-ci avait déjà quitté Prague avec son ami Janko) son comportement et il fait aussi un résumé de leurs opinions sur l'art et de leur amitié : « *Il est très vrai que j'ai lâché tous mes amis presque entièrement cette année-ci ; c'est que j'ai trouvé mieux, l'homme égoïste ! Tu te souviens, William, de notre discussion au bain de Kis-Garam, il y a une année et demi ? Nous avons défini tous les deux le mot amitié [souligné dans le texte], pour Toi l'amitié signifiait l'amour <sup>315</sup> [souligné dans le texte] [...] pour moi même en ce temps-là, c'était plutôt une espèce de compagnonnage dans les efforts vers le même but...* <sup>316</sup> »

Jiránek tentait avec ses amis, surtout Šalda et Preisler avec lesquels il dirigeait à partir 1906 la revue *Volně směry*, d'insérer l'art tchèque dans le contexte de l'art moderne européen. Il suivit ce but, auquel Ritter s'opposait, aussi bien comme peintre que comme critique d'art. « *... Ce sens-là, je le maintiens toujours, mais je crois que pour nous deux au moins la communauté d'efforts ira diminuante toujours. Ma conception de l'art diffère absolument de la tienne ; il est très possible que je changerai encore ; mais il n'est guère probable que ce sera dans ton sens. Je le constatais surtout cette année dans tes critiques d'art : même si nous admirons la même chose et le même artiste, nous sommes aussi loin l'un de l'autre que de Munich à Prague. Et cela me gênait surtout quand Tu parlais de moi. Tu ne peux pas [souligné dans le texte] aimer ce que je fais et tu n'es pas sincère en me louant...* <sup>317</sup> » Autrement dit, il voulait lui faire savoir qu'il lui était désagréable qu'un critique, qui comprend l'art d'une manière complètement opposée à la sienne, écrive sur lui. Cela était pour lui même honteux et il ne voulait être rangé parmi les artistes qu'il n'estimait pas (comme par exemple l'autodidacte Cyril Mandel ) ni d'être loué par un critique dont l'opinion sur l'art lui était étrangère. Jiránek était d'un tempérament beaucoup trop sobre et austère pour pouvoir accepter l'enthousiasme de son ami qui lui paraissait faux.

Mais Jiránek ne voulait pourtant pas casser une si longue amitié et il assure : « *Alors il n'y a peut-être pas de communauté, mais il y a d'autres liens : il y a l'estime que nous nous portons l'un à l'autre, il y a le souvenir des choses que nous avons vécu et senti ensemble, il y a la reconnaissance bien sincère que je te porte pour tout le bien que tu m'as fait jadis quand je n'étais qu'un garçon gâté et dévoyé. Et tout cela suffit, je le sens, pour nourrir un sentiment profond et sincère, sans illusions et sans faux enthousiasme, mais aussi sûr et aussi naturel que la vie elle-même* <sup>318</sup> . » Cette partie de la lettre se termine par une phrase ambiguë qui peut suggérer que Jiránek ne voulait pas accomplir les idées artistiques de son ami mais aussi que Ritter avait peut-être encore d'autres sentiments vers Jiránek que purement amicaux <sup>319</sup> : « *Et tu me connais assez à présent, William, pour ne pas attendre de moi plus que*

<sup>314</sup>Lettre de Miloš Jiránek à William Ritter, Prague, le 17 novembre 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 183, corr. 170 (1905/oct. -déc. ).

<sup>315</sup>Comme on sait, Ritter était homosexuel.

<sup>316</sup>Lettre de Miloš Jiránek à William Ritter, le 29 décembre 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 183, corr. 170 (1905/oct. -déc. ).

<sup>317</sup>*Ibid.*

<sup>318</sup>*Ibid.*

<sup>319</sup>Jiránek s'est fiancé à ce moment ce que Ritter a appris plus tard.

*je ne pourrais donner...<sup>320</sup> »*

Un an plus tard en 1906 Ritter se limite dans ses critiques aux écrits de Jiránek et il loue son volume sur Josef Manes, fondateur de l'école moderne de peinture tchèque, qui d'après lui « *fait grand honneur à la Société qui se pare du nom du grand artiste et donne à bon marché, en des reproductions excellentes, une idée très exacte [...] le texte de M. Jiránek a des qualités de décision qui contrastent heureusement avec la phraséologie amorphe plus courante à Prague encore qu'ailleurs...<sup>321</sup> »*

Le Jour de Noël 1906 Jiránek envoie à Ritter son annonce de mariage, quatre jours après il ajoute sa dernière lettre à Ritter : « *William, en t'annonçant mon mariage je ne pensais pas m'adresser à un débiteur, - je ne te donnais jamais cette qualité là – mais à un homme dont l'amitié devait être assez forte pour ne pas mourir d'une blessure d'amour propre et d'un dissentiment d'opinion critique. Là où deux critiques d'art différaient, je croyais qu'il restait encore de la place pour deux hommes qui avaient d'autres points en commun. Tu m'as fait de la peine en m'écrivant comme tu l'as fait<sup>322</sup> »*. Le mariage de Jiránek et l'exposition du peintre Edvard Munch à Prague en 1905 dont la critique de Ritter fut publiée au printemps 1906 provoquèrent la séparation définitive. Ritter ne surmonta pas, même beaucoup d'années plus tard, l'amour et l'orgueil profondément blessés ; il se taisait au sujet de son ami jusqu'à sa mort et c'est seulement après qu'il commença à en parler de nouveau.

---

<sup>320</sup>Lettre de Miloš Jiránek à William Ritter, le 29 décembre 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 183, corr. 170 (1905/oct. -déc. ).

<sup>321</sup>William Ritter, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 15 avril 1906, p. 626.

<sup>322</sup>Lettre de Miloš Jiránek à William Ritter, le 28 décembre 1906, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 187, corr. 176-177 (1906/oct. -déc. ).

On ne peut pas soupçonner Ritter d'avoir appuyer sur l'art éclectique et académique de la fin du XIXe siècle. Il rédige son premier salon déjà à l'âge de dix-neuf ans en 1886 qui paraît dans *Le Réveil*<sup>323</sup>. Ritter y critique ouvertement l'éclectisme d'emprunt du peintre neuchâtelois Léo-Paul Robert qui présente ses esquisses pour la décoration du Musée des beaux-arts de Neuchâtel et sa critique provoque un scandale et une longue polémique dans les journaux romands. La critique d'art et le rapport de Ritter à la modernité se développe dans le temps. Il n'a pas toujours occupé des positions conservatrices. Dans les années 1890, il appartient à la cohorte des prophètes qui annoncent que les erreurs de jugement des contemporains seront amèrement regrettées plus tard. Ritter devient l'un des initiateurs de l'oeuvre de Böcklin en France et Péladan le découvre à Bâle grâce à lui. La fascination qu'entraîne un Ritter vers un Böcklin repose surtout sur l'aristocratie ou l'élitisme. A la moitié des années 1890 il se montre assez favorable à l'oeuvre de Fernand Hodler qu'il inscrit dans sa série « L'art en Suisse »<sup>324</sup>.

D'un côté Ritter est même fasciné par la modernité. Il est un grand admirateur de l'aviation et il fait même comme un des premiers un voyage en avion dont il note l'impression dans un texte<sup>325</sup>. Le 1<sup>er</sup> août 1921 il fait le voyage en avion de Strasbourg à Prague et le 24 septembre 1921 le retour. Mais de l'autre côté il reste très traditionnel et antagoniste à tout progrès qui représente pour lui une atteinte aux valeurs humanistes du classicisme. Son ami critique d'art Gonzague de Reynold le décrit : « *Moderne comme un préraphaélite, aristocrate comme un chevalier de Malte, romantique comme un allemand, compliqué comme un slave* »<sup>326</sup>.

Jusque vers 1900, Ritter n'est pas allergique à l'oeuvre de Hodler, probablement parce que sa peinture est encore marquée par l'expérience parisienne, symboliste. Tout bascule vers 1906 quand Ritter publie sa « Correspondance de Suisse » incendiaire dans la *Gazette des beaux-arts*<sup>327</sup>. Il commence par attaquer l'assimilation de l'art suisse à la peinture alpestre, puis déclare que les seuls peintres modernes suisses de valeur sont Eduard Stiefel et Albert Welti, puis enfin conclut : « *Autour d'eux, ce ne sont qu'efforts déments qui sentent le besoin immodéré de réclame : c'est qui cassera le mieux les vitres et abandonnera le plus brutalement toute tradition d'urbanité et raffinement. C'est une meute de barbares dont M. Hodler a déchaîné les mauvais instincts ...* »<sup>328</sup> Cette phrase s'inscrit dans un double débat : d'une part autour du hodlérisme face auquel se définit, en 1906, la sécession conservatrice des artistes suisses, la Schweizerische freie Künstlervereinigung (l'Association artistique suisse libérale) ; et d'autre part autour de la notion d'identité helvétique<sup>329</sup>. En effet, ce mépris de Hodler est autant idéologique qu'esthétique il le considère comme celui qui a entraîné toute une génération vers un art « *grossier et brutal* »<sup>330</sup>, enfin vers certains excès formels comme

<sup>323</sup>Voir Philippe Kaenel, « William Ritter (1867-1955), Un critique cosmopolite, böcklinien et anti-hodlérien », *Revue suisse d'histoire*, n° 48, 1998, p. 82, note n° 20 (Ritter William, « Notes sur la XIIe exposition de la Société des Amis des Arts à Neuchâtel », extrait du *National suisse*, La Chaux-de-Fonds, Impr. Du National suisse, 1888).

<sup>324</sup>*Ibid.*, p. 73-98, ill. p. 89.

<sup>325</sup>William Ritter, manuscrit *Premières heures d'avion, Strasbourg-Prague, lundi le 1er Août 1921 Prague-Strasbourg le 24 Septembre 1921*, Archives littéraires suisses, Bern, fond William Ritter, boîte 39, inv. II 13-16 Pages tchèques 1+2.

<sup>326</sup>*Nouvelle revue neuchâteloise, op. cit.*, p. 23.

<sup>327</sup>William Ritter, « Correspondance de Suisse », *La Gazette des beaux-arts*, vol. I, 1906, p. 259-264.

<sup>328</sup>*Ibid.*, p. 259-264.

<sup>329</sup>Voir Philippe Kaenel, *William Ritter, art. cit.*, p. 73-98, ill., p. 89, 90.

<sup>330</sup>William Ritter, « La Suisse à l'exposition de Munich », *La Semaine littéraire*, le 28 juin 1913, p. 310.

l'usage expressionniste des couleurs. On peut y voir une parallèle avec l'art tchèque ; surtout dans le cas de l'influence de l'oeuvre d'Edvard Munch.

Dans la même période en 1905, l'année où les artistes surnommés les Fauves exposèrent pour la première fois à Paris au salon d'Automne et où la guerre artistique éclata partout en Europe neuf ans avant la Première guerre mondiale, l'association Manes organisa à Prague l'exposition d'Edvard Munch qui marqua profondément le milieu artistique tchèque. Il s'agissait du divorce définitif entre deux esthétiques et deux générations, celle des années 1890 qui en organisant l'exposition de Munch prépare le champ pour les nouvelles avant-gardes qui ouvrent le XXe siècle et celle de la génération précédente des années 1880 qui en 1886 fonda l'association Manes et à la quelle appartenait aussi Ritter. Les organisateurs partirent de l'exposition d'Auguste Rodin en 1902 et depuis ils continuèrent à présenter les tendances artistiques les plus avancées dont la peinture d'Edvard Munch. Pendant son séjour à Prague, Ritter fréquente surtout les artistes de la génération 1890 plus jeunes de lui : M. Jiránek, K. Myslbek, A. Hofbauer, V. Stretti<sup>331</sup>, etc. La brouillerie entre eux commencée par les opinions différentes sur l'art national et étranger augmente avec l'arrivée de la troisième génération des cubistes dans le milieu artistique pragois. Ritter le fils de l'occident alla en orient pour y trouver dans son folklore une renaissance non seulement de l'art mais aussi de la culture en général. Sans le reconnaître il se retrouve dans le camps des conservateurs vers 1900 au moment où son ami Jiránek qui partagea ses idées dans les premières années de leur amitié, se dirige définitivement vers l'Ouest, même s'il ne tourne pas le dos à la Slovaquie et son art populaire où pourtant il ne voit plus une seule solution pour le développement de l'art tchèque.

Ritter, qui s'est toujours ingénié à marquer sa différence, à prendre ses distances pour devancer le jugement du public est en effet demeuré fidèle à ses anciens choix artistiques. Autrement dit, les positions assez progressistes qu'il occupait à ses débuts sont devenues conservatrices du seul fait qu'à la génération et à l'esthétique symbolistes ont succédé d'autres acteurs de la modernité. Ritter a « mal vieilli » dans le champ artistique. Peu à peu lui, qui cherchait à l'Orient slave des sources de rafraîchissement pour sa lassitude d'occidental, se trouve en désaccord avec ses amis de Prague, qui au contraire, tentent – suivant leur propre expression – de « *courir rejoindre l'Europe* », rejoindre l'Occident<sup>332</sup>.

Ritter écrit à propos de l'exposition de Munch de Prague déjà en 1905 dans la Gazette des Beaux-Arts : « *Un jeune norvégien réfléchi, misanthrope et taciturne, de la race des Ibsen et des Strindberg, doué d'un incontestable talent de portraitiste, voit en laideur simplifiée les choses et les gens, et s'exerce à les traduire avec une naïveté enfantine en dépit d'une forte éducation artistique...*<sup>333</sup> » Sa longue critique de l'exposition de Munch de Prague était publiée dans son recueil *Etudes d'art étranger* ; paru aux éditions du Mercure de France, en 1906. L'ouvrage traite d'artistes et de musiciens norvégien ( Munch ), polonais ( Mehoffer ), russe ( Rimski-Korsakov ), roumain ( Grigoresco ), viennois ( Mahler ), grec ( Gysis ), suisse ( Wetti ), français ( Cottet ), amercio-allemand ( Urban ), belge ( Tinel ), espagnole ( Ibanez ) et bien sûr tchèque ( Kovarovic ). Le livre commence par la polémique avec les Idées vivantes de CamilleMauclair<sup>334</sup> et finit par l'hommage à Böcklin in memoriam. A ce moment Böcklin n'était plus apprécié comme un pilier de la peinture moderne surtout en Allemagne. En 1905 le critique d'art Meier-Graefe publia le livre contre Böcklin<sup>335</sup> dans lequel il met toute une autre lumière sur ce peintre et il le fait descendre du piédestal où il était mis par la jeune génération y compris par Ritter. Les artistes de Manes en étaient

<sup>331</sup> Il est aussi l'auteur du portrait de Ritter à l'eau forte.

<sup>332</sup> František Žákavec, *William Ritter, op. cit.*, p. 558.

<sup>333</sup> William Ritter, « Correspondance de Bohême », *Gazette des Beaux-Arts*, le 1er octobre, 1905, p. 346.

<sup>334</sup> Camille Mauclair, *Idées Vivantes*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904.

<sup>335</sup> Julius Meier-Graefe, *Der fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart, Julius Hoffmann, 1905.

conscients et F. X. Šalda publia un longue compte-rendu du livre où il s'est mis d'accord avec son auteur<sup>336</sup>. Ritter donc perdit l'un de ses « mérites » de modernité aux yeux de ses amis tchèques.

Sa critique sur Mahler est la première en français. Même s'il y a juste un seul essai sur l'art tchèque, l'index comprend plus de 30 noms tchèques. La plus grande partie de ce livre est écrite à Prague dans les années 1905-1906 et l'imprimerie française acheta exprès pour cette occasion des lettres tchèques<sup>337</sup>. Il n'était pas du tout facile de persuader l'éditeur de la publication de ce livre si difficile à vendre. Un grand nombre était adressé gratuitement comme un service de presse aux revues les plus importantes dans l'Europe entière. La note relative a été passé grâce à Čenkov et à Hladík le directeur de la revue *Lumír*, dans toute la presse tchèque. *Mercure de France* conseille à Ritter : « Il faut « chauffer » votre livre à l'étranger car, en France, il a bien peu de chances de se vendre – les Français sont trop indifférents à ce qui se passe ailleurs que chez eux<sup>338</sup> ».

Ayant écrit sur Munch et publiant cette critique de quarante-et-une pages dans son livre *Études d'art étranger*, Ritter prouve bien qu'il a intuitivement compris l'importance de sa peinture : « On pense aussi à toute la laideur de notre temps. Et l'on pense que tout de même il y a un coin de génie dans tout cela [...]. On pense surtout que c'est bien triste<sup>339</sup> ! » Son art le toucha si profondément qu'il le provoqua à cette critique : « Ainsi, malgré moi je suis amené à écrire mes impressions. Pour m'en décharger<sup>340</sup> ». » Il l'envoie parmi les autres à Frau Johann Strauss, Péladan, Camille Mauclair et même à Edvard Munch qui lui répond : « Je vous remercie beaucoup pour votre lettre très aimable et pour votre livre que je n'ai pas encore eu le temps tout à fait de lire – il me semble très intéressant et je pars dans quelque temps à la campagne pour étudier votre étude sur moi ...<sup>341</sup> »

La peinture de Munch symbolisait à Ritter un art malade, laide et effrayant et non sans raison F. X. Šalda nomme Edvard Munch le « tyran du rêve » ce qui montre bien qu'après l'impressionnisme, mais surtout le symbolisme dont Ritter était le prophète, c'est l'expressionnisme qui prend brutalement leur place. Ritter étant cultivé sur les bases de la beauté classique, étant admirateur des peintres du rêve, est incapable de l'accepter. Il ne nie pas la force de cette peinture, elle ne le laisse pas du tout indifférent mais elle lui fait tellement peur qu'il ne peut pas le supporter. Il avoue « ... je me sauve, ne voulant plus voir. Mais le lendemain à la même heure une force irrésistible m'entraîne sur la même passerelle. Et c'est plus fou encore<sup>342</sup> ». » Mais Jiránek aussi parle du côté désagréable de l'art de Munch qui « ... montre une fois de plus les possibilités nouvelles, les perspectives nouvelles et élargit le contenu de l'art d'aujourd'hui par une enfilade de peines et de tristesses, par des offrandes contemporaines non joyeuses [...]. » Mais il les affronte différemment que son ami suisse, elle lui « sont chères et proches parce que ces douleurs et tristesses sont à nous tous les gens modernes – c'est sa nouvelle grandeur<sup>343</sup> ». » Pour décrire les tableaux de Munch

<sup>336</sup>F. X. Šalda, « Boj o uměleckou kulturu », *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 291-306.

<sup>337</sup>Mentionné dans la lettre de la rédaction de *Mercure de France* à William Ritter, 1906, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 184, corr. 171-172 (1906/jan-avril).

<sup>338</sup>Lettre de A. Vallette à William Ritter, Paris, le 14 mai 1906, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 185, corr. 173-4 (1906/mai-juillet).

<sup>339</sup>William Ritter, *Études d'art étranger*, Paris, *Mercure de France*, 1906, p. 82.

<sup>340</sup>*Ibid.*, p. 92.

<sup>341</sup>Lettre d'Edvard Munch à William Ritter, le 12 juillet 1906, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 185, corr. 173-4 (1906/mai-juillet).

<sup>342</sup>William Ritter, *Études d'art étranger*, *op. cit.*, p. 88-89.

<sup>343</sup>Miloš Jiránek, « Eduard Munch », in : *O Českém malířství moderním a jině práce, Literární dílo II*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, p. 179, traduction K. F. : « On ukazuje zase jednou nové možnosti, nové perspektivy a rozšiřuje obsah umění dneška o celou řadu dnešních bolestí a smutků, o dary neradostné, ale blízké nám a drahé, protože jsou to bolesti a smutky nás všech moderních lidí – a v tom

Ritter utilise tous les termes de la médecine et pourtant il sent que dans cet art il y a une vérité mais par contre à Jiránek il veut fermer ses yeux devant elle : « *Et ces sinistres apparatus de misère et d'envie, de lucre, de crime, de couardise et d'hypocrisie, mais c'est donc le pain quotidien de nos yeux à chaque promenade sur certains quais de cités emporatoires, sur certains forums des centres marchands, autour des Bourses et des usines* »<sup>344</sup>

A cette époque on discutait beaucoup de la laideur, même plus que de la beauté. Pour les conservateurs la laideur dans art signifiait un art mauvais. Mais les artistes (par exemple Bohumil Kubišta mais aussi Antonín Slavíček) parlaient de ses tableaux dans les termes de la laideur d'un point de vue tout différent. Soudain la laideur et la beauté perdirent leur importance dans le sens classique et les qualités artistiques se mesuraient par la force et l'intensité de l'expression. Pour F. X. Šalda « *la laideur ne représentait aucun critère car elle ne signifiait rien de plus que du déplaisir*... »<sup>345</sup> Déjà en 1903 F. X. Šalda écrit l'étude « *La beauté nouvelle* »<sup>346</sup> où il exprima la problématique élémentaire de l'art non seulement tchèque mais aussi français de la fin de XIXe siècle et du début du XXe siècle : « *...l'artiste vraiment créatif ne cherche jamais la beauté, mais quelque chose d'essentiellement et d'foncièrement différent toujours comme il suit: plus de vie, plus de probité, plus de vérité, plus de force, plus de rythme, plus de loi et de logique, plus de douleur et de plaisir, que l'art exprima jusqu'alors* »<sup>347</sup> Šalda écrivit ses paroles avant l'exposition de Munch mais il pressentit et formula d'une manière géniale l'essence de la peinture du Norvégien et de la peinture qui la suivie.

Ritter appelle Edvard Munch « *peintre cruel de la laideur* » et il ajoute « *c'est pas la calomnie agissante : c'est simplement la déclaration au choix de la plus intense laideur en tant que le mieux spécifique de la vie moderne* »<sup>348</sup> Et pourtant en sentant la force de cet art il y voit même la beauté : « *Poussé jusqu'à ce point, la laideur devient fantastique et le culte de la laideur acquiert presque une sorte de beauté à rebours qui décidément demeurera la seule excuse comme la seule explication d'un tel art* »<sup>349</sup>

Ritter touche dans son étude un autre grand sujet de la critique d'art de la fin du XIXe siècle : le fini et le non fini. Lui, l'héritier des déclins de l'académisme, cherche une oeuvre finie, accomplie : « *J'accepterai les indication graphiques et les violents colorrages de M. Munch comme des notes impressionnantes et fortement suggestives, mais non pas, mais jamais comme des oeuvres réalisées. C'est ici le laboratoire d'une peinture à venir, ce n'est pas une exposition* »<sup>350</sup>

Ce qui le gêne aussi ce n'est pas son côté macabre qu'on peut trouver aussi bien chez Félicien Rops mais c'est son côté qu'il trouvait malade. Ce qui était chez Rops romantique devient chez Munch « *scientifique, pathologique et tératologique. Il serait volontiers eczématisé et syphilitique* » [...] *mais sa sensibilité doit remarquer les qualités artistiques de Munch [...]* « *Et pourtant quelle sinistre harmonie de tons neutrement malveillants*... »<sup>351</sup>

---

*je jeho velikost. »*

<sup>344</sup>William Ritter, *Études d'art étranger, op. cit.*, p. 88-89.

<sup>345</sup>F. X. Šalda, « Camille Mauclair: Trois Crises de l'art actuel », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 367, traduction K. F. : « *Ošklivost není mně vůbec estetickým kriteriem a estetickou charakteristikou, neznamená víc než nelibivost...* »

<sup>346</sup>F. X. Šalda, « Nová krása, její geneze a charakter », *Volné směry*, vol. VII, 1903, p. 172.

<sup>347</sup>*Ibid.*, traduction K. F. : « *...opravdu tvořivý umělec nehledá nikdy krásu, nýbrž něco podstatně jiného a v podstatě vždy to: víc života, víc poctivosti, víc pravdy, víc síly, víc rytmu, víc zákona a logiky, víc bolesti a rozkoše, než jich dosud bylo v umění.* »

<sup>348</sup>William Ritter, *Études d'art étranger, op. cit.*, p. 84.

<sup>349</sup>*Ibid.*, p. 86.

<sup>350</sup>*Ibid.*, p. 112.

<sup>351</sup>*Ibid.*, p. 98.

Il apprécie difficilement ses eaux-fortes : « *c'est là surtout et devant certains paysages que ma difficulté de croire cet artiste absolument sincère est grande*<sup>352</sup> ». Et il croit que si Munch ne tenait pas avant tout à se présenter comme un cas pathologique, il pourrait être un bon artiste. D'un côté il admire ses portraits mais en même temps ceux-ci lui rappellent les portraits d'Hodler, l'artiste contre lequel il lutta depuis longtemps, et ils lui semblent « *des divertissements après boire [...]. Ils sont vivants, ils sont parlants, ils sont crachés ; ils sont surtout très désagréable à voir*<sup>353</sup> ». »

Mais son opinion sur Munch n'était pas dictée seulement par des rapports artistiques mais aussi religieux. Ritter fut toute sa vie en contrainte avec le monde protestant. Sa famille catholique s'est installée à Neuchâtel, une ville protestante avec laquelle Ritter était en conflit depuis le début. En 1891 la première querelle de Ritter avec l'establishment artistique neuchâtelois éclate à propos de l'oeuvre de Léo-Paul Robert qui fait alors figure de rénovateur de la peinture protestante, une peinture qui, évidemment, n'est pas du goût du critique catholique militant. A cette occasion, Ritter défend à la fois les couleurs confessionnelles de sa famille et son credo symboliste. Plus tard en 1895 il annonce clairement que, selon lui « *dès que l'art protestant est tout à fait religieux et tout à fait beau, il n'est plus protestant, il est catholique*<sup>354</sup> ». On sait que les critiques de Ritter ne prétendaient jamais être objectives, qu'elles reflétaient toujours toute la personnalité de l'auteur. Les tableaux du peintre Norvégien répugnaient Ritter non seulement pour la peinture brutale elle-même mais aussi pour l'arrière-plan protestant nordique de leur auteur qui était tout à fait inacceptable pour le critique roman.

Le conservatisme artistique de Ritter est également idéologique. Il incline vers le catholicisme, l'antisémitisme, le traditionalisme et tout en étant cosmopolite il va vers le nationalisme et le régionalisme<sup>355</sup>. Il se détourna des artistes de Prague et se fit le héraut du courant régionaliste qui se manifestait à cette époque parmi les artistes moraves. Il espère même que la réussite de cet art indigène amènera aussi dans la Slovaquie, alors hongroise, la floraison des arts qu'il a tant désirée. Il voue aux différentes manifestations de l'art morave une série d'articles.

Ritter se croit un prophète qui enseigne pas seulement à la jeune génération mais aussi à la jeune nation. Il voit dans l'association Manes en même temps une concurrence et ses disciples rebelles mais qui vont comprendre un jour et s'il s'exprime c'est pour gagner l'influence sur le développement artistique en Bohême. Le critique exprime ses sensations pour contre balancer les publications sympathiques à l'art de Munch<sup>356</sup> : « *Mais on va publier des livres là-dessus. Alors j'éprouve aussi un besoin de dire la vérité, toute la vérité de mon impression, sans souci du qu'en dira-t-on*<sup>357</sup>, et de toutes mes énergies de m'inscrire en faux contre tout ce que le snobisme de Prague et autres lieux pourra découvrir d'esthétique dans ces aberrations-là<sup>358</sup> ». En 1905 F. X. Šalda publie son étude « *Le tyran du rêve*<sup>359</sup> » mais on ne connaît pas la réaction de Ritter sur les pages des revues françaises et la correspondance, qui pourrait nous expliquer son avis, est quasi nulle entre eux.

---

<sup>352</sup>Ibid. , p. 100.

<sup>353</sup>Ibid. , p. 113-114.

<sup>354</sup>William Ritter, « Sir Edward Burne-Jones », *Durendal. Revue catholique d'art et de littérature*, juillet 1895, p. 142-143.

<sup>355</sup>Dès la nouvelle République tchécoslovaque tant désiré par les Tchèques, il se montre son adversaire.

<sup>356</sup>K. Svoboda, *Catalogue de l'exposition de Munch*, Praha, Manes, 1905 ; F. X. Šalda, « *Násilník snu* », *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 103-107; Miloš Marten, *Edvard Munch*, Prague, 1905 (illustré et publié par Zdenka Braunerová).

<sup>357</sup>En ce temps Ritter ne savait pas que cela allait lui coûter l'amitié avec Miloš Jiránek.

<sup>358</sup>William Ritter, *Études d'art étranger*, op. cit. , p. 118.

<sup>359</sup>F. X. Šalda, « *Násilník snu* », *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 103-107.

En 1905 Miloš Marten publie son texte sur Edvard Munch sous la forme d'une brochure tirée à très peu d'exemplaires, éditée par souscription et ornée d'une parure artistique par Zdenka Braunerová. Ritter y voit « *les choses les mieux pensées et pesées, parmi celles sympathiques à cet art anormal et empoignant* <sup>360</sup> ». La critique de Marten est aussi sensuelle et émotionnelle que celle de Ritter seulement que son collègue tchèque est fasciné par l'artiste norvégien. Ritter considère Miloš Marten « *celui des jeunes critiques tchèques auquel la sincérité et l'originalité des opinions, le sérieux de l'érudition semblent promettre le plus brillant avenir [...]. Sa conférence sur Elémir Bourges suffirait à nous être garante de la sincérité éclectique avec laquelle il est allé à Munch...* <sup>361</sup> » Mais tout en connaissant les critiques de Ritter cette sincérité était plus tôt son abus. Il reproche à Marten un goût de l'étrangeté et du rare pour conclure: « *J. K. Huysmans s'étonne bien qu'on puisse admirer à la fois Puvis de Chavannes et Gustave Moreau* <sup>362</sup> ! »

Dans une lettre, Miloš Marten le remercie de sa critique de son livre mais surtout il réagit à ses objections et contre sa tendance de classer l'art d'après les vignettessans aucune authenticité : « *...je ne crois pas à cette devise de Huysmans qui lui a fait dire les choses les plus injustes sur Puvis de Chavannes [...]. Il me semble au contraire, que dans le domaine de l'art, plus que dans un autre il ne faut pas craindre les conséquences d'un « eclecticisme », qui paraît plutôt une nécessité, exigée par la variabilité des phénomènes qui y apparaissent...* <sup>363</sup> ». Il démontre que « *le mysticisme – le naturalisme, le grand style – l'expression fiévreusement révoltée* » ne sont pas des antithèses insurmontables, par contre il les considère comme « *des contrastes faciles qui désignent tout simplement quelques qualités secondaires, quelques unes des innombrables possibilités de la force créatrice qui à elle seule importe* <sup>364</sup> ». Dans la deuxième partie de la lettre il va vers la base de sa réflexion moderne et pas éloignée de celle de F. X. Šalda: « *... quand à ma critique, j'ai voulu la fonder [...] sur un culte de la force même qui fait l'art, de la volonté créatrice immensément multiforme variant chez chaque individu selon son temps, sa nation, mais surtout selon ses facultés et tendances particulières [...] la retrouve cette force si profonde dans la peinture de Munch, cette fois révoltée [...], douloureuse, perverse peut-être mais passionnée turbulente mais d'une intensité toute neuve et grande* <sup>365</sup> ». A la fin de la lettre il proclame : « *... si je n'avais pas rencontré dans Munch un artiste de cette race, je l'aurais cherché et trouvé dans Delacroix ...* <sup>366</sup> »

Il y eut deux tableaux vendus à l'exposition de Munch à Prague dont l'un – *Le bosquet des étudiants* – fut acheté par Tereza Koseová <sup>367</sup>. Ritter ne l'a pas épargné et il se moque de son acquisition : « *Cette page étrange et savoureuse à sa façon a trouvé acquéreur à Prague. Heureux propriétaire ! Il détient l'une des plus complètes anamorphoses anaphoriques et anaphrodisiaques que je connaisse dans l'art ...* <sup>368</sup> »

Ce qui toucha les artistes de Manes n'était pas que Ritter écrivit une critique négative sur l'exposition mais qu'il ironisa leur activité et l'aspiration artistique. Il termine son étude

<sup>360</sup>William Ritter, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 15 avril 1905, p. 629.

<sup>361</sup>*Ibid.*

<sup>362</sup>*Ibid.* Mais déjà Miloš Jiránek dans sa préface des critiques de Huysmans dans *Volné směry* en 1900 n'accepte pas la critique de Puvis de Chavannes même si Huysmans représente une vraie autorité pour lui. Voir « *Z uměleckých kritik J. K. Huysmansse* », *Volné směry*, vol. IV, 1900, p. 15.

<sup>363</sup>Lettre de Miloš Marten à William Ritter, Prague, le 3 mai 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 181, corr. 167 (1).

<sup>364</sup>*Ibid.*

<sup>365</sup>*Ibid.*

<sup>366</sup>*Ibid.*

<sup>367</sup>Voir Patrik Šimon, *Jindřich Waldes, sběratel umění*, Praha, Patrik Šimon-Eminent, 2001, p. 54.

<sup>368</sup>William Ritter, *Études d'art étranger*, op. cit., p. 109.



par l'attaque ironique de Manes où il se stylise ouvertement dans le rôle d'un professeur qui enseigne aux petits ce qu'il y a à apprendre: « *Donc toute notre gratitude à cette vaillante société Manes à qui, malgré ses moyens restreints et la difficulté de sa lutte pour l'existence, Prague et nous, devons cette intéressante exhibition, si éducatrice, paraît-il, pour le public et les artistes. Evidemment l'oeuvre noble et sereine, saine et forte, mesurée et harmonieuse [...]. Les artistes tchèques ont tout à apprendre ; il leur reste de telles étapes de culture à franchir lentement, studieusement [...]. Ils croient plus simple d'aller droit à la maladie dernière [...]. Cela fait admirer leurs idées avancées, leur sens aigu du modernisme [...]. C'est une gageure [...]. Un beau chancre sera toujours appétissant pour un apprenti morticole dans sa toute première ferveur. Mais à de simples étudiants ne faudrait-il pas commencer par divulguer l'anatomie d'un organisme en belle santé* <sup>369</sup> ? »

Parmi les premiers que Ritter attaque se trouve le paysagiste Slavíček <sup>370</sup> : « *Les exquis paysages de la Bohême, doux et tristes même dans leur sourire, ne peuvent s'accommoder du savoureux maniérisme Mackensen, Modersohn, F. Overbeck ; s'accommoderont-ils mieux d'un droguisme dérivé de M. Munch ? Il ne manquera certainement pas de naïfs pour en essayer la démonstration* <sup>371</sup> ! » Des artistes tchèques « négativement » influencés par l'art de Munch il excepte seulement Jan Preisler, l'artiste dont Ritter admirait particulièrement l'oeuvre. Alors même « *...ces Preisler munchisés sont d'une grande beauté* <sup>372</sup> » grâce à leur idéalisation. Voilà deux critères essentiels – la beauté et l'idéalisation – pour lesquels le critique est prêt à pardonner l'inspiration de cet art malade.

Ritter se révèle sous les traits d'un conservateur, dont l'esthétique ne peut s'accommoder des nouveaux formalismes, qu'ils soient expressionnistes ou cubistes. Ses *Études d'art étranger* montrent que ses idées s'éloignent radicalement du développement artistique de la génération de Jiránek qui a trouvé une certaine autorité dans l'oeuvre critique de Meier-Grafe. Jiránek annonça à Ritter sa réaction à sa critique déjà dans sa lettre du 17 mai 1906 : « *je trouve là découverture de Mercure avec ta carte et ton livre. Je connaissais déjà le passage de Mercure où tu mentionnes Manes ; pour ton livre, j'en rendrai compte au numéro prochain de Volné směry et j'y répondrai à des reproches que tu nous adresse à propos de l'exposition Munch ...* <sup>373</sup> » Jiránek vivait une période heureuse, il venait de s'installer avec sa femme dans sa nouvelle maison à Jelení Příkop à Prague et il l'avoue à Ritter : « *j'étais rarement aussi content et d'aussi bon humeur* <sup>374</sup> . »

Ritter se trouvait à ce moment là dans une situation absolument opposée. Il s'est même confié sans lui préciser des raisons de son bouleversement psychologique à son ami et rival Camille Mauclair qui y réagit : « *Le sérieux c'est que je vois que vous souffrez. Je ne sais pas de quoi [...]. Laissez-moi donc vous dire en ami* [souligné en texte], *si vous me permettez de vous donner ce nom, que je suis très près de vous à cause de cette lettre. Vous êtes un homme d'une intelligence si vive et d'une sensibilité si sincère qu'il faut vous défier de votre peine, et ne pas vous laisser gagner par sa séduction amère. Vous avez mieux et plus à faire que de succomber à une vie que vous devez dominer tant elle est peu de chose. Vous m'inquiétez.*

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 121-122.

<sup>370</sup> Ritter commença à comprendre l'oeuvre de Slavíček plus tard. En 1906 il écrit : « *Pas mal de jeunes peintres pragois n'échapperont pas plus à la tentation de se singulariser dans l'absurde que M. Slavíček et son école l'autre année à celle de se faire de Worpswede* » (la collonie artistique allemande, fondée en 1895 à Worpswede à laquelle appartenaient les expressionnistes allemands ( Otto Modersohn, J. F. Overbeck, H. Vogeler, F. Mackensen et P. Modersohn-Becker ) qui influençaient parmi les autres A. Slavíček). William Ritter, *Études d'art étranger, op. cit.*, p. 106.

<sup>371</sup> William Ritter, *Études d'art étranger, op. cit.*, p. 106.

<sup>372</sup> *Ibid.*

<sup>373</sup> Lettre de Miloš Jiránek à William Ritter, Prague, le 17 mai 1906, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 185, corr. 173-174 (1906/mai-juillet).

<sup>374</sup> *Ibid.*

*Tenez-moi au courant je vous en prie*<sup>375</sup> . »

A ce moment Jiránek devient l'un des membres de la rédaction de *Volné směry* où il publie sa réponse. Il s'y distance pour la première fois publiquement de ses idées et sa vision de l'art moderne. Même si cette critique n'a pas dutout un caractère personnel mais purement professionnel elle trouva l'auteur des *Etudes d'art étranger* dans un mauvais moment psychologique et elle le marqua pour toujours. Jiránek qui se sent touché surtout par les remarques de Ritter où il ironise « le sens éducatif » de l'exposition que les organisateurs devraient suivre, et où il considère que les jeunes artistes de la jeune nation tchèque devraient d'abord essayer de comprendre des artistes du passé et de la tradition avant d'admirer les artistes tels que Munch, Gogh, Gauguin, etc. , n'éprouve plus les sentiments d'un élève de Ritter. Il démontre que le but de Manes en organisant de telles expositions n'est pas une éducation générale mais plus tôt un enrichissement personnel des artistes, il déclare : «...[William Ritter] nous soupçonne que notre admiration pour l'art de Munch est un snobisme hypocrite et une recherche de la modernité à tout prix. Il fait savoir que nous n'avons pas le droit à une telle admiration [...]. Il ne voit pas assez clairement et sans parti pris pour pouvoir sentir dans le ferment jeune les éléments de la nouvelle beauté et une aspiration de l'art direct et informel...<sup>376</sup> »

Jiránek reprochait à Ritter son aversion et son hostilité envers l'art moderne mais en même temps il avoue même si par un ton un peu ironique qu'il est un critique exceptionnel parmi les critiques français pour son esprit ouvert, qui ne se limite pas à l'art français mais qui s'intéresse à l'art étranger. Il souligne que Ritter est beaucoup mieux informé sur l'art tchèque que n'importe quel d'autre critique étranger. Mais ensuite il ajoute : « Néanmoins je ne donnerais plus d'importance à ses raisonnements qu'à ceux de n'importe quel étranger distingué : je ne crois pas que M. Ritter puisse apprécier l'art sans préjugés, même plus d'une façon artistique<sup>377</sup> . »

Pour être juste, Jiránek n'oublie pas de mentionner les mérites de son ami, comme celui d'avoir propagé en France comme l'un des premiers l'oeuvre de Segantini mais aussi l'oeuvre de Böcklin. Mais comme on le sait, même ce mérite fut en 1906 bouleversé par le critique d'art moderne Julius Meier-Graefe qui attaqua le culte de Böcklin. C'est pourquoi Jiránek constate que la renommée de Ritter d'un critique d'art avancé n'était qu'une apparence qui est désormais complètement effacée par son livre nouveau. Il peut comprendre et il apprécie même la furie avec laquelle Ritter formula son opinion ouvertement négative sur l'exposition de Munch mais en même temps il constate que Ritter y prouvait à quel point il n'a pas compris les qualités artistiques de l'art de Munch. On dirait que Ritter avait compris mais qu'il refusait d'accepter. Il l'accuse que de la même façon il n'a jamais compris l'art des impressionnistes et tout le mouvement artistique déclenché par Baudelaire et Monet qui continue par Degase, les impressionnistes jusqu'à Rodin et les jeunes.

Ritter refuse cette critique encore vingt ans plus tard : « A mon retour il me déplût d'être taxé (accusé) de ne rien comprendre à Baudelaire ! Ce Baudelaire que j'avais tant contribué à lui faire apprécier ! C'était si fort et si étonnant que je m'abstins de toute réponse

<sup>375</sup>Lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Saint-Leu-Taverny Seine et Oise, le 8 mai 1906, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 185, corr. 173-174 (1906/ mai-juillet).

<sup>376</sup>Jiránek Miloš, « William Ritter : Études d'art étranger. Mercure de France 1906 », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 195-196, traduction K. F. : « [William Ritter nás] podezřívá, že nás obdiv Munchova umění je neupřímný snobismus a shánění se po modernosti, a dává nám na jevo, že nemáme k takovému obdivu vůbec práva [...] Nevidí dosti jasně ani nepředpojatě, aby v mladém kvasu vycítil to, čeho si právě tolik vážíme: prvky nové krásy a snahu po bezprostřednějším, neformulcovém umění. »

<sup>377</sup>*Ibid.*, p. 195, traduction K. F. : « Nicméně bych nepřičítal jeho úsudkům více váhy než kterémukoli hlasu jiného distinguovaného cizince. Nevěřím, že se dovede p. Ritter dívati na umění nepředpojatýma a dokonce už ne výtvarnýma očima. »

*même d'ordre privé [...] Du temps passa. [...] Et tout-à-coup je reçus le faire part de sa mort. L'amertume en moi n'était pas encore assez déposée pour qu'alors je sentisse ce que j'aurais dû<sup>378</sup>. »* On peut difficilement imaginer qu'une simple attaque au champ de l'art puisse terminer une si longue amitié et on pense plutôt que le problème était au moins pour Ritter beaucoup plus personnel.

Il est bizarre que Jiránek n'ait pas envoyé son article à Ritter et celui-ci devait demander à Braunerová de le traduire pour lui mais parce qu'elle était à Paris à ce moment, c'est son ami Marten qui lui rendit ce service et à cette occasion exprima son avis : « *je tâcherai de faire aussi exact que possible, fût ce aux dépens de la pureté du style qui serait bien difficile quand il s'agit d'un texte que je crois plat et amorphe<sup>379</sup>. »*

Un autre critique tchèque Karel Mádl qui appartenait plutôt aux conservateurs réagit tout autrement sur le livre de Ritter : « *c'est avec une joyeuse surprise que j'ai reçu votre excellent livre que vous avez eu l'amabilité de m'envoyer [...]. Nous Tchèques nous sommes beaucoup obligés à vous, Monsieur, par votre infatigable propagation de notre art à l'étranger...<sup>380</sup>* » Mais aussi pour lui l'exposition de Munch signifiait le début de la rupture avec les tendances modernes et finalement avec Manes. Aujourd'hui on sait que Ritter grâce à son enthousiasme réussit à faire pour la propagation de l'art tchèque à l'étranger beaucoup plus que ses collègues tchèques croyaient. Il le fit rentrer dans la conscience du public en dehors de la Bohême et de la Moravie. Malheureusement sa capacité de le comprendre s'arrêta à la génération 1890 qu'il présenta dans son intégrité malgré son inclination vers l'art folklorique et l'art national tchèque.

Sa critique de l'exposition d'Edvard Munch fut le sommet des méprises artistique entre Ritter et Jiránek. Elle déboucha en conflit ouvert et depuis ce moment Jiránek fit une opposition à son ex-ami jusqu'à la fin de sa vie. Il protesta contre ses attaques contre le modernisme et les tendances européennes des artistes pragois, contre son envie d'isoler l'art tchèque et morave dans un ghetto régional. L'amitié put fin, la correspondance privée se termina et Ritter et Jiránek à part une lettre officielle ne communiquèrent depuis que sur les pages des périodiques. Et puis en novembre 1911 soudainement Jiránek mourut<sup>381</sup>.

Par le témoignage d'Emil Filla l'enterrement se passa aussi modestement que toute la vie de ce grand artiste et théoricien : « *Je me rappelle [...] comment nous – les jeunes – nous sommes sentis embarrassés à l'enterrement de Jiránek où il y avait seulement quelques un de ses amis les plus proches parmi lesquels on ne trouvait personne qui aurait prononcé quelques mots au cercueil<sup>382</sup>. »* Manes perdit son combattant sans lequel son grand développement à la fin du XIXe et au début du XXe siècle aurait été impossible. Il consacra son temps non seulement à la peinture mais aussi aux questions d'organisation et de la théorie. Il écrivit non seulement sur Josef Navrátil, Josef Manes, Mikoláš Aleš, Karel Škréta, etc. mais aussi sur ses contemporains. Quand son ami (de plus de dix ans) Antonín Slavíček est mort tragiquement, il organisa l'édition d'une monographie pour montrer l'importance et

<sup>378</sup>Manuscrit *La jeunesse de Miloš Jiránek*, op. cit., p. 12.

<sup>379</sup>Lettre de Miloš Marten à William Ritter, le 26 juin 1906, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 185, corr. 173-4 (1906/mai-juillet).

<sup>380</sup>Lettre de Karel Mádl à William Ritter, mai 1906, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 185, corr. 173-174 (1906/mai-juillet).

<sup>381</sup>Jiránek est d'après Ritter mort des suites d'un accident, l'explosion entre ses mains d'une fiole de térébenthine enflammée. Voir William Ritter, manuscrit *Miloš Jiránek*, 1946, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 41, inv. II 13-16 Pages tchèques 4+5, sur Miloš Jiránek.

<sup>382</sup>Emil Filla, « *Naše generace impresionistů* », in : *Neznámý Miloš Jiránek, Výstava Topičova salonu v Praze, 19. XI – 8. XII 1946*, Prague, 1946, p. 11, traduction K. F. : « *Vzpomínám si při této příležitosti, jak na nás mladé tehdy trapně působilo, že na Jiránově pohřbu byla jen hrstka jeho nejintimnějších přátel a že se nenašel nikdo, kdo by nad jeho rakví řekl pár slov.* »

l'évolution de son oeuvre. Il voulait conserver les souvenirs de l'homme et de l'artiste<sup>383</sup>. Jiránek pendant toute sa vie refusait périodiquement que son ami suisse parle de lui mais finalement il ne se trouvait personne d'autre. Six mois après sa mort, en mai et juin 1912, Manes organise son exposition posthume, même à ce moment il n'y avait personne non plus qui aurait écrit un texte dans le catalogue<sup>384</sup>.

A partir de là Ritter peut de nouveau apparaître sur la scène et écrire sur l'art de son ami. En 1912, il annonce la mort de Miloš Jiránek dans *l'Art et les artistes*: « *Le 2 novembre est mort à Prague, âgé de trente-six ans, Miloš Jiránek, peintre solide et consciencieux, doublé d'un écrivain qui pu valoir encore mieux, s'il avait consenti à faire passer la littérature au premier plan de ses préoccupations. Ni dans l'un, ni dans l'autre domaine, il n'a donné toute sa mesure...* »<sup>385</sup>

Il lui avait consacré un long nécrologue dans ses « Lettres tchèques » de *Mercure de France* où finalement on ne sent aucune amertume sur la fin de leur amitié : « *Intelligence avertie, il appartient autant qu'à l'art, aux lettres de son pays, où il fait figure de premier écrivain qui, imprégné des beaux arts modernes, en ait écrit avec amour et cette spéciale compétence que donne la pratique des diverses techniques qui constituent un métier bien sûr. Epris de Barrès, dont il avait accompli le tour de force de traduire « Du Sang de la mort et de la volupté », auteur d'une bonne biographie critique de « Joseph Manes », signalée en son temps ; d'une autre de « Hanuš Schwaiger », dont je n'ai pas parlé parce que je ne l'ai jamais reçue [...]. Jiránek a été enlevé au moment où, comme écrivain, il était arrivé à se trouver tandis que comme artiste il n'avait pas encore achevé de se chercher, et n'eut-il sans doute jamais achevé, ce qui est tout à sa louage. [...] Epris lui aussi de la grande figure du redresseur de torts Janošík, il en avait préparé jadis non seulement un cycle de compositions, ou quelque chose de grand s'entrevît, mais même une biographie à laquelle le drame de son ami Jiří Mahen a peut-être coupé l'essor* »<sup>386</sup>

Lisant une version des souvenirs de Ritter sur Jiránek de 1936 qui n'a pas été publiée il est clair qu'il n'a jamais compris la vraie raison du conflit et finalement de la rupture de leur relation. D'un côté il voit le début dans sa critique de l'exposition de Munch mais en même temps il était persuadé que c'était le paysagiste Slavíček qui a excité tout Manes et aussi Jiránek contre lui parce qu'il lui en voulait pour sa critique dans laquelle il proclamait qu'il était influencé par les paysagistes de Worpswede<sup>387</sup>. Et pourtant surtout à la fin de sa vie les idées de ce peintre n'étaient pas si éloignées de celles de Ritter ce que nous prouve son ami Jiránek : « *Ca a commencé en automne 1903 [...]. Il [Slavíček] refusait ses oeuvres actuelles jusqu'à la haine [...] – A quoi ça sert, disait-il, il n'y a rien d'original. On a appris à peindre chez les Français et les Allemands, mais on n'a pas d'individualités. Je sens bien que le paysage tchèque dans nos peintures est une routine fixée adapté de l'étranger...* »<sup>388</sup> L'accusation de Ritter était éliminée de la version définitive écrite pour le journal *Lidové Noviny*, publiée le 2 novembre 1936, et republiée dix ans plus tard dans le catalogue de

<sup>383</sup>M. Jiránek, A. Hodačová-Gollová, J. Herben, *Antonín Slavíček, výbor z jeho díla*, Praha, S. V. U. Mánes, 1910.

<sup>384</sup>*XLI. Výstava S. V. U. Manes, posmrtná souborná výstava Miloše Jiráňka*, Prague, S. V. U. Manes, mai-juin, 1912.

<sup>385</sup>William Ritter, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. XIV, 1911-1912, p. 184.

<sup>386</sup>William Ritter, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 1er mai 1912, épreuve, sans page, Bibliothèque de ville La Chaux-de-Fonds.

<sup>387</sup>Manuscrit *La jeunesse de Miloš Jiránek*, op. cit., sans page.

<sup>388</sup>Miloš Jiránek, Antonín Slavíček, op. cit., p. 37-38, traduction K. F. : « Začalo to na podzim 1903 [...]. Zamítal své dosavadní práce az nenávisťně [...] – Co je platno, říkal, nic v tom není rasového. Naučili jsme se malovat u Francouzů a Němců, svých individualit nemáme. Cítim jasně, že česká krajina, jak ji malujeme, je ustálená šablona, přejatá ze světa ... »

l'exposition *Neznámý Miloš Jiránek* (Miloš Jiránek inconnu) rassemblant des oeuvres du peintre au Salon Topič de 19 novembre au 8 décembre 1946.

En 1946 les organisateurs demandèrent à Ritter d'écrire encore un court texte pour remplacer le discours à l'inauguration, une fois de plus même tant d'années plus tard il n'y avait personne d'autre pour parler de Jiránek. Cette situation devient paradoxale vu que le peintre suppliait autant de fois son ami critique ne pas écrire sur lui à cause de leurs opinions sur l'art complètement opposées. Mais en même temps c'était une certaine satisfaction pour Ritter et ses efforts qui finalement trouvèrent appréciation. C'était aussi une réconciliation d'une amitié si longue et si compliquée. Son texte est marqué par une connaissance psychologique profonde de la personnalité de Jiránek et de son art. Jiránek « *dès lors épaula Slaviček et en apparaît en quelques unes de ses oeuvres comme le complémentaire. Car il a, lui, le goût de la figure. Et en cela, il est certes bien le camarade de Preissler. Et de son premier grand tableau du hammam – qu'il appelait la Douche – à ce portrait de sa femme, écrasée contre la fenêtre en le ballonnement de ses jupes gris-perle et qui fût un événement à la Sécession de Vienne, il annonçait un maître qui apportait à l'art de Prague une notion nouvelle. L'impressionnisme en effet se tempérait dès lors chez ce garçon si averti, par un dosage savant de leçons prises chez Whistler ...* »<sup>389</sup>

Ritter comprenait l'art de Jiránek dans les deux anti-pôles dans lesquels il existait et dans lesquels tout l'art tchèque se démenait au tournant du siècle: recherche du « *type et la modalité d'existence primitifs en Slovaquie* » et représentation de « *l'influence française tempérée d'Angleterre* »<sup>390</sup>. Son intellectualisme dans la création artistique, qui d'après lui avait coupé la spontanéité, lui était étranger. Il lui était difficile de comprendre sa recherche compliquée et difficile des sujets toujours bizarre et c'est pourquoi il lui était plus facile de comprendre ses capacités littéraires qui lui semblaient beaucoup plus naturelles chez lui: « *J'ai toujours eu l'impression que, pour un artiste, peut-être vaut-il mieux plus d'abandon, de sentiment, de laisser-aller et d'indulgence qu'une telle intelligence. Je suis certain que Jiránek, qui se voulait impérieusement peintre, était encore mieux doué pour les lettres, et que les deux vocations en lui se nuisaient. Ses hérédités un peu protestantes, ou du moins Frères Moraves, lui donnaient une sorte de rigidité, de raideur en ses principes [...] que j'estimais aussi peu compatible avec une vocation d'artiste* »<sup>391</sup>.

Il corrige ces impressions dans ses « Chroniques tchèques » écrites dix ans plus tard à propos de l'exposition au Salon Topič en 1946: « *Chacun se rend compte aussi que la génération suivante a bénéficié de son travail, dont les résultats sont fort beaux, de ses efforts qui furent des plus méritoires, des souffrances morales qui ne lui furent point épargnées, et pour un peu pourrions-nous même dire de son martyr [...]. L'exposition rétrospective que voici est pour le public de Prague comme un corrigé à son incompréhension de la même exposition un an avant la mort de l'artiste, alors que l'échec lui en avait été le plus cruel mécompte. Et comme toujours aujourd'hui on ne comprend plus l'aveuglement d'autrefois. Ce qui parut si recherché, si audacieux, parfois même si absurde, n'apparaît plus même insolite...* »<sup>392</sup>

<sup>389</sup>William Ritter, manuscrit *Catalogue*, 1946, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 41, Inv. II 13-16 Pages tchèques 4+5, La traduction tchèque fut publiée dans le catalogue *Neznámý Miloš Jiránek, Výstava Topičova salonu v Praze, 19. XI – 8. XII*, Prague, 1946, p. 5.

<sup>390</sup>*Ibid.*

<sup>391</sup>Manuscrit *La jeunesse de Miloš Jiránek*, *op. cit.*, sans page.

<sup>392</sup>William Ritter, manuscrit *Miloš Jiránek Chroniques tchèques*, 1946, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 41, Inv. II 13-16 Pages tchèques 4+5, sur Miloš Jiránek. Ritter à cette occasion exprime aussi bien ses opinions sur la situation politique en Tchécoslovaquie en 1946: « *Et cependant il nous arrive de nous poser bien humblement cette question, si le précurseur Miloš Jiránek voyait aujourd'hui ce qu'est devenu l'art avancé de sa ville bien aimée, de sa société Manes, son plus cher intérêt, ne préférerait-il pas*

Et on y voit un autre paradoxe c'est que son point de vue s'est rapproché de celui d'Emil Filla, le membre de la génération suivante, le membre de l'association artistique Osma (les Huit), le peintre cubiste: « *On parle couramment de notre célèbre génération impressionniste et on prononce [...] les noms: Lebeda, Slaviček, Jiránek, Průcha. Mais on oublie qu'on prononce aussi quatre tragédies. C'était une génération non seulement d'un grand courage de créer chez nous mais aussi d'un courage de vivre et cela pour des raisons différentes [...]. C'était surtout une génération qui s'est fatalement sacrifiée, une génération dont les membres souffrirent de la sensation d'infériorité et qui en plus se suspectèrent de l'insuffisance et de la non-perfection, qui regardèrent leurs oeuvres comme une tentative de quelque chose d'inachevé qui est seulement à venir [...]. Jiránek était d'un esprit raffiné et surtout habillé à analyser et en plus il était le seul qui nous a montré notre tradition artistique légitime et évidemment aujourd'hui nous vivons de son message en le complétant [...] aujourd'hui on ne comprend pas que cette génération pionnière fut une génération malheureuse [...] aujourd'hui [...] nous pouvons être fier de cette génération qui avait une fausse conception de soi-même<sup>393</sup> . »*

Déjà en 1910 Ritter écrit : « *Ce qui manque ce n'est pas le sens artistique c'est le sens social, c'est cette discipline, cette éducation sans lesquelles les plus belles forces demeurent inutilisables, et grâce auxquelles des nations infiniment moins douées que celle-ci arrivent à de bien meilleurs résultats. Il faut dans un but commun savoir se supporter et s'unir et ne pas se haïr et se vilipender dès qu'on n'est pas d'accord sur un principe ou une formule artistique<sup>394</sup> . »*

Deux ans plus tard, peu de temps après la mort de Jiránek, il ajoute cette triste constatation: « *Pour certaines natures, l'atmosphère sociale de Prague est irrespirable. Elle engendre la mort ou la folie : il y faut vivre trop concentré au milieu de trop de haines et de chicanes. Et plus les énergies y sont bandées plus vite l'arc casse net un beau jour, ou en une fois se détend. »* Et il montre ce sentiment sur les « *découragements maladiés comme la chronique artistique de Prague n'a cessé de les additionner depuis Smetana jusqu'à Slaviček, depuis Sabina jusqu'à Knüpfer, depuis Mácha jusqu'à Jiránek et Schwaiger<sup>395</sup> . »* F. X. Šalda étant lui même malade avait les mêmes sensations déjà dix ans plus tôt en 1902 : « *Nous luttons – et je le vois de plus en plus clairement – non seulement contre certaines personnes, autorités, corporations, institutions, contre une certaine tendance artistique ou plutôt non artistique de notre monde officiel actuel – plus, beaucoup plus : nous luttons contre les mauvais et les méchants côtés du caractère national [...]<sup>396</sup> . »* Et il continue « *On porte son*

---

*l'heure qu'il a connue des souffrances, mais aussi des initiatives libres – sa revue s'appelait Volné směry, les Tendances libres – à la sorte de fanatisme étroit et affreusement intolérant, qui règne aujourd'hui dans ces milieux mêmes qu'il poussait à l'indépendance, que voici devenus fanatiques et qu'envahit si malheureusement une intrusion de la politique à sens unique, - la même partout en Europe, - qui prétend obliger non seulement tout le monde à penser mais même à peindre de même, et qui pis est à réaliser dans tous les domaines une célébration indiscutable de la politique de gauche. »* Manuscrit Miloš Jiránek *Chroniques tchèques, op. cit. , sans page.*

<sup>393</sup> Emil Filla, « *Naše generace impresionistů* », in : *Neznámý Miloš Jiránek, op. cit. , p. 7-11, traduction K. F. :* « *Mluvíme zběžně o naší slavné impresionistické generaci a vyslovujeme [...] jména: Lebeda, Slaviček, Jiránek, Průcha. Zapomínáme však, že vyslovujeme také čtyři tragedie [...]. Byla to generace nejen velké odvahy u nás tvořit, ale i odvahy žít, a to z mnoha příčin. Byla to předně generace osudově obětavých se, generace s pocitem vlastní měnecennosti a nedto podezírající se vzájemně z neschopnosti, neděfinitivnosti, dívající se druh na druhu jako na nedokončený pokus čehosi, co má teprve přijíti. [...] Jiránek byl duchem hlobavým a hlavně schopným utříd'ování a nadto on jediný vytyčil nám už provždy platnou naši domácí výtvarnou tradici, a my dnes pouze z jeho odkazu samozřejmě žijeme a pouze ji doplňujeme. [...] dnes si neuvědomujeme, že tato naše pionýrská generace byla generací nešťstnou [...] dnes [...] můžeme býti hrdi na tuto generaci, která o své hodnotě měla falešné ponětí. »*

<sup>394</sup> William Ritter, « *Mouvement artistique à l'Étranger, Autriche* », *L'art et les artistes*, vol. XI, 1910, p. 43.

<sup>395</sup> William Ritter, « *Mouvement artistique à l'Étranger, Autriche* », *L'art et les artistes*, vol. XV, 1912, p. 280.

<sup>396</sup> Cité par František Žákavec, « *Ke spolupráci F. X Šaldy s «Mánesem»* », *Umění*, vol. X, 1937, p. 390, (Lettre

*caractère tchèque comme une blessure douloureuse et on sent ses brûlures [...] seulement à l'étranger*<sup>397</sup>. »

Chaque bataille a ses morts et Jiránek appartenait aux combattants courageux. On comprend à quel point l'enthousiasme de Ritter, à cette époque d'antipathie, de recherche et d'incertitude de ses amis, était important. Il était le seul qui les étudiait, encourageait et surtout qui écrivait continuellement sur leur travail à l'étranger. Et tout cela même contre leur volonté, sans satisfaction ni morale ni matérielle.

---

de F. X. Šalda à Jan Štenc, le 19 août 1902), traduction K. F. : « *Bojujeme – a to vidím, stále jasněji – nejen proti jednotlivým osobám, autoritám, korporacím, institucím, proti určitému uměleckému či vlastně neuměleckému směru dnešního našeho oficiálního světa – víc, daleko víc: bojujeme proti určitým zlým a špatným vlastnostem v národní povaze...* »

<sup>397</sup>Cité par : František Žákavec, « Ke spolupráci F. X. Šaldy s « Mánesem », *art. cit.*, p. 453, (Lettre de F. X. Šalda à Jan Štenc, le 19 septembre 1904), traduction K. F. : « *Člověk nosí svoje češství jako bolestnou ránu a cítí její oheň [...] teprve v cizině.* »

## VIII Critique d'art

Indiscutablement, Ritter a fait sienne la célèbre recommandation de Baudelaire dans son salon de 1846, selon laquelle « *pour être juste, c'est à dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons* »<sup>398</sup>. Du compte rendu journalistique des expositions à la monographie de l'artiste, de l'étude historique d'une école nationale au catalogue raisonné d'une collection, Ritter touche à presque tous les genres de la critique d'art, qu'il pratique simultanément à la critique littéraire et musicale. Il aime user d'une langue colorée, souvent provocatrice. Il n'échappe pas à la mode « décadente » qui vise un raffinement, il aime les phrases longues et essoufflantes.

Le domaine parcouru est immense : l'art régional et l'art européen, l'art ancien et l'art contemporain, la peinture, la sculpture, l'architecture, les arts décoratifs. Il fut le collaborateur occasionnel ou régulier des journaux et des revues d'art de plusieurs pays en Europe<sup>399</sup>. Sa carrière de critique polyvalent et international culmine et décline avec la parution du recueil intitulé *Études d'art étranger*<sup>400</sup>.

Pour Ritter, l'absolu critérium est chez Dieu. Le critique n'a que sa bonne foi, mais elle suffit, comme elle a suffi à Ruskin. Au cours du temps, le critique peut se contredire ; n'importe, s'il a toujours eu la bonne foi. D'après lui « *le critique doit avant tout s'être démontré capable de sentir. Puis, guidé par sa seule bonne foi, il arrivera assez tôt à être instruit de tout ce qui lui est nécessaire pour mieux sentir et mieux comprendre. Je lui voudrais un grand fond de culture générale unie à une absence de vanité au moins suffisante pour l'empêcher de parler à tort et à travers dès qu'il n'est pas sûr de son fait. Je le voudrais sachant un peu dessiner, peindre ou sculpter, un peu jouer d'un instrument de musique, assez pour connaître au moins les joies et les périls du métier* »<sup>401</sup>.

La méthode par laquelle Ritter entend présenter au lecteur ses artistes préférés, consiste dans une description enthousiaste et des plus pittoresques de leurs oeuvres et dans l'emploi de comparaisons empruntées à tous les arts. Toujours faut-il que l'artiste dont il parle lui soit un ami admiré et son oeuvre, une « *révélation, une secousse* »<sup>402</sup>. Ses études théoriques avaient souvent l'air tout à fait personnel et subjectif. Il éprouve des émotions et par fois des chocs devant les oeuvres d'art dont il aimait bien faire de longues descriptions. Il a surtout aimé les peintres idéalistes de son époque (les Préraphaélites, les Puvis, les Böcklins...), les artistes aux couleurs nationales, l'art populaire des Roumains et des Slaves, la musique russe et celle des Tchèques.

Mais quel que soit son objet ou le public auquel elle est destinée, la critique de Ritter est d'abord une affaire de sensations, d'émotions, d'affinités, d'humeur et souvent de contradictions qui font le prix de la légèreté de son style. Elle est à la fois descriptive et métaphorique, rhétorique et lyrique, toujours redondante, elle peut être emportée, virulente et franchement polémique. Nourrie de l'esthétique fin de siècle elle se construit sur une

<sup>398</sup>Philippe Kaenel, « William Ritter », *art. cit.*, p. 77.

<sup>399</sup>En Belgique *Durendal : revue catholique d'art et de littérature*, *La Revue générale* ou *L'Art moderne*, dirigé par Octave Mans ; en France *Gazette des beaux-arts*, *Le Mercure de France* ou *Art et décoration* ; en Italie *Emporium* ; en Suisse *La Semaine littéraire*, *La Revue helvétique* ou encore *La Revue de Genève*, dirigée par le poète symboliste genevois Louis Duchosal. Ritter collabore encore à *Deutsche Kunst und Dekoration* publié à Darmstadt, ainsi qu'aux *Graphische Kunstse* de Vienne et bien sûr à *Volné směry*, *Dílo*, *Lumír*, *Národní listy*, *Hudební revue*, *Osvěta* de Prague.

<sup>400</sup>William Ritter, *Études d'art étranger*, *op. cit.*

<sup>401</sup>*Ibid.*, p. 72.

<sup>402</sup>František Žákavec, *William Ritter*, *op. cit.*, p. 558.



dialectique de notions assez vagues et antagonistes comme le réalisme et l'idéalisme, la beauté et la laideur, le lisse et le débauché, les composantes latines et germaniques, protestantes et catholiques, régionales et universelles de l'art et de la culture.

Ritter savait publier ses articles sur l'art tchèque dans les revues artistiques dans toute Europe<sup>403</sup>. Il en enthousiasme aussi ses amis – le slovaque Janko Cádra et le roumain Marcel Montandon qui y contribuent dans les revues françaises (Marcel dans *Le Bulletin de l'art ancien et moderne* et Janko dans *Mercure de France* dont la chronique lui est confiée par Ritter à partir de 1913). Ritter est le premier critique d'art étranger qui mentionne la revue *Volné směry* dans une revue française – *La Plume*<sup>404</sup>. Il ne se limite pas à l'art figuratif mais il se lance non sans moins d'élan dans la musique. Il publie entre autre la monographie sur Bedřich Smetana et aussi *L'histoire de la musique tchèque depuis la mort de Smetana* (publié dans le *Dictionnaire du conservatoire de Paris*)<sup>405</sup>.

Pendant son séjour pragois 1904 et 1905 il continue ses chroniques artistiques régulières à la *Gazette des Beaux Arts*, et l'*Art et Décoration*. Imposer les articles sur l'art tchèque complètement inconnu en France dans les revues françaises n'était pas du tout évident. Les éditeurs suivaient le profit de leurs revues et voulaient bien sûr attirer l'attention de leurs lecteurs sur les affaires les plus séduisantes dont l'art tchèque ne faisait pas partie. Par exemple en 1906, Ritter avait l'intention d'écrire un article sur les peintres de Prague dans la revue *Art et Décoration*. Même si son ami Camille Mauclair qui connaissait bien le directeur le recommandait comme il en témoigne dans une lettre: « *Ritter est d'une compétence infiniment supérieure à la mienne, et du moment qu'il vous propose cette étude, faites la lui faire ...* »<sup>406</sup>, la réponse du directeur était négative. D'après Mauclair « [le directeur] *ne trouvait pas intéressants les oeuvres que* » Ritter lui a communiquées et « *à son sens et à celui du comité de la revue, les oeuvres de Švabinský étaient les seules qui puissent paraître remarquables au lecteur français, et [...] il était obligé de [...] rendre tout cela [à Ritter] en regrettant de ne pouvoir accepter son étude* »<sup>407</sup>. Plus bas Mauclair ajoute : « *Mais on ne veut rien savoir de l'art étranger ici, sinon ce qui ressemble au nôtre, ce qui est un peu le cas du très honorable talent de Švabinský. La sculpture de Kafka, que j'ai préfacée chez Hébrard, rencontre la même paresse défiante* »<sup>408</sup>.

La même année Ritter demande à la *Gazette des Beaux-Arts* de lui accorder plus d'étendue aux manifestations d'art moderne à l'étranger. Sa demande est refusée en expliquant qu'il est impossible de le faire au détriment de ces mêmes manifestations françaises: « *Je ne doute en aucune façon qu'avec votre talent vous arriviez sans peine à « ramasser » davantage votre sujet, à faire tenir des analyses d'oeuvres plus breves ? dans un cadre de généralisations plus synthétiques...* »<sup>409</sup>

Mais Ritter trouve une autre solution – il s'ajoute aussi la revue récemment fondée par M. Armand Dayot, *l'Art et les Artistes* où il se fera une place de plus en plus importante. Partout il écrivit sur l'art tchèque et ses événements les plus importants aussi bien que

<sup>403</sup>Ritter écrivit sur l'art tchèque dans : *Gazette des Beaux-Arts, L'Art et les artistes, L'Art moderne, L'Art et Décoration, L'Art libre, Emporium, Museum, Courrier Musical, La Vie musicale, La Revue Française demusique, La Revue musicale de Lyon, S. I. M., Le Correspondant, Demain, Journal de Genève, Gazette de Lausanne, L'Union helvétique, La Liberté, L'Effort, Lugdunum, Le Foyer domestique, Mercure de France.*

<sup>404</sup>Voir Lenka Bydžovská, Roman Prah, *Volné směry – časopis secese a moderny*, Praha, Torst, 1993, p. 29.

<sup>405</sup>Voir František Žákavec, *William Ritter, op. cit.*, p. 540.

<sup>406</sup>Lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Saint-Leu-Taverny Seine et Oise; le 15 mai 1906, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 185, corr. 173-174 (1906/mai-juillet).

<sup>407</sup>*Ibid.*

<sup>408</sup>*Ibid.*

<sup>409</sup>Lettre de la rédaction de la Gazette des Beaux-Arts à William Ritter, le 3 novembre 1906, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 187, corr. 176-177(1906/oct. -déc. ).

régionaux. C'était aussi le moment où il écrivait ou rassemblait des *Etudes d'art étranger*<sup>410</sup>. Il remplaça à la chronique *Lettre tchèque de Mercure de France* Hanuš Jelínek ce qui fut plutôt une affaire jusqu'à un certain point ridicule puisqu'il ne savait pas le tchèque. Mais quand même il écrivit quatre articles par an pas seulement sur l'art mais aussi sur la musique et la littérature, tout en consultant ses amis et connaissances ( Braunerová, Miloš Marten, Jiránek, Hofbauer, Myslbek jeune)<sup>411</sup>.

Pendant son séjour pragois 1904-1905 et un an après 1906 on peut dater le sommet des articles publiés sur l'art tchèque dans les revues françaises qui étaient à consulter par les artistes tchèques au Club Slavia à Prague<sup>412</sup>. On a l'impression que le désavantage de la langue ne le limita nullement dans le choix des sujets de ses critiques. En janvier 1905 est publié par Topič à Prague le livre de Henri Hantich *L'Art tchèque au XIXème siècle*. Il est écrit en français avec une préface de Charles Normand, conseiller municipal de Paris et président perpétuel de la Société des amis des monuments parisiens. Ritter en réfère dans *Mercure de France*: « un inventaire consciencieux de la production courante de tout ce qui se dit, se croit ou même est artiste en Bohême. Ce répertoire de noms, de dates et d'indications biographiques pourra être très utilement consulté<sup>413</sup>. » Il critique surtout des illustrations qu'il trouve insuffisantes. Mais il pardonne M. Hantich qui « a dû ou voulu contenter tout le monde<sup>414</sup>. » D'après sa proposition de ce qu'il aurait reproduit on peut se faire une image de ses préférences: « ... les récits slovaques de Joseph Manes, une aquarelle monténégrine de Čermák, l'Hiver de Hynais, Prague sous la neige d'Arnošt Hofbauer, Rieger de Švabinský, Sarclage et les Moissonneurs d'Uprka<sup>415</sup>. » Il termine sa polémique par une exclamation: « Et n'est-ce pas presque injurieux autant pour le peuple tchèque que pour la moyenne de la culture française, cette ridicule découverte de Prague après tant d'admirables pages de Viollet le Duc, d'Ernest Denis et de Louis Léger ...<sup>416</sup>? »

En 1905 la revue *l'Art et Décoration* avait décidé de demander à Ritter un article sur « l'Ecole d'art décoratif de Prague ». Il fut enchanté de la proposition. Son ami Arnošt Hofbauer y était le professeur. Le directeur dont il devait prendre la place plus tard était alors M. Štibral. Ritter décrit dans sa biographie des rapports à l'Ecole à ce moment où les professeurs se sentirent offensés quand il voulut s'intéresser aux travaux des élèves encore plus qu'aux leurs et quand il demanda les noms de ceux dont il voulait reproduire les travaux: « ...l'un de ces professeurs celui des sculpteurs, M. Klouček [...] fit même mine de protester contre cette bonne volonté à parler d'écolier à propos d'école, au lieu que des Maîtres à propos d'élèves<sup>417</sup>. »

Ritter fit un long article de 13 pages accompagné par beaucoup d'illustrations. Il trouve l'explication des rapports entre les professeurs et leurs élèves: le fait qu'il lui était refusé par les professeurs de mentionner les noms des élèves sous la reproduction de leurs travaux qui ne pouvaient figurer que sous le nom de leur école, est la meilleure preuve de l'enseignement personnel qui se donne à Prague. Ces rapports lui sont assez libéraux et il conclue que « l'école d'art appliqué de Prague est certainement l'une des moins pédantes du

<sup>410</sup>William Ritter, *Etudes d'art étranger*, op. cit.

<sup>411</sup>Hanuš Jelínek était le professeur de français de Janko à l'Ecole de Commerce. D'après Ritter il fut demandé de le remplacer par la revue elle-même car Jelínek envoya ces articles très irrégulièrement.

<sup>412</sup>Voir la lettre de Viktor Stretti à William Ritter, Prague, le 18 octobre 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 183, corr. 170 (1905/oct. -déc. ).

<sup>413</sup>William Ritter, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 15 janvier 1905, p. 315-316.

<sup>414</sup>*Ibid.*

<sup>415</sup>*Ibid.*

<sup>416</sup>*Ibid.*

<sup>417</sup>Manuscrit *Biographie*, op. cit. , p. 191.

monde<sup>418</sup>. »

Il compare l'école de Prague à celle de Vienne où il voit beaucoup de similarités mais il lui semble « qu' *une certaine élégance slave instinctive, une facilité charmante [...] jouent à Prague un rôle températeur à travers les influences anglaises, françaises et allemandes*<sup>419</sup>. » Et il est persuadé que « *la grande supériorité de cette école de Prague est d'être pratique encore plus que théorique*<sup>420</sup>. » Comme nous avons déjà dit, Ritter appartenait aux défenseurs passionnés du Vieux Prague et c'est pourquoi il critique l'individualisme de l'architecte Jan Kotěra : « *Tant qu'on démolira, il reconstruira du Kotěra individualiste, jamais du Kotěra préoccupé de conserver à un ensemble monumental historique sa silhouette traditionnelle* » mais ensuite il ajoute « *si ce véritable artiste n'a pas le sens qu'on pourrait appeler de la Malá Strana, du moins a-t-il celui du moderne*<sup>421</sup>. » Il lui est sympathique que par contre au style de Kotěra, Klouček fait dans son oeuvre une liaison entre la sculpture moderne et le baroque tchèque surtout celle de Brokoff

Puis Ritter décrit l'école de Sucharda, Kastner, Novák, Schikaneder, Mašek où il fait une comparaison avec les dessins des fleurs des élèves parisiens de Grasset : « *les différences demeurent irréductiblement ramenées à un type commun, qui sera à Prague une régularité sentimentale et approximative toute empirique, remplie [...] de sève folkloristique, tandis qu'à Paris, elle aura quelque chose de plus individualiste et de plus mécanique à la fois. Il y aura plus de variété à Paris, les variations sur le même thème seront plus dégagées, plus ingambes et en même temps plus artificielles, plus kaléidoscopique*<sup>422</sup>. »

Ritter avait sans doute contribué à la connaissance de l'Ecole d'art décoratif de Prague en France qui s'est fait remarquée déjà à l'Exposition universelle de 1900. En 1909 sans doute sous l'impression des écrits de Ritter M. P. Verneuil publie son article « Les Ornamentations Tchèques » dans *Art et décoration* où il constate : « *Il y a peu d'années encore, la France donnait le ton artistique, vivant surtout sur son passé. On s'approvisionnait chez elle. Cela n'est plus aujourd'hui. Les divers pays se sont affranchis tour à tour, et nous connaissons maintenant un style anglais, un style hollandais, un style allemand et un style autrichien, chacun d'eux très vivace d'ailleurs. [...] la Bohême [...] cherche à différencier son art ornemental de celui de ses voisins. Elle y réussit de façon intéressante, et c'est de son bel effort que nous allons parler aujourd'hui*<sup>423</sup>. »

A partir de 1901 jusqu'à 1914 Ritter résidait à Munich, qui en se trouvant à mi-chemin entre Prague et Paris occupe une position stratégique. Après son séjour à Prague, à la fin de l'année 1905, il y retourne mais il continue à écrire ses critiques d'art et ses proses dans les revues tchèques<sup>424</sup>. Grâce à sa politique artistique cette ville est devenue l'un des centres très recherchés par des artistes tchèques qui y firent souvent leurs premières expériences à l'étranger pour continuer plus loin à l'Ouest à Paris après quelques années. Dans ces années leur intérêt à propos de l'art moderne commença à dominer sur leurs tendances nationalistes. Ces années étaient aussi marquées par l'épanouissement du département de l'art allemand dans la *Galerie moderne de Prague*. Mais Ritter alla contre le courant du développement artistique et social; il écrivit contre l'art allemand dans le contexte de l'art tchèque et contre

<sup>418</sup>William Ritter, « L'Ecole des Arts décoratifs de Prague », *L'Art et Décoration*, n° 11, année 9, novembre 1905, p. 164-179.

<sup>419</sup>*Ibid.*

<sup>420</sup>*Ibid.*

<sup>421</sup>*Ibid.*

<sup>422</sup>*Ibid.*

<sup>423</sup>M. P. Verneuil, « Les Ornamentations Tchèques », *Art et Décoration*, vol. XXVI, 1909, p. 141.

<sup>424</sup>L'écrivain et le rédacteur de *Lumír* Václav Hladík le prie de lui « *envoyer une nouvelle étude sur n'importe quel sujet.* » Lettre de Václav Hladík à William Ritter, Prague, le 8 octobre 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 183, corr. 170 (1905/oct. -déc. ).

l'art moderne dans le contexte de l'art français. Il se dirige vers la Moravie et vers la tradition.

En 1905, à l'occasion de l'ouverture de la Galerie moderne du royaume de Bohême, Ritter publie son premier article pour la revue *L'Art et les artistes* intitulé « l'Art moderne à Prague »<sup>425</sup>. Il s'agissait de la première galerie publique dans l'Empire l'Austro-hongrois qui se spécialisa sur l'art du XIXe et plus tard XXe siècle. Dans un certain sens elle était l'analogie du Luxembourg français. La galerie était fondée par François Joseph I déjà en 1901 pour conserver et exposer les oeuvres d'art des artistes nés ou vivants en Bohême. Il y avait deux départements – le tchèque et l'allemand. En 1905, la collection des oeuvres fut installée provisoirement dans les trois salles de l'ancien pavillon de l'art de l'Exposition jubilaire (1901). Ritter porta l'attention sur cet événement déjà en 1901 en le mentionnant dans sa « Correspondance de Prague » dans le *Bulletin de l'art*<sup>426</sup>.

Dans son article Ritter constate qu'il n'existe pas encore d'école tchèque mais que celle-ci est pourtant évidemment supérieure à la production artistique allemande. Il y sent l'influence de Paris et de la France dont il se distance. Il mentionne l'oeuvre d'Antonín Slavíček, Arnošt Hofbauer, Viktor Stretti, Max Švabinský, Jan Preisler, Stanislav Sucharda, Jožka Uprka, Josef Myslbek, František Bílek, Josef Mařatka, Bohumil Kafka, Alois Kalvoda qu'il connaissait tous personnellement mais il ignore complètement l'oeuvre des Allemands. Même beaucoup d'années plus tard il souligne le fait que « *l'art autrichien sans l'élément slave, ne se maintiendrait pas au niveau réjouissant qu'il a atteint* »<sup>427</sup>.

Il réfère de l'ouverture de la Galerie moderne à Prague aussi dans la *Gazette des Beaux-Arts*, il explique son origine et la concurrence entre les artistes tchèques et allemands et il répète de nouveau la supériorité des premiers. Il consacre un long texte à plusieurs artistes (Max Švabinský, Jožka Uprka, Vojtěch Hynais, Antonín Slavíček, Richard Lauda, Alois Kalvoda, Antonín Manes, Quido Manes, Jaroslav Čermák, Antonín Chittussi, František Ženíšek, Luděk Marold, Jaroslav Špillar, Viktor Stretti, Hugo Boettinger, Emil Orlik, Jettmar, Hegenbart, Arnošt Hofbauer, Mikoláš Aleš, Jan Preisler, Richard Lauda, František Kaván, Jan Kotěra, etc.)<sup>428</sup>.

Ritter ne se bornait pas au territoire de la Bohême et de la Moravie pour référer des expositions de l'art tchèque, il les suit aussi bien à Vienne et à Munich. Il publie son article sur l'Exposition à Munich dans *Národní listy* (Les journaux nationaux)<sup>429</sup>. Mais ses critiques n'étaient pas toujours bien prises par les artistes tchèques. On en a le témoignage de Viktor Stretti : « *On n'en était pas satisfait ici, en divers points. Mais beaucoup, beaucoup en a fait la malheureuse traduction, laquelle était – bref – impossible, terrible – et laquelle a rendu tout l'article ridicule* »<sup>430</sup>. Le traducteur fut probablement l'ami de Ritter Janko Cádra<sup>431</sup>. Ritter en plus y traite Stretti l'artiste trop habille et la critique de son oeuvre est plutôt négative. Stretti se défend et ajoute : « *Non, malheureusement je n'avais pas beaucoup de plaisir sur tout cet article, il n'y a que nos ennemis qui peuvent en avoir* »<sup>432</sup>. Qui sont ces ennemis ? Certainement pas les artistes allemands mais les artistes tchèques de l'association concurrente de Manes Krasoumná jednota (L'Union des Beaux-Arts). Stretti y exprime un peu le même

<sup>425</sup>William Ritter, « L'Art moderne à Prague », *L'Art et les artistes*, vol. II, 1905-06, p. 11-16.

<sup>426</sup>William Ritter, « Correspondance de Prague », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 98, année 3, samedi le 4 mai 1901, p. 142.

<sup>427</sup>William Ritter, « Švabinský Max », *L'Art et les artistes*, vol. XVIII, 1913, p. 78.

<sup>428</sup>William Ritter, « Correspondance de Bohême », *Gazette des Beaux-Arts*, le 1er octobre, 1905, p. 336-346.

<sup>429</sup>Voir la lettre de Viktor Stretti à William Ritter, Prague, le 9 décembre 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 183, corr. 170 (1905/oct. -déc. ).

<sup>430</sup>*Ibid.*

<sup>431</sup>Avant le départ de Ritter de Prague c'était Miloš Jiránek qui l'aidait à traduire ses textes.

<sup>432</sup>Lettre de Viktor Stretti à William Ritter, Prague, le 9 décembre 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 183, corr. 170 (1905/oct. -déc. ).

sentiment que son collègue Jiránek : les critiques de Ritter peuvent être contra-productives.

Mais Ritter continue et en 1913 il réfère de l'exposition au Glaspalast de Munich: « *Jan Preisler auprès de Švabinský donne l'autre côté de la question sur l'art tchèque tout ce que Prague pouvait produire de plus libre dans l'invention gracieuse, de plus hardi dans la couleur délicate...*<sup>433</sup> » Ou encore dans un autre article : « *L'état bavarois achetant une statue de Štursa et l'Autriche se parant de Max Švabinský, peintre du monde tchèque, sont deux phénomènes d'une égale importance pour l'art slave et surtout d'un bien grand réconfort pour l'humanité*<sup>434</sup> . »

En 1912 Ritter publie « l'Histoire de la peinture tchèque » dans la revue *L'Art et les artistes*<sup>435</sup> qui représente le premier bilan important de notre peinture à l'étranger et on se demande à quel point il était capable de s'informer sur l'art tchèque même s'il ne parlait pas la langue et il ne vivait plus à Prague à cette époque. Il est bien probable qu'il s'est inspiré du texte *L'Histoire de la peinture tchèque*<sup>436</sup> de dr. Jiřík qui lui a été envoyé par son ami Alois Kalvoda en 1909<sup>437</sup> .

Il introduit l'art tchèque dans le contexte de l'art slave avec un appui sur sa tradition byzantine et populaire. Dans le hussitisme il voit une révolte de l'esprit, de la langue et de la culture slave contre le germanisme sous prétexte de romantisme. Il commence au XIVE siècle et il continue par la deuxième étape l'ère hussite à la troisième étape Bílá Hora où il constate sans doute sous l'impression des expositions de Karel Škréta et Petr Brandl en 1912 : « *On parle partout de cette période comme de celle d'une désolante stagnation et d'une inquisition de tous les instants. Mais les ordres religieux partout fondent des églises grandioses [...]. Ils arrivent à ordonner des ensembles que l'on a grand tort de mépriser*<sup>438</sup> . » Quatrième étape, la fondation de *Společnost přátel umění* (Société des Amis de l'Art) est consacrée aux portraits des artistes tchèques de Josef Manes jusqu'à Zdenka Braunerová. La cinquième période est ouverte par la fondation de l'association Manes en 1887 dont il comprend l'événement comme « *le plus considérable de l'histoire de l'art en Bohême depuis la renaissance de la langue et de la nationalité tchèque*<sup>439</sup> » et il nomme les artistes de Jaroslav Špillar à František Šimon.

---

<sup>433</sup>William Ritter, « Exposition au Glaspalast de Munich, Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche-Hongrie », *L'Art et les artistes*, vol. XVII, 1913, p. 236.

<sup>434</sup>William Ritter, « Švabinský Max », *L'Art et les artistes*, vol. XVIII, 1913, p. 78.

<sup>435</sup>William Ritter, « Peinture tchèque », *L'Art et les artistes*, vol. XVI, 1912-13, p. 265-280.

<sup>436</sup>F. X. Jiřík, *Vývoj malířství českého*, Praha, Jednota umělců výtvarných, 1909.

<sup>437</sup>Mentionné dans la lettre d'Alois Kalvoda à William Ritter, le 28 janvier 1909, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 198, corr. 195-196 (1908-1909/déc. -jan. ).

<sup>438</sup>William Ritter, « Peinture tchèque », *L'Art et les artistes*, vol. XVI, 1912-13, p. 265-280.

<sup>439</sup>*Ibid.*

C'est un malentendu si Ritter est appelé critique d'art français. Il est vrai qu'il écrivait en français dans les journaux et les revues françaises mais plus il vieillissait plus son orientation et ses préférences artistiques s'éloignaient de la France et surtout de Paris où il ne séjourna que dans sa jeunesse en 1888 et puis dans les années 1892 et 1893 pour accompagner son ami Marcel Montandon. Depuis, ses voyages se dirigeaient plutôt vers l'Est de l'Europe. D'un côté il est cosmopolite mais ce qu'il cherchait dans tous ces endroits où il séjournait c'était la particularité. Il connaît le milieu parisien et s'y fait beaucoup de connaissances aux rédactions des revues mais pas pour louer l'art français dont il voulait nier l'influence mais pour faire apprendre aux lecteurs français sur l'art étranger. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque le public français se sentait au centre culturel et artistique et écrire dans ses journaux et ne pas glorifier l'art français comme le seul modèle justifié étaient au tournant du siècle assez original. De la même manière progressivement il supporte mal si les artistes tchèques s'inspirent de l'art français.

En 1898 Ritter constate « *qu' à Prague, ville contadictoire où l'industrie et l'histoire se battent, où tchèques et allemands sont en prepétuel conflit, l'atmosphère même porte à l'activité créatrice, aux recherches nouvelles; les luttes politiques entraînent l'émulation artistique et les influences de Paris et de Munich y combattent avec les nationalités, s'y brisent au profit de quelques individualités dans les deux champs, mais surtout le tchèque qui tire son profit de la lutte quelle que soit l'influence momentanément victorieuse. Et c'est ainsi qu'une ville telle que Prague finit par imposer même à Paris un décorateur comme Mucha, un dessinateur comme Hynais, un illustrateur comme Marold, en attendant que ce soit demain le délicieux fantasiste éclectique Emil Orlik<sup>440</sup>.* » Son désir est d'échanger les guides: que ce ne soit pas Paris qui influence Prague mais bien au contraire.

Au moment de son séjour à Prague vers 1905 où il était témoin de l'orientation parisienne et du détournement de l'art populaire tchèque – l'anti-pôle de Paris, Ritter devient de plus en plus militant. Cette année il publie dans la prestigieuse *Gazette des Beaux-Arts* son article intitulé « L'art moderne à Prague » : « *L'art tchèque moderne perd beaucoup de la notoriété à laquelle il aurait droit du fait que son domaine est en quelque sorte cerné par trois des plus florissantes provinces de l'art allemand, celles qui reconnaissent pour capitales Vienne, Munich et Dresde. Son expansion en est gênée ; le chemin de la France lui en est barré. Et du fait que les jeunes artistes tchèques volontiers franchissent la barrière pour aller prendre leur mot à Paris il ne s'ensuit malheureusement pas que Paris use souvent de réciprocité et vienne sur les bords de la Vltava s'enquérir des efforts que, rentrés chez eux, ces messieurs tentent avec beaucoup de coeur et d'énergie. Quant à leur participation aux expositions des trois grandes villes d'art voisines, elle est à peu près nulle<sup>441</sup>.* »

La même année, dans la même revue, il fait une analyse de l'influence étrangère sur les artistes de Manes. Il constate surtout celle de la France mais aussi de l'Allemagne ; surtout de l'école de Carlsruhe : « *La peinture des artistes de Manes résulte, en tous cas [...] de la France et des luttes impressionnistes. Quand ils en ont de leurs yeux vu quelque chose, leur siège était fait ils étaient arrivés à des procédés impressionnistes par les crayons de couleur. Il leur est resté de ce juvénile désir de prendre part à de grandes disputes esthétiques une bienveillance a priori pour tout ce qui fait pousser les hauts cris à l'étranger. Sans son*

<sup>440</sup>William Ritter, manuscrit *Un sculpteur national tchèque, Stanislav Sucharda*, octobre 1898, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 12, Inv. I. 4. Autriche/Hongrie, Prague, sur le grand chemin de monde.

<sup>441</sup>William Ritter, « Correspondance d'Autriche, l'Art moderne à Prague », *Gazette des Beaux-Arts*, le 1er mars, 1905, p. 252.

Balzac, jamais Rodin n'aurait eu d'exposition à Prague et son séjour n'y aurait pas revêtu les allures de triomphe que l'on sait ...<sup>442</sup> » Ritter y réduit tout l'effort de l'association Manes à un pur snobisme des jeunes qui sont attirés superficiellement à tout ce qui est nouveau et étranger. Les artistes tchèques en organisant l'exposition de Rodin à Prague et utilisant son Balzac pour l'affiche prouvèrent une grande sensibilité et du courage au moment où le sculpteur fut refusé même dans son propre pays. Enfin Ritter appuie sur le caractère typiquement tchèque indépendant de l'art français qu'il trouve seulement en Moravie.

Si encore en 1897 Ritter gardait la position neutre en déclarant : « ... je crois qu'après Paris et Bruxelles, il n'y a pas de ville où la sculpture monumentale ait fait mieux qu'à Prague<sup>443</sup> . » Si encore en 1898 il admirait les groupes « colossaux de héros préhistoriques » du pont Palacký de Josef Myslbek, le jeune sculpteur de bois, mystique illuminé František Bílek qui « apparaît comme une sorte de Rodin hussite » et Stanislav Sucharda, « talent si humain et séducteur<sup>444</sup> », quelques années plus tard il trouve que la sculpture tchèque ( Bílek, Kafka, Mařatka, etc. ) « existe moins encore qu'une peinture délibérément tchèque, beaucoup moins que l'art décoratif en formation<sup>445</sup> . » Et il ajoute ironiquement : « Prague pourrait bien n'être encore en art pour le moment qu'une petite colonie artistique de Paris<sup>446</sup> . »

Ritter même s'il était conscient de la longue tradition de la collaboration entre l'art français et l'art tchèque qui date depuis le moyen âge, essaie par son influence de persuader les artistes tchèques qu'il ne faut pas s'orienter vers la France et surtout pas vers Paris mais qu'il faut plutôt chercher des sources dans son propre histoire et l'art. : « ...toute la peinture et la sculpture moderne de Prague ont pris leur mot à Paris, recherchent le suffrage de Paris et si bien adopter le vernis de Paris, finissent chez certains [...] František Šimon [...] Kafka, Štursa et Mařatka [...] par presque donner le change. De Falguière à Rodin, à Bourdelle et à Maillol, toute la plastique française ; de Delacroix à Meissonnier, aussi bien que des Impressionnistes aux Futuristes, toute la peinture française, ont suscité ces cinquante ou soixante dernières années des échos et des réflexes plus ou moins heureux sur les quais de Prague. On a parfois l'impression que la Vltava est un bras de la Seine<sup>447</sup> . »

Et il continue plus bas : « Soběslav Pinkas (1827-1901) et Karel Purkyně (1834-1869) ont été les premiers à renouer de nos jours les fréquents rapports artistiques du moyen âge et de la renaissance entre Prague et Paris. » Et un plus il affirme que « le principal, sinon le meilleur de l'école tchèque doit sa formation à Paris<sup>448</sup> . » Mais cette collaboration de l'art tchèque et français depuis le moyen âge devrait se terminer car « désormais [depuis la fondation de l'association Manes en 1887] Paris achève de devenir pour tout ce monde [le monde slave avec le centre à Prague] plus que la mecque, presque la superstition des artistes de Prague<sup>449</sup> . » Mais quand Ritter écrivit ces phrases lui même n'y croyait pas.

Dans l'un de ses derniers articles qui apparaît encore en 1946 sous le titre « Beauté de Prague » il avoue une fois de plus que « ...les Tchèques ont toujours eu le don d'assimiler immédiatement les arts européens en leurs successives efflorescences, de les déformer ou réformer dans leur sens tchèque si rapidement, que cela pourrait presque s'appeler les réinventer, si pas les devancer. Il y a un romano-byzantin tchèque, un gothique tchèque, une

<sup>442</sup>William Ritter, « Correspondance de Bohême », *Gazette des Beaux-Arts*, le 1<sup>er</sup> octobre, 1905, p. 346.

<sup>443</sup>William Ritter, « L'Art décoratif en Autriche-Hongrie », *L'Art et décoration*, n° 6, juin 1897, p. 185.

<sup>444</sup>Manuscrit *Un sculpteur national tchèque, Stanislav Sucharda, op. cit.*, sans page.

<sup>445</sup>William Ritter, « Mouvement artistique à l'Étranger, Autriche », *L'art et les artistes*, 1908-1909, p. 139.

<sup>446</sup>*Ibid.*

<sup>447</sup>William Ritter, « La peinture tchèque », *L'art et les artistes*, 1912-13, vol. XVI, p. 265-280.

<sup>448</sup>*Ibid.*

<sup>449</sup>*Ibid.*



*Renaissance, un Classique et un baroque tchèques. Et bien entendu il y a surtout, aujourd'hui, un tchèquisme de ces styles cahoteux que je propose de rassembler sous l'épithète-atoll de Bikini, qui dans un ou deux siècles ne paraîtra plus guère anachronique au cubisme et à l'art de M. Picasso. Démonter le particularisme tchèque, adapté au cours des siècles à tout style, a toujours été l'une de mes plus passionnantes tâches<sup>450</sup>. »*

L'un des peintres tchèques que Ritter aime le plus c'est Mikoláš Aleš parce qu'il lui symbolise un artiste absolument originalement national et sain – le contraire de l'art malade de Munch. *« Lui ne doit rien à Paris, ni à personne. Il donne cette sensation absolument délicieuse de ce que pourrait être une école tchèque ne vivant que sur le fond national [...]. Et il serait impossible ailleurs qu'à Prague [...]. Il est inséparable des « circonstances » de la Bohême. Et c'est tout à la fois sa force et sa faiblesse<sup>451</sup>. »*

Par contre il ignore ou ironise deux des plus fameux artistes tchèques qui vivaient à Paris : František Kupka et Alfons Mucha<sup>452</sup>. Il considère le dernier aussi bien que Luděk Marold comme « la victime de Paris ». Marold s'est sauvé grâce à « certains morceaux de son parnorama de la Bataille de Lipany qui assurent la survivance de son nom » et Mucha par la décoration de la « Maison représentative » d'après Ritter « une horreur d'architecture<sup>453</sup>. » Ritter commençait à apprécier l'œuvre de Mucha seulement au moment où celui-ci peignit son grand cycle de tableaux *l'Epopée Slave* qui d'après lui « est bien la plus belle féerie que nous connaissions, étant une féerie d'âme et d'intelligence bien avant qu'un étonnant spectacle pour les yeux [...]. Et je ne puis m'empêcher de me réjouir fort qu'au pays où la peinture s'est appelée tour à tour Manes, Aleš, Slavíček, Preisler et Švabinský, elle puisse aussi s'appeler Mucha<sup>454</sup>. » Mais en même temps il avoue que « les artistes aujourd'hui ont d'autres visées et je crois qu'en somme ils ont raison. Sentir le mystère de toute chose vivante et rendre ce mystère sensible vaut sans doute mieux que de prétendre allégoriser le mystère...<sup>455</sup> » Finalement il voit que « cet évocateur de goût décoratif morave revu par Paris [...] n'en est peut être pas aussi éloigné qu'on le penserait au premier abord, de notre sain et populaire Aleš ...<sup>456</sup> »

On peut comprendre facilement le changement d'avis de Ritter. Mucha, comme le fils perdu revint en Bohême et vers son art national, cela devait plaire au critique et à sa vision de l'art tchèque « ... Et je plais qui renfermera à Prague cette *Epopée Slave* offrira certainement aux Tchèques une satisfaction du même genre que celle qu'éprouvent les Français aux grandes scènes de leur histoire à Sainte Geneviève de Paris<sup>457</sup>. »

Une exception parmi les artistes tchèques qui ont longtemps séjourné en France et à Paris et qui sont pourtant pardonnés par Ritter c'est Vojtěch Hynais. Il était le premier artiste qu'il connut à Prague quand, attiré par son affiche il y est venu visiter *l'Exposition nationale tchéco-slave*. Enchanté de sa peinture il n'a depuis jamais dit rien de négatif de ce maître. Il était pour lui « un Français autant qu'un Tchèque et il avait réalisé l'alliance de Paris et de Prague dans sa famille comme dans son art<sup>458</sup> [...] un artiste [...] qui savait dire des choses

<sup>450</sup>William Ritter, « Beauté de Prague », *Gazette de Lausanne*, le 20 décembre 1946, sans page.

<sup>451</sup>William Ritter, « La peinture tchèque », *L'art et les artistes*, vol. XVI, 1912-13, p. 265-280.

<sup>452</sup>D'ailleurs il est paradoxal de constater que cet artiste tchèque le plus connu sur le plan mondial n'a eut pratiquement aucune influence sur le développement de l'art tchèque, vu que les artistes de Manes furent opposés à son style décoratif.

<sup>453</sup>William Ritter, « La peinture tchèque », *L'art et les artistes*, vol. XVI, 1912-13, p. 265-280.

<sup>454</sup>William Ritter, manuscrit *L'Epopée Slave d'Alphonse Mucha*, 1928, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 39, Inv. II 13-6 Pages tchèques 1+2, p. 3.

<sup>455</sup>*Ibid.*

<sup>456</sup>*Ibid.*

<sup>457</sup>*Ibid.*

<sup>458</sup>Hynais avait épousé une Française.

*énormes sans avoir l'air d'y toucher. Il avait toutes les finesses, toutes les subtilités, toutes les réserves, et cependant il disait tout comme il voyait tout<sup>459</sup>. » Par contre il détestait Václav Brožík, le collègue de Hynais dont le destin était assez similaire : « De ces deux artistes tchèques [ Brožík et Hynais ] l'un est évidemment une très grosse gloire officielle, l'autre est un artiste non seulement très sincère et très personnel, mais judicieux et pénétrant, de la lignée de ceux qui se sont montrés les plus difficiles envers eux-mêmes<sup>460</sup>. »*

---

<sup>459</sup>William Ritter, manuscrit *Hynais*, 1925, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 41, Inv. II : 13-16 Pages tchèques 4+5.

<sup>460</sup>William Ritter, « Correspondance de l'étranger, Autriche », *Gazette des Beaux-Arts*, le 1er février 1897, p. 171.

La position de Ritter dans le milieu artistique tchèque n'est pas claire: il protège et propage les artistes de Manes comme les individualités, les organisateurs et les éditeurs mais non comme les membres de l'association dont la politique lui est étrangère et en plus antagoniste à la sienne. C'est pourquoi il incline de plus en plus vers l'association rivale Krasoumná jednota (l'Union des Beaux-Arts)<sup>461</sup>. En 1897 Ritter écrit l'un de ses premières articles sur l'art tchèque: « ... il [Josef Manes] a fondé une société qui, à sa mort, prit son nom<sup>462</sup>, et qui accomplit par ses seules ressources des oeuvres artistiques nationales, telles que la publication d'une nathologie des oeuvres d'Aleš ou que la jeune revue *Volné směry* où s'essayent tous les jeunes talents de la Bohême contemporaine, MM. V. K. Mašek, Klusáček, Preisler, etc<sup>463</sup>. »

Ritter admirait l'oeuvre de Josef Manes de la même manière que l'oeuvre de Mikoláš Aleš pour leur caractère national et il était persuadé que ces exemples de l'art autochtone vont servir à la jeune génération d'un modèle de base éternel. Il soutenait avec enthousiasme ce mouvement artistique. En 1897, l'influence de l'art français sur les artistes tchèques était encore acceptable pour Ritter et parmi les artistes tchèques vivant à Paris il propageait surtout Vojtěch Hynais. Toutefois déjà huit ans plus tard, en 1905, à sa grande surprise, l'orientation de l'art tchèque prit définitivement une direction internationale et surtout française et ce qui fut pire encore, la direction vers l'art moderne et l'art d'avant-gardes. Le premier et le plus grand conflit entre lui et l'association Manes, qui fut le plus actif promoteur des relations internationales, éclata au moment de l'exposition d'Edvard Munch.

Encore en mars 1905, Ritter fait une grande éloge de l'association Manes dans la *Gazette des Beaux-Arts* où il donne l'impression de tout comprendre et d'être sur le même côté des barricades qu'elle: « Aussi est-ce grand mérite de la Société Manes d'avoir su créer en Bohême par ses expositions, ses publications et sa revue *Volné směry* (Les tendances libres) un véritable mouvement artistique qui s'efforce d'être d'un art d'abord raffiné, ensuite national, ce qui ne paraîtra pas du tout contradictoire à qui connaît un peu l'art populaire tchéco-slave. La tâche la plus rude avait été, au début, de former le goût du public. Pour cela la vaillante société n'a rien épargné. Sans la plus petite protection [...], sans capitaux [...], elle est arrivée à montrer aux bourgeois de Prague une fois tout l'oeuvre de Rodin, une autre fois le groupe entier des artistes de Worpswede, tantôt la fleur de l'école française et tantôt le meilleur de la production graphique de l'Europe. On a appelé des conférenciers...<sup>464</sup> »

Mais même l'attitude de Manes vers Ritter n'était pas seulement négative au moins jusqu'à sa critique de Munch. En février 1905, l'association lui décerne une prime pour l'année 1905 - *le portrait de Bedřich Smetana* de Max Švabinský et le remercie pour toute son activité littéraire qui contribue à la connaissance de Manes et l'art tchèque à l'étranger<sup>465</sup>. L'écrivain Emmanuel Čenkov<sup>466</sup> se joint à cette reconnaissance: « ... je vous connais depuis

<sup>461</sup>Krasoumná jednota – une association traditionnelle fondée en 1839 qui organisa depuis 1840 les salons réguliers (à partir de 1885 à Rudolfinum à Prague). Elle s'orienta aux tendances conservatrices et officielles et fut l'opposition aux efforts de Manes. La séparation définitive de ces deux associations artistiques fut une séparation entre les maîtres et leurs élèves.

<sup>462</sup>Josef Manes n'a pas fondé cette association car il est mort en 1871. L'association fut fondée en 1887 par la jeune génération d'artistes qui admira son art.

<sup>463</sup>William Ritter, « L'Art décoratif en Autriche-Hongrie », *L'Art et décoration*, n° 6, juin 1897, p. 183-184.

<sup>464</sup>William Ritter, « Correspondance d'Autriche, l'Art moderne à Prague », *Gazette des Beaux-Arts*, le 1er mars, 1905, p. 252.

<sup>465</sup>Voir lettre de l'association Manes à William Ritter, Prague, le 21 février 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 180, corr. 164b-165 (1904-1905/déc. -fév. ).

<sup>466</sup>Emmanuel Čenkov à l'époque le fameux écrivain et francophile tchèque.

*très longtemps et je vous aime beaucoup à cause de vos belles et très distingués critiques d'art et à cause de tout ce que vous faites pour attirer un peu d'attention sur notre Prague – reine abandonnée*<sup>467</sup> . »

En janvier 1905, Ritter revint de nouveau au dilemme principale de l'art tchèque à l'époque. Il a bien compris que la tendance de *Volné směry* est double : « *apprendre au public tchèque l'art de son pays* » et il ajoute « *qu'il ne sait aucunement encourager* » ; et puis « *stimuler les artistes par les meilleurs exemples de l'art étranger* »<sup>468</sup> . » Trois mois plus tard en mars 1905, sentant la rupture artistique à Manes qui s'approchait et qui éclata ouvertement en 1911, il revient encore une fois plus nettement aux deux tendances artistiques de plus en plus poussées à l'extrême en s'éloignant l'une de l'autre comme les pointes des ciseaux. La philosophie de Ritter s'orientait vers l'art national et populaire mais il rêvait que celui-ci puisse coexister en harmonie avec l'art international. Il espérait que ses amis de la génération des années 1890 ( Max Švabinský, Arnošt Hofbauer, Miloš Jiránek, Karel Myslbek, Viktor Stretti, Antonín Slavíček, Stanislav Sucharda mais aussi Zdenka Braunerová (qui était beaucoup plus âgée étant née en 1858) puissent la créer. D'après lui cette génération « *est enfin [...] à son aise en présence du grand problème: allier l'esprit national aux humanités artistiques, créer un art satisfaisant les aspirations et le goût de la nation et auquel cependant rien d'humain ne soit étranger* »<sup>469</sup> . »

Jusqu'à la Première guerre mondiale l'association Manes fut constituée des trois générations dont Ritter appartenait à la première – la génération des fondateurs ( Jaroslav Špillar, Karel Rašek, Karel Vítězslav Mašek, Luděk Marold, Klusáček, etc. ) Elle nomma Mikoláš Aleš, un artiste typiquement tchèque, comme le premier président. Le but désigné par Ritter dans sa critique était suivi déjà par cette génération dont beaucoup de membres séjournèrent longtemps à Paris. La deuxième génération dont il parle était active depuis des années 1890. C'était elle qui fonda en 1897 *Volné směry*. Etant plus âgé et plus conservateur Ritter se trouvait de plus en plus en désaccord avec elle. Cette génération commença à se détourner de l'art national en continuant à inclure l'art tchèque dans le contexte international où le rôle de l'art populaire et purement national était terminé. Ritter conclut son propos par une prévision : « *L'avenir dégagera les inconnues de gloire et de beauté. Les artistes de tendance nationale et ceux de tendance universelle sont en présence. Il ne saurait jaillir de leur émulation que le plus grand bien et la plus grande lumière pour la Bohême* »<sup>470</sup> . »

A ce moment il n'est pas conscient de la troisième génération des futurs membres de l'association Osma, pour l'instant les étudiants de l'Académie des Beaux-Arts, qui déjà préparaient leur grand début : Emil Filla, Bohumil Kubišta, Otakar Kubín, Willi Nowak, Bedřich Feigl, Max Horb, Antonín Procházka, Emil Artur Pittermann Longen. Ils prendront leur initiative seulement deux ans plus tard en 1907 quand ils fonderont leur groupe en suivant les tendances de leurs collègues français les Fauves ils vont changer radicalement le visage de l'art tchèque. Ritter espère que cette génération comprendra finalement sa théorie de l'importance de l'art national. Mais une fois de plus le désir de cet étranger qui appuyait sur l'art national beaucoup plus que ses collègues tchèques ne se réalisa pas.

Comme nous savons, Ritter voulait entrer en contact avec F. X. Šalda. Il fut très pris par son livre de critiques *Les Combats pour demain*<sup>471</sup> et il estime son auteur comme « *le seul*

<sup>467</sup>Lettre d'Emmanuel Čenkov à William Ritter, Prague le 12 mai 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 181, corr. 166-167 (1905/mars - mai).

<sup>468</sup>William Ritter, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 15 janvier 1905, p. 318.

<sup>469</sup>William Ritter, « Correspondance d'Autriche, l'Art moderne à Prague », *Gazette des Beaux-Arts*, le 1er mars, 1905, p. 253.

<sup>470</sup>*Ibid.*

<sup>471</sup>F. X. Šalda, *Boje o zítřek, Meditace a rapsodie 1898-1904*, Praha, Volné směry, Knihovna Dráhy a cíle, vol. 1, 1905.

des critiques d'art tchèques qui échappe au terre-à-terre de la chronique, s'élève à la philosophie de l'art et ait valeur d'esthéticien [...] qui [...] a le grand mérite d'échapper à cette déplorable tentation du bluff à la quelle résistent si difficilement tant de ses confrères et de ne présenter à l'admiration et aux réflexions de ses camarades que des aperçus bien pensés par lui ou tout au moins repensés lorsque c'est quelque lecture étrangère qui les a éveillés<sup>472</sup>. » Mais d'après Ritter il a le tort justement de trop disserter sur ce que les modes et les courants d'ailleurs apportent à la discussion, alors qu'il y aurait telle urgence « à rechercher la base d'une esthétique moderne renouvelée à Prague même et en Bohême, à la fois dans l'art ancien qui fut national et dans l'art populaire qui l'est demeuré [...]. Les regards les plus intelligents portés par-dessus les frontières [...] ne vaudront jamais pour assurer le « demain » de la culture artistique tchèque<sup>473</sup>. » Il est persuadé que le public tchèque est plein de bonne volonté, « mais [...] ne sait pas voir, justement pour s'être fourré sur le nez tant de lunettes étrangères<sup>474</sup>. » En fait Ritter de nouveau ne réfère pas des critiques de Šalda mais il saisit l'occasion de la publication de son livre pour exprimer ce qu'il pense lui-même de l'art tchèque et de son développement<sup>475</sup>.

En 1905 il consacre un long texte à *Dílo* (L'Oeuvre), l'organe de Krasoumná jednota: « La revue rivale de *Volné směry*, *Dílo*, cherche à acheminer le goût public autant vers les choses anciennes que vers l'art industriel moderne. Elle a commencé par relever tout le groupe d'artistes sages et tranquilles éliminés comme rétrogrades par la Société Manes<sup>476</sup>. » On comprend pourquoi il s'oriente de plus en plus vers cette revue – il y voit la tradition et l'histoire tchèque en liaison avec l'art contemporain : « ... de belles études consacrées aux maisons de la Malá Stana [...] au statuaire baroque Brokoff, font de la collection de *Dílo* un recueil de très précieux documents, pour qui voudra enfin aborder ces questions de l'art ancien à Prague dont la thèse saute aux yeux de tous les étrangers de passage, en dépit de l'indifférence et parfois des dénégations nationales ...<sup>477</sup> »

En 1906, un an après l'exposition d'Edvard Munch, la rédaction de *Volné směry* découvre Paul Gauguin<sup>478</sup>. Jiránek écrit un article sur lui et sur l'autre fameux père de l'art moderne – Vincent van Gogh<sup>479</sup>. Ritter commente cette initiative non sans ironie : « Nous ne connaissons pas en France d'exemple d'une revue d'art ayant déjà célébré par d'aussi belles reproductions le peintre de Tahiti<sup>480</sup>. » Cette attaque délicate fut visée sans doute non seulement contre *Volné směry* mais aussi contre Jiránek. Cette année signifie un changement profond de l'orientation de *Volné směry* qui se dirige définitivement vers l'art moderne. *Dílo* au contraire consacre trois de ses numéros aux oeuvres d'un des aînés d'entre les artistes tchèques académiques František Ženíšek, accompagnés d'un sommaire du critique conservateur F. X. Jiřík. Ritter est persuadé « qu'il faut sauter de ce bon portraitiste et estimable décorateur au numéro Gauguin pour se bien rendre compte du nombre d'étapes que la jeune génération entend dévorer. » Et il continue : « il est étonnant le besoin qu'auraient les jeunes artistes de Prague qu'on leur exposât la thèse de l'Etape de M. Paul Bourget ...<sup>481</sup> » Une fois de plus le critique suisse ce met du côté conservateur et il conteste à la jeune génération artistique tchèque le droit de s'intégrer dans l'art universel et de s'inspirer

<sup>472</sup>William Ritter, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 1er octobre 1905, p. 464.

<sup>473</sup>*Ibid.*, p. 464.

<sup>474</sup>*Ibid.*

<sup>475</sup>Mais cela n'est pas dû seulement à son égocentrisme mais aussi au fait qu'il ne parlait pas tchèque et alors ne pouvait pas lire le livre de Šalda.

<sup>476</sup>William Ritter, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 1er octobre 1905, p. 466.

<sup>477</sup>*Ibid.*

<sup>478</sup>« Paul Gauguin. Výstava v galerii Miethke ve Vídni », *Volné směry*, vol. XI, 1906, p. 181-182.

<sup>479</sup>Miloš Jiránek, « Vincent van Gogh », *Volné směry*, vol. XI, 1906, p. 123-125.

<sup>480</sup>William Ritter, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 15 avril 1906, p. 627.

<sup>481</sup>*Ibid.*

des tendances les plus modernes. Et tout cela à cause de sa propre tradition.

Exactement deux ans plus tard la guerre éclata entre ces deux revues d'art. František Ženíšek et Vojtěch Hynais (membres de la génération précédente dite la « génération de Théâtre nationale ») ont résigné à leurs membres dans le jury de la Galerie Moderne. Jiránek commente ironiquement l'affaire: « *ils [ Ženíšek et Hynais ] n'ont plus de sûreté de leur bienfaisante emprise*<sup>482</sup> . » Leur résignation était expliquée par la peur de l'invasion de van Gogh, Munch et peut-être même Gauguin dans la Galerie Moderne. A cette occasion le rédacteur en chef de *Dílo* F. X. Jířík attaque violemment *Volné směry* et sa propagation de l'art moderne<sup>483</sup> .

Au début du conflit, Ritter n'occupe pas une position claire. Il attaque toute la « Galerie où » d'après lui « *vraiment on peut se demander qui est bien représenté, gardée qu'elle est par de farouches professeurs qui, par leurs choix pédagogiques, en font en peu trop une dépendance de l'Académie où ils enseignent*<sup>484</sup> . » Cette critique fut adressée surtout à la génération des professeurs dont il se distançait en se sentant plus proche de leurs jeunes élèves dont la politique et les tendances lui étaient pourtant difficile à accepter.

Ritter était attiré par la politique de *Dílo* qui était plus proche de la sienne que celle de *Volné směry* mais pourtant il ne voulait pas perdre le contact avec la dernière dont la professionnalité accompagnée par l'enthousiasme donna des résultats incontestables: « *On peut reprocher beaucoup de choses à cette dernière [ Volné směry ] : l'étroitesse de ses points de vue [ce qu'on peut comprendre aussi comme un profilé] la versatilité de ses amitiés [qui nous fait penser à l'amitié entre Ritter et Jiránek] ses engouements instinctifs autant que contradictoires [ce qu'était aussi bien le défaut de la critique de Ritter] mais on ne devrait pas oublier qu'on lui doit les meilleures expositions de Prague et les immenses progrès de l'art tchèque sans compter d'admirables publications*<sup>485</sup> . » Nous ajoutons qu'à Ritter l'art tchèque doit les critiques mieux informées dans les revues étrangères et le grand mérite de sa propagation surtout en France. Et Ritter continue : « *Enfin, on devrait lui rendre cette justice que sa préoccupation esthétique constante et toute désintéressée ennoblit même ses erreurs*<sup>486</sup> . » On peut prononcer la même phrase à propos des activités du critique suisse qui conclue : « *Volné směry est la revue d'art à bon marché la mieux tenue du monde et la seule qui n'accorde aucune place à la réclame...*<sup>487</sup> » Les défauts de *Volné směry* (surtout les critiques étrangères publiées au détriment de l'art national) sont balancés par *Dílo* dont « *les textes font une plus large place à l'art ancien, aux industries d'art, et vivent sans secours étrangers*<sup>488</sup> . »

Mais à ce moment il est déjà claire que la philosophie de Ritter et de Manes sont complètement opposées et c'est pourquoi il se lie de plus en plus avec l'association *Krasoumná jednota* et sa revue *Dílo* où il commence à contribuer régulièrement. A la fin de l'année 1908 on lui demanda d'écrire l'avant-propos de la revue pour l'année prochaine<sup>489</sup> . Il saisit cette proposition avec beaucoup d'enthousiasme, finalement étant invité et non contredit, il peut se sentir comme un Tchèque et ouvertement exprimer ses idées dans un périodique artistique tchèque. Il prépare un long texte où il formule les tendances de la revue

<sup>482</sup>Miloš Jiránek, « O českém malířství moderním a jiné práce, Literární dílo II », Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, p. 139 (Miloš Jiránek, « Pánové Vojtěch Hynais a František Ženíšek », traduction K. F. : « [Ženíšek, Hynais] nemají napříště záruky zdárného působení... »)

<sup>483</sup>Voir *Ibid.* ( *Národní politika*, le 17 avril 1908).

<sup>484</sup>William Ritter, « Mouvement artistique à l'étranger, Autriche », *L'art et les artistes*, 1908-09, p. 139.

<sup>485</sup>William Ritter, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 1er octobre, 1908, p. 544.

<sup>486</sup>*Ibid.*

<sup>487</sup>*Ibid.*

<sup>488</sup>*Ibid.*

<sup>489</sup>William Ritter, « Úvodem k VII. ročníku Díla », *Dílo*, vol. VII, 1909, sans page.

qui sont en fait les siennes. Il veut faire de *Dílo* un organe artistique qui se dirige vers sa vision de l'empire de l'art slave dont Prague devrait devenir la capitale. Il résigne aux tendances artistiques qui lui semblent secondaires et il se consacre à l'art universel fondé sur les individualités tout en appuyant sur l'art populaire. Il présuppose de rester moderne en s'intéressant à l'histoire et la tradition nationale.

Il exprime ces idées déjà dans l'Art et les artistes où il annonce au public français : « *Il n'est pas mauvais du reste que mes lecteurs français s'habituent de plus en plus à se rendre compte que l'Autriche est un empire où, dans tous les domaines de l'intelligence, l'élément slave prédomine [...] pour ce qui est de Prague capitale par excellence de la pensée slave en Autriche, inutile de constater que l'art tchèque seul y est valide* »<sup>490</sup>.

Son étude dans *Dílo* provoque un ravissement parmi les artistes de Krasoumná jednota<sup>491</sup>. A ce moment c'est Alois Kalvoda qui rédige la revue et il informe régulièrement Ritter de la situation entre Jednota et Manes. D'après lui « *les artistes de Manes commencent à trembler de voir comment Dílo se vend et en plus il affrontent beaucoup de malheurs ces derniers temps. La situation va changer au profit de Jednota...* »<sup>492</sup> Plus tard il rassure encore : « *...l'exposition de Manes est très faible ! « Dílo » prospère beaucoup mieux et il est très apprécié. L'atmosphère est favorable pour Dílo et pour Jednota, ce qui est caractéristique surtout chez les jeunes artistes* »<sup>493</sup>. En même temps Ritter commence à contribuer par ses articles sur l'art morave à *Národní listy* (Les Feuilles nationales). Rudolf Kepl, le Tchèque vivant à Paris et le collaborateur de Manes et de *Volné směry* écrit à Bohumil Kafka : « *Dílo profite de la passivité de Volné směry et de Manes [...]. Il est fatal pour nous que Ritter réfère de l'art tchèque dans les trois journaux, à savoir revues...* »<sup>494</sup>

Manes et surtout son ex-ami Jiránek réagirent aux articles de Ritter dans *Volné směry* tout de suite au début de l'année 1909: « *Déjà quand M. Ritter publia ses Etudes d'Art étranger (1906) nous nous sommes sentis obligés de parler ouvertement de la qualification critique de M. Ritter dans Volné směry et admonester le public tchèque pour ne pas surestimer son autorité ; quelques unes de ses attaques de ses derniers articles nous oblige à nous défendre contre sa nouvelle façon d'écrire* »<sup>495</sup>. Il apprécie sa critique favorable de l'oeuvre d'Uprka et Kalvoda aussi bien que de Bohumír Jaroněk, « *le graphique et l'affichistequin 'est pas assez connu à Prague* »<sup>496</sup> mais il lui reproche le louage exagéré de

<sup>490</sup>William Ritter, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, 1908-1909, p. 232.

<sup>491</sup>Voir lettre de Jednota umelců výtvarných à William Ritter, Prague, le 17 décembre 1908, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 198, corr. 195-196 (1908-09/déc. -jan. ).

<sup>492</sup>Lettre d'Alois Kalvoda à Ritter, le 11 février 1909, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 199, corr. 197-198 (1909/fév. -mars), traduction K. F. : « *...Mánesáci » začínají mít z obratu « Díla » malou zimmici. Mimo to potkávají je v poslední době samé malheury. Situace se začíná měnit ve prospěch « Jednoty » ...*

<sup>493</sup>Lettre d'Alois Kalvoda à William Ritter, avril-mai 1909, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 200, corr. 199 (1909/avril. -mai. ), traduction K. F. : « *Mánesova výstava je hrozně slabá! Dílu daří se mnohem lépe a líbí se velice. Nálada roste pro «Dílo» a pro Jednotu, zvláště u mladých umělců a to je charakteristické...»*

<sup>494</sup>Lettre de Rudolf Kepl à Bohumil Kafka, Paris, le 23 janvier 1909, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence přijatá od jednotlivců.

<sup>495</sup>Miloš Jiránek, *O českém malířství moderním, op. cit.*, p. 296 (Několik výtvarných fejetonů) traduction, K. F. : « *Měli jsme ve Volných směrech již při vydání p. Ritterovy knihy Etudes d'Art étranger (1906) za svou povinnost vyslovit se otevřeně o kritické kvalifikaci p. Ritterově a varovati, aby nebyla jeho autorita u nás přeceňována; některé postranní výpady jeho posledních článků nutí nás, abychom se znova ohradili proti jeho nejnovějšímu způsobu psaní.* »

<sup>496</sup>*Ibid.*, traduction K. F. : « *v Praze nedostatečně známého grafika a plakátisty...* » Les articles de Ritter ont trouvé l'enthousiasme surtout chez les artistes moraves, aussi bien chez Jaroněk qui lui adresse une lettre enthousiaste mais en même temps on y sent surtout la joie que son art était apprécié par une seule phrase de Miloš Jiránek dans *Volné směry*. Voir lettre de Bohumír Jaroněk à William Ritter, Valašské Meziříčí, le 5

l'art de Cyril Mandel et surtout le fait que Ritter par son enthousiasme pas du tout innocent et d'une façon provocante essaie de démontrer tout l'effort des artistes de Manes comme une antithèse des efforts du jeune art morave. Il dément ses affirmations que les artistes de Prague – de Manes - ne savent qu'imiter l'oeuvre de Van Gogh, Munch et Whistler dont ils sont, d'après Ritter, incapables de digérer l'influence. Et il démontre que même Ritter avoue qu'il lui serait impossible de donner un exemple concret d'un tel jugement général. Jiránek répète une fois de plus ce qu'il a prononcé déjà à propos d'*Etudes d'art étranger* de Ritter que leurs opinions sur l'art sont absolument opposées: Ritter trouve antipathique tout ce que Manes admire. Jiránek lui demande au moins de ne pas citer les noms des artistes « *dont il ne peut pas comprendre la grandeur* »<sup>497</sup> et ne pas ridiculiser leurs efforts qui sont aussi sincères que l'activité de ceux dont il parle avec un tel enthousiasme. Il fait remarquer que Ritter n'a aucune responsabilité du critique si dans la revue *L'Art* et les artistes il ne réfère que des personnes qui lui sont sympathiques et en 1908 par exemple, il ignore complètement l'oeuvre d'Antonín Slavíček<sup>498</sup>.

Ritter pour se défendre l'informe que l'oeuvre de Slavíček a été mentionné dans ses chroniques<sup>499</sup>. Jiránek accepte sa remarque et répond par une lettre absolument froide dans laquelle il le vouvoie pour se distancer au maximum de son ex-ami : « *Monsieur, le numéro 2 de Volně směry paraissant aujourd'hui je ne peux insérer votre rectification qu'au numéro 3 ; veuillez en prendre connaissance. Le passage concernant M. Slavíček sera cité in extenso. Agréez Monsieur, l'assurance de mes sentiments distinguées. Pour la rédaction M. Jiránek* »<sup>500</sup> Il se passa ce qu'il promit mais il ajoute que cela ne change rien à ce qu'il a dit au sujet des critiques de Ritter<sup>501</sup>.

Ritter étant lui-même élitaire, critique Manes pour son égoïsme exclusif et cette « *indépendance farouche qui lui ont fait une physiognomie à part en Autriche.* » D'après lui « *il lui manque un aspect tchèque nettement caractérisé* »<sup>502</sup>. Quelques mois plus tard il juge l'exposition de Manes comme un « *ensemble assez hétérogène point du tout ennuyeux, mais qui eut pu gagner à être quelque peu cordonné* »<sup>503</sup>. On voit que Ritter écrivant sur l'exposition de Manes ne pouvait pas, ni ne voulais pas, nier ses qualités. Pourtant il se trouvait en opposition avec l'association car sa philosophie lui restait désagréable. Il avait sa propre vision où Manes devait se diriger: se détourner de Paris et aller vers son art populaire et slave. Il rêvait d'un grand empire artistique slave dont le centre serait Prague guidé par l'association Manes. Mais Manes ne rentra pas dans les voies que Ritter désignait ce qu'il était incapable de comprendre et c'est pourquoi il s'adressa à Krasoumná jednota.

En 1909, dans ses critiques, il ne mentionne même pas l'exposition du sculpteur français Antoine Bourdelle organisée à Prague par Manes, un an plus tard il constate tout simplement l'exposition des Indépendants français mais il se retient de tout commentaire<sup>504</sup>.

mars 1909, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 199, corr. 197-198 (1909/fév. -mars. ).

<sup>497</sup>*Ibid.*

<sup>498</sup>Jiránek admirait l'oeuvre de Slavíček et appartenait à ses amis proches. En 1908, Slavíček exposa à la XXVIe exposition de Manes à Prague.

<sup>499</sup>Ritter William, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, 1908-1909, vol. VIII, p. 139.

<sup>500</sup>Lettre de Miloš Jiránek à William Ritter, le 25 février 1909, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 199, corr. 197-198 (1909/fév. -mars. ).

<sup>501</sup>Miloš Jiránek, *O českém malířství moderním, op. cit.*, p. 298 (Pan William Ritter).

<sup>502</sup>William Ritter, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, 1908-1909, vol. VIII, p. 139.

<sup>503</sup>William Ritter, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. X, 1909-1910, p. 233.

<sup>504</sup>Voir William Ritter, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. XI, 1910, p. 43.



Par contre il continue son travail sur l'empire artistique slave et son but est de connecter leurs centres. A la fin de 1909 les artistes russes fondèrent leur revue *Apollon* à Saint Petersburg. Le critique suisse y contribue bien sûr sur l'art des Slaves de l'Autriche dans la chronique.

Jiránek découvre tout de suite le nouvel espace où Ritter exprime ses idées. Il ne manque pas cette occasion pour écrire pour la dernière fois contre son adversaire. Il lui conteste le droit de parler comme un Tchèque ou comme un Slave de l'Autriche et admoneste devant ses critiques qu'il trouve fausses et marquées par son nationalisme qu'il classe fanatique. Il poursuit : « *Aujourd'hui il lui suffit pour son admiration une simple différence de costumes ou de motifs. Parfois on est stupéfié des slogans réactifs que ce critique jadis progressif professe et on est étonné comment il est possible qu'il y ait des revues qui acceptent dans leurs chroniques des articles dont la tendance va contre la tendance de la revue importante. Mais il est difficile de contrôler M. Ritter s'il informe du domaine de l'art qui est inconnu en France : si pour une fois il essaie d'expliquer ses opinions sur l'art contemporain français, l'apparence de son autorité qu'il a jusqu'à maintenant aurait disparue aussitôt*<sup>505</sup> . »

Jiránek fait savoir que Ritter (contrairement à Mauclair) se retient de parler de l'art contemporain et moderne. Il s'exprime uniquement de l'art qu'il aime. Il a tiré une leçon de sa critique de l'exposition de Munch à Prague depuis laquelle il ne critique pas l'art moderne, il l'ignore. Il ne réagit pas du tout (sauf par simples constatations) aux expositions de l'art français progressif organisées avec un grand enthousiasme par l'association Manes à Prague.

Ritter réagit à cette critique dans le numéro suivant de *L'art et les artistes*. Il garde son espoir même s'il devait déjà voir que sa bataille pour l'orientation de l'art tchèque et surtout de Manes qu'il considérait toujours comme très puissant, était perdue : « *Prague, qui est à la tête du mouvement slave, a d'une part, de beaux artistes ; d'autre part, de très complets musées ethnographiques ; quand donc, enfin, s'y rendra-t-on compte que bien peindre et faire de l'art slave n'implique aucune contradiction [...] on ne peut pas pourtant continuer à prétendre que nationalité et modernisme soient incompatibles, et c'est bien gratuitement qu'on couvre d'injures ceux qui estiment que « Manes », dont on ne méconnaît par ailleurs aucune des grandes qualités et dont chaque artiste a trouvé à son tour, ici, une parole amie, n'accomplit pas toute sa mission*<sup>506</sup> . »

En 1911, Jiránek qui jusqu'à maintenant jouait un certain rôle d'intermédiaire entre sa génération et celle du groupe Osma, meurt et la même année commence la crise à Manes. La nouvelle génération guidée par Emil Filla quitte pour désaccords avec l'ancienne génération Manes et fonde une nouvelle association Skupina výtvarných umělců (Le Groupe des artistes plasticiens) (V. Beneš, E. Filla, O. Kubín, A. Procházka, J. Šíma, V. Špála, V. H. Brunner, F. Kysela, Z. Kratochvíl, J. Gočár, V. Hofman, J. Chochol, P. Janák et A. Matějček)<sup>507</sup>. Cet événement est commenté par Ritter : « *... la Société Manes a subi la crise de croissance qu'un observateur avisé pouvait depuis longtemps prévoir. La séparation violente qui s'accomplit dans toute société d'artistes modernes, au bout d'une vingtaine d'années d'existence, a eu lieu à la suite d'une exposition de soi-disant « néo-primitifs ». Vit-on jamais étiquette d'un tel non-sens ? Parmi ceux qui l'adoptent se trouvent cependant de jeunes artistes de grand talent, tels que le décorateur Fr. Kysela. Ils se sont retirés et forment*

<sup>505</sup>Miloš Jiránek, « Apollon », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 180-81, traduction K. F. : « *Dnes mu stačí k obdivu již prostá odlišnost krojová nebo motivová. Žasnete místy nad reakčností hesel, jež hlásá tento kritik kdysi pokrokový, a divíte se, jak může tak mnohý časopis akceptovat v kronice články, jichž tendence se přičí tendenci hlavního listu. Ale p. Rittera lze těžko kontrolovat, pokud se drží ve své oblasti informátora o umění které je ve Francii neznámou veličinou : kdyby zkusil jen jednou vyložit své náhledy o současném umění francouzském, bylo by veta i po zdání autority, kterou si dosud uchoval. »*

<sup>506</sup>William Ritter, « Mouvement artistique à l'Étranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. XI, 1910, p. 186.

<sup>507</sup>Mais plus tard presque tous ces artistes retournent à Manes.

désormais un nouveau groupe...<sup>508</sup> »

En 1912, Ritter réagit à la première exposition de Skupina výtvarných umělců à la Maison municipale où le 5 janvier 1912, à l'occasion de son l'inauguration, on organisa trois expositions des trois sociétés rivales qui partagèrent l'activité artistique de la Bohême tchèque à l'époque: Jednota výtvarných umělců (l'Union des artistes plasticiens), L'association artistique Manes et Skupina výtvarných umělců (Le Groupe des artistes plasticiens). C'est la première qui prit l'initiative pendant l'organisation qui s'est préparée depuis 1910. Ritter retourne à la question principale de la recherche des artistes tchèques depuis trois générations quant il écrit de « ... l'acheminement malaisé de ces sécessions dérivées l'une de l'autre vers ce but si simple en apparence et si malaisé en réalité, conquérir rang parmi les grandes écoles mondiales modernes et cependant arriver à l'expression de sa personnalité nationale<sup>509</sup> . »

Le critique suisse trouve très pragmatiquement que des incidents qui ont conduit les jeunes à fonder la Skupina devaient fatalement se produire du seul et même fait que Manes autrefois se fut formé d'analogie façon. Il consacre tout son article à la nouvelle association et on l'entend pour la première fois prononcer les noms des nouvelles avant-gardes. Il constate : « Dieu sait que si l'on parle de néo-primitivisme, de futurisme et de cubisme nous haussons les épaules. Mais si l'on nous dit que de tels groupements arrivent à englober des individualités telles que M. Kysela ou que M. Vlastimil Hofman, qui s'y déclarent fort à leur aise dans une élite de leur choix, alors les données du problème échangent un peu<sup>510</sup> . » Ritter s'étonne et se réjouit surtout le fait qu'il voit un groupe artiste tchèque ultra moderne prétendant se « référer et se targuer d'appartenir à Tintoret, à El Greco, aux artistes anonymes de la sculpture gothique et de l'émaillerie persane pêle-mêle, au lieu que toujours aux modes et goûts versatiles de Paris, et cela en âme et conscience, comme on se reconnaît d'une famille selon le sang<sup>511</sup> . » Comme si son rêve s'accomplissait finalement.

Ritter ne reconnaît pas que ces orientations n'étant pas du tout typiquement tchèques étaient partagées par les avant-gardes aussi bien françaises qu'allemandes qu'autrichiennes et d'autres. À ce moment, il ne pouvait pas comprendre les particularités du cubisme tchèque qui diffère du cubisme français surtout de son côté expressionniste. Il voit dans les artistes de Skupina une chance que l'art tchèque s'oriente vers ses racines et vers ses ancêtres dont il a « toujours regretté que la Société Manes fit totalement abstraction [...]. C'est déjà un grand pas de fait si l'art tchèque, prétendument commencé aux deux frères Manes, arrive enfin à se reconnaître des origines plus vénérables et presque héraldiques<sup>512</sup> . » Enfin il voit dans la naissance de Skupina sa propre victoire, le résultat de son travail de prophète qu'il attendait depuis longtemps: « Il m'est doux, après avoir prêché vingt-cinq ans [Ritter vient pour la première fois à Prague en 1888 alors en 1912 cela fait presque vingt-cinq ans qu'il est en contact avec l'art tchèque] cette recherche à mes amis de Prague et pour ce avoir été tourné en dérision par eux, de les voir s'acheminer à une plus saine notion des choses.<sup>513</sup> » Mais la réalité ne correspondait pas tout à fait à son désir et il laisse entendre ses doutes à la fin de l'article : « ... n'importe si les oeuvres des artistes de la Skupina ne sont pas encore dans le vrai chemin, du moins quelques-uns d'entre eux l'entrevoient ils ! Et l'on me dit que Manes à son tour commence à se préoccuper du passé artistique tchèque<sup>514</sup> . » Peut de temps plus tard il déclare: « L'art tchèque devient l'art de la société Manes, même chez ses adversaires

<sup>508</sup>William Ritter, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. XIII, 1911, p. 135.

<sup>509</sup>William Ritter, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. XV, 1912, p. 45.

<sup>510</sup>*Ibid.*

<sup>511</sup>*Ibid.*

<sup>512</sup>*Ibid.*

<sup>513</sup>*Ibid.*

<sup>514</sup>*Ibid.*

déclarés<sup>515</sup> . »

Le prochain développement artistique des avant-gardes au début du XXe siècle ne correspondait pas du tout aux désires de Ritter. Encore en 1946 à l'occasion de la disparition de Antonín Procházka il prouve son incompréhension : « *Le charmant volume que lui [à Procházka] consacre M. Jaromír Pečírka nous le laisse d'abord constater tout juvénilement malaxé de cubisme et ravagé de Picasso ; c'est la maladie courante là-bas<sup>516</sup> . »*

---

<sup>515</sup>William Ritter, « La peinture tchèque », *L'art et les artistes*, vol. XVI, 1912-13, p. 265-280.

<sup>516</sup>William Ritter, « Chronique », *Gazette de Lausanne*, le 3 mars, 1946, sans page.

Ritter se rend compte de son illusion plus tard et sa réaction est telle qu'on ne trouve plus aucune mention de Skupina dans ses articles. Au milieu de l'éruption des avant-gardes, le critique suisse s'oriente vers l'art traditionnel morave. Depuis sa rupture avec l'art moderne où Prague voit son avenir, il se limite de plus en plus à l'art en Moravie et en Slovaquie. Dans ses articles il ignore aussi bien l'art progressif pragois et ses ambitions de s'intégrer dans le contexte international que le cubisme, l'expressionnisme, le futurisme et se donne au service de l'art qui s'inspire de la tradition populaire. Il trouve un grand plaisir de visiter des expositions en dehors de Prague qu'il ne considère plus comme le centre artistique principale. En 1911-1912, il commente l'établissement de Skupina<sup>517</sup> mais comme on a dit, il y voit une autre chance pour sa conception du développement de l'art tchèque vers l'art populaire et national et c'est pourquoi il réfère en même temps de l'exposition à Strážnice et des peintres comme Jícha, Frolka et Skamrala (artiste local). Il mélange des événements importants avec des secondaires en désirant unir quelque chose de complètement opposé. Incompétence pour laquelle il était tant de fois critiqué par Jiránek.

Il n'hésite pas à consacrer de longs textes aux artistes de l'art folklorique de la deuxième rangée. Il n'hésite pas à défendre passionnément la conservation de la chapelle Saint-Roch à Strážnice qui devait être démolie sur les pages de la revue *L'art et les artistes*<sup>518</sup>. Elle lui symbolise l'ancien monde populaire qui est en train de disparaître à cause de la civilisation malade. Il veut toujours propager surtout ce qui est disconvenu et opprimé. Il célèbre l'inauguration de la Maison des artistes de *Hodonín* qu'il considère comme une fête nationale. Il est enchanté de la petite exposition des peintres montagnards de Moravie à Nové Město et de l'exposition des broderies slovaque à Vienne<sup>519</sup>.

En 1912 à Lausanne, il publie *La passion de l'art en Moravie*<sup>520</sup> où il édite ses *Notes de voyage avec Janko Cádra en Moravie en 1908*. Il y déclare que le vrai art slovaque va naître de l'art morave qui est beaucoup plus authentique que l'art tchèque. Il soutient passionnément ce mouvement morave régional, autonomiste et jusqu'à une certaine mesure séparatif et il déclare que jusqu'à maintenant l'art morave était seulement une province de l'art tchèque. Mais en fait il s'intéresse si profondément à l'art morave surtout pour y voir une base de départ pour l'art slovaque qui va valoriser finalement l'art tchéco-slave. On ne peut pas ne pas y voir de nouveau la forte influence de son ami slovaque Janko Cádra. Ritter déconseille aux artistes moraves toute création d'Académie régionale des Beaux-Arts, car, d'après lui, l'esprit anarchique slave ne s'accommode pas de la discipline et des règlements. Que l'art morave demeure plutôt spontané, individualiste et pur. Mais par contre d'après lui les artistes moraves ont le droit de créer leur propre république. Le fondateur de cette « république artistique rurale » et le plus grand héros de ce mouvement est Jožka Uprka dont il célèbre l'art par des longs textes publiés partout<sup>521</sup>. Dans l'état artistique Jožka Uprka représentait un roi et ses confrères une certaine aristocratie.

Pendant son voyage Ritter découvre l'art de Cyril Mandel, des frères Jaroněk surtout de Bohumír, mais aussi de Václav Jícha dont il loue les aquarelles dans son article publié

<sup>517</sup>William Ritter, « Mouvement artistique à l'Étranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. XIV, 1911-12, p. 43.

<sup>518</sup>William Ritter, « Mouvement artistique à l'Étranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. XII, 1910-1911, p. 180.

<sup>519</sup>Voir William Ritter, « Mouvement artistique à l'Étranger, Autriche-Hongrie », *L'Art et les artistes*, vol. XVII, 1913, p. 189.

<sup>520</sup>William Ritter, *La passion de l'art en Moravie*, Lausanne, Bibliothèque universelle et Revue suisse, 1908.

<sup>521</sup>William Ritter, « Mouvement artistique à l'Étranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. IX, 1909, p. 193.

dans *l'Art et les artistes*, en 1909<sup>522</sup>. A Kneždub il visite le peintre Frolka dont la peinture l'étonne. Il connaît la plus part des artistes dont il écrit et donc ses critiques sont toujours personnelles, engagées et jamais froides. Il y utilise des analogies, des métaphores et des images. Enfin Ritter cherche toujours quelque chose de marginal qui est apprécié par une élite. Il a besoin de mystère et d'énigme tout en ayant horreur de la banalité.

Pour appuyer sa théorie il cherche des liaisons traditionnelles moraves et il déclare : «... de Manes par Jožka Uprka [...], se détache l'école morave toute entière. De Tchèque à Morave la distance est à peu près correspondante à celle qui sépare l'Ile de France de la Province. Tout est couleur et joie de vivre en Moravie<sup>523</sup>. » Le trait d'union entre Prague et la Moravie c'était pour Ritter tout d'abord Max Švabinský, un artiste sur lequel il écrivit deux livres<sup>524</sup>. Cela était jusqu'en 1908 aussi Alois Kalvoda mais son exposition qu'il a vu à Rohatec lui semblait être déjà influencée par les modes de Prague et il le considère comme un bourgeois. Il célèbre les artistes moraves dans les revues françaises, en 1909 dans le *Mercure de France* il proclame : « ... la belle activité commence à se faire jour même à l'étranger, à tel point que partout l'on arrive enfin à proclamer l'existence d'une école de peinture morave...<sup>525</sup> »

Ritter fut l'un des fervents défenseurs de l'idéologie panslave aussi bien dans la vie que dans l'art. Conçue comme l'aspiration à une fédération des peuples slaves elle était présente dès le milieu du XIXe siècle. Du 24 au 30 juin 1908 se tint à Prague le congrès des étudiants slaves qui ne faisait que devancer de quelques jours le congrès slave de Prague, du 12 au 16 juillet, dans lequel s'affirmait une nouvelle phase de la solidarité slave, le néoslavisme.

Le 31 octobre 1909 à Přerov, les artistes du Margraviat ont fait signer par les représentants de toutes les nationalités artistiques slaves d'Autriche-Hongrie et des Balkans (Polonais, Tchèques, Moraves, Slovènes, Croates, Bulgares, Serbes et Dalmates) un acte d'alliance. On ne sait pas quel rôle y jouait Ritter mais sans doute il appartenait aux initiateurs. Il écrit à cette occasion: « Notez que l'art est peu près l'unique liberté, qui soit restée, absolue aux divers groupes slaves, la seule possibilité de s'exprimer peut se peindre et peut s'orchestrer et c'est une belle école d'art que la souffrance<sup>526</sup>. » (Au mois de décembre 1909 il écrit un long article consacré au congrès de Přerov et il le publie dans la revue *Dílo*<sup>527</sup>). En 1911 il veut organiser une grande exposition de l'art slave à Krakow qui n'a pas lieu. Mais Ritter ne résigne pas à son rêve, en 1910-1911 il commente au moins l'exposition des artistes moraves à Stramberk : « Il y a six ans, on ne parlait pas d'art morave ; le margraviat était comme un arrondissement de la province artistique de Prague<sup>528</sup>. »

Ritter suivait toujours ses sentiments qui le guidaient parfois contre sa raison et sa conception vers l'art de Jan Preisler pourtant influencé par Edvard Munch. Par contre il n'a jamais trop apprécié et il n'a jamais trop écrit sur l'art de Zdenka Braunerová (à part sur ses illustrations de Prague) même si sa façon de penser et son oeuvre répondaient assez bien à ses idées comme le prouve aussi une de ses lettres adressées à Ritter : « A vrai dire, je sens qu'il

<sup>522</sup>Voir William Ritter, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. VIII, 1908-1909, p. 39.

<sup>523</sup>William Ritter, « La peinture tchèque », *L'art et les artistes*, vol. XVI, 1912-13, p. 265-280.

<sup>524</sup>William Ritter, *Max Švabinský cent dessins*, Prague, Jan Štenc, 1923 ; William Ritter, *La Moisson de Max Švabinský*, Prague, Jan Štenc, 1929.

<sup>525</sup>William Ritter, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 1 août 1909, p. 564.

<sup>526</sup>William Ritter, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. X, 1909-1910, p. 233.

<sup>527</sup>William Ritter, « K přerovskému sjezdu », *Dílo*, vol. VIII, 1910, p. 33-48.

<sup>528</sup>William Ritter, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. XII, 1910-1911, p. 43.

*est plus honorable d'être placé à côté d'un tablier morave (qui est une vraie oeuvre d'art) que de me sentir subi à côté d'un sécessioniste tchèque, pauvre imitateur de l'Art Nouveau...<sup>529</sup> »*  
Braunerová y fait allusion à Kotěra et Manes qui ont refusé d'exposer ses verres slovaques.

Ritter trouvait que « *comme artiste, Zdenka Braunerová est un grand talent au sens d'une grande facilité, et d'un certain ragoût de caprice, de naturel, d'aisance, de non-pédantisme, mais à qui manquèrent une base solide et surtout de la persévérance. [...] elle ne demandait pas mieux que de paresser, d'où lui vient de n'avoir jamais rien fait de vraiment sérieux ; elle n'a jamais su se contraindre, d'où lui vient de n'avoir rien produit de continu, de progressant. [...] elle ne s'est jamais perfectionnée en rien non plus et c'est son faible [...] elle laisse de fort jolies choses, elle ne laisse pas une oeuvre. Ces jolies choses, elle les a produites surtout dans les domaines dont elle n'avait pas à savoir le métier ; en verrerie par exemple [...]. Elle avait toujours excellé à attraper les choses par la surface [...]. En recettes d'art, elle a tout su sans l'avoir jamais appris. [...]. Ce qui est très slave. Mais les vrais artistes, slaves aussi bien que les autres, se sont défiés de cette facilité et l'ont vaincue en eux<sup>530</sup> . »*

---

<sup>529</sup>Lettre de Zdenka Braunerová à William Ritter, Roztoky, le 2 juin 1906, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 185, corr. 173-174 (1906/mai-juillet).

<sup>530</sup>Manuscrit Zdenka Braunerová, *op. cit.*, sans page.

William Ritter fut le seul critique d'art étranger qui s'intéressait profondément à l'art tchèque et qui écrivit régulièrement ses articles dans les revues artistiques en Europe mais surtout en France. Depuis 1895 quand il visita pour la deuxième fois Prague à l'occasion de l'*Exposition tchèque-slave* jusqu'à sa mort<sup>531</sup> en 1955, il consacra aux artistes tchèques des milliers de pages de texte en français publiés ou inédits qui se trouvent aujourd'hui dans les archives suisses à La Chaux-de-Fonds, à Zürich et à Bern. Sa base théorique est fondée sur le symbolisme des années 1880, il était l'un des premiers animateur de l'oeuvre de Segantini et Böcklin en France. Il a séjourné à Prague dans les années 1904-1905 et il s'est lié surtout avec la génération 1890, l'association artistique Manes et son théoricien Miloš Jiránek. Dans le temps il se trouvait de plus en plus en désaccord avec l'orientation parisienne de l'art tchèque et son éloignement de l'art national et populaire. Il s'est crée sa propre vision de son développement et faisait tout pour que les artistes tchèques se détournent de l'art moderne et se dirigent vers la Moravie, la Slovaquie et ses propres racines.

En 1905 l'association Manes organisa l'exposition de l'oeuvre de Edvard Munch dont l'art fut complètement antagoniste à Ritter. Mais étant profondément touché par sa force il écrivit une longue critique publiée dans son livre *Études de l'art étranger*<sup>532</sup>. Elle a exaspéré les membres de Manes et surtout Jiránek qui depuis ce moment n'arrêtaient pas d'écrire contre les idées de son ex-ami. Depuis le début du XXe siècle Ritter n'a plus compris l'importance de l'art moderne ni les ambitions de la jeune génération artistique tchèque des années 1890 qui préparait le terrain pour ses successeurs; la génération des cubistes du groupe Osma et de Skupina výtvarných umělců. Mais pourtant il comprenait leur art et il les a encourageait individuellement aussi bien par sa parole que par ses critiques publiées dans les revues françaises les plus prestigieuses. Il était le seul critique indépendant étranger qui donnait la confiance à ses artistes qui se cherchaient si difficilement et qui souffraient des doutes d'eux mêmes. Plusieurs membres de cette génération, que Filla appela »malheureuse», sont morts très jeunes de maladies nerveuses ou par suicide, leur ami suisse leur est resté fidèle même après leur disparition.

---

<sup>531</sup>On n'est au courant qu'un livre consacré à l'art tchèque de la plume de Ritter qui fut publié après sa mort : William Ritter, Jaroslav Svoboda, *F. Duša*, Ostrava, Krajské nakladatelství v Ostravě, 1958, 121 p.

<sup>532</sup>William Ritter, *L'Études de l'art étranger*, op. cit.

## B/ L'OUVERTURE (L'IMPRESSIONNISME ET LE POSTIMPRESSIONNISME 1902-1907)

### 1. Auguste Rodin (1840-1917), son exposition à Prague et son voyage en Bohême<sup>533</sup> en 1902, la première grande ouverture

#### *I Avant l'exposition à Prague en 1902*

Le premier pays ayant exposé Rodin fut la Belgique qui eut la primeur de *l'Homme au nez cassé* (1872) et de *l'Age d'Airain* (1877). L'Autriche vient peu après la Belgique : Rodin exposa à Vienne en 1873 quelques terres cuites alors sous l'enseigne de l'atelier Van Rasbourg<sup>534</sup>. La manifestation successive de Rodin à Vienne n'advint qu'en 1882, avec l'exposition de *Saint Jean* et de *l'Age d'Airain*. Ainsi, avant d'exposer en Allemagne il avait déjà exposé deux fois en Autriche. Malgré le fait qu'elle y fût présentée assez tôt, il semblerait que l'oeuvre de Rodin ne s'y créa pas une place correspondant à sa véritable stature internationale.

En 1898 eut lieu à Vienne la première exposition de la Sécession. Rodin participa à cette première manifestation consacrée aux artistes étrangers à laquelle prirent part par exemple Puvis de Chavannes, Klinger, Meunier, ou Whistler. Rodin y exposa quinze sculptures, mais tandis que Constantin Meunier s'y vît allouer une salle entière pour ses quatorze bronzes, le maître de Meudon fut contraint de partager deux salles avec d'autres sculpteurs. Par la suite il expédiait régulièrement deux ou trois oeuvres aux expositions de la Sécession en tant que membre correspondant.

En Hongrie nous remarquons un intérêt particulier pour l'oeuvre de Rodin au niveau même des autorités de l'Etat. Ici, les amateurs de Rodin se trouvaient parmi la noblesse, cosmopolite et avertie des nouvelles tendances artistiques. L'Etat hongrois fut l'un des meilleurs clients de Rodin suite à l'Exposition du pavillon de l'Alma et se fit acquéreur d'une belle collection. La Hongrie, à la différence des Pays tchèques, disposait dans le cadre de son gouvernement autonome de ses propres deniers et d'une liberté d'action sans entrave. Rodin exposait deux oeuvres au Nemzeti Salon (Salon National) en 1901, au grand damne du directeur du Musée des Beaux-Arts Gabriel de Térey<sup>535</sup>. Ce dernier avait supplié Rodin en

---

<sup>533</sup>Ce sujet fut plusieurs fois étudié par plusieurs auteurs (par exemple : Anna Masaryková, « Rodin in Prague », in : *Auguste Rodin, Plastik, Zeichnungen, Graphik*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 1979, traduction française du catalogue p. 118-134 ; Jaroslava Mendelová, « Josef Mařatka a Rodinova výstava v Praze », *Documenta Pragensia*, vol. II, 1981, p. 206-231 ; Helena Korbelová, « Rodinova pražská výstava a jeho návštěva v Praze », *Documenta Pragensia*, vol. II, 1981, p. 106-124 ; Alain Beausire, *Quand Rodin exposait*, Paris, Musée Rodin, 1988 ; *Pocŕta Rodinovi*, Národní galerie, Prague, 1992 ; Otto Urban, « L'exposition Rodin à Prague », in : *Prague 1900-1938, capitale secrète des avant-gardes*, Dijon, Musée des Beaux-Arts à Dijon, du 15 juin au 13 octobre 1997, Dijon, 1998). La dernière étude de Ivana Guryčová (*Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, vol. I, Mémoire de maîtrise, Université Paris IV Sorbonne, UFR des études slaves, 1999-2000, 152 p. ) est la plus complète et nous y trouvons la plus grande source d'informations. Vu que le sujet est plus ou moins connu aussi bien dans l'histoire de l'art tchèque que française, nous nous limitons à rappeler les faits principaux dans ce chapitre.

<sup>534</sup>Joseph van Rasbourg (1831-1902), sculpteur belge, qui fonda avec Rodin communément un atelier à Bruxelles en 1873.

<sup>535</sup>Gabriel de Térey, chargé du Cabinet des estampes du Musée des Beaux-Arts hongrois, secrétaire de la Société des Beaux-Arts hongroise.



vain d'exposer dans le Palais des Beaux-Arts subventionné par l'Etat<sup>536</sup> (Le Salon National était en effet une organisation privée).

L'accueil de l'oeuvre de Rodin se présente de manière la plus manifeste en Allemagne si on en juge par le nombre d'acquisition des oeuvres du sculpteur. Les expositions y étaient organisées non seulement par les grandes institutions et par les sociétés artistiques, mais aussi par les galeries d'art : à Berlin par la Sécession, l'Académie et la galerie Cassirer ; à Munich par la Sécession et le Glaspalast ; puis à Dresde, Leipzig et Weimar, par les musées.

La première exposition de Rodin en Allemagne eut lieu en août 1883 à Munich<sup>537</sup>. L'oeuvre exposée fut *St. Jean*. En 1893, Rodin prit part également à la première exposition de la Sécession munichoise, organisée par la société d'artistes *Verein der Bildender Künstler* (Association des artistes plasticiens). Il y exposa deux oeuvres. En même temps se tenait à Munich la VI<sup>e</sup> exposition annuelle internationale artistique, au Königlich Glaspalast. Rodin envoya le buste de *J. P. Laurens*. En 1894 l'Albertinum de Dresde se présentait comme le premier musée allemand à avoir acquis une oeuvre de Rodin. Il s'agissait en réalité de deux oeuvres : *l'Homme au nez cassé* et *l'Age d'Airain*<sup>538</sup>. Suite à l'exposition de Dresde en 1897, l'article de Roger Marx – la première publication importante sur Rodin en allemand – paraissait dans le numéro de novembre de la revue *Pan*<sup>539</sup>.

Il semble qu'en Allemagne, contrairement à son voisin l'Autriche, l'oeuvre de Rodin fut appréciée à sa juste valeur. Certaines villes vouèrent un véritable culte au Maître de Meudon. Dans pratiquement chaque musée, Rodin avait un interlocuteur, souvent complètement dévoué à sa cause. Le musée de Dresde, Albertinum, installa même une salle entière destinée aux plâtres de Rodin. Mais pourtant la galerie privée Cassirer qui faisait tout pour que l'exposition de Prague 1902 soit transportée dans ses locaux, fut refusée par Rodin.

Le caractère prudent de Rodin l'aurait amené à renoncer aux grands projets sans la confiance et la volonté qu'eurent pour lui ses amis. Il appréhendait toute grande entreprise au point de n'avoir organisé sa première exposition personnelle qu'à l'âge de 59 ans. Et encore, celle-ci était prévue à l'origine comme une exposition commune avec le peintre Puvis de Chavannes si ce dernier n'était pas décédé. Malgré la mort du peintre, en 1899 l'exposition eut lieu à Bruxelles et fut présentée en Hollande par la suite. Cette exposition, celle du pavillon de l'Alma en 1900<sup>540</sup> et celle de Prague en 1902 sont les seules trois expositions du vivant de sculpteur qui furent montées comme de véritables rétrospectives, consacrées à un seul artiste. L'exposition pragoise fut la dernière.

---

<sup>536</sup>Voir Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, op. cit. , p. 140.

<sup>537</sup>Voir Alain Beausire, *Quand Rodin exposait*, Paris, Musée Rodin, 1988, p. 87.

<sup>538</sup>Voir *ibid.* , p. 135.

<sup>539</sup>Voir Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, op. cit. , p. 141.

<sup>540</sup>Les raisons du choix de Rodin du lieu de sa première véritable rétrospective à l'étranger à Prague reste énigmatique et les écrits de Rodin restent muets sur ce point. Après avoir considéré différents facteurs tous les historiens de l'art qui ont traité ce sujet se sont rendu à l'évidence qu'il fallait chercher la raison de cet acte bienveillant de Rodin envers les Pragois du côté de l'influence des personnes en contact avec lui – surtout son élève Josef Mařatka.

## II L'exposition

Comme on sait au cours de l'Exposition universelle de Paris 1900 les deux membres de Manes – les peintres Miloš Jiránek et Arnošt Hofbauer prirent contact avec le sculpteur Auguste Rodin et lui proposèrent d'organiser son exposition personnelle à Prague en 1902. La troisième personne particulièrement importante pour l'aboutissement de ce projet fut le sculpteur tchèque Josef Mařatka qui au début du mois de novembre 1900 devint son élève, son praticien et à partir de Noël 1901 quand Rodin l'invita à s'installer dans sa maison, la Villa des Brillants à Meudon, même un ami. Mařatka y passa trois ans. Naturellement lorsqu'un fidèle membre de Manes comme l'était Mařatka arrivait à être l'un des plus proches du maître, l'espoir augmentait de voir la réalisation du projet. Selon ses notes, Mařatka aurait évoqué l'idée de l'exposition devant Rodin de nombreuses fois<sup>541</sup>

Tandis que Mařatka préparait le terrain à Paris, Manes faisait tout pour trouver l'endroit où l'exposition pourrait se dérouler car à l'époque l'association n'avait pas son propre pavillon. Le 24 janvier 1902 l'association Manes informa Rodin de son droit de disposer des espaces dans le palais Nádherný, en même temps elle lui demanda l'envoi des oeuvres. La suite des événements se présente de manière très rapide : Nous apprenons la première expédition chez l'emballeur d'oeuvres destinées à Prague dans la lettre de Mařatka à Sucharda<sup>542</sup> du 9 février 1902.

La promptitude de la décision de Rodin est pour le moins étonnante. Si l'on compte sept jours pour l'expédition du courrier et que l'on suppose que la lettre arriva autour du 30 janvier il ne serait resté pas plus de dix jours à Rodin pour prendre sa décision. Il est important d'insister sur ce fait car c'est bien la rapidité qui caractérise toute cette entreprise, comme nous allons nous en apercevoir encore de nombreuses fois au cours des événements. La réaction de Rodin est d'autant plus surprenante sachant qu'il se méfiait d'exposer.

A cette étape du projet, le nombre de sculptures aurait pu s'arrêter, sans l'intervention heureuse du contexte politique. A part des artistes tchèques qui y étaient impliqués on voit se dérouler toute une suite de relations des Hôtels de Ville parisiens et pragois qui jouèrent un rôle crucial. A ce moment il faut comprendre qu'à défaut du Conseil des Pays tchèques aux mains liées, l'Hôtel de Ville de Prague exerçait le double office d'un ministère des affaires étrangères et d'un ministère des Beaux-Arts. En 1901 la délégation du Conseil Municipal parisien et des gymnastes français visitèrent le grand rassemblement de l'association sportive tchèque Sokol (Le Faucon)<sup>543</sup> à Prague. En 1902, au moment des festivités à l'occasion du centenaire de Victor Hugo outre Prague, deux autres villes tchèques furent invitées : Plzeň et Tábor<sup>544</sup>. La délégation du Conseil municipal pragois et les membres de l'association Sokol partirent pour Paris malgré l'opposition de la part de Vienne et du gouvernement autrichien qui craignait toute activité indépendante tchèque. A cette occasion en s'associant aux fêtes, l'Académie tchèque des lettres, des sciences et des arts envoya à l'Académie Française l'adresse et le portrait de Victor Hugo qui furent conservés dans les archives de l'Institut de France.

La fête du jubilé concernait Rodin directement, puisque le point d'orgue de ces célébrations était l'inauguration d'un monument à Victor Hugo. Ce projet lui avait été initialement confié. Le Conseil Municipal de Paris pourtant n'accepta pas la maquette

---

<sup>541</sup> Anna Masaryková, *Josef Mařatka*, Prague, 1958, p. 26.

<sup>542</sup> Voir Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, op. cit., p. 53.

<sup>543</sup> Sokol (Le Faucon), association sportive tchèque portée sur le patriotisme, fondée en 1862 par le francophile Miroslav Tyrš, elle joua un grand rôle voir diriger la vie sociale des Pays tchèques au tournant du siècle.

<sup>544</sup> Voir Pavla Horská, *Sladká Francie*, Prague, 1996.

présentée et cette décision atteignit lourdement Rodin car ce projet lui tenait beaucoup à coeur, étant lui-même un grand admirateur de Victor Hugo. Les membres du Conseil municipal de Prague furent amenés, par une manipulation astucieuse de Mařatka, d'Alfons Mucha et de Limet le patineur de Rodin à l'idée de venir admirer son *Monument à Victor Hugo*<sup>545</sup>. La visite se déroula le 1er mars 1902. Ainsi sans être venus exprès pour cela, ils furent à l'origine de l'étendu considérable de l'exposition pragoise. Rodin fut touché par l'intérêt témoigné à l'égard de son *Victor Hugo*, au point de promettre un envoi beaucoup plus important à l'exposition projetée. Il fit également la promesse d'envoyer à Prague ses grands plâtres<sup>546</sup>. Mařatka dit dans ses souvenirs qu'il marquait au crayon au fur et à mesure les oeuvres désignées par Rodin et qu'il fit venir l'emballeur Autin aussitôt après, afin d'embarquer les oeuvres choisies<sup>547</sup>.

La revue *Volné směry* annonça : « Grâce à toutes ces circonstances Rodin a résolu de préparer pour Prague une exposition beaucoup plus importante qu'il n'a jamais organisée dans les autres centres artistiques jusqu'à alors. Le résultat en serait une exposition comprenant 86 sculptures et 76 dessins, une collection aussi grande qu'elle donnera une image complexe de l'activité de ce grand maître de l'art français<sup>548</sup>. »

Dans sa lettre à Sucharda du 14 mars, Mařatka donne la liste des oeuvres figurant dans la deuxième livraison chez le transporteur Autin<sup>549</sup>. La livraison contient un nombre de pièces bien plus important encore que la précédente. En font partie les oeuvres choisies lors de la visite de la délégation du Conseil municipal pragois. Nous sommes donc renseignés sur le nombre définitif de sculptures figurant à l'exposition. Il fut de 88 dont 86 de la main de Rodin, plus deux bustes le représentant, oeuvres respectives de ses amis proches sculpteurs Camille Claudel et Falguière.

A Prague, une délégation de l'Association Manes comprenant Ladislav Šaloun et M. Fiedler fut auditionnée par le président du Conseil municipal le 15 mars 1902<sup>550</sup>. Elle était chargée de transmettre une lettre de son président Stanislav Sucharda, dans laquelle il demandait au Conseil une participation officielle à l'organisation de l'exposition ainsi que la nomination d'un Comité représentatif d'exposition. Un comité exécutif se vit également désigner, uniquement à partir de membres de Manes : Miloř Jiránek, Jan Kotěra, Josef Mařatka, Antonín Pfeiffer, Stanislav Sucharda, Ladislav Šaloun, Jan Štenc. Les comités se mirent au travail aussitôt et d'emblée, la question du lieu de l'exposition apparut. Les oeuvres furent stockées dans les espaces de l'église St. Adalbert, près de la Tour Poudrière dans le quartier de la Vieille Ville.

Comme on sait, les espaces prévus initialement se trouvaient dans le palais Nádherný mais après la visite de la Délégation de la Ville Royale de Prague chez Rodin, l'on s'est vite rendu compte que les espaces prévus à l'origine ne seraient guère suffisant pour accueillir un aussi grand ensemble. Manes annonça alors son intention d'organiser l'Exposition Rodin dans une église ou dans un édifice construit pour l'occasion. L'espace qui aurait été parfait pour le projet – le Palais de l'Industrie dans le Parc des expositions qui aurait magnifiquement rempli les conditions requises – espace, lumière –était retenu pour l'Exposition d'agriculture et

<sup>545</sup> Josef Mařatka, *Vzpomínky a záznamy*, Prague, Odeon, 1987, p. 112.

<sup>546</sup> Voir Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, op. cit., p. 65.

<sup>547</sup> Josef Mařatka, *Vzpomínky a záznamy*, op. cit., p. 115.

<sup>548</sup> «Zprávy a poznámky», *Volné směry*, vol. VI, 1902, p. 162, traduction K. F. : «Všechny tyto okolnosti byly příčinou, že Rodin odhodlal se pro Prahu připravit výstavu v daleko větším rozsahu, než v jakém dosud v jiných střediscích uměleckých ji pořádal. A výsledek toho bude expozice čítající 86 plastik a 76 rámu s kresbami, kolekce to tak obsáhlá, že podá plný obraz o činnosti tohoto velikána francouzského umění.»

<sup>549</sup> Voir Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, op. cit., p. 67.

<sup>550</sup> Helena Korbelová, «Rodinova pražská výstava a jeho návštěva v Praze», *Documenta Pragensia*, vol. II, 1981, p. 107.

d'ingénierie de la St. Jean. Alfons Mucha prit alors les choses en mains. Il télégraphia de Paris à Vladimír Srb, le maire de Prague, afin de gagner le palais pour les besoins de l'exposition mais malgré tous ses efforts il n'a pas réussi.

L'association Manes décida de bâtir un pavillon spécialement pour l'exposition Rodin d'après les plans de l'architecte Kotěra, directeur de *Volné směry*. L'inauguration de l'exposition fut prévue au tout début du mois de mai. Le 26 mars, Vojtěch Frič, adjoint au maire, fit part de la décision du Conseil municipal d'accorder le permis de construire d'un pavillon, sur le terrain municipal à l'entrée du jardin Kinský, dans le dessein d'abriter l'exposition des oeuvres de Rodin. Le mérite de la décision revenait à Josef Groh, membre du Conseil, qui se trouvait être le beau-frère de Stanislav Sucharda. Toutefois, une clause du contrat indiquait que le pavillon ainsi bâti ne serait que provisoire et que l'association Manes s'engageait à démolir l'édifice à ses frais sous quinze jours selon l'éventuelle demande du Conseil<sup>551</sup>.

Le pavillon fut bâti dans le temps-record de trois semaines. Les plans furent dessinés par le jeune Kotěra en trois jours<sup>552</sup>. Le coût de la construction était de 3281, 84 couronnes, somme que Manes avait acquise en reconnaissance de dettes<sup>553</sup>. Il fallait à l'avenir multiplier les expositions afin de diminuer la dette moyennant les recettes des entrées ; et pour cela développer des campagnes de presse afin de gagner l'opinion publique contre l'éventuelle démolition du pavillon. Il fut décidé d'éditer des affiches de l'exposition à partir de la lithographie originale de Vladimír Županský, en trois versions : tchèque, française et allemande. Idem pour les invitations dont l'illustration fut confiée à Max Švabinský. Il exécuta une pointe sèche représentant un portrait de Rodin avec la Psyché planant au dessus de lui. Le nombre d'invitations expédiées par les organisateurs s'éleva à plus de 1700<sup>554</sup>.

Le pavillon se détachait sur le fond verdoyant du jardin Kinský aux aires de printemps avancé. Son architecture était moderne dans sa polychromie de tons clairs, avec ses pylônes sur le parvis au recouvrement de tomettes à glaçure. L'espace principal d'une forme oblongue représentait une sorte de jardin d'hiver. Les sculptures étaient disposées en rangées. Les murs et le plafond étaient parés d'un tissu plissé gris diaphane afin de rendre la lumière zénithale diffuse. Un frais gazon fut posé aux pieds des visiteurs. Les sentiers étaient ornés de rangées de lauriers et les sculptures étaient disposées directement sur la pelouse ou bien sur des socles ou colonnes plus ou moins hauts, entre les arbustes. Même l'installation de l'exposition au pavillon de l'Alma en 1900 conçu par Rodin ne produisait pas l'effet aussi harmonieux de l'ensemble.

Rodin tenait absolument à la réalisation d'une salle particulière pour ses dessins. Ce désir n'a guère étonné les jeunes artistes tchèques qui gardaient en mémoire l'organisation de l'exposition du pavillon de l'Alma. Ses dessins s'affichaient sur les murs tapissés d'un tissu rouge d'un salon latéral, conçu selon le désir du maître. Le fait d'avoir exposé des dessins dans une exposition de sculpture représentait une véritable nouveauté pour la presse tchèque. L'intention de Rodin fut généralement interprétée comme une aide didactique, afin d'initier le spectateur aux secrets de la création. La presse approuva l'architecture du pavillon à l'unanimité. Des articles admiratifs parurent dans les journaux tchèques, aussi bien de langue tchèque que de langue allemande, dans la presse allemande, et également dans la presse anglaise et française<sup>555</sup>.

---

<sup>551</sup>Voir Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, op. cit. , p. 74.

<sup>552</sup>V. V. Štech, *V zamlženém zrcadle*, Praha, 1967, p. 111.

<sup>553</sup>Voir Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, op. cit. , p. 74.

<sup>554</sup>Stanislav Sucharda, «Vůči štvánici v Národních listech pro německé pozvánky k slavnosti Rodinově», *Rudé květy*, le 31 mai 1902, p. 5.

<sup>555</sup>Voir Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, op. cit. , p. 77.

L'exposition de l'Alma qui fut préparée par l'artiste même servit d'exemple aux Tchèques pour qui cet exposition fut le premier grand événement jamais organisé. On remarque beaucoup de points similaires comme par exemple l'organisation spatiale du pavillon, le catalogue (le texte accompagnant les titres des oeuvres aussi bien que la biographie sommaire de Rodin sont la traduction des textes élaborés par Arsène Alexandre pour le catalogue de l'Alma qui fut vendu à la caisse<sup>556</sup>), la publicité et l'internationalité des publications (Rodin fit publier un guide de l'exposition en cinq langues, les membres de Manes firent imprimer des invitations et des affiches en trois langues – tchèque, français et allemand).

Les analyses comparatives d'Alain Beausire dans sa monographie consacrée aux expositions de l'oeuvre de Rodin et organisées de son vivant conduisent à ce résultat : « *L'entreprise gigantesque et unique de l'Alma souffrit de contraintes d'espace, d'architecture et de coût. Il apparaît de toute évidence que l'aménagement dut se plier à une construction toute faite et ne put s'y adapter ; aucune oeuvre n'est particulièrement mise en valeur et la distribution des oeuvres par Rodin manque de jugement. Le succès public fut d'ailleurs décevant. C'est Prague enfin qui réalisa la plus somptueuse et originale exposition : plusieurs salles décorées d'arbustes, conformément au goût de Rodin, savante exploitation des dimensions des oeuvres et de leurs socles, utilisation remarquable de vitrines en épi... Jamais l'oeuvre du sculpteur ne fut glorifiée et ne l'est encore aujourd'hui, par un plus bel hommage et une plus intelligente conception* »<sup>557</sup>.

Le 10 mai, jour du vernissage, un public d'invités s'était réuni pour la réception. Bien évidemment, le maire Srb et les membres de la Délégation de la Capitale royale de Prague, venus à Paris étaient présents. Le professeur Sucharda se chargea du discours d'inauguration, dans lequel il révéla le véritable motif qui avait poussé les jeunes artistes à fournir cet effort proche de l'abnégation pour garantir le succès de l'événement : « *Tout ce que nous avons fait [...], nous ne l'avons pas fait pour nous mêmes, peut-être par vanité personnelle ; ce fut au contraire pour des raisons culturelles et nationales sérieuses, pour que Prague puisse prouver qu'elle est à nouveau un centre culturel véritable, afin que notre ville offre la possibilité de faire apparaître en pleine lumière le summum de l'art et pour que Prague brille du même éclat qui l'éclairait autrefois pendant le siècle d'or* »<sup>558</sup>. Ensuite, le maire de Prague, Vladimír Srb, prit la parole, et après une courte allocution consacrée à l'origine de l'exposition, il déclara celle-ci ouverte<sup>559</sup>.

Des visites collectives des corporations diverses s'annonçaient régulièrement. Les membres de Manes se relayèrent auprès d'elles afin de les aider dans la compréhension de l'oeuvre. L'exposition ferma le 10 août au lieu du 15 juillet initialement prévu. Cette prolongation fut nécessaire afin d'amortir quelque peu les frais. Le nombre total d'entrées payantes fut de 13 683<sup>560</sup> ; ce qui représente d'ailleurs le plus grand nombre d'entrées pour toutes les expositions de l'association Manes organisées par la suite et ce jusqu'à la Première guerre mondiale. Malgré tout elle se solda par un compte déficitaire.

En remerciement pour ses efforts, Rodin fit don à Manes d'un bronze de petit format des *Bourgeois de Calais*. Un autre don relatif à l'exposition est celui dont le bénéficiaire fut la femme-peintre Zdenka Braunerová. Il s'agissait d'un dessin figurant à l'exposition, *La*

<sup>556</sup>Arsène Alexandre, *Catalogue de l'Exposition de 1900 du pavillon de l'Alma*, (préface de Carrière, J. P. Laurens, Claude Monet, A. Besnard), Paris, Société d'édition artistique, 1900.

<sup>557</sup>Alain Beausire, *Quand Rodin exposait*, op. cit., p. 28.

<sup>558</sup>Cité par Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, op. cit., p. 81 (Anonyme, « Otevření Rodinovy výstavy », *Národní listy*, no 129, le 11 mai 1902).

<sup>559</sup>Dans la soirée, l'association Manes inaugura également ses nouveaux locaux du palais Nádherný, rue Vodičkova, avec un cercle intime de membres et d'amis.

<sup>560</sup>Voir Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, op. cit., p. 88.

*baigneuse qui se couche dans la mer*. Un buste de Rodin par Falguière fut donnée à la famille Čihák de Hodonín<sup>561</sup>. Manes offrit à Rodin un dessin de Max Švabinský, l' *Inspiration de Rodin*. Le Conseil municipal acheta, suivant le conseil des artistes le bronze de *L'Age d'Airain* pour cinq mille francs qu'il déboursa du fond des dépenses imprévues. Il s'agissait de la seule acquisition de Prague qui fut d'abord conservée au Musée municipal.

Effectivement, la sculpture devint embarrassante pour le Conseil municipal, qui s'employa depuis à ménager la pudeur du public et la sensibilité des artistes. Il était donc prévu à l'origine d'installer l'oeuvre dans l'un des parcs municipaux, le Žofinský ostrov, à l'instar de Paris, où la sculpture était exposée au jardin du Luxembourg. Pourtant ce ne fut jamais réalisé. Cette attitude du Conseil municipal nous confirme dans l'idée, que le large public tchèque n'était guère préparé à recevoir l'art affranchi d'Auguste Rodin. Finalement elle devait être placée dans la Grande salle de réunion de l'Hôtel de la Vieille Ville. Elle ferait ainsi pendant au grand vase en porcelaine de Sèvres, don de la municipalité parisienne en visite en 1901. D'après le témoignage d'Emmanuel Čenkov – l'homme de lettre qui continuait à entretenir des relations avec Auguste Rodin - le sculpteur en fut satisfait.

Il écrit en 1907 : « *C'est, dit-il mon désir le plus ardent qu'elle reste toujours à l'Hôtel de Ville de Prague et qu'elle ne soit pas transférée ailleurs, car cet emplacement est pour moi plein de souvenirs, d'émotions, d'affection, c'est pour moi un lieu mémorable. C'est là que je voudrais voir mes statues au milieu de mes amis les peintres et les sculpteurs tchèques qui m'ont fait un si bel accueil en 1902 avec la ville de Prague. Soyez, à cette occasion, mon interprète, pour leur en exprimer toute ma reconnaissance* »<sup>562</sup>. » Toutefois encore en 1909 Emile Antoine Bourdelle, l'ancien praticien et l'ami de Rodin, en visitant Prague en 1909 lui écrit : « *J'ai fait l'effort pour placer par l'exemple de votre oeuvre la jeunesse Tchèque dans la voie de la nature, que prêche magnifiquement l'âge d'airain pas encore placé. Il ira à l'Hôtel de Ville...* »<sup>563</sup>

Les échos concernant l'exposition furent nombreux dans la presse aussi bien pragoise que provinciale. La plupart des théoriciens et critiques d'art publièrent dans la presse des études sur l'oeuvre de Rodin, dans l'intention de le rendre accessible au public. L'exposition Rodin fut aussi le début de la collaboration de F. X. Šalda avec *Volné směry* et Manes. Il fut l'auteur de la réflexion « La langue maternelle du génie », qui fut ultérieurement reproduite dans le numéro de la revue *Volné směry* consacré à l'exposition<sup>564</sup>. L'idée maîtresse de son discours fut d'opposer la langue par laquelle l'oeuvre de Rodin s'exprime au moyen d'expression quotidien de la plupart d'entre nous. Selon Šalda, nos actions aussi bien que nos paroles sont conditionnés par une sorte de « langue étrangère », assimilée au cours de notre évolution dans le monde civilisé. Dans la présentation de l'oeuvre et de son créateur, F. X. Šalda en finit également avec l'idée encore persistante du « paradis perdu » propre au mouvement de décadence de la fin de siècle. Il y présente le génie associé aux forces primitives de la nature et de l'être. Il rétablit ainsi le lien naturel entre l'art et la vie et démontre sur l'exemple de Rodin les nouvelles voies de traitement du chaos des mondes intérieur et environnant.

K. B. Mádl souligna l'authenticité de l'oeuvre de Rodin dans une critique publiée par le journal pragois *Zlatá Praha* (Prague dorée)<sup>565</sup>. La même étude, enrichie de quelques

<sup>561</sup>Voir *ibid.*, p. 90.

<sup>562</sup>Le manuscrit de la traduction de l'article de la main de l'auteur ( Emmanuel Čenkov, « V Paříži, dne 9 srpna », *Máj*, no 12, vol. IV, 1907), Archives du Musée Rodin, Paris, dossiers personnes, Čenkov.

<sup>563</sup>Lettre de E. A. Bourdelle à A. Rodin, Prague, le 8 mars 1909, Archives du Musée Rodin, Paris, correspondance personnes, E. A. Bourdelle.

<sup>564</sup>F. X. Šalda, « Géniova mateřčina », *Volné směry*, vol. VI, 1902, p. 185-188.

<sup>565</sup>Karel B. Mádl, « Auguste Rodin », *Zlatá Praha*, no 27, le 1er mai 1902, p. 313-314 et « Auguste Rodin », *Zlatá Praha*, no 28, le 2 mai 1902, p. 314.

commentaires, parut une année plus tard dans les *Maîtres artistes*<sup>566</sup>. Une autre réflexion, datée du 21 septembre 1902 (qui fit ultérieurement partie du recueil des critiques de l'auteur *L'Art d'hier et d'aujourd'hui* paru à Prague en 1908) apportait un commentaire de l'exposition pratiquement dans les mêmes termes<sup>567</sup>. Mádl s'y arrêta sur la dimension sexuelle primitive propre à l'oeuvre de Rodin. Il la jugea éloignée de la perception des sens encore très pudique du public tchèque, due selon lui au fait de n'avoir connu de phase d'excès. Il fonda ses remarques sur l'observation de la nature humaine romane tourmentée par l'acte de possession et lui opposa celle de la race slave, animée, elle, par le désir.

Les raisons de l'accueil favorable et pratiquement unanime de Rodin par le public tchèque résidaient d'une part dans une campagne de presse préventive, entreprise par les jeunes artistes – critiques d'art autour de Manes – et d'autre part dans l'influence du « genius loci », une tradition forte de la sculpture baroque en Bohême. Mais la raison la plus importante fut telle que Rodin fut pour les Tchèques pas seulement un artiste mais surtout un représentant de la France, d'une république et d'un pays libre. Les Tchèques saluèrent en Rodin un symbole de la liberté.

Si à Prague, des voix mécontentes concernant l'exposition Rodin se furent levées, cela se fit sans exception contre la récupération d'un événement artistique à des fins politiques ainsi que le dénonçait Stanislav Kostka Neumann dans sa revue *Nový kult* (Nouveau Culte): « Admettez, que Paris est une ville légèrement plus culturelle que Prague. Qu'à Paris, plus que chez nous et plus que partout ailleurs, le génie soit susceptible d'être près de la foule officielle. Mais ni même Paris ne connaît Rodin, ne le comprend pas, ne l'aime pas. N'est-ce pas là une farce si c'est chez nous, à Prague, dont les autochtones sont de si piètres amateurs d'art et du génie, qu'une pluie d'ignorance et de bêtise officielles tombe sur l'oeuvre et la personne de Rodin ? [...] Ne s'agit-il pas là d'une farce si ce soit la municipalité de Prague qui prenne l'Exposition sous sa tutelle ? [...] N'est-ce pas une farce, si le génie mondial ait à avaler pareilles perles de rhétorique patriote<sup>568</sup> ? » Mais ces paroles nous font penser aussi à William Ritter qui argumentait de la même manière quand la revue *Volné sméry* publia des articles sur Paul Gauguin. Comme si les Tchèques n'avaient pas le droit de comprendre et d'apprécier les artistes modernes avant que ceux-ci soient glorifiés par la critique parisienne.

Outre la presse locale, la presse étrangère chantait également des louanges de l'exposition. Grâce de la collection de coupures de presse réunie par Rodin lui-même nous avons décelé des échos dans les journaux italiens, anglais, hollandais et allemands ce qui nous était pratiquement impossible dans le cas des autres expositions de l'art français organisées par les soins de Manes dont l'écho à l'étranger nous reste ainsi inconnu. La presse française faisait presque l'unanimité sur la grande valeur de l'exposition (aussi bien de l'installation que de l'oeuvre elle-même) ce qui n'était pas forcément le cas pour les expositions de Rodin en France. Citons en un exemple, *Le Voltaire* du 18 mai : « Que penseront de cette double manifestation les philistins qui ricanèrent naguère devant les plus belles oeuvres du maître, et qui se tenaient les côtes devant ses plus audacieuses créations. Son Balzac ou son Hugo, oeuvres de génie bafouées par le Tout-Paris snob, qui ne sait même pas, à défaut de goût, faire preuve de tact...<sup>569</sup> »

Rodin devint membre par correspondance de l'association et exposa, en 1908, des dessins dans le même pavillon. Bâti sous condition de démolition lorsque le Conseil Municipal aurait besoin du terrain, il se trouvait constamment menacé par la liquidation. Il

<sup>566</sup>Karel B. Mádl, « Auguste Rodin en Autriche », *Les Maîtres artistes*, no 8, le 15 octobre 1903, p. 298-302.

<sup>567</sup>Karel B. Mádl, *Umění včera a dnes II, Dvacet pět výstav Mánesa*, Prague, Topič, 1908, p. 53-82.

<sup>568</sup>Cité par Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques, op. cit.*, p. 142, (Stanislav K. Neumann, «Rodin v Praze», *Nový kult*, n° 9, 1er juin 1902, p. 2).

<sup>569</sup>A. Rigaud, « La gloire de Rodin à l'étranger », *Le Voltaire*, le 18 mai 1902, sans page.

n'était guère facile de résister aux assauts de promoteurs dans l'élan de construction immobilière régnant dans la ville au début du vingtième siècle. Prague reçut ainsi en héritage un espace d'exposition de qualité, qui ne fut démoli, à regrets, qu'en 1913. L'ironie de l'histoire est que jusqu'à aujourd'hui la parcelle où il fut placé est vide. Toutefois son rôle fut pour le développement artistique en Bohême crucial. Le pavillon édifié par Manes spécialement pour l'oeuvre de Rodin déjà un mois après la clôture ouvrait à nouveau ses portes à l'art français moderne – l'exposition organisée par un ami de Rodin – Gabriel Mourey. Manes, fut la seule association artistique en Bohême, qui disposait de son propre pavillon pour pouvoir organiser aussi bien les expositions de l'art tchèque que de l'art étranger. Cela signifiait une suite d'expositions qui y ont laissé des traces profondes. Le dernier acte de collaboration de Manes et de Rodin fut l'exposition en 1911 de son *buste de Mahler*<sup>570</sup>.

---

<sup>570</sup>Ce buste fut très apprécié par William Ritter qui écrit à Rodin : « *Vous venez de faire le buste de mon grand admiré Gustave Mahler. Il était nécessaire que vous deux génies se rencontrent [...]. Permettez moi d'illustrer de votre oeuvre, mes articles sur Mahler et le grand livre sur lui, auquel je travaille et que j'espère avoir terminé cet automne. Si oui, veuillez être aussi bon pour m'accorder deux ou trois aspects photographiques de l'oeuvre dont je me réjouis tant.* » Lettre de William Ritter à Auguste Rodin, Munich, le 4 juin 1909, Archives du Musée Rodin, dossiers personnes William Ritter. Mais Ritter n'a probablement jamais reçu ces photographies puisqu'il les redemande encore trois ans plus tard.



### III Le voyage

Rodin souhaita pour son voyage à Prague la compagnie de son élève Mařatka, et ses amis peintres tchèques Alfons Mucha et Rudolf Vácha. Ces derniers invitèrent également plusieurs journalistes français, parmi lesquels Arsène Alexandre qui pourtant en définitive ne s'y est pas rendu. L'inspirateur de ce voyage et celui qui en imagina le programme était Alfons Mucha. Il fut convenu du départ anticipé de Mucha, qui pouvait disposer ainsi d'assez de temps pour préparer également l'accueil de Rodin en Moravie, sa province natale.

Le dimanche, 25 mai 1902, au petit matin, Rodin partit en compagnie de Josef Mařatka et Rudolf Vácha. En fin d'après midi, ils arrivèrent à Cologne où ils logèrent à l'hôtel du Nord. Rodin est le plus enchanté par la cathédrale. Le 26 mai au soir, ils gagnèrent Dresde. De Cologne Mařatka et Vácha réservèrent un bel hôtel, le Sendig's Hôtel Europaischer Hof, rue Pragerstrasse. Le lendemain ils partirent pour faire un tour de la ville et des musées. Rodin était impatient de voir les oeuvres de Rembrandt, et particulièrement sa *Saskia*.

A Prague, pendant ce temps là, un accueil triomphal se préparait. Le 24 mai, le député J. V. Novák accusait réception de la somme de 1000 couronnes votée par le Conseil et destinée à couvrir les frais occasionnés par la visite du sculpteur français. Le Conseil mit également gracieusement un équipage à la disposition de Rodin. Le 27 mai, Vácha annonce télégraphiquement l'heure de l'arrivée au président du Conseil municipal Vladimír Srb : « *Maître Rodin arrivera à Prague demain mercredi, à 6 h 50 du soir*<sup>571</sup> ». La nouvelle est annoncée à la presse qui la divulgue aussitôt.

A Dresde, l'heure du départ approche. Une délégation d'artistes, le peintre Ferdinand Herčík en tête, était venue en éclaireur de Prague jusqu'à Dresde. Elle apprend à Mařatka une nouvelle inquiétante sur le bruit qui court à Prague ; l'accueil fait à Rodin serait une manifestation de Manes contre Myslbek, le grand sculpteur pragois, professeur de la plupart des membres de l'association et détenteur de la tradition académique tchèque. Nous verrons plus loin les deux grands sculpteurs réfuter par leur attitude ces calomnies, qui se nourrissaient de la vieille adversité entre Manes et Krasoumná jednota.

A la frontière tchèque, à Podmokly/Bodenbach, de nouveaux messagers de la culture tchèque viennent saluer Rodin. Une délégation amenée par Mucha et Jiránek, composée de représentants de confédérations prenant part à l'organisation des festivités accueille Rodin sur le sol de la Bohême. Ainsi entouré d'un cercle amical d'artistes, dans le train l'amenant à travers la campagne tchèque, Rodin fait connaissance de l'atmosphère culturelle pragoise.

A Prague, Rodin descend de son compartiment en compagnie de Mucha, de Vácha, de Jiránek et de Herčík. A la sortie du train, une foule enthousiaste lui offre une ovation grandiose dans une gare décorée pour l'occasion. Les principales autorités de la ville et de la vie culturelle du pays sont présentes et le président du Comité d'exposition le député au Conseil d'Empire Josef Vincenc Novák s'adressa à Rodin dans un discours de bienvenue. Ensuite d'autres représentants des associations artistiques le suivirent. D'innombrables gens l'accompagnent à son hôtel, l'acclamant de « Sláva ! », de « Vive la France ! ». Les Sokol à cheval se joignent au cortège extraordinaire et le guident jusqu'à l'hôtel Central, rue Hybernská, au centre même de la ville. On peut facilement imaginer que Rodin, s'attendant à recevoir un accueil intime des cercles artistiques pragois, soit tout d'abord dépassé par l'événement, puis très ému. Arrivé à l'hôtel, il se voit obligé de sortir plusieurs fois sur le balcon saluer la foule d'admirateurs qui l'acclame.

---

<sup>571</sup>Cité par Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, op. cit. , p. 103.

Les festivités autour de son arrivée commencent le lendemain. Le programme est chargé pour Rodin, et de plus, ses amis remplissent chaque moment libre d'initiatives personnelles. Le jeudi 29 mai à 10 heures du matin, Rodin passe au pavillon au pied du jardin Kinský pour une visite officielle de son exposition. A 11 heures et demie, il est attendu à l'hôtel de la Vieille Ville par les autorités municipales pour une réception dont, avant lui, seuls des hommes d'Etat avaient été honorés. Déjà sur le chemin de l'Hôtel de Ville, Rodin a une nouvelle preuve du véritable engouement des Praguais pour sa personne. Arrivant en carrosse, il est ovationné par la foule rassemblée devant l'édifice. A la fin de l'hommage, Rodin ne remercie la ville de Prague de son accueil que par quelques mots aimables, car sous le coup de l'émotion, il n'est pas en état d'en faire davantage : « *Je suis confus, je ne sais pas comment remercier la noble nation tchèque et le Conseil municipal pragois, je suis vraiment profondément touché par votre cordiale hospitalité. Ma reconnaissance est profonde et je regrette de ne pas pouvoir l'exprimer telle que je l'éprouve. Merci mille fois*<sup>572</sup> . »

Après le déjeuner, Rodin part, selon son souhait, visiter le Musée national accompagné de J. V. Novák, par ailleurs collectionneur, et des membres de Manes. Le point de programme suivant est une promenade en carrosse sur la colline Petřín. Comme on sait, du sommet de la colline se trouve une réplique à petite échelle de la tour Eiffel. Ses hôtes le persuadent d'y monter. Rodin plus tard commentera cette prouesse en disant que même si à Paris, son atelier se trouvait au pied de la tour Eiffel il n'y était pourtant jamais monté, alors que les Praguais avaient réussi à le faire monter à la leur<sup>573</sup>. Ensuite il passe la soirée avec un cercle d'amis au restaurant *Nebozizek* sur la colline.

Le vendredi 30 mai est la journée de la visite officielle de son exposition. Le député J. V. Novák profite de l'occasion et offre au public invité un deuxième vernissage, cette fois-ci en la présence de l'artiste. Sur le coup de dix heures un carrosse s'arrête devant le pavillon et Stanislav Sucharda, le président de l'association Manes en sort afin de pouvoir aider Rodin à descendre. Les membres de Manes accueillent « leur maître » sur l'escalier d'entrée formant ainsi une haie d'honneur. Stanislav Sucharda ému, remercie le sculpteur français de sa venue et ouvre ainsi l'exposition une deuxième fois. Le professeur Hynais, recteur des Beaux-Arts, rend compte dans son discours de l'admiration de l'Académie pour les oeuvres exposées ainsi que pour l'ensemble de l'oeuvre du grand Maître.

A la fin de la cérémonie, Arnošt Hofbauer, représentant l'association Manes, prononce un discours où il évalue pleinement l'apport de l'art de Rodin aux jeunes artistes tchèques : « *L'exposition de votre grandiose oeuvre est pour nous autres Tchèques, une nation jeune contrainte de développer en premier lieu l'identité et l'individualité de son art, une première occasion d'accueillir en liberté sur notre sol un art étranger et de le comparer, avec toute la sévérité nécessaire, à notre propre travail, et de chercher en lui la force et l'audace nécessaire pour la poursuite des mêmes objectifs artistiques. Votre art est capable d'exercer cette influence bénéfique sur nous par la force de son caractère intrépide, défenseur hardi du progrès. Quel autre art aurait-il pu raviver l'art tchèque sinon le vôtre, par le rayonnement de cette force de création, noble et aussi émancipée. C'est de cette noble influence que le jeune art tchèque vous témoigne aujourd'hui d'une profonde gratitude*<sup>574</sup> . »

Après la cérémonie, Rodin se promène parmi ses oeuvres en compagnie d'artistes et de notables tchèques. A la sortie de son exposition Rodin part visiter l'atelier de J. V. Myslbek à l'Académie des Beaux-Arts sur l'invitation du sculpteur tchèque, l'ancien professeur de Mařatka. On sait que par jalousie et faux nationalisme Krasoumná jednota présentait les fêtes données en l'honneur de la visite du sculpteur français comme une

<sup>572</sup>Cité par *ibid.* , p. 110, (Anonyme, « Uvítání Roidna na Staroměstské radnici », *Pražské noviny*, no 147, p. 3).

<sup>573</sup>Voir *ibid.* , p. 111.

<sup>574</sup>Anna Masaryková, «Rodin in Prague», in: *Auguste Rodin. Plastik, Zeichnungen, Graphik*, Berlin, 1979, p. 78.

manifestation des jeunes artistes de Manes contre Myslbek et son école. Mařatka s'était alors promis d'y remédier en réunissant les deux artistes le plus tôt possible. La rencontre se passa d'une manière très émotionnelle décrite par Mařatka : « *En présentant mon cher ancien professeur à Rodin et en les remerciant l'un et l'autre de leur bienveillante direction, quelques larmes échappèrent à J. V. Myslbek et tous deux me serrèrent la main, visiblement émus*<sup>575</sup>. » Suit la visite de l'atelier de J. V. Myslbek et de son école, Rodin s'intéresse aux travaux des élèves et reste un moment à observer l'oeuvre de Myslbek en cours, la statue équestre de *St. Venceslas*<sup>576</sup>. Il dit qu'il aime la force qui se dégage du cheval, et observe attentivement les traits slaves du saint<sup>577</sup>. Le professeur Vojtěch Hynais le mène ensuite dans son atelier.

A la sortie de l'Académie, il profite de la proximité du parc Stromovka pour se détendre ; il s'y promène seul avec son élève. Puis il retourne à son hôtel où un banquet a lieu, organisé en son honneur par les corporations artistiques tchèques. En finale Rodin répond à toutes les preuves de l'estime pour lui et pour son oeuvre : « *Très honorés mes dames et messieurs, chers amis et collègues ! Mon coeur bat la chamade suite à l'accueil chaleureux que vous m'avez offert, suite à l'amour et à l'amitié que vous avez pour ma patrie et à l'amabilité avec laquelle vous avez accueilli mes sculptures. Je suis votre obligé. Sous l'effet de l'émotion je ne peux en dire davantage. Merci ! Vive les Tchèques*<sup>578</sup> ! »

Il retourne ensuite dans sa chambre d'hôtel pour se reposer. Le soir il est convié au Théâtre national à la représentation de l'opéra *Psohlavci* de Karel Kovařovic. Après le spectacle il part pour une soirée amicale organisée par Manes dans leurs locaux du palais Nádherný, rue Vodičkova.

Le lendemain, samedi 31 mai, Rodin prend avec Mařatka et Vácha un bateau à vapeur pour une excursion à Zbraslav. Sur place, ils visitent son église et son monastère. Les hôtes ont prévu pour Rodin un déjeuner dans l'herbe dans le parc à l'anglaise d'un château de plaisance, le *Hvězda* (Etoile), au confins de Prague. Dans l'après-midi il se rend à la fête de la Société du Théâtre National et de l'Union des femmes et des jeunes filles tchèques. Fête organisée afin de réunir les fonds pour la construction d'un monument au poète Julius Zeyer dont c'était le premier anniversaire de sa mort. La fête a lieu dans les jardins du Belvédère, le palais de plaisance de la reine Anne, non loin des jardins du Château Royal. De tableaux vivants son exécutés sur scène représentant les personnages de romans et de poèmes du poète célébré. La soirée se passe comme une petite mise en appétit pour son voyage en Moravie. IL la finit à l'auberge *U kupců* (Chez les marchands) entouré de ses amis artistes à écouter les chansons folkloriques des étudiants moraves.

La visite de Prague s'arrête là. Le plan de Mucha élaboré longtemps à l'avance était de faire découvrir à Rodin la Moravie, sa province natale, et notamment la région de Slovaquie morave. Comme on sait à l'époque, cette région gagnait de l'intérêt auprès des artistes praguais. Le dimanche 1<sup>er</sup> juin est le jour du départ. Rodin, accompagné de Mucha, de Mařatka et d'un groupe nombreux d'artistes et de journalistes tchèques s'en vont à la découverte du pays des Moraves. L'organisation de l'excursion est assurée par Miloř Jiránek.

A la gare de Hodonín, Rodin est reçu solennellement par le maire Hess et un rang de

---

<sup>575</sup>Cité par Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques, op. cit.*, p. 114 (Josef Mařatka, *Notes et souvenirs*, Prague, Odeon, 1987, p. 129).

<sup>576</sup>Josef Václav Myslbek : *St. Venceslas*. Le monument équestre est aujourd'hui l'oeuvre la plus connue du sculpteur, elle se trouve dans un des lieux les plus porteurs de l'histoire tchèque – sur la place Venceslas devant le Musée national, et sert de lieu de pèlerinage dans les moments critiques d'existence de la nation.

<sup>577</sup>« Mistr Rodin v Praze », *Čas*, le 31 mai 1902, p. 2.

<sup>578</sup>Cité par Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques, op. cit.*, p. 118-119 (Anonyme, «Rodin v Praze», *Pražský ilustrovaný kurýř*, n° 148, le 31 mai 1902, p. 2).

membres de Sokol au nom de la communauté tchèque de la ville. Rodin se trouve immédiatement entouré d'une foule venue l'accueillir en grand nombre et vêtue de costumes traditionnels. Le cortège d'artistes, d'hommes de lettres et de journalistes se rend à la Maison de la Commune, où, dans le cadre des festivités en l'honneur de la visite de l'illustre hôte, les artistes de Brno viennent donner une représentation de la pièce *Raduz et Mahulena* de Julius Zeyer. Le sculpteur, entièrement conquis, y reste jusqu'à trois heures du matin.

Le lendemain lundi 2 juin, est la journée de clôture de l'Exposition des artistes peintres slovaques à laquelle Rodin est convié. La cérémonie commence à neuf heures du matin dans le hall de la Maison Communale. Les invités font le tour de l'exposition que Rodin déclara très réussie. Il contemple pendant un long moment le *Chemin des Rois* et la *Madone slovaque* de Joza Uprka chez qui, à Hroznová Lhota, un public très nombreux se rend par la suite pour une excursion. Tout le monde fait la fête, comme s'ils recevaient un monarque. Plus les invités approchent de Hroznová Lhota, plus il y a de jeunes gens en costumes.

Uprka serre la main de Rodin avec une joie sincère et derrière lui toute sa famille vient pour accueillir le Maître et lui rendre hommage. L'intérieur et l'extérieur de la maison d'Uprka, la cour et le jardin sont remplis d'invités venus de Vienne, de Brno, de Prague, de la Slovaquie et d'ailleurs. Plus de 100 voitures sont arrivées.

Après des heures heureuses et gaies chez Uprka, Rodin part. Il passe le chemin du retour en compagnie de Zdenka Braunerová installée dans le carrosse de Rodin. A Hodonín, Rodin revient à l'exposition et examine de nouveau attentivement les toiles d'Uprka. Le voyage de Rodin en Moravie se termine dans la Maison de la Commune à Hodonín. Un banquet s'y tient prêt pour une heure de l'après-midi, mais les invités ne rentreront de chez Uprka que vers cinq heures. Ici aussi, une fête improvisée a lieu après le banquet, à laquelle prennent part un ensemble de musiciens de Břeclav, trois autres de Skalica, et bien entendu celui de Velká nad Veličkou. Elles jouent jusqu'au petit matin et les chanteurs et danseurs suivent la cadence<sup>579</sup>.

Le mardi 3 juin, Rodin partit pour l'excursion à Blansko et aux gorges de Macocha. Ensuite il dîna et passa la nuit à Brno, déjà très fatigué il essaya d'éviter les fêtes et les banquets qui furent préparés pour son accueil. Rodin repart pour Paris, via Vienne, où il passe un séjour de cinq jours, guidé par la femme de lettres viennoise Berthea Zuckerkandl<sup>580</sup>. Fatigué, il renonce à son excursion à Budapest, où les artistes hongrois l'attendaient et dont l'invitation lui fut transmise à Prague par les architectes Jambor et Ligeti.

---

<sup>579</sup>Rodin logeait chez Otokar et Eleonore Čihák, brasseurs à Hodonín. En souvenir de son séjour, le sculpteur leur offrit son buste par Falguière.

<sup>580</sup>Berthea Zuckerkandl (1863-1945) – journaliste et critique d'art viennoise, belle-soeur de Georges Clemenceau.

L'objectif de l'exposition suivi par les jeunes artistes pragois fut en effet de divulguer les tendances progressistes de l'art français en Europe centrale. Leur but premier fut de relever l'art en Bohême du niveau provincial auquel il se trouvait réduit depuis des décennies à un niveau européen. Si l'oeuvre de Rodin représenta pour les jeunes artistes des deux communautés (tchèque et allemande) le symbole de la lutte contre la dictature de l'esprit petit-bourgeois dans l'art, pour la municipalité pragoise et le large public tchèque elle fut le symbole politique – l'art français comme une antithèse à l'art allemand et autrichien, la République française contre la Monarchie Austro-Hongroise. L'exposition et la visite du sculpteur à Prague avaient pour les Tchèques un double sens – artistique et politique. Donc même si l'association Manes ne voulait guère donner à l'exposition Rodin le sens unique d'une manifestation d'identité nationale, sachant très bien profiter de la situation politique nationaliste, elle arriva à persuader les cercles officiels à soutenir leur projet qui sans cette aide n'atteindrait jamais une aussi grande ampleur.

On a vu à quel point les « hasards » jouèrent un rôle crucial pendant la préparation du projet (les peintres Miloš Jiránek et Arnošt Hofbauer furent par hasard à Paris au moment où Manes décida d'aborder Rodin, la délégation de la Municipalité pragoise fut par la suite d'heureux accidents invitée à l'atelier de Rodin, etc. ) qui portant aboutit grâce à un grand effort et enthousiasme à l'exposition la plus professionnelle et la plus réussie du sculpteur. Les raisons pourquoi Rodin décida d'exposer à Prague restent énigmatiques. Il semble et la dernière étude d' Ivana Guryčová<sup>581</sup> le confirme que Rodin accepta la proposition des Tchèques pour des raisons personnelles et irrationnelles. Ne pouvant attendre de vendre un grand nombre de pièces à Prague qui n'était pas un centre culturel à tel niveau, il succomba surtout aux instances de son élève Josef Mařatka et d'autres amis Alfons Mucha, Miloš Jiránek et Rudolf Vácha. Il est aussi curieux que Rodin dont l'arrivée à Prague fut la plus triomphale, par contre aux autres francophones visitant Prague (William Ritter, Emile A. Bourdelle, Camille Mauclair), n'évoque son séjour pragois que rarement. Mais ce qu'est encore plus étonnant est que même son exposition organisée par Manes n'est mentionnée dans ses écrits postérieurs. En se souvenant de son séjour il se limita à des phrases assez officielles en rappelant surtout les événements mondains. Il paraît impressionné par le côté officiel de son accueil mais ne semble pas véritablement touché ni par son voyage ni par l'exposition:

*« C'est un grand plaisir pour moi de vous communiquer les souvenirs inoubliables que j'ai gardés de la Bohême. Naturellement tout d'abord l'impression que j'ai reçu de Prague, cette ville dont les silhouettes sont si heureusement découpées ; mais en dehors de son caractère très sévère, et pour tout dire, historique. J'y retrouve de même qu'à Vienne, comme une grâce venue de l'Italie. Ainsi qu'à Vienne, les femmes y ont gardé un charme et une grâce qui animent toute la ville. Quand à l'accueil qui m'a été réservé, et à la réception qui m'a été faite, ce sera un événement rare et inoubliable dans ma vie. – Ce fut une impression profonde pour moi d'être reçu dans cet Hôtel-de-Ville historique, tout empreint du caractère et des anciens âges, d'être honoré de la présence du docteur Riegel<sup>582</sup>, et je fus profondément ému, moi simple sculpteur d'être reçu avec temps de magnificence<sup>583</sup>. »*

Et pourtant, l'oeuvre de Rodin fut comprise dans son essence par les jeunes artistes

<sup>581</sup>Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, op. cit. , p. 95-98.

<sup>582</sup>František Ladislav Rieger (1818-1903).

<sup>583</sup>Cité par Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, op. cit. , p. 149 (LAS Hercovici à Rodin du 8 octobre 1903. Cf. Alain Beausire et coll. *Correspondance de Rodin*, Paris, Musée Rodin, tome II, p. 97).

tchèques, organisateurs de son exposition mieux que partout ailleurs. Deux faits peuvent épauler ce discours : En premier lieu la disposition intelligente de l'exposition ne pouvant être réalisée sans une assimilation parfaite de l'oeuvre de Rodin. L'installation était conçue de manière à permettre aussi bien la contemplation de chaque oeuvre en particulier que de l'ensemble, jouant la carte de l'interaction des formes. L'installation de l'exposition pragoise accomplissait parfaitement les exigences du Maître : « *Une sculpture doit avoir autour d'elle une atmosphère, une certaine zone de liberté permettant au visiteur de l'examiner sous ses diverses aspects...* »<sup>584</sup>

En second lieu, l'estime portée à son *Balzac*. Malgré les déboires que cette oeuvre avait connus dans la campagne de presse qui a suivi le refus par la Société des gens de lettres du monument auparavant commandé, (pendant laquelle Paris était divisé en deux partis, celui des « balzaciens » et celui des « anti-balzaciens » à l'instar de l'affaire Dreyfus sévissant en même temps), et le mauvais accueil que cette oeuvre a reçu en Italie<sup>585</sup>, le fait d'avoir fait figurer précisément cette oeuvre controversée sur l'affiche officielle de l'exposition pragoise témoigne que les organisateurs avaient compris l'oeuvre de Rodin dans son essence même.

« *D'instinct, ils ont compris le rôle que l'oeuvre de Rodin allait jouer dans l'évolution de l'art du siècle qu'ils voyaient débiter. Ils ont trouvé dans son oeuvre les réponses aux interrogations auxquelles les anciens modèles de création n'étaient plus en mesure de répondre. Ils ont senti que pour les générations d'artistes à venir, il allait y avoir un avant et un après Rodin. Après avoir réussi à faire adopter l'oeuvre de Rodin au public et aux autorités artistiques académiques, les jeunes artistes allaient dorénavant bénéficier d'une liberté créative sans précédent. Tel était le principal effet de l'Exposition* »<sup>586</sup>

Toutefois Rodin joua pour le développement de l'art tchèque encore un rôle beaucoup plus large – son exposition à Prague fut une grande ouverture à l'art moderne français. En 1902 Rodin appartenait aux artistes les plus célèbres au monde et naturellement un cercle d'autres artistes et critiques d'art se forma autour de lui. Le contact que les Tchèques ont réussi à lier avec lui leur permit de rencontrer d'autres personnes particulièrement influentes qui furent sollicitées à la collaboration – l'un des premiers fut Gabriel Mourey mais le plus important et le plus fidèle fut Camille Mauclair. A partir de l'année 1902 on date le début de cette grande aventure des échanges artistiques franco-tchèques.

---

<sup>584</sup>Cité par *ibid.*, p. 152 (Alain Beausire, *Quand Rodin exposait*, Paris, Musée Rodin, 1988, p. 163).

<sup>585</sup>Rodin renonça à exposer son *Balzac* à la IV<sup>e</sup> Biennale de Venise (1901) suite à une véritable campagne contre la facture de ce monument dans la presse italienne. Voir Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, vol. I, Mémoire de maîtrise, Université Paris IV Sorbonne, UFR des études slaves, 1999-2000, p. 151.

<sup>586</sup>Ivana Guryčová, *Sur les traces d'Auguste Rodin en Pays tchèques*, *op. cit.*, p. 151.

## 2. Gabriel Mourey (1865-1943), la rencontre avec l'impressionnisme, Les Arts de la Vie et Le Studio

### *I Qui fut Gabriel Mourey ?*

Aussi bien que William Ritter et Camille Mauclair Gabriel Mourey ne se limitait pas à la critique mais il tentait la littérature. Et aussi bien qu'eux, il est presque oublié aujourd'hui. Son rapport à l'art moderne du début du XXe siècle fut négatif de la même manière que celui de ces confrères. Gabriel Mourey est né en 1865 à Marseille. Son rôle joué dans le mouvement artistique de l'entre-deux siècles est mal connu en général. Son rapport aux artistes tchèques est encore moins clair. L'un des rares textes qui s'occupent de sa personnalité depuis sa mort fut écrit en 1987 par Jean-Marc Ramos<sup>587</sup>.

En l'absence de biographie ou simplement de mémoires, l'auteur s'est reporté, pour faire une image de cet écrivain français, aux témoignages des contemporains dans leurs journaux, souvenirs ou correspondances. En 1891 Gabriel Mourey s'est présenté ainsi : « *Je suis de taille moyenne, je porte la tête penchée à droite, et quoique rongé d'une ambition féroce, je suis très pâle*<sup>588</sup>. » Il publie en 1883, alors âgé de dix-huit ans, son premier livre de vers, *Voix éparses*<sup>589</sup>. Après avoir fait paraître un second recueil de vers chez Dalou en 1888, *Flammes mortes*, il s'attacha à traduire Poe et Swinburne. Contrairement à Ritter et Mauclair Mourey savait parfaitement anglais. Sa traduction des *Poésies complètes d'Edgar Poe* fut publiée chez le même éditeur et la même année 1888 avec l'introduction de Joséphin Péladan<sup>590</sup>. Mourey créa un pont entre Paris et Londres. Dans sa biographie qui comprend une trentaine de titres, on trouve des traductions, plusieurs recueils de poèmes, de nombreux essais sur les moeurs ou les tendances de l'art au début du XXe siècle et quelques pièces de théâtre.

En 1899 Mourey devint le promoteur d'un troisième Salon des Beaux-Arts et se fit élire par les peintres séparatistes Directeur de la Société Nouvelle : « ... *un tout jeune homme, ardent propagateur et passionné champion des idées nouvelles, érudit et solide écrivain, peut-être encore plus apprécié à Londres que parmi nous, M. Gabriel Mourey, l'heureux traducteur des poèmes de Swinburne, plus heureux novateur encore des choses et visions londoniennes et cela nous est une joie que de féliciter la nouvelle Société de son choix*<sup>591</sup>. » Il publia de nombreux articles et plusieurs livres sur la peinture anglaise<sup>592</sup> pour finalement créer en 1899 l'édition française du *Studio*<sup>593</sup>, célèbre magazine réputé pour la qualité de ses essais sur les Beaux-Arts pas seulement en France mais aussi en Bohême. Ses préférences allaient aux Préraphaélites – à Burne-Jones surtout – mais il contribua aussi à faire connaître Aubrey Beardsley en France ; ce dont il était particulièrement fier.

---

<sup>587</sup>Jean-Marc Ramos, *Lettres inédites à Gabriel Mourey et à quelques autres (1888-1905), recueil enrichi de portraits et de documents originaux*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1987.

<sup>588</sup>Cité par Jean-Marc Ramos, *Lettres inédites à Gabriel Mourey, op. cit.*, p. 14 ( *Le Courrier Français*, n°15, année 8, le 12 avril 1891).

<sup>589</sup>*Ibid.*

<sup>590</sup>Vu que Péladan fut à ce moment l'ami assez proche de Ritter, on peut supposer qu'il est possible que Mourey et Ritter se soient connus.

<sup>591</sup>Jean Lorrain, *Poussières de Paris*, Paris, Ollendorff, 1902, p. 107.

<sup>592</sup>Gabriel Mourey, *Passé le Détroit*, Paris, Ollendorff, 1895 ; *D. G. Rosetti et les Préraphaélites Anglais*, Laurens, 1910 ; *La Peinture anglaise du XVIIe siècle*, G. Van Oest, 1928.

<sup>593</sup>Il collabore étroitement avec son éditeur Ollendorff car le bureau de la revue se trouve à son adresse : 50, Chaussée d'Antin, Paris.

Mourey s'approchait de ses collègues Ritter et Mauclair aussi par sa vision de l'art contemporain. Guillaume Apollinaire nous a laissé un témoignage curieux de Mourey au moment de l'inauguration du Salon d'Automne de 1913 : « *Gabriel Mourey, la tête penchée, se promènera avec un air méprisant devant les oeuvres ressortissant à des conceptions plastiques auxquelles il lui plaît de ne rien entendre. Ce poète admirateur de Verhaeren demeure en art le disciple fervent de Whistler. En chapeau rond, manteau flottant, Gabriel Mourey s'attardera à parler de poésie avec quelques confrères*<sup>594</sup> . » Maurice Denis faisait l'une des peu d'exceptions des artistes modernes qu'il appréciait par contrairement à Cézanne: « *Maurice Denis – qui est bien le plus intelligent des peintres actuels mais dont je me refuse absolument à partager l'enthousiasme qu'il professe pour le monstrueux et barbare Cézanne ...*<sup>595</sup> » En harmonie avec le goût actuel qui était proche de celui de Mauclair, Mourey aimait l'art d' Albert Besnard mais aussi Jean-François Raffaëlli, Alfred Stevens, Jules Chéret, Jules Breton et Georges Dufrenoy auxquels il a consacré des études. Il admirait les peintres symbolistes Gustave Moreau, Odilon Redon. Il appréciait singulièrement Puvis de Chavannes et Edgar Degas qu'il isolait des impressionnistes pour le présenter comme « *l'un des plus grand peintres que la France ait produit*<sup>596</sup> . »

On possède très peu d'informations sur la vie et les activités de Mourey après 1905. On sait qu'en janvier 1914, il fut nommé conservateur du Musée national du Château de Compiègne. Pendant la première année où il gardait les collections dans des « *circonstances particulièrement pénibles et absorbantes*<sup>597</sup> », il rédigea ses impressions et les rassembla sous un titre évocateur *La Guerre devant le Palais*<sup>598</sup> . L'évacuation de la ville décidée en raison des bombardements, devait le contraindre à quitter ses fonctions en mars 1918. Par la suite, il devient encore plus difficile de retrouver sa trace. De conférences en expositions, il semble avoir beaucoup voyagé à travers l'Europe consacrant, de ce fait, moins de temps à l'écriture. Il se spécialisa dans l'étude des fêtes<sup>599</sup> auxquelles il consacra trois livres avant de s'étendre à Neuilly, le 10 février 1943.

<sup>594</sup> Guillaume Apollinaire, *Anecdotes*, Paris, Gallimard, 1955, p. 121.

<sup>595</sup> Gabriel Mourey, *Propos sur les beautés du temps présent*, Paris, Ollendorf, 1917, p. 28.

<sup>596</sup> Cité par Jean-Marc Ramos, *Lettres inédites à Gabriel Mourey, op. cit.*, p. 16 (Gabriel Mourey, « Edgar Degas », *The Studio*, le 5 mai, 1918).

<sup>597</sup> Jean-Marc Ramos, *Lettres inédites à Gabriel Mourey, op. cit.*, p. 16.

<sup>598</sup> Gabriel Mourey, *La Guerre devant le Palais*, Paris, Ollendorff, 1915.

<sup>599</sup> Gabriel Mourye, *Fêtes foraines*, Delpeuch, 1927 ; *Le Livre des fêtes françaises*, Librairie de France, 1930. Auparavant, il avait publié *Fêtes de Paris*, Les Cent Bibliophiles, 1907.



Déjà en 1900 Gabriel Mourey découvre pour la première fois l'art tchèque à l'exposition universelle de Paris, il est enchanté surtout par l'art décoratif et il en écrit dans sa revue *Le Studio*<sup>600</sup>. Il appartenait aux admirateurs de l'art d'Alfons Mucha et en 1902 il s'est chargé d'écrire la préface de son portfolio de 72 plantes publié par la Librairie Centrale des Beaux-Arts qui fut utilisé par des écoles de l'art décoratif et qui influença toute une génération d'artistes.

En rédigeant *Volné směry* (1902-1907) F. X. Šalda suivait surtout deux buts – fonder une critique d'art tchèque professionnelle et mettre le public tchèque au fait du développement de l'art et de la culture européens. Après cinq ans de travail il a réussi non seulement à accomplir les buts qu'il s'est donnés pour tâcher, mais aussi de faire une renommée de la revue non seulement en Bohême mais aussi en Allemagne et en France. Il soignait attentivement ses contacts à l'étranger et l'élargissement du cercle des collaborateurs. C'était surtout grâce à lui que les critiques d'art qui à leur époque représentaient le sommet de cette profession comme Camille Mauclair, Gabriel Mourey, Charles Morice, Julius Meier-Graefe contribuaient à *Volné směry*. Les écrits des autres comme G. Jean Aubry, Jean Dolent, Théodore Duret, André Fontainas, Gustave Geffroy, Joris-Karl Huysmans, Jean Lahore, Camille Lemonnier, A. Lichtwark, Roger Marx, Octave Mirbeau, Alexandre Arsène, Milés Roger, George Moore, Richard Muther, Robert Saitschick, Robert de la Sizeranne, Karl Scheffler, Wölfflin furent pour la première fois lus en Bohême grâce à Šalda. La plus part de leurs articles furent traduits par lui même mais les études écrites spécialement pour *Volné směry* furent publiées aussi dans l'original. Souvent il ne se satisfaisait pas seulement par la publication des études étrangères mais il commentait et référait sur les idées nouvelles. Son orientation était profondément occidentale - il s'adressait surtout à la France mais aussi à l'Allemagne et l'Angleterre. Au cours de sa rédaction *Volné směry* deviennent une revue de classe européenne et elle atteignit son abomination par le volume XI, le dernier que Šalda rédigea.

Ce qui rapprochait Šalda à Mourey s'était parmi d'autres leur admiration commune pour les idées de John Ruskin et William Morris<sup>601</sup>. L'un des deux premiers articles que Šalda traduisit pour *Volné směry* fut un chapitre sur Aman-Jean extrait du livre de Mourey *Des Hommes devant la Nature et la Vie*<sup>602</sup>. Mourey y publia ses études sur Rodin, Helleu, Le Sidaner, Steinlen, E. Claus, P. Renouard, Ch. Cottet, J. W. Alexander, J. -F. Raffaëlli, F. Thaulow, G. La Touche, A. Baertsoen, Aman-Jean, A. Lepère. Pour Šalda, le chapitre de Mourey sur Rodin servit l'exemple quand il défendit l'art du sculpteur français contre le critique d'art conservateur K. M. Čapek<sup>603</sup>.

Šalda découvrit Gabriel Mourey justement par son livre *Des hommes devant la Nature et la Vie*. Il aima toute de suite ce critique d'art qu'il considérait comme « ... mondial, l'un des meilleurs connaisseurs de l'art non seulement français<sup>604</sup>. » Son crédo « ...qu'en art les moyens d'expression ne comptent pas et que les grandes oeuvres sont celles où se manifeste avec le plus d'intensité, le plus de sincérité, l'émotion d'un homme devant la nature et la

<sup>600</sup>Voir Gabriel Mourey, « Promenade à l'Exposition, L'art décoratif autrichien », *Le Studio*, n° 92, vol. XXI-XXII, 1900-1901, p. 34-36.

<sup>601</sup>Šalda traduisit l'article de Mourey sur William Morris. Voir J. B. Svrček, *F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění*, Praha, Melantrich, 1947, p. 90.

<sup>602</sup>Gabriel Mourey, *Des Hommes devant la Nature et la Vie*, Paris, Librairie Paul Olledorff, 1902 ; Gabriel Mourey, « Aman Jean », *Volné směry*, vol. VI, 1902, p. 256-261.

<sup>603</sup>Voir F. X. Šalda, « Odvaha – k pomluvě », *Volné směry*, vol. VI, 1901, p. 267.

<sup>604</sup>*Ibid.*, traduction K. F. : « ...světového, jednoho z nejlepších znalců umění ne pouze francouzského... »

vie<sup>605</sup> » devait lui être proche. Šalda séjournait à Uhříněves quand il travaillait sur le compte-rendu du livre de Mourey<sup>606</sup>. Le 1<sup>er</sup> août 1902 il l'envoie à *Volné směry* et écrit à Jan Štenc : « *Le compte-rendu est plus long que j'attendais, mais c'est parce que j'y ai dit quelque chose de principal sur la critique, quelque chose qui me semblait actuel surtout dans le milieu tchèque et puis parce que j'y ai écrit beaucoup sur nos critiques éminents*<sup>607</sup> ». Šalda ouvre son texte par une constatation que : « *M. Mourey n'y pratique pas une critique confortable et facultative forcément insignifiante qui règne chez nous dans la littérature et l'art et qui prétend un prestige de la modernité : je pense la critique dont la soit disant objectivité [...] sert comme un masque recherché à cacher une neutralité artistique, l'indifférence, le manque de tempérament, de caractère et de personnalité de celui qui critique*<sup>608</sup> ». »

Gabriel Mourey fut proche de Šalda pour sa capacité d'unir la critique et la poésie. Šalda appréciait chez lui sa naïveté, sa simplicité, sa gravité et sa sagesse, son rapport personnel à l'art qui fait que sa critique a un caractère fort. Il le voit comme un *critique-poète* et un *critique-artiste*. Il appuie sur le caractère moral du critique et il aime chez Mourey sa recherche de l'artiste-homme derrière son oeuvre d'art, son attention à la question psychologique de la genèse artistique. Il apprécie les courts passages des récits des artistes mêmes sur leurs recherches et doutes pendant la création artistique. Le titre du livre lui semble juste car la nature et la vie sont des critères invariables pour l'art. En plus le critique d'art tchèque comprend le livre comme une oeuvre littéraire où l'auteur laissa passer ses qualités d'écrivain.

<sup>605</sup> Gabriel Mourey, « L'eau-forte en couleurs en France », *Le Studio*, n° 95, vol. XXI-XXII, février 1901, p. 1.

<sup>606</sup> F. X. Šalda, « Gabriel Mourey : Des hommes devant la nature et la Vie », *Volné směry*, vol. VI, 1902, p. 272-273.

<sup>607</sup> Cité d'après : František Žákavec, « Ke spolupráci F. X. Šaldy s «Mánesem», *Umění*, vol. X, 1937, p. 388 (Lettre de F. X. Šalda à Jan Štenc, le 1 août 1902), traduction K. F. : « *Referát dopadl snad trochu rozsáhleji, než jsem čekal, ale je to proto, že jsem tam řekl leccos principiálního o kritice, co se mi zdálo zvláště v našich poměrech na čase, a že mnoho psáno je na adresu našich kritických veličin.* »

<sup>608</sup> F. X. Šalda, « Gabriel Mourey : Des hommes devant la nature et la Vie », *Volné směry*, vol. VI, 1902, p. 272, traduction K. F. : « *Pan Mourey nepřestuje tu pohodlnou a nzávnou a ovšem i bezvýznamnou kritiku, která vládne u nás v literatuře i ve výtvarném umění a má zde dokonce prestiž modernosti: míním tu kritiku, již je tak zvaná objektivnost [...] vítanou zástěrou a hledanou maskou pro uměleckou neutralitu, lhostejnost a beztemperamentnost, bezcharakternost a bezosobnost kritizujícího.* »

### III L'exposition de l'art moderne français à Prague en 1902

#### A/ L'organisation

En 1902 Šalda invite Mourey à organiser l'exposition à Prague qui devait être la plus grande exposition de l'art français contemporain en dehors de Paris. Il s'agissait du deuxième grand événement artistique après l'exposition Rodin et il est possible que l'idée de l'exposition fut née pendant le séjour de Rodin en Bohême et que le sculpteur français y jouait un rôle intermédiaire entre les Tchèques et Mourey qui pouvait se compter parmi ses amis. Le but de Manes en organisant une autre exposition d'art français moderne était d'élever le niveau artistique en Bohême, de cultiver non seulement des artistes mêmes mais aussi le large public. L'association voulait montrer un autre exemple d'art étranger mais en même temps elle soulignait la nécessité de ne pas le copier mais de s'en inspirer pour créer des oeuvres d'art originales. En fait, le sens de l'événement était profondément éducatif.

Donc le comité<sup>609</sup> d'expositions de la société artistique Manes de Prague se proposait d'arranger en été 1902 une exposition représentative de l'art français moderne. L'exposition ne devait pas seulement compter la peinture mais aussi la sculpture, les arts graphiques, les projets architectoniques et même les objets d'art. L'exposition Rodin a ouvert les portes aux organisateurs à Paris. L'inauguration de l'exposition suivante devait avoir lieu immédiatement après la fermeture de l'exposition Rodin qui eut un succès éclatant surtout à l'étranger et une grande vogue dans toute la Bohême et toute l'Autriche-Hongrie, et dont l'arrangement a pleinement satisfait Rodin lui même qui l'a visité dans les jours du 28 jusqu'au 31 mai 1902. Donc l'exposition devait ouvrir déjà le 15 août, mais finalement cette date fut ajournée de quinze jours au 30 août. Elle dura jusqu'au 2 novembre 1902.

Le pavillon de l'exposition Rodin fut naturellement remanié complètement en vue de cette exposition de peinture projetée et de cette manière, il pouvait contenir aisément 400 tableaux et objets d'art.

Gabriel Mourey, qui était à ce moment le président de la Société Nouvelle de Peintres et de Sculpteurs était une personne idéale pour les organisateurs tchèques car un critique d'art de sa renommée pouvait persuader des artistes et des galeristes français d'envoyer les oeuvres d'art à Prague. Il s'est chargé des travaux préparatifs à Paris et du placement des objets exposés à Prague, où il est venu à temps avant l'ouverture pour surveiller l'ordonnance de l'exposition. L'intermédiaire en France entre Manes et Mourey fut délégué Arnošt Hofbauer. Le critique d'art français exprima ses sensations à propos de Manes dans son article écrit pour *Volné směry* en 1903 : « Aussi, l'occasion que les membres du comité de la Société « Manes » lui [à Mourey] ont si gracieusement offerte de donner à leurs compatriotes [...] une vue d'ensemble de l'état actuel de l'art français, il [Mourey] l'a saisie avec l'empressement que méritait une si flatteuse marque de confiance et la certitude de l'immense intérêt que ne pouvait manquer de présenter, tant pour les artistes français que pour les artistes tchèques, la réalisation d'un tel projet<sup>610</sup>. »

Manes a obtenu de Mourey des adresses des artistes et il commença à travailler avec un enthousiasme propre. Il adressa une lettre expliquant tout les détails aux exposants en ajoutant à la fin: « Le comité d'expositions de la société artistique « Manes » de Prague vous prie de bien vouloir participer à cette manifestation, dont le succès est pleinement assuré à

<sup>609</sup>Le comité fut composé par Emanuel Pelant, Antonín Pfeifer, Arnošt Hofbauer, Ladislav Šaloun et Jan Štenc. Ni Šalda ni Moury n'y figurent pas.

<sup>610</sup>Gabriel Mourey, «L'art français contemporain», *Volné směry*, vol. VII, 1903, p. I.

Prague, par l'envoi des échantillons les plus caractéristiques de votre oeuvre et d'adresser votre réponse dans le plus bref délai possible à notre délégué de Paris, Monsieur Gabriel Mourey, président de la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs, « LE VERGER » rue de Buzenval, saint-Cloud. Pour les envois de vos oeuvres vous êtes prié d'aviser la maison MICHEL & KIMBEL, 31, place du marché saint Honoré, Paris, notre emballleur-correspondant à Paris, jusqu'au 15 juillet 1902 ...<sup>611</sup> » L'exposition fut ouverte même aux femmes-artistes.

Tous les frais de port, d'assurance et de retour au domicile des exposants étaient à la charge de la société Manes, qui de son côté avait droit à une prime de 10% du prix des objets vendus. La maison Michel et Kimbel fut chargée du transport des tableaux et sculptures figurant à l'exposition qui a fait en tout 42 caisses. Manes paya pour leur service 983. 60 francs<sup>612</sup>. La galerie Durand Ruel prêta les oeuvres de Monet, Moret, Maufra, d'Espagnat, Loiseau, Cassatt, Renoir, André, Landomenoghi, la Galerie Georges Petit procura les tableaux de Puvis de Chavannes, Sisley, Monet, Le Sidaner, Lebourg, Renoir, Pissarro, Guillaumin, les bijoux d'art et les médailles furent transmis par l'éditeur et le fabricant Ch. Revaud.

D'après le témoignage du sculpteur Bohumil Kafka qui en 1905 essaya d'organiser une exposition de l'art japonais des collections privées parisiennes à Prague (qui finalement pour des difficultés pratiques ne fut pas réalisée<sup>613</sup>), il semble que la galerie Siegfried Bing prêta aussi des oeuvres mais elles ne furent pas exposées à la fin : « ...je suis allé de bonne foi chez Bing. J'ai demandé d'abord le chef et quand on m'a dit qu'il était à la campagne, je me suis présenté à un employé du bureau mais quand je lui ai dit que j'étais le membre de Manes et je lui fit savoir pourquoi je venais, il me refusa ouvertement. Il dit qu'ils ne voulaient jamais plus rien à voir avec Manes, qu'ils nous avaient prêté des choses (probablement pour l'exposition de l'art français moderne) et qu'ils avaient payé le transport et que finalement les choses au lieu d'être exposées étaient dans un stock et qu'il s'en était persuadé personnellement...<sup>614</sup> »

Le 23 juin 1902 Manes mit au concours l'esquisse de l'affiche de l'exposition qui devait être réalisée au format de 80 x 110 cm en quatre couleurs. Les esquises furent acceptés seulement jusqu'au 5 juillet, donc les artistes n'avaient que douze jours pour tout travail. Ce petit exemple peut nous servir pour voir à quel point le projet fut préparé en grande vitesse. Le concours a été gagné par Jan Preisler qui a réalisé une affiche dans le style de l'Art Nouveau dominé par un paon qui représentait l'exclusivité, la dignité et la noblesse de l'art français. L'auteur de l'installation fut Jan Kotěra.

Comme d'habitude Manes fit une publicité de l'exposition et le 30 juillet il envoya une annonce dans les journaux tchèques, français et allemands : « *La Société artistique MANES de Prague ouvrira une exposition de l'art Français moderne le 1. septembre 1902. L'exposition sera installée au pavillon de l'ancienne exposition Rodin bâti d'après les plans de l'architecte distinguée J. Kotěra au pied du Jardin Kinsky à Prague et durera jusqu'au 2.*

<sup>611</sup>Lettre de l'association Manes aux exposants, sans date, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Výstava Moderní umění francouzské, sign. 6. 1. 14, karton 36.

<sup>612</sup>La question financière fut comme d'habitude difficile. Manes l'a résolu grâce aux sponsors.

<sup>613</sup>La connaissance de l'art japonais dans le milieu tchèque fut parfaite par le large article de Arnošt Hofbauer, « Žaponské umění », *Volné směry*, vol. XII, 1908, p. 281-356.

<sup>614</sup>Lettre de Bohumil Kafka à Jan Štenc, Paris, le 30 juillet 1905, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence odeslaná 23/4, copie de lettres I, traduction K. F. : « ...šel jsem s nelepšší nadějí k Bingovi. Pral jsem se nejdříve po chéfovi a když bylo mi sděleno, že jest na letním bytě, představil jsem se jednomu úředníku kanceláře, leč jakmile jsem mu řekl, že jsem člen «Mánese» a naznačil proč přicházím zpříkra mě odbyl. Řekl, že nechtějí nikdy s «Mánese» nic společného mít, že nám půjčili věci (patrně pro francouzskou výstavu) a zaplatili transport a že to pak bylo místo ve výstavě ve skladišti, že on se o tom na vlastní oči přesvědčil. »

Novembre 1902. Pour cette exposition, la participation des premiers artistes Français ( A. Besnard, Carrière, Cottet, Aman-Jean, Gaston La Touche, Le Sidaner etc. ) est déjà assurée. A côté de ces artistes, toute une collection mettra en évidence l'influence pénétrante de l'art impressionniste. ( Monet, Degas, Pissarro, Sisley etc. Seront représentés par des oeuvres de choix. ) Les arts graphiques, la sculpture et les objets d'art compléteront le tableau du mouvement artistique en France<sup>615</sup>. » Manes en même temps créa des invitations, des cartes postales avec une reproduction de l'affiche et de l'intérieur de l'exposition et l'image du pavillon en français pour les personnes importantes en France. Tous ces documents furent conservés dans les archives de l'association. Mais la publicité fut soignée aussi bien pendant l'événement. Le 30 octobre 1902 Manes mit une autre annonce dans les journaux tchèques pour éveiller les derniers intellectuels qui n'ont pas encore visité l'exposition<sup>616</sup>.

Le critique d'art Karel B. Mádl nous a laissé la description de l'exposition<sup>617</sup> : « Il semble que les murs se sont écartés pour nous permettre d'avoir toujours la bonne distance entre nous et l'oeuvre d'art [...]. Les pièces rouges, bleues et grises se succèdent; la couverture du sol s'harmonise avec la couleur des murs; les sculptures sont placées d'une telle manière [...] qu'on a l'impression qu'elles font partie de la décoration artistique du salon privé [...]. Les tableaux sont accrochés à peine en deux rangs l'un au dessus de l'autre [...]. Les murs entiers, oui même les vues longues à travers les baies des portes donnent une impression d'images harmonieuses et de perspectives intéressantes [...]. De nouveau on se sent comme si on était dans une galerie privée, équipée pendant des années très attentivement et avec goût délicat et personnel<sup>618</sup>. »

Un mois après la fermeture de l'exposition, le 7 décembre 1902 Josef Mařatka proposa à Manes de faire transporter l'exposition de l'impressionnisme organisée par Julius Meier-Graefe à Vienne à Prague. Mais Manes fut beaucoup trop épuisé pour organiser après deux grandes expositions Rodin et l'art moderne français encore une troisième. Mais comme on va voir cette exposition viennoise jouera un grand rôle cinq ans plus tard pendant l'organisation de l'exposition tchèque sur l'impressionnisme. A ce moment au lieu du transport de l'exposition de Vienne, Manes se décida pour un autre événement. Le 25 novembre 1902 il inaugure dans son pavillon la VI<sup>e</sup> exposition de 140 oeuvres de Mikoláš Aleš et 34 oeuvres de A. Hudeček. Ces collections furent complétées par l'art graphique français qui originalement devait figurer à l'exposition de l'art français moderne. Cette collection exposée sur les murs d'une pièce comptait 160 estampes<sup>619</sup>. Vladimír Županský fut l'auteur de l'affiche aussi bien que de la conception du catalogue.

Il est intéressant que seulement J.-F. Raffaëlli fut présenté à la fois à l'exposition précédente comme peintre et à l'exposition actuelle comme graveur. L'exposition des estampes françaises modernes organisée par Manes appartenait aux premières qui

<sup>615</sup> Annonce, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Výstava Moderní umění francouzské, sign. 6. 1. 14, karton 36.

<sup>616</sup> Voir «Vážená redakce», Archiv hlavního města Prahy, Prague, sign. 6. 1. 14, karton 36.

<sup>617</sup> Karel B. Mádl, «V. Moderní francouzské umění», in: *Umění včera a dnes*, Praha, F. Topič, p. 85-103.

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 85-86, traduction K. F. : « Zdá se, jakoby se stěny byly rozestoupily, abychom získali vždy patřičnou a slušnou vzdálenost mezi sebou a uměleckým dílem [...]. Rudé, zelenavé a šedavé sině se střídají; pokryt podlah harmonuje s barvou stěn; plastiky jsou rozestavěny [...] jak byste je umístili jako součást umělecké dekorace domácího salonu [...]. Obrazy na stěnách visí sotva dvojí řadou nad sebou [...] a zase celé stěny, ano i dlouhé průhledy otvory dveřními působí dojem zladěných obrazů a zajímavých perspektiv [...]. Znovu zažíváte dojem, jako byste byli v soukromé galerii, pozorně a s vybraným osobním vkusem po léta vybírané a sestavoavné. »

<sup>619</sup> de Bétout, R. Canals, Edg. Chahine, J. Chèret, P. Colin, Eug. Delâtre, Dezaunay, V. Dubuc, P. Dupont, Helleu P., Ch. Huard, G. Jeanniot, Lafitte, Leheutre, J. Lepère, Alex Lunnois, P. Maud, Ch. Maurin, Boutet de Monvel, Müller, J. Pinchon, J. F. Raffaëlli, Rich. Ranft, P. Renouard, Manuel Robbe, Sanyer N., Steinlen, Sunyer, Jacques Villon,

présentaient l'art graphique comme un art indépendant à la peinture. Tandis qu'autrefois les estampes servirent comme moyen de reproduction et donc elles n'étaient pas considérées comme une oeuvre d'art réelle, maintenant toutes les estampes exposées furent des créations originales. La technique dominante à l'exposition fut eau-forte colorée. Mádl dans son compte-rendu<sup>620</sup> regrette que seulement une petite partie d'estampes exposées reste à Prague grâce à quelques acheteurs<sup>621</sup>.

---

<sup>620</sup>Karel B. Mádl, «VI. M. Aleš – A. Hudeček – francouzská grafika», in: *Umění včera a dnes*, Praha, F. Topič, p. 111-117.

<sup>621</sup>Ces acheteurs étaient surtout les artistes eux-mêmes. Par exemple Stanislav Sucharda acheta l'estampe «Le chien et le chat» de J. Pinchon pour 40 couronnes, J. Kotěra acheta «La promenade matinale» de J. Rauff pour 70 couronnes et «Les vagues» de Debut pour 35 couronnes.

Mourey voulait présenter à l'exposition toutes les écoles depuis vingt ans « sauf l'Ecole<sup>622</sup> ! » c'est à dire, sauf l'académisme. Mais la conception de son exposition fut assez vague. Ce qui unissait les artistes représentés à Prague c'était surtout leurs membres à la Société Nouvelle de Peintres et de Sculptures. Les héros les plus aimés par Mourey furent les peintres assez conservateurs Eugène Carrière (qui dans sa vieillesse devint avec Auguste Rodin la vedette de son époque), Albert Besnard<sup>623</sup> mais aussi Henri Le Sidaner admirés aussi bien par Camille Mauclair. Il faut apprécier que Mourey invita à l'exposition non seulement Puvis de Chavannes « *illuminant de la splendeur de ses rêves la fin de nôtre XIXe siècle artistique* »<sup>624</sup> mais aussi Maurice Denis « *décorateur exquis qui a la simplicité sincère des vrais primitifs, un sens de la couleur imprévu* »<sup>625</sup>.

Mourey même s'il appartenait aux animateurs des idées françaises n'ignorait pas l'art étranger. Mais il voyait chez eux surtout l'influence française qui formait leur art. C'est pourquoi on trouve à l'exposition aussi bien les artistes d'autres pays que de la France<sup>626</sup> : « *L'étonnant, et ce qui est à leur honneur et au nôtre, c'est de les voir, par l'étude de nos maîtres, Ingres ou Delacroix, Courbet ou Corot, Millet ou Monet, Puvis ou Besnard, Chassériau ou Carrière, que sais-je, par le contact de nos milieux artistiques, élargir, développer, enrichir d'une sorte de sentiment d'universalité, les dons naturels à leur race, hausser leur conception de l'art à un niveau, comment dire, plus humain, plus général, plus éternel* »<sup>627</sup>.

Mais les plus importants de tous les artistes présentés furent sans doute les impressionnistes qui donnèrent une base à l'art moderne contemporain. A ce moment Mourey même s'il était conscient que l'impressionnisme achevait de s'imposer et les impressionnistes franchissaient le seuil du Musée du Luxembourg, était incapable de reconnaître les vrais promoteurs du mouvement. Aux fondateurs Mary Cassat, Claude Monet, Auguste Renoir, Pissarro, Degas et Sisley il ajouta les successeurs comme Maxime Maufra, d'Espagnat, Zandomenighi, André, Loiseau, Guillaumin, Luce, Moret, Lebourg qui étaient d'après lui « *tous également passionnés de clarté et de vérité, esprits et talents libres, puissant dans leur perpétuelle intimité avec la nature la force d'être eux-mêmes* »<sup>628</sup>. Mais malgré cette incompréhension c'était son grand mérite qu'une assez importante collection des oeuvres impressionnistes fut pour la première fois présentée à Prague et en plus dans son article consacré à l'art français contemporain publié dans *Volné směry*<sup>629</sup> il justifia une fois de plus le mouvement impressionniste pour le public tchèque. Malheureusement le seul qui y manqua fut le fondateur et le « père » de l'impressionnisme Edouard Manet.

L'article de Mourey écrit spécialement pour *Volné směry* fut publié en français et également traduit en tchèque par F. X. Šalda<sup>630</sup>. Mourey y déclare que le public français « *se rendait compte, enfin, de la sincérité, de l'originalité vraie de ces artistes si longtemps bafoués [les impressionnistes] et l'on découvrait qu'au lieu d'être les révolutionnaires qu'on les accusait d'être, les destructeurs des belles traditions de l'art français, ils n'étaient, au*

<sup>622</sup>Gabriel Mourey, « L'art français contemporain », *Volné směry*, vol. VII, 1903, p. II.

<sup>623</sup>En 1905 Mourey écrivit une monographie sur Albert Besnard, Paris, Editions des Arts de la Vie, 1905.

<sup>624</sup>Gabriel Mourey, « L'art français contemporain », *art. cit.*, p. II

<sup>625</sup>*Ibid.*, p. VI

<sup>626</sup>Parmi les autres Améen Mårta de Suède, East Alfred d'Angleterre.

<sup>627</sup>Gabriel Mourey, « L'art français contemporain », *art. cit.*, p. VIII.

<sup>628</sup>*Ibid.*, p. VII.

<sup>629</sup>*Ibid.*, p. I-XII

<sup>630</sup>Gabriel Mourey, «Současné umění francouzské», *Volné směry*, vol. VII, 1903, p. 95-100, 113-116.

contraire, que les continuateurs des maîtres de 1830, des paysagistes de l'école de Fontainebleau. Mais, ils allaient plus loin qu'eux, libéraient entièrement l'art du paysage des quelques conventions qui s'y attachaient encore, et par l'étude directe, sur nature, en plein air, des effets atmosphériques...<sup>631</sup> » Il faut noter qu'à cette époque le milieu tchèque était assez hostile et conservateur envers l'art impressionniste en voulant garder les vieux principes de la peinture paysagiste et la publication de l'article de Mourey devait changer ce climat et préparer une voie à l'art moderne pas seulement français mais aussi européen.

Suivant ce but, les Tchèques se décidèrent d'inviter Gabriel Mourey – considéré par eux comme le promoteur français de l'impressionnisme – à organiser l'exposition à Prague. Mais à ce moment Šalda et ses amis n'étaient certainement pas conscients que Mourey accepta l'impressionnisme seulement depuis trois ans. Encore en 1899 il écrivit : « *Ils ont inventé l'impressionnisme ! C'est-à-dire, en deux mots, la simple négation de l'art. Un art comme la peinture exige l'effort patient, l'étude lente, l'analyse profonde, la connaissance stricte de tous les procédés de technique ; il veut jalousement la réflexion ; la science sûre ; c'est un art qui ne vit ni de spontanéité ni d'élan [...]. C'est ce qu'ils font tous, cependant, assoiffés de produire et se contentant, les frivoles, de fournir l'illusion momentanée, l'impression passagère de quelque chose qui pourrait être de l'art. Leurs tableaux, puisque c'est le nom qu'ils leur donnent, ne sont que des sommaires : quant au développement des idées, cherche-le, si tu es armé d'assez de patience* »<sup>632</sup> . »

Les Tchèques se sont rendus compte de l'importance non seulement de la peinture de Puvis de Chavannes mais étant renseignés par le critique d'art allemand Richard Muther et son livre *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*<sup>633</sup> (L'Histoire de la peinture au XIXe siècle) ils commencèrent à donner une plus grande importance aussi bien à l'art impressionniste en 1900. L'un des premiers critiques d'art tchèques qui en écrivit était Miloš Jiránek : « *L'impressionnisme appartient aujourd'hui à l'histoire ; tout l'art moderne est basé sur lui et il lui est obligent pour beaucoup de choses* »<sup>634</sup> . » Ils trouvèrent d'autres sources des renseignements chez le critique d'art et écrivain français Joris-Karl Huysmans dont critiques sur l'impressionnisme, Degas, et le patriotisme en art furent publiées dans *Volně směry* en 1900<sup>635</sup> . Les extraits furent concentrés surtout à trois peintres Manet, Degas et Gauguin. Les deux premiers furent représentés aussi bien par leurs oeuvres. La suite de ces artistes illustre la phase initiale, l'épanouissement et le franchissement de l'impressionnisme. Mais cela ne change pas que l'impressionnisme, en tant que mouvement, commença à pénétrer en Bohême seulement au moment où il était déjà accepté officiellement en France et en Allemagne voisine.

Il faut avouer que Šalda et ses amis firent trop de confiance à la conception de Gabriel Mourey et ils ne firent pas de différence entre les artistes originaux et les imitateurs. Les idoles français de la deuxième moitié du XIXe siècle et surtout Albert Besnard furent mis en question déjà par Miloš Jiránek dans son article consacré à l'exposition universelle de Paris 1900<sup>636</sup> . Au lieu de présenter l'art français contemporain le plus avancé, les Tchèques montrèrent un pêle-mêle des artistes impressionnistes, quelques artistes importants mais le résultat général donna une impression plutôt confuse. Longtemps après l'exposition, la revue *Volně směry* reproduisait toute une série d'images des oeuvres des « intimistes et des coloristes ». Après Besnard ce furent La Touche, Le Sidaner, Cottet et Carrière. Cette suite

<sup>631</sup>Gabriel Mourey, « L'art français contemporain », *art. cit.* , p. III

<sup>632</sup>Gabriel Mourey, *Les Arts de la vie et le règne de la laideur*, Paris, Ollendorff, 1899, p. 90, 91.

<sup>633</sup>Voir J. K. Huysmans, « Z uměleckých kritik », *Volně směry*, vol. IV, 1900, s. 13.

<sup>634</sup>*Ibid.* , p. 13, traduction K. F. : « *Impresionismus je hnutí náležející dnes historii ; celé současné umění z něho vyrostlo a dějuje mu za nesmírně mnoho...* »

<sup>635</sup>*Ibid.* , p. 13, 98, 138.

<sup>636</sup>Miloš Jiránek, « Listy z Paříže », *Volně směry*, vol. V, 1901, p. 13-22, 36-42.



fut rompue seulement en 1906 par l'arrivée triomphale de Paul Gauguin. C'était seulement en 1907 que la rédaction a redécouvert les classiques de l'impressionnisme qui à l'exposition de 1902 semblaient moins actuels que leurs successeurs.

Le critique d'art français n'invita pas seulement les peintres mais aussi les sculpteurs à l'exposition pragoise. Même si le rôle de la sculpture y était secondaire. Sans doute à cause de l'exposition précédente, Rodin même s'il appartenait aux artistes les plus admirés par Mourey, n'envoya pas son oeuvre. C'est pourquoi Mourey se concentra sur ses successeurs: Jules Desbois, Alexandre Charpentier, Camille Lefèvre, mais le plus important Camille Claudel manquait à l'exposition. Par contre on y trouve le sculpteur Louis Dejean qui plus tard en 1907 organisa avec Le Sidaner son exposition personnelle à Prague. Mourey écrit de lui: « *Les statuettes de Louis Dejean ont une élégance toute actuelle de costume et d'attitudes; ce sont de précieux morceaux exécutés avec une ampleur peu commune* »<sup>637</sup>. Le mérite de Mourey fut de montrer à Prague l'oeuvre du sculpteur belge Constantin Meunier qui a effectué avec Rodin une grande influence en Europe.

A part la peinture et la sculpture Mourey voulait exposer aussi bien des estampes et des objets appliqués. Probablement pour des raisons d'espace, Manes décida d'organiser une autre exposition spéciale d'art graphique français. Vis à vis de l'art appliqué tchèque, autrichien, belge et anglais Mourey avoue que l'art français décoratif ne se développe pas sauf des objets de luxe: « *C'est chose étrange à constater que l'art décoratif français ne produise, comme oeuvres de valeur indiscutable, que des ouvrages de luxe, et qu'il affecte tant de dédain pour la création d'objets usuels* »<sup>638</sup>. Il est curieux qu'il nomme parmi les artistes français de talent aussi bien Alfons Mucha. Mais les créateurs éminents vraiment français comme Emile Gallé et Lalique y manquèrent.

Le catalogue fut basé sur le texte et on y trouve une seule reproduction noir et blanc du tableau de Puvis de Chavannes *Les enfants jouant*. L'avant propos de Šalda est suivi par une liste des oeuvres exposées et leurs auteurs<sup>639</sup> dont les noms sont souvent oubliés aujourd'hui. Le catalogue présente 154 oeuvres d'art. On ne sait pas si toutes les oeuvres exposées y sont mentionnées mais il est sûr qu'au début, Manes avait l'ambition d'exposer 274 tableaux, dessins et estampes parmi lesquels figuraient aussi les oeuvres des impressionnistes et 165 sculptures et objets d'art. Ce nombre considérable devait impressionner le public tchèque dont Manes voulait cultiver la culture et la perception artistique.

L'auteur de l'avant-propos dans le catalogue ne fut pas Mourey mais F. X. Šalda<sup>640</sup>. Il l'écrivit à Uhříněves, chez ses parents, où il séjournait pendant sa maladie. Il envoie son manuscrit le 25 août 1902, peu de temps après avoir écrit sa grande polémique avec K. M. Čapek, contre lequel il défendit non seulement l'art de Rodin mais qu'il attaqua aussi pour sa

<sup>637</sup>Gabriel Mourey, « L'art français contemporain », *art. cit.*, p. IX.

<sup>638</sup>*Ibid.*, p. X.

<sup>639</sup>Adler Jules, Aman-Jean, Améen Mârta, André A., Besnard Albert, Blanche J. E., Boulard Émile, Cassat Mary, Claus Émile, Caro-Delvaillle Henry, Carrière Eugène, Charpentier Alexandre, Cottet Charles, Dejean Louis, Degas, Delasalle A., Denis Maurice, Derré Emile, Desbois Jules, D'Espagnat Georges, D'Estienne Henry, Desvaliers Georges, Dufresne Ch. S., Duhem Henri, Duhem Marie, Dumont Henri, East Alfred, Fougerat Emmanuel, Girardet Berthee, Griveau Georges, Guillaumin, Hanicotte Augustin, Harrison Alexander, Helleu J., Hochard Gaston, Jeanniot J. Georges, Jourdain Franz, La Touche Gaston, Laurent Ernest, Laurens J. Pierre, Lebourg, Lefèvre Camille, Le Mains Gaston, Le Sidaner, Loiseau, Loup Eugène, Martin Henri, Meunier Constantin, Maufra Maxime, Ménard René, Meslé, Monet Claude, Moreau-Nelaton, Moret Henry, Morisset Henry, Nocq Henri, Pissarro, Prinnet X. René, Prouvé Victor, Puvis de Chavannes, Raffaëlli J. F., Ranft Richard, Renoir Auguste, Saglio Edouard, Sisley, Vail Eugène, Voulot Félix, Zandomenoghi.

<sup>640</sup>F. X. Šalda, « Úvodní slovo, katalog V. výstavy spolku výtvarných umělců « Manes » v Praze », *Moderní francouzské umění*, Kinského zahrada, le 30 août - le 2 novembre 1902, Prague, Manes, 1902, sans page.

petitesse d'esprit tchèque<sup>641</sup>. On y ressent encore son amertume. Il commence son texte par la critique du milieu artistique tchèque où l'association Manes non seulement ne fut pas louée pour l'exposition Rodin précédente mais elle fut même attaquée<sup>642</sup>. Il souligne que le but principal de l'exposition actuelle est de donner une possibilité au public de se créer une relation profonde, passionnante et vraie vis à vis d'une oeuvre d'art. Šalda en s'adressant aux visiteurs n'essaie pas de leur présenter un texte philosophique ou théorétique mais il veut surtout les délivrer des préjugés, ouvrir leurs yeux et préparer une voie non seulement à l'art moderne français mais surtout tchèque. Il s'appuie sur la conscience et la connaissance artistique. Il souligne qu'aucune oeuvre d'art exposée n'est le produit d'un hasard mais le résultat d'une recherche réfléchie. Et il constate que seulement l'art français parmi tous les arts de tous les pays montre une qualité élevée dans sa totalité comme un art national. Tandis qu'en Bohême l'art fut improvisé, en France il était recherché et trouvé. Šalda admire cette recherche artistique méthodique qu'il trouve typique pour l'art français. C'est pourquoi l'art français est continué tandis que l'art des autres pays n'est constitué que d'essais. Mais en même temps Šalda admire dans l'art français surtout la capacité des individus d'expérimenter qui fait la base de son développement. En comparant l'art français à l'art tchèque il saisit l'occasion pour critiquer les conditions artistiques en Bohême. Son texte suit surtout les buts éducatifs.

Au début Manes voulait éditer toute une monographie sur l'art français contemporain équipée d'images mais finalement cette ambition s'est réduite à un article publié dans *Volné směry*. C'est Mourey qui s'est chargé d'écrire le texte théorétique sur le sujet. Sans doute c'était plus facile pour lui qui était le vrai auteur de la conception de l'exposition que pour Šalda qui en fait ne connaissait pas l'oeuvre de la plus part des exposants. Son texte fut publié dans la revue *Volné směry* en 1903 en version tchèque mais aussi originale<sup>643</sup>. Il commence son article par la constatation assez similaire aux idées de Šalda mais aussi de Camille Mauclair : « *La supériorité de la France en matière d'art pur est actuellement un fait devant lequel les esprits les plus passionnés de nationalisme n'hésitent plus, quoiqu'il leur en coûte, à s'incliner. L'univers artistique a les yeux fixés sur nos peintres et nos sculpteurs ; de Paris une grande lumière de Beauté esthétique se répand sur le monde ; nulle école moderne ne rencontre, hors de ses frontières, un plus enthousiaste accueil que l'école française ; d'aucun mouvement d'art l'étranger ne se montre aussi attentif à observer la marche*<sup>644</sup> ! »

On ne peut pas nous empêcher de penser que Mourey n'était pas tout à fait sincère à Prague car sa louange de l'art français contraste vertement avec sa critique de milieu non seulement artistique mais aussi politique français écrit trois ans plus tôt en 1899 : « *Il n'y a plus de religion ; il n'y a plus d'idéal. Ce sont des mots dont plus personne ne connaît le sens [...]. Et le passé, les traditions, qu'est ce que cela ? Ne sais-tu pas qu'avec le dernier pan de muraille de la Bastille, cela s'est écroulé pour jamais ? Et depuis, le même souffle de destruction s'abat sur la France. La démocratie a jeté bas toute croyance, toute foi, toute espérance en un Idéal supérieur : c'étaient les magiques écrans posés par les siècles*<sup>645</sup> ». »

Šalda contrairement à Mourey était beaucoup plus ouvert à la démocratie et la modernité mais en 1902 ils pouvaient encore trouver des points communs. Le point de vue de Mourey s'approche de celui de Šalda aussi dans sa considération de l'importance de

<sup>641</sup>F. X. Šalda, «Odvaha – K pomluvě», *Volné směry*, vol. VI, 1906, p. 266-269.

<sup>642</sup>On trouve cette critique aussi dans les annonces de Manes publiées avant l'exposition dans les journaux tchèques. Voir « Slavná redakce », Archiv hlavního města Prahy, Prague, sign. 6. 1. 14, karton 36.

<sup>643</sup>Gabriel Mourey, «Současné umění francouzské», *Volné směry*, vol. VII, 1903, p. 95-100, 113-116; «L'art français contemporain», *ibid.*, p. I-XII.

<sup>644</sup>Gabriel Mourey, «L'art français contemporain», *art. cit.*, p. I.

<sup>645</sup>Gabreil Mourey, *Les Arts de la vie et le règne de la laideur*, Paris, Ollendorff, 1899, p. 109, 110.

l'individu dans l'art contemporain : « *L'art français moderne est [...] celui qui présente le plus riche épanouissement d'individualités, [...] celui où le sens de l'individualisme se révèle le plus large et le plus fécond*<sup>646</sup> . » Ensuite il s'arrête chez chaque artiste parmi les plus importants à l'exposition. Šalda nous a laissé son avis sur cette étude dans une de ses lettres à Jan Štenc du 17 août 1902: « *Je viens de recevoir l'article de Mourey sur l'art contemporain français. Il est parfait en général et aussi dans sa caractéristique détaillée*<sup>647</sup> . » Aujourd'hui on en a plutôt une impression de confusion.

---

<sup>646</sup>Gabriel Mourey, «L'art français contemporain», *art. cit.*, p. II.

<sup>647</sup>Cité par František Žákavec, «Ke spolupráci F. X Šaldy s «Mánesem», *Umění*, vol. X, 1937, p. 388, traduction K. F. : « *Došel ho právě kartáčový otisk článku Moureyova o současném francouzském umění, je výborný v celku i detailové charakteristice... »*

En 1902 Šalda publie dans *Volné směry* son article intitulé « La vue héroïque<sup>648</sup> » qui peut être conçu comme une réaction à l'exposition de l'art moderne français. Il y appelle à la nécessité de savoir utiliser ses sens, surtout la vue, et non seulement son cerveau. Il faut être spontané et sincère aussi bien en créant qu'en percevant l'art. L'un des exemples qu'il donne est la peinture de Claude Monet qui peint un motif plusieurs fois pour le saisir de la manière la plus vraie sans craindre la tradition, la logique et le style. Cette façon de percevoir le monde permet la libéralisation de l'esprit dans le monde. L'inertie de la logique tue l'art.

Il nous faut étudier la critique de Karel B. Mádl<sup>649</sup> qui, voyant que les impressionnistes présentent le groupe principal à l'exposition leur consacre la première étude importante de la plume du critique d'art tchèque. Par contre à Mourey il pense que le groupe a coupé tous les liens avec le passé pour que la peinture moderne puisse intervenir. Mais il signale les limites de leur mouvement qui ne peut pas devenir une formule générale. Il trouve que la collection de leurs oeuvres présentée à Prague peut donner une image assez claire de leur art et de leurs tendances même si les maîtres n'ont pas envoyé les meilleures oeuvres. Mádl explique à ses lecteurs le principe de l'impressionnisme sur le fait que ces artistes ne peignent pas ce qu'ils connaissent mais uniquement ce qu'ils voient. Ensuite il s'arrête chez Monet et la lumière de ses peintures, Edgar Degas et son étude du mouvement des danseuses etc.

Etant certainement instruit surtout par des écrits de Gustave Geffroy, il confond pourtant les fondateurs et les successeurs de la même manière que Mourey. Il prévoit la fin de l'impressionnisme pour son exclusivité et sa partialité causées par trop d'objectivité et trop de science. Il fait la remarque comment les impressionnistes ont cassé la forme, comment ils ignorent la ligne et aussi l'âme du tableau, comment ils suppriment la subjectivité du peintre et de l'objet. Il est persuadé que la peinture actuelle va se diriger de nouveau vers le monde des rêves. C'est Le Sidaner, F. Jourdain, Meslé et H. Martin qui transforment l'impressionnisme en peintures plus spirituelles et plus symboliques. Il admire surtout les paysages de Le Sidaner dont « *les tableaux sont d'une simplicité magnifique presque recherchée* »<sup>650</sup>. Mádl croit que plutôt que les impressionnistes eux-mêmes, ce seront les intimistes et les coloristes qui en reconstruisant la ligne laisseront une plus grande impression sur les artistes tchèques. Et il avait raison. Parmi ces artistes il nomme Aman-Jean, A. Besnard, Gaston La Touche, Eugène Carrière, A. Harrison, R. Ménard, etc. On peut conclure que ses impressions et ses idées sur l'impressionnisme étaient celles que Mourey voulait intuitivement provoquer.

La revue *Dílo* publie son compte-rendu de l'exposition en 1903<sup>651</sup>, son auteur constate que « *l'exposition de l'art moderne français ne répondit pas à l'attente [...]. L'art français n'y était pas montré comme un ensemble au juste. On y a trouvé des oeuvres peu importantes de quelques artistes connus* »<sup>652</sup>. Mais à la fin il ajoute que « *même cette exposition était instructive* »<sup>653</sup> pas pour des raisons purement artistiques mais plutôt sociales. Il souligne que les artistes français de la Société nouvelle des peintres et des sculpteurs exposèrent leur travail avec une tolérance qui pourrait servir l'exemple aux artistes tchèques. Ensuite il

<sup>648</sup>F. X. Šalda, «Hrdinný zrak», *Volné směry*, vol. VI, 1906, p. 71-74.

<sup>649</sup>Karel B. Mádl, «V Moderní francouzské umění», in: *Umění včera a dnes*, Praha, F. Topič, p. 85-103.

<sup>650</sup>*Ibid.*, p. 96, traduction K. F. : « ...obrazy jsou úžasné, málem hledané jednoduchosti. »

<sup>651</sup>« Výstava moderního francouzského umění », *Dílo*, vol. I, 1903, p. 43.

<sup>652</sup>*Ibid.*, traduction K. F. : « Výstava moderního francouzského umění nesplnila očekávání [...]. Francouzské umění jako celek nebylo zde vlastně okázáno, bylo zastoupeno jen několik známých jmen, a to pracemi pro ně ne právě nejvýznačnějšími. »

<sup>653</sup>*Ibid.*, p. 43, traduction K. F. : « Nezůstala však ani tato výstava bez poučení... »

constate que la fréquentation fut faible malgré la grande publicité et que le public tchèque doit seulement apprendre à visiter des expositions. Derrière cette critique il faut voir aussi une envie de l'association concurrente à Manes Krasoumná jednota qui était incapable d'organiser un tel événement et en plus n'avait même pas son pavillon.

#### IV La conférence et le séjour à Prague

Mourey vint à Prague avant l'exposition pour surveiller les travaux d'installation. Au moment de l'inauguration Šalda était gravement malade et il ne pouvait pas rentrer à Prague ce qu'il regretta énormément non seulement parce qu'il manqua à l'inauguration mais aussi parce qu'il ne pouvait pas rencontrer Mourey personnellement. Le 29 août il adresse une lettre à Manes dans laquelle il le remercie pour l'avoir invité à l'inauguration et en même temps il exprime une fois de plus sa lassitude du milieu tchèque: « *Je souhaite à vous, à vos nobles aspirations le plus de succès dans ce pays qui applaudit sans enthousiasme et avec léthargie la beauté et la force et de la même manière elle ne supprime pas de fourberie et d'indignité*<sup>654</sup> . »

La collaboration de Mourey avec les Tchèques fleurit par sa conférence publique. Le 1er septembre 1902 à huit heures du soir à l'hôtel Central il présenta sa conférence sur Puvis de Chavannes, sa vie et son oeuvre<sup>655</sup> qui fut accompagnée d'une projection et plus tard publiée à *Volné směry* en tchèque en traduction de Hanuš Jelínek. L'influence de Puvis de Chavannes fut remarquable en Bohême chez les artistes de la génération des années 1870 et 1880. En 1899 K. B. Mádl publie un article sur le maître français et il le classe parmi les précurseurs de l'idéalisme moderne<sup>656</sup>. En 1900 *Volné směry* apportèrent un article équipé des illustrations de Georges Rodenbach dédié à sa peinture<sup>657</sup>. Au travers la peinture de Puvis de Chavannes les Tchèques se sont rapproché de l'une des sources du postimpressionnisme.

Mourey commença son discours par son remerciement à la société Manes non seulement pour l'accueil chaleureux à Prague, ville magnifique, et pour leur effort de réunir l'art français contemporain dans un ensemble harmonieux exposé dans leur pavillon, mais surtout pour l'occasion de parler d'un artiste le plus aimé Puvis de Chavannes. Ce peintre décédé en 1898 fut à cette époque apprécié non seulement par les artistes mais par les historiens d'art conservateurs français qui éprouvaient pour lui une vénération profonde. Mourey ne fut pas une exception. Sa personne leur symbolisait le temps du symbolisme et la fin du XIXe siècle. Avec lui disparaît la génération des symbolistes et sa mort a ouvert symboliquement une autre époque de « laideur » inacceptable pour eux<sup>658</sup>. Mourey admira non seulement son art mais aussi bien sa personnalité simple et digne. Au début de son exposé il présenta beaucoup de pensées et d'anecdotes de la vie du maître pour le rapprocher du public tchèque. Ensuite il étudia le développement chronologique de la peinture du maître en parlant de ses plus grands chef d'oeuvres.

Mourey est resté à Prague au moins jusqu'au 2 septembre 1902, le jour où il adresse de son hôtel Černý kůň (Le cheval noir) à Prague une lettre de remerciement au président de Manes : « *Au moment de quitter Prague je tiens à vous exprimer d'abord mes remerciements personnels pour la cordialité de votre accueil, et à vous dire combien j'ai été ravi du goût vraiment exquis avec lequel la société Manes a présenté au public tchèque dans son pavillon d'exposition les oeuvres des artistes français invités par elle. Il est impossible de mieux faire et je ne crois pas que l'on fasse mieux ailleurs. Une telle preuve de sympathie pour les artistes français de la part des artistes tchèques et le succès qui ne manquera pas de*

<sup>654</sup>Cité par František Žákavec, «Ke spolupráci F. X. Šaldy s «Mánesem», *Umění*, vol. X, 1937, p. 391, traduction K. F. : « *Přeju vašim krásným snahám největší možnou míru úspěchu v této zemi, která stejně bez ohně a netečně tleská kráse a síle, jako nepotlačuje ničemnost a nízkost.* »

<sup>655</sup>Gabriel Mourey, « Pierre Cecile Puvis de Chavannes », *Volné směry*, vol. VII, 1903, p. 7-16.

<sup>656</sup>K. B. Mádl (J. Metlice), « Puvis de Chavannes », *Volné směry*, vol. III, 1899, p. 95-99.

<sup>657</sup>Georges Rodenbach, « Puvis de Chavannes », *Volné směry*, vol. IV, 1900, p. 144-147.

<sup>658</sup>En 1899 Gabriel Mourey publie son livre qui traite ce sujet de la beauté et de la laideur *Les Arts de la vie et le règne de la laideur*, Paris, Ollendorff, 1899.

*récompenses, les efforts et la si généreuse initiative de la société que vous présidez ne feront, j'en suis certain, que rendre plus étroits les liens que créera l'avenir entre l'art de la France et l'art de la Bohême ...<sup>659</sup> »*

Plus tard il exprime très justement une évaluation des efforts de Manes : *« Ce sera, j'en demeure convaincu, pour la Société « Manes » un durable honneur que d'avoir eu l'initiative et d'avoir favorisé la réalisation d'une aussi noble entreprise ; et si cette manifestation ne valait intrinsèquement autant, elle mériterait, me semble-t-il, pour les idées qui la dominent et dont elle est, si l'on peut dire, la matérialisation, tout le succès qui, je le pressens, l'accueillera<sup>660</sup>. »* Mais comme on sait le public tchèque n'était pas tout à fait de son avis.

Gabriel Mourey est rentré dans son pays et la collaboration entre lui et *Volné směry* ne continua plus. (Il est difficile de dire pour quelles raisons, mais il est possible que Šalda le remplaça par un autre critique d'art français récemment découvert Camille Mauclair.) C'est seulement en 1909 que nous trouvons encore pour une fois le nom de Mourey dans *Volné směry*. Cette année les deux sculptures baroques de Brokoff du pont Charles à Prague furent détruites par une inondation. Sur la scène tchèque on discutait s'il fallait faire des copies ou s'il fallait donner une chance aux artistes contemporains de créer des sculptures nouvelles. Les membres de l'association Manes étaient bien sûr pour la solution plus courageuse - pour la création moderne aussi bien dans le choix des formes et du matériel que dans le choix des sujets<sup>661</sup>. Ils voulaient donner une occasion aux artistes contemporains. Pour soutenir leur point de vue ils avaient abordé plusieurs artistes et critiques d'art pour obtenir leurs opinions. Aujourd'hui on peut comprendre cette recherche comme une sorte de teste de leur sens du progrès ou de leur fixation à la tradition. Finalement c'est la tradition qui a gagné et il fut décidé de faire des copies.

Les personnalités du cercle des collaborateurs de Manes (parmi d'autres E. A. Bourdelle, V. Kramář, C. Mauclair, J. Meier-Graefe, G. Mourey, L. Pissarro<sup>662</sup>) devaient répondre à trois questions : 1. Que pensez-vous des copies des oeuvres d'art (en dehors de l'usage scolaire et scientifique) désignées à la délectation du public ? 2. Que pensez vous du cas spécial de nos sculptures ? 3. Quel façon de remplacement des statues détruites serait le plus convenable d'après vous ?

Mourey en est sorti à son honneur en répondant aux questions d'une manière tout à fait progressive: *«1. A part des cas spéciaux, comme par exemple un ensemble conçu et créé par un seul artiste, il faut d'après ma conviction, absolument exclure les copies et les imitations des modèles existants ou anciens. L'expression de nos artistes diffère trop de celle des artistes d'autrefois pour pouvoir s'acquitter d'un tel devoir aussi ingrat et infructueux d'ailleurs. 2. [...] C'est probablement une niaiserie que de vouloir reconstruire les deux statues détruites. Le mieux serait de faire ce que l'association Manes propose, publier un avis de concours pour deux groupes de sculptures nouveaux [...]. La chose est possible et la Bohême a assez d'artistes vigoureux capables de couronner cette affaire du succès. 3. Il me semble dans ce cas tout à fait nécessaire de remplacer les statues anciennes par des statues modernes qui auraient présentées soit les mêmes saints que les anciennes, soit des personnes représentatives de la gloire tchèque héroïque, artistique ou littéraire. Toutefois il est très important que ces oeuvres ne nuisent pas à l'ensemble architectonique et décoratif du beau*

<sup>659</sup>Lettre de Gabriel Mourey au président de la société Manes, Prague, le 2 septembre 1902, Archiv hlavního města Prahy, Prague, sign. 6. 1. 14, karton 36.

<sup>660</sup>Gabriel Mourey, «L'art français contemporain», *art. cit.*, p. II.

<sup>661</sup>Il est intéressant que leur avis sur la création contemporaine fut soutenu aussi par les membres du Club pour le Vieux Prague (Klub za starou Prahu).

<sup>662</sup>Les réponses de E. A. Bourdelle, J. Meier-Graefe, et C. Mauclair voir dans les chapitres consacrées à eux.

pont<sup>663</sup> . »

En 1917 Mourey publie déjà pour la troisième fois son livre *Propos sur les beautés du temps présent*<sup>664</sup> où on découvre une notice sur l'exposition à Prague : « Depuis de longues années déjà, les expositions organisées par les Sécessions de Berlin, de Munich, de Vienne, par la société Manes, de Prague, par la municipalité de Venise offrent, au seul point de vue de la décoration des salles, de l'accrochage des tableaux, de la présentation des ouvrages de la sculpture et des objets d'art, un intérêt d'originalité, de nouveauté, de variété vraiment saisissant, et qui fait que la valeur intrinsèque [...] des oeuvres exposées mise à part, on éprouve à visiter ces expositions un réel plaisir. Qui oserait en dire autant à propos des Salons de la Société des Artistes Français et de ceux, maintenant, de la Société Nationale des Beaux-Arts<sup>665</sup> ? »... Il continue par une critique violente des salons parisiens et il ajoute : « Je me souviens, en revanche, de l'agrément, du charme, de l'intimité de certaines salles d'expositions à Berlin et à Venise, à Dusseldorf et à Munich, à Vienne et à Prague. Pour telle ou telle famille d'oeuvres, une salle spéciale s'y trouvait aménagée, tendue d'étoffe en harmonie avec elles ...<sup>666</sup> »

Avec l'âge Mourey est devenu antipathique à l'art moderne aussi bien que ses collègues Ritter et Mauclair. Plus loin il décrit son rêve qui nous fait penser à la Bohême en 1902 : « J'ai fait un rêve [...] Après un long voyage dans je ne sais plus quel pays – je suis sûr, cependant, que ce pays était un pays enchanté, car le cubisme y était inconnu, les directeurs de théâtre s'y montraient tous, sans exception, courtois et lettrés, et les poètes y jouissaient d'autant de faveurs et d'estime que chez nous les plus médiocres barbouilleurs de toile – après un long voyage, je rentrais à Paris par la gare d'Orsay...<sup>667</sup> » Mourey aussi bien que ses collègues cherchait une fuite du monde de la démocratie et du marché. Mais sa réaction à un nouveau développement artistique fut différente – depuis un certain moment il arrêta décrire sur l'art en général.

<sup>663</sup> «Naše anketa», *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 232, traduction K. F. : «1. Mimo zvláštní případy, jako jednání se o celek pojatý i provedený tímtež umělcem, sluší po mém přesvědčení zcela vyloučiti kopie a napodobení vzorů existujících dosud nebo bývalých. Naši umělci liší se cítěním příliš od umělců někdejších, aby se mohli dobře zhostiti úlohy tak nevděčné a marné. 2. [...] Jest zřejmě bláhovostí chtíti rekonstruovati obě zničené sochy. Nejlépe by ovšem bylo, jak navrhuje spolek Manes, vypsati konkurenci na dvě nová sousoší [...]. Věc jest možná a Čechy mají dosti zdatných umělců schopných dovésti ke zdaru toto dílo. 3. Nahraditi staré sochy moderními, které by představovaly buďto tytéž světce jako staré, nebo osoby reprezentativní heroické nebo umělecké nebo literární slávy Čech zdá se mi v tomto případě nevyhnutelnou nutností. Ale jest svrchovaně důležité, aby tato díla neuškodila architektonickému a dekorativnímu celku krásného mostu. »

<sup>664</sup> Gabriel Mourey, *Propos sur les beautés du temps présent*, Paris, Ollendorff, 1917, 200 p.

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 85, 86.

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 141.



Mourey ne fut pas fondateur seulement de la version française de *Le Studio*. En 1904, il fit paraître un manifeste pour « l'union de la littérature et des Arts » sous la forme d'une revue mensuelle : *Les Arts de la Vie*. Šalda même s'il ne collabora plus avec Mourey depuis 1903 continua à suivre ses activités. Tout de suite après l'apparition de la nouvelle revue, Šalda en publia un article<sup>668</sup>. Cette revue devint très importante pour *Volné směry* car Šalda, son directeur alors, s'inspirait justement par elle en essayant d'unir l'art et la littérature dans sa revue. Cette tendance, on peut l'observer surtout à partir de l'année 1905. Mourey proclamait dans tous les numéros une « indépendance absolue » et ajoutait à propos de sa revue :

« C'est assez dire qu'au lieu de s'adresser à quelques-uns seulement, à cette prétendue aristocratie dont on s'est trop préoccupé jusqu'à ce jour de satisfaire les goûts, elle entend s'adresser à tous et provoquer enfin la cohésion de toutes les forces saines et fécondes – aujourd'hui dispersées, faute de discipline –, sans le concours desquelles l'évolution des arts ne peut suivre ses voies normales<sup>669</sup>. » Dès les premières pages de cette publication Mourey appuie sur sa vision de l'union de l'art : « *Les arts de la Vie* [...] c'est tout l'effort de l'homme pour se créer de l'idéal, pour orner de beauté sa cité, son foyer, son esprit, pour ennoblir et enrichir sa sensibilité, pour exalter la dignité de sa personne morale : l'architecture, la peinture, la sculpture, la musique, les belles-lettres, les arts du livre, les arts du théâtre, l'art populaire, le folklore, les arts de la femme, les arts de la rue [...] sont cela, mais un belle harmonie, logique et rationnelle, avec l'époque où nous vivons, avec l'évolution sociale, avec les bonnes traditions de la race, et ses facultés d'accommodation aux impérieuses exigences du progrès<sup>670</sup>. »

Les phrases sont claires et nettes, et il est facile de distinguer ce que se proposent d'accomplir les collaborateurs de la revue. Ils désirent l'éclosion d'une beauté nouvelle conforme aux aspirations actuelles. Mais ce n'est pas seulement une réforme du goût public qu'ils s'efforcent de réaliser ; par l'épuration du goût public, ils essaient en même temps d'atteindre à la lente transformation des mœurs actuelles, « ... gâtées par les préjugés, par les conventions, par l'ignorance de tout ce qui est raisonnable ou naturel<sup>671</sup> ».

La publication disparut dans les derniers mois de 1905<sup>672</sup>, faute de ressources financières, après avoir compté vingt et une livraisons. Durant sa brève existence, elle fut à l'origine de deux initiatives qui marquèrent en ce début de siècle le paysage artistique et le mouvement des idées. Une souscription publique ouverte par lui et un autre ami de Rodin Gustave Geffroy dans le numéro 5 de sa revue permit, en effet, d'offrir le *Penseur* de Rodin au Peuple de Paris<sup>673</sup>. Mais, surtout c'est dans *Les Arts de la Vie* que Marcel Proust fit paraître en pré-originale une partie de la traduction de *Sésame et les Lys*<sup>674</sup> de John Ruskin qu'il avait entreprise avec Marie Nordlinger<sup>675</sup>.

Mais la revue *Les Arts de la Vie* a laissé aussi des traces profondes sur la conception de *Volné směry*. Šalda construisit un plan pour créer une revue « de la culture artistique

<sup>668</sup>F. X. Šalda, «Literatura, Les Arts de la Vie», *Volné směry*, vol. VIII, 1904, p. 169-170.

<sup>669</sup>Cité par Jean-Marc Ramos, *Lettres inédites à Gabriel Mourey*, op. cit., p. 16.

<sup>670</sup>Maurice Le Blond, « Les Arts de la Vie », *Aurore-Paris*, le 9 août 1904, p. 1.

<sup>671</sup>*Ibid.*, p. 1.

<sup>672</sup>*Les Arts de la Vie* (janv. 1904-sept. 1905), Librairie Larousse dépositaire.

<sup>673</sup>Le Conseil Municipal de Prague a contribué par 200 couronnes (environ 210 frcs) alors, ce qui était une somme assez élevée (la contribution maximale fut 500 frcs).

<sup>674</sup>Voir Jean-Marc Ramos, *Lettres inédites à Gabriel Mourey*, op. cit., p. 16.

<sup>675</sup>*Ibid.*, p. 16 (« Les Trésors des rois », traduction de Marcel Proust, *Les Arts de la Vie*, mars, avril et mai 1905).

tchèque » et développer une collaboration productive entre l'art et la littérature fondée sur une affinité spirituelle. Déjà en 1902 il écrit à Jan Štenc: « *Il serait bien de créer des liens avec les éditeurs français et allemands pour qu'ils envoient des livres sur l'esthétique et sur la critique pour qu'on puisse en référer*<sup>676</sup>. » Dans une autre lettre à Miloš Jiránek il souligne une telle activité concentrée car « *le travail même de nos créateurs les meilleurs est fragmentaire et de court terme, il leur manque un propre rythme commun, qui uni une oeuvre ailleurs, il leur manque un lien étrange, qui uni et béni ailleurs : une génération*<sup>677</sup>. » Le cercle des collaborateurs<sup>678</sup> de la revue *Les Arts de la Vie* servit de modèle à Šalda et il tenta de construire le semblable pour *Volné směry*. Ce que Šalda cherchait par une telle collaboration c'était une certaine conception de la tradition dans la conscience tchèque. Mais finalement cet effort de Šalda ne dura pas beaucoup plus long temps que celui de Mourey. C'était surtout son aspiration d'unir l'art et la littérature qui lui coûta son poste de rédacteur en chef. Ses collègues artistes désirèrent avoir une revue purement artistique ce que Šalda ne pouvait pas accepter et il quitta la rédaction à la fin de l'année 1907.

L'importance de Gabriel Mourey pour les Tchèques fut double. Premièrement il a réussi à organiser la première exposition à Prague sur l'art contemporain français dont les artistes les plus importants furent les impressionnistes. Par cette exposition il déclencha l'intérêt de Manes de réaliser une autre exposition plus homogène sur l'impressionnisme. Deuxièmement sa revue *Les Arts de la Vie* fut l'un des exemples de Šalda quand il dirigea *Volné směry*.

<sup>676</sup>Cité par František Žákavec, «Ke spolupráci F. X Šaldy s «Mánesem», *Umění*, vol. X, 1937, p. 388 (lettre de F. X. Šalda à Jan Štenc, le 9 septembre 1902), traduction K. F. : « *Bylo by dobře, navázat s německými a francouzskými nakladateli styky, aby posílali k referování estetické a kritické knihy...* »

<sup>677</sup>Cité par J. B. Svrček, *F. X Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění*, Praha, Melantrich, 1947, p. 89, traduction K. F. : « *...práce i našich nejlepších lidí jest jaksí fragmentární a krátkodechá, chybí podivné pouto, které je jinde váže a posvěcuje: generace.* »

<sup>678</sup>Leurs articles y publièrent par exemple: G. Geffroy, Félix Le Dantec, Théodore Duret, Elie Faure, Pascal Forthuny, Jean d'Udine, Frantz Jourdain, Octave Uzanne, Henri Rivière.

Mourey termina sa collaboration avec *Volné směry* en 1903. Depuis 1902, donc depuis la visite de Mourey à Prague, *Le Studio* (The Studio) publiait les articles sur l'art tchèque et les événements en Bohême. Elle fut la seule, à part de la revue *L'Art et les Artistes* dont Ritter fut le collaborateur principal, qui référerait régulièrement de l'art tchèque en France, même si pas si souvent. Son avantage fut que les textes étaient publiés aussi bien en anglais qu'en français et donc ils avaient une diffusion très grande. On y trouve à peu près un article par an ce qui signifie que son auteur devait visiter la Bohême au moins une fois par an. Ils sont anonymes ou ils sont signés par les initiales « V. P. » mais plus souvent « M. G. » qui signifie certainement M. Glaser, autre nom qu'on trouve au dessous des articles sur l'art tchèque.

Le style de ces articles nous fait penser à William Ritter qui était très bien informé grâce à ses nombreux voyages à Prague contrairement à Gabriel Mourey dont la trace à Prague disparaît avec son départ en 1902. Alors Ritter pouvait se cacher derrière un pseudonyme pour des raisons inconnues mais il est aussi possible que leur auteur fut Gabriel Mourey dont le monogramme le confirmerait. Il se peut qu'à cause de sa position de fondateur de la version française de la revue il a décidé d'y écrire anonymement. Un autre auteur possible qui a collaboré aussi bien avec Šalda et *Volné směry* et donc pouvait être informé sur l'art tchèque fut l'écrivain anglais George Moore dont le monogramme convenait aussi bien aux initiales. Mais vu le goût et les artistes préférés de l'auteur (Max Švabinský, Joža Uprka), vu sa profondeur des connaissances et vu son style, on s'incline plutôt à la paternité de William Ritter. Cette suggestion est confirmée par le fait qu'à partir de 1908 à la correspondance de Prague s'ajoute la correspondance de Brunn (Moravie). On suspecte Ritter qu'une fois de plus il a pris cette occasion pour faire la publicité non seulement à l'art tchèque et morave mais aussi à la capitale de la Bohême – Prague.

Le premier article signé par « M. G. » fut publié en novembre 1902 et il est consacré à l'exposition de Rodin à Prague. À ce moment là l'exposition sur l'art moderne français organisée par Mourey venait de se terminer mais on n'y trouve aucune notice et l'auteur préfère écrire sur le sculpteur français. Il trouve que l'exposition de Rodin fut « *un événement considérable et la nation l'accueilli avec son énergie habituelle [...]. Lorsque Rodin est venu à Prague, il a été reçu avec des applaudissement comme s'il avait été une tête couronnée* <sup>679</sup> . »

Dans le même numéro on trouve un article de A. S. Levetus sur l'exposition de Manes que le Hagenbund organisa à Vienne. On y ressent des idées de William Ritter: « *Parmi le grand nombre de portraits exposés, ceux de Max Švabinský, par sa vigueur, sa fraîcheur et sa vérité, par la pensée et l'originalité de sa technique, mettent cet artiste à la tête des portraitistes* <sup>680</sup> . » Ensuite il s'arrête à la peinture de Jan Preisler qu'il ne trouve pas comme artiste national contrairement à l'oeuvre de Joža Uprka. Il apprécie l'oeuvre de Viktor Stretti, Zdenka Braunerová, Antonín Slavíček, Antonín Hudeček et aussi de František Kupka qui « *a envoyé d'admirables eaux fortes et des dessins en couleurs* <sup>681</sup> . »

Un an plus tard, en novembre 1903, l'auteur de la chronique tchèque se consacre à l'Ecole d'art décoratif de Prague. Il commence son article par une constatation qui par rapport à l'exposition de l'art français moderne n'était pas tout à fait justifiée: « *Prague ne s'est jamais lancé du côté du goût moderne, on pourrait plutôt l'accuser d'être réactionnaire. Cependant les arts industriels répondent au mouvement moderne* <sup>682</sup> . » Parmi les artistes qui

<sup>679</sup>M. G. , « Correspondance-Prague », *Le Studio*, n° 116, vol. XXVII-XXVIII, novembre 1902, p. 183.

<sup>680</sup>A. S. Levetus, « Correspondance-Vienne », *Le Studio*, n° 116, vol. XXVII-XXVIII, novembre 1902, p. 218.

<sup>681</sup>*Ibid.*

<sup>682</sup>« Correspondance : Prague », *Le Studio*, n° 128, vol. XXX, novembre 1903, p. 29.

ont contribué à ce résultat il nomme surtout Jan Kotěra: « *On le voit par la salle qu'il a agencé dans la récente exposition de l'Ecole. On est frappé tout d'abord par la sévérité puritaine de l'ensemble [...]. L'exécution est consciencieuse encore qu'un peu faible; tout l'effet repose sur le dessin ingénieux et artistique. Nous ne trouvons aucune tendance aux innovations modernes dans l'oeuvre de Kotěra et cependant il y a là une note personnelle et indépendante d'un dessin un peu raide et d'une exécution sévère* <sup>683</sup> . » Ensuite il s'arrête aux autres professeurs Novák, Ambroz, Liška. Il termine son article par une conclusion un peu réservée que l'enseignement de cette école peut être comparé à celui de n'importe quel autre endroit, qu'il n'y a pas beaucoup de fantaisie, ni d'originalité, mais qu'on y travaille avec courage et énergie et aussi avec le désir de faire de grandes choses.

La correspondance continue en février 1904. Son auteur réfère de la septième exposition de Manes. De nouveau il souligne parmi les 200 tableaux surtout l'importance de l'oeuvre internationale de Max Švabinský qui contraste violemment avec la peinture nationale de Joža Uprka. Parmi les sculpteurs il mentionne le professeur Sucharda « *dont l'oeuvre est pleine de distinction* <sup>684</sup> . »

En août 1905 il s'intéresse aussi bien à l'exposition de Manes qui contrairement aux expositions précédentes n'était pas limitée seulement aux membres de l'association mais qui était ouverte à tous les artistes modernes de la Bohême. Son but était de montrer aussi bien que possible la position actuelle de l'art tchèque. L'auteur de l'article <sup>685</sup> trouve que le niveau artistique en Bohême est haut et de nouveau il mentionne tout d'abord les portraits de Max Švabinský. Tout de suite après lui il range Joža Uprka, Zdenka Braunerová, Hanuš Schwaiger et Viktor Stretti. Il observait avec plaisir le travail et le progrès des deux paysagistes tchèques Hudeček et Slavíček dont les paysages typiquement tchèques sont toujours plains d'expression. Chez Hudeček il apprécie surtout son sens pour la lumière. Il s'arrête chez Rudolf Bém, František Šimon et Jan Preisler dont la personnalité est très forte. Parmi les sculpteurs il est charmé par l'oeuvre de František Bílek mais aussi Stanislav Sucharda et Bohumil Kafka. En général il considère que l'impression de l'exposition était agréable, que la qualité des oeuvres était tout à fait bonne et que l'organisation de cet événement aura certainement un effet de stimulation sur l'art tchèque. Il est intéressant que l'exposition d'Edvard Munch organisée la même année à Prague ne trouva aucune écho dans le milieu des revues françaises.

En 1906, on ne trouve aucune mention de l'art tchèque. Il est possible que cela était dû à la critique que le sculpteur tchèque Bohumil Kafka présenta au directeur du bureau parisien de la revue M. Gibbes. Il écrit à Jan Štenc : « *Avanthier M. Gibbes a visité mon exposition* <sup>686</sup> [...]. *Il m'a demandé d'envoyer les photographies de mes oeuvres à leur rédaction principale [...]. A cette occasion je lui ai fait remarquer les renseignements faux et insuffisants, que leur correspondant pragois leur envoie et je lui ai demandé s'il serait d'accord de publier au lieu de ces informations, les renseignements simples et bons que Manes lui procurerait. Il a dit qu'avec plaisir et qu'il en ferait régulièrement s'il voit que le nombre d'abonnés augmenterait en Bohême. (Il semble qu'aujourd'hui ils soient très peu). « Studio » sort le 15 tous les mois et il faut que les articles traduits déjà en français [...] me soient envoyés et je les donnerai personnellement à M. Gibbes* <sup>687</sup> . » Štenc lui répond : « *En ce qui concerne Le*

<sup>683</sup> *Ibid.*

<sup>684</sup> V. P. , « Correspondance : Prague », *Le Studio*, n° 131, vol. XXXI, février 1904, p. 17.

<sup>685</sup> M. G. , « Correspondance : Prague », *Le Studio*, n° 149, vol. XXXV, août 1905, p. 63 (la version française), 356-357 (la version anglaise).

<sup>686</sup> Bohumil Kafka avait son exposition personnelle dans la galerie à Paris en 1906.

<sup>687</sup> Lettre de Bohumil Kafka à Jan Štenc, Paris, le 21 mai 1906, Archiv Národní galerie, Prague, fond Kafka, korespondence odeslaná 23/4, copie de lettres I. , traduction K. F. : « *Předevěřím přišel do mé výstavy pan Gibbes [...]. Žádal mě o zaslání některých mých fotografií do hlavní jejich redakce [...]. Při té příležitosti*

*Studio, c'est difficile, mais on va essayer et je vais vous l'envoyer. Mais il semble que le Studio fait une politique d'abonnement et cela fait qu'il est de pire en pire et ça fait longtemps qu'il n'est plus une revue d'art de la première catégorie. Quand vous aurez l'occasion, vous pouvez le dire à M. Gibbes<sup>688</sup>. »* Mais apparemment Manes n'était pas assez organisé pour une telle collaboration et c'est pourquoi l'année suivante on trouve dans le Studio toujours le même correspondant.

L'auteur donne une suite à ses références sur l'art tchèque en décembre 1907. Mais on n'y trouve aucune mention sur l'exposition des impressionnistes organisée à Prague par Camille Mauclair. On sait pourtant que Manes soignait très attentivement la publicité de ces événements d'importance internationale. L'auteur par contre s'est choisi comme sujet l'architecture de Dušan Jurkovič qui « *en architecture et en décoration [...] est respectueux des traditions locales dont il a fait une étude approfondie<sup>689</sup>. »*

En mars 1908 on trouve dans *Le Studio* l'article intitulé « Tableaux du vieux Prague par les artistes modernes<sup>690</sup> ». Non seulement le style mais déjà le sujet nous fait penser à William Ritter qui fut l'admirateur sincère non seulement de Prague mais aussi de ses représentations. Son auteur qui apparemment est bien informé sur l'histoire de l'art tchèque nous laisse un témoignage très intéressant de ses visites pragoises: « *Le »Vieux Prague», par là j'entends ce qui reste du Prague des siècles passés avec son fouillis de styles, offre un vaste champ d'intérêt pour l'artiste et l'antiquaire, une promenade dans cette ville aux cent tours équivalait à une visite dans un musée d'antiquités où, à chaque pas, le visiteur se trouve en communion avec le passé<sup>691</sup>. »* Ensuite il recommande de visiter surtout le quartier *Petit Prague* et la *Vieille Ville*. Il souligne l'importance de Charles VI et de Rudolph II pour le développement architectural de la capitale. Il admire l'école gothique de peinture à Prague qui d'après lui « *est d'une importance capitale dans l'histoire de l'art<sup>692</sup>* » et il admire surtout l'oeuvre de Maître Théodorich. Il passe rapidement à la peinture du XVIIe siècle dont le personnage principal d'après lui fut Karel Škréta et il arrive à l'époque actuelle.

Il regrette que les artistes contemporains quittent Prague pour aller peindre ailleurs tandis que Prague avec ses trésors pittoresque est complètement négligé. Là on voit une des idées par les quelles Ritter fut obsédé. Pour attirer l'attention sur le pittoresque du vieux Prague une exposition a été organisée. D'après l'auteur le chef de l'école est Emil Orlik, à côté de lui c'est l'oeuvre de Techner « *dont les premiers essais à l'eau-forte montrent un grand soin de la ligne<sup>693</sup>* ». Viktor Stretti « *est à la fois habile et varié. Sa technique est remarquablement facile<sup>694</sup>* ». On retrouve cette phrase très souvent dans les écrits de Ritter à propos de cet auteur. A côté de Stretti il nomme Zdenka Braunerová qui « *fait des tableaux à*

---

*jsem ho upozornil na falešné a nedostatečné zprávy, které jim posílá pražský jejich referent, a tázal jsem se ho, zdali by na místo těch zpráv neuveřejnil jednoduché a dobré zprávy, které by mu z «Mánesa» byly sděleny. Říkal, že velmi rád, a že tak bude činit pravidelně, bude-li pozorovati, že u abonentů v Čechách bude přibývatI (Nyní jest jich prý velmi málo). «Studio» vychází 15. v měsíci a jest třeba příspěvky před koncem měsíce posílatI Zařídíte to tedy laskavě pane Štenci, aby zprávy pro «Studio» byly ve frančtině již přeložené (já ještě překládat nevládnou) mě posílány a já je pak osobně p. Gibbesovi odevzdám. »*

<sup>688</sup>Lettre de Jan Štenc à Bohumil Kafka, Prague, le 18 juin 1906, Archiv Národní galerie, Prague, fond Kafka, korespondence přijatá od jednotlivců, traduction K. F. : «*S tím Studiem je to těžké, ale zkusíme to a budu Vám to zasílati. «Studio» však pěstuje jak vidět abonentní politiku a je snad následkem toho, stále horší a už dávno není uměleckým žurnálem prvního řádu. To byste mohl p. Gibbesovi příležitostně říci.* »

<sup>689</sup>« Récents dessins d'architecture domestique », *Le Studio*, n° 178, vol. XLII, décembre 1907, p. 183.

<sup>690</sup>M. Glaser, « Tableaux du vieux Prague par les artistes modernes », *Le Studio*, n° 181, vol. XLIII, mars 1908, p. 42-43.

<sup>691</sup>*Ibid.*, p. 42.

<sup>692</sup>*Ibid.*, p. 43.

<sup>693</sup>*Ibid.*

<sup>694</sup>*Ibid.*

*l'huile et des aquarelles, que l'on retrouve dans toutes les villes de l'Europe, à Paris même où elle a séjourné huit ans*<sup>695</sup>. »

En mars 1908 on trouve pour la première fois la correspondance de Brunn<sup>696</sup> et il faut dire que pour la revue d'une telle importance les renseignements que l'auteur y présente sont presque insignifiants. Le directeur du Musée archiducal M. Rainer organisa une exposition d'arts et métiers modernes. D'après l'auteur le principal intérêt de cette exposition consista dans les envois d'artistes français parmi lesquels il cite M. et Mme Marsoul, Georges Bastard, Henri Hamm, Annie Hystak. Parmi les Tchèques il nomme Jurkovič, Pirchan et Čermák. Mais *Le Studio* avait perdu son crédit chez les Tchèques déjà en 1906, quand la revue *Volné směry* le critique ouvertement : « *Le Studio a une réputation d'une revue d'élite toujours chez nous, une réputation qu'elle avait obtenu grâce à ses premiers numéros, mais qu'elle ne mérite plus. Aujourd'hui Le Studio est une marchandise calculée pour satisfaire le plus grand nombre d'abonnés. Aujourd'hui la revue est dirigée d'une manière conciliante et pleine de compromis artistiques et c'est surtout la correspondance de l'étranger qui y présente un style dont la manière journalistique est superficielle et partielle*<sup>697</sup>. »

La correspondance de Prague prochaine, publiée en novembre 1908<sup>698</sup> réfère de l'exposition rétrospective de l'art de la Bohême où on a montré l'art du XIXe siècle. Son auteur note déjà au début « *qu'au point de vue artistique tout n'est pas uniformément intéressant, mais quand nous n'apprécions pas l'art de ces anciens tableaux, ils nous intéressent par la représentation de ces vieilles rues, de ces places d'autrefois*<sup>699</sup>. » Ensuite il s'arrête à plusieurs artistes parmi d'autres Josef et Antonín Manes, Josef Navrátil, Jaroslav Čermák, Václav Jansa et d'autres.

En 1909, on ne trouve aucune mention de l'exposition la plus importante de la saison tchèque organisée par Manes à Prague, l'exposition du sculpteur français Emile Antoine Bourdelle. Par contre l'année suivante, en 1910 le correspondant réfère d'un sculpteur tchèque aujourd'hui complètement oublié Karel Rubeš<sup>700</sup>. L'exposition principale de l'année 1910 - les Indépendants, où les artistes français les plus modernes envoyèrent leurs oeuvres à Prague, n'intéressa pas non plus notre correspondant. Par contre ses correspondances se poursuivirent dans un ton particulièrement conservateur par un article intitulé « *Les paysages de Bohême de Ferdinand Engelmüller*<sup>701</sup> ». L'auteur souligne cette impression encore par la constatation que le peintre « *entièrement dégagé de toute influence de l'école française moderne, il est prudent et avisé dans son travail [...]. On s'explique ainsi que, en ce qui concerne le trait, son oeuvre soit absolument impeccable*<sup>702</sup>. »

Engelmüller, qui était de la même génération que Ritter, a rompu les rangs avec Manes déjà en 1898. Ses images de Prague aussi bien que ses paysages mélancoliques de la Bohême devaient être particulièrement proches à William Ritter. Le fait que l'auteur le connaisse personnellement nous fait penser une fois de plus à Ritter qui avait grâce à ses

---

<sup>695</sup> *Ibid.*

<sup>696</sup> « Correspondance de Brunn », *Le Studio*, n° 181, vol. XLIII, mars 1908, p. 90.

<sup>697</sup> « Z časopisů, The Studio », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 227, traduction K. F. : « *The Studio má u nás stále ještě pověst elitního časopisu uměleckého, pověst, kterou si vydobylo svými prvými ročníky, ale již dávno nezasluhuje. Dnešní Studio je obchodní podnik vypočítaný pro uspokojení co možno široké vrstvy abonentů, vedený umělecky velice kompromisně a konciliantně, a zvláště v dopisech z ciziny žurnalisticky povrchně.* »

<sup>698</sup> « Correspondance Prague », *Le Studio*, n° 189, vol. XLV, novembre 1908, p. 199.

<sup>699</sup> *Ibid.*

<sup>700</sup> « Correspondance Prague », *Le Studio*, vol. L, juin 1910, p. 108.

<sup>701</sup> M. Glaser, « Les paysages de Bohême de Ferdinand Engelmüller », *Le Studio*, vol. XLVIII, janvier 1910, p. 9-10.

<sup>702</sup> *Ibid.*, p. 10.

nombreux séjours pragois le plus de possibilités de se lier étroitement avec les artistes tchèques. En plus si on lit entre les lignes, l'auteur y fait une allusion aux efforts modernistes de Manes et surtout il y attaque l'un de ses porte-parole Miloš Jiránek : « *Engelmüller ne s'est jamais beaucoup préoccupé de théories. Tandis que d'autres se sont faits les champions d'idées nouvelles et ont combattu pour la victoire dans l'arène des discussions, il a toujours suivi son chemin, sans jamais regarder à droite ni à gauche, résolu seulement à se soumettre à ce qu'il sentait le mieux*<sup>703</sup> . »

Depuis juin 1910 on ne trouve plus une correspondance régulière sur les événements en Bohême. M. Glaser, le nom derrière lequel se cache le plus probablement l'ami fidèle des Tchèques – William Ritter, a disparu de la revue *Le Studio*. Il se peut qu'il commença à publier ailleurs ou que la revue ne demandait plus son service. En tout cas pour les artistes de Manes cela ne changea pas grande chose. Ni William Ritter ni *Le Studio* ne furent plus leurs alliés, ils s'orientaient vers les courants tout opposés.

---

<sup>703</sup> *Ibid.*

### 3. Julius Meier-Graefe (1867-1935), l'histoire de l'évolution de l'art, la chute du culte de Böcklin - l'éducation du milieu tchèque, l'introduction de l'art de Paul Cézanne sur la scène tchèque

#### *I Qui fut Julius Meier-Graefe ?*

Gabriel Mourey, Camille Mauclair, Théodore Duret, George Moore, Gustave Geffroy, Roger Marx et Joris-Karl Huysmans contribuèrent à travers l'esprit de F. X. Šalda et la revue *Volné směry* à la présentation de l'art impressionniste en Bohême. Mais seulement deux critiques d'art y ont fait prévaloir des maîtres postimpressionnistes : Paul Cézanne et Paul Gauguin – Julius Meier-Graefe et Charles Morice.

Il est curieux que Julius Meier-Graefe, le critique d'art particulièrement important pour le développement artistique et la recherche de la modernité en Bohême, ne fut pas un critique d'art français mais allemand. Aussi bien que ses collègues il ne s'intéressait pas seulement à la critique mais il s'exprimait aussi bien en littérature. Etant fils d'un industriel il n'avait pas de soucis pour le gagne pain et il pouvait se consacrer tranquillement mais surtout indépendamment à la critique. Etant né en Roumanie il passa une grande partie de sa vie à Berlin où il déménagea en 1890. Dans les années 1892-1893 il était l'un des membres du groupe des artistes bohémiens qui se sont réunis dans le café Zum Schwarzen Ferkel (Chez le porcelet noir) et qui s'inspiraient des idées de Ibsen, Nietzsche, Strindberg et Dostoïevski<sup>704</sup>.

C'était probablement dans le café Zum Schwarzen Ferkel où Meier-Graefe rencontra en 1892 pour la première fois le peintre Edvard Munch et il devint l'un des premiers de ses admirateurs. Un an plus tard en 1893 Meier-Graefe l'aida à organiser son exposition à l'étranger à Friedrichstrasse à Berlin qui fut couronnée d'un très grand succès et qui eut une influence immense sur les artistes allemands. C'était aussi lui qui joua un rôle principal dans l'organisation de la première exposition du peintre à Paris à la galerie L'Art Nouveau de Bing<sup>705</sup>. En 1894 il publie un texte sur Edvard Munch<sup>706</sup>, un an plus tard le peintre en revanche peint son portrait. La même année il fonde avec ses amis la revue berlinoise *Pan*, une revue luxueuse sur l'art et la littérature modernes en Europe. La revue suivait l'idée de l'unité de l'art et de la vie qui fut semblable à celle que F. X. Šalda adopta plus tard pour la revue *Volné směry* et qui fut aussi celle de Gabriel Mourey quand il fonda sa revue dont le nom l'exprime exactement *Les Arts de la Vie*. Les rédacteurs balançaient toujours entre plusieurs directions – celle purement artistique ou celle littéraire et culturelle dans le sens large ; celle nationale et ou celle internationale. En fait cette dissonance fut largement discutée aussi bien parmi les Tchèques.

Ces disputes furent une des raisons pourquoi F. X. Šalda quitta la rédaction de *Volné směry*. Aussi bien Meier-Graefe quitta *Pan* et part en suite en Belgique et en France. En Belgique dans les années 1894-1895, il fréquente surtout Henry van de Velde qui collaborait étroitement avec le marchand d'art S. Bing. Meier-Graefe devient son ami et il déménagea en 1895 à Paris. La période parisienne fut pour lui décisive. C'était Meier-Graefe qui persuada Bing de changer son magasin de la rue de Provence au salon de Jugendstil. Quand en décembre 1895 L'Art Nouveau fut ouvert, la galerie ne se présenta pas d'une manière traditionnelle où les oeuvres d'art sont tout simplement accrochées sur les murs mais elle consista en des chambres complètement aménagées par des meubles. On y trouva un salon,

<sup>704</sup>Les autres membres furent : Otto Julius Bierbaum, Edvard Munch, Strindberg, Stanislav Przybyszewski, ect.

<sup>705</sup>Voir Kenworth Moffett, *Meier-Graefe as art critic*, München, Prestel-Verlag, 1973, p. 155.

<sup>706</sup>Voir *Masarykův slovník naučný*, tome IV, Praha, Československý kompas, 1929, p. 847.



une chambre à manger, etc. Bing réunit autour de son magasin L'Art Nouveau les meilleurs artistes de l'époque. Cette innovation et les tendances les plus modernes furent très tôt critiquées par les membres de l'ancienne génération. Rodin, Octave Mirbeau, Edmond de Goncourt et Arsène Alexandre accusèrent Meier-Graefe de vouloir détruire le bon goût et la tradition français. Il est intéressant qu'à ce moment c'était à part de Gustave Geffroy, Thadeus Natanson et Claude Roger Marx aussi Camille Mauclair qui défendait L'Art Nouveau<sup>707</sup>. C'est seulement à partir de 1905 que ce critique d'art est devint conservateur frénétique.

Dans les années 1898-1899 en s'inspirant des revues anglaises surtout de la revue *Studio* qui à cette époque servait de model pour beaucoup d'éditeurs, Meier-Graefe publia la revue qui a marqué le milieu artistique *Decorative Kunst*. Un an plus tard en 1899 il fonda la version française *L'Art décoratif*. Son bureau rue Pergolese fut entièrement décoré par van de Velde. L'ambition de la revue fut de montrer les tendances les plus nouvelles d'une manière critique. Au mois de septembre 1899 Meier-Graefe quitta la rédaction et fonda dans le quartier le plus chic de Paris rue de la Paix, sa propre galerie La Maison moderne dont la façade fut crée par son ami Henry van de Velde. Sa galerie, L'Art Nouveaude Bing et le Salon du Champs de Mars sont devenues les galeries les plus avancées à Paris. Meier-Graefe exposait à part des bronzes, de la porcelaine, du verre, des bijoux, et des meubles, les tableaux des impressionnistes, des néo-impressionnistes, des postimpressionnistes et des Nabis aussi bien que les sculptures de Rodin, de Meunier et de Mine. Mais déjà en 1903 Meier-Graefe fut obligé de fermer les portes de La Maison moderne pour des problèmes financiers – il perdit tout l'argent qu'il avait investi aussi bien que l'héritage de son père décédé en 1899. Une telle affaire ne pouvait pas avoir un grand succès spécialement à Paris où à part quelques artistes il y avait un très petit intérêt pour l'Art Nouveau.

Meier-Graefe arriva à Paris au moment où la plus part d'impressionnistes produisaient encore mais l'impressionnisme n'était pas encore accepté officiellement. En même temps c'était déjà la période du postimpressionnisme. Il fréquentait les artistes contemporains et il a pris une conscience assez complexe non seulement de l'impressionnisme mais surtout du postimpressionnisme, dont il écrivit et devint le critique principal qui introduisit l'impressionnisme en Allemagne. Successivement il publia des monographies sur les artistes particulièrement importants pour le développement de l'art moderne Edouard Manet<sup>708</sup>, Vincent van Gogh<sup>709</sup> et Paul Cézanne<sup>710</sup>.

---

<sup>707</sup>Voir Kenworth Moffett, *Meier-Graefe, op. cit.*, p. 28.

<sup>708</sup>Son livre sur Edouard Manet qui apparaît en série (Julius Meier-Graefe, *Edouard Manet und sein Kreis*, en série, *Die Kunst*, Berlin, Julius Bard, 1902, 1903, 1904, 1906) fut en 1910 traduit en tchèque par V. Ertl. Voir *Masarykův slovník naučný*, tome IV, Praha, Československý kompas, 1929, p. 847.

<sup>709</sup>Julius Meier-Graefe, *Vincent van Gogh*, Munich, R. Piper & Co., 1910, 1912, 1913, 1918, 1923, 1932.

<sup>710</sup>Julius Meier-Graefe, *Paul Cézanne*, Munich, R. Piper & Co., 1910, 1912, 1913, 1918, 1923, 1932.

Comme on a dit Meier-Graefe fut l'un des premiers critiques d'art qui avait introduit l'impressionnisme en Allemagne. En 1907 il publie son livre sur l'impressionnisme<sup>711</sup>. Mais son but n'était pas celui de Mauclair d'écrire toute l'histoire du mouvement impressionniste. Il s'est choisis seulement quelques personnalités auxquels il a consacré ses études : Constantin Guys, Edouard Manet, Vincent van Gogh, Camille Pissarro et Paul Cézanne. Il est intéressant que le représentant le plus typique du mouvement – Claude Monet y manque<sup>712</sup>.

Un mois après la fermeture de l'exposition sur l'art moderne français organisée par Gabriel Mourey à Prague, le 7 décembre 1902 Josef Mařatka écrit à Stanislav Sucharda : « *Une exposition des artistes français plus grande qu'à Prague [souligné dans le texte] sera organisée à Vienne [...]. Rodin vous conseille cette exposition [souligné dans le texte]. Si vous voulez, l'exposition après Vienne peut être transportée à Prague. D'après Rodin il y a les meilleures choses [...]. L'exposition va être inaugurée au mois de janvier donc au printemps elle pourrait être à Prague<sup>713</sup>. » Il s'agissait de la XVI<sup>e</sup> exposition de la Sécession viennoise nommée *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik* (Evolution de l'impressionnisme en peinture et en sculpture) inaugurée le 15 janvier 1903. Elle fut organisée par son président Wilhelm Bernatzik qui a chargé le critique d'art allemand Julius Meier-Graefe de sa conception. Ses consultants furent Octave Mans de Bruxelles et Richard Muther de Breslau. A l'exposition rétrospective de la peinture s'est ajoutée une rétrospective de la sculpture, d'après une idée de Rodin ; celui-ci avait d'autre part convaincu Mme Veuve Carpeaux de faire des envois.*

Cette exposition contrairement à celle de Gabriel Mourey suivait une conception claire qui put être dressée seulement par Meier-Graefe qui avait une connaissance et une conscience précises de tout le développement de l'art impressionniste et moderne à l'époque. Cette exposition remarquable fut considérée comme la meilleure exposition de l'impressionnisme organisée en Europe jusqu'à alors, en même temps il s'agissait de la première exposition de l'impressionnisme compréhensible dans le territoire germanique. (Il est intéressant que parmi les organisateurs on ne trouve aucun Français si on ne compte pas Auguste Rodin).

Meier-Graefe y essaya de dresser une ligne d'évolution logique depuis les maîtres anciens du XVII<sup>e</sup> siècle à travers les inspirations japonisantes jusqu'à l'impressionnisme même et ses successeurs. Le premier groupe d'artistes présenté était formé par les précurseurs : El Greco, Velazquez, Rubens, Vermeer, Goya, Delacroix, Daumier, Corot, Monticelli, Constable et Turner. Le deuxième groupe était dédié aux impressionnistes : Manet, Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Pissarro, Sisley, Morisot. Ensuite un groupe fut formé par les « Der Ausbau des Impressionismus » (L'édification de l'impressionnisme) Whistler, Besnard, Forain, Liebermann, Slevogt, etc. Le néo-impressionnisme fut présenté par Seurat et van Rysselberghe. Et finalement la section dernière fut dédiée aux tendances contemporaines des artistes qui développèrent l'impressionnisme dans le sens linéaire et architecturale : van Gogh, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bonnard, Denis, Gauguin, Valtat. La

<sup>711</sup> Julius Meier-Graefe, *Impressionisten*, Munich und Leipzig, R. Piper et Co Verlag, 1907, 210 p.

<sup>712</sup> Meier-Graefe refusait complètement l'oeuvre tardive de Monet qui d'après lui était un enregistrement passif.

<sup>713</sup> Carte postale de Josef Mařatka à Stanislav Sucharda, Paris, le 7 décembre 1902, Archiv hlavního města Prahy, Prague, sign. 6. 1. 14, karton 36, traduction K. F. : « *Ve Vídni bude výstava franc. K umělcům ve větších rozměrech než v Praze [...]. Rodin vám doporučuje tu výstavu [...]. Jestli budete chtít po výstavě vídeňské, že by to vše šlo do Prahy [...]. Jsou tam dle Rodina ty nejlepší věci [...]. Výstava bude zahájena v lednu, takže na jaře by mohla být v Praze. »*

section sculpturale comportait l'oeuvre de Houdon et de Rude comme précurseurs, ensuite Carpeaux comme artiste d'un style monumental équivalent à celui de Puvis de Chavannes, le groupe principale fut formé par Rodin, Meunier, Bourdelle, Rosso, Charpentier et les autres. Une section spéciale fut consacrée à un petit groupe d'estampes japonaises y compris l'oeuvre de Hokusai, Hiroshige et Utamaro. La plus part de oeuvres était empruntée de Paris et son rôle y jouait sans doute l'ami de Meier-Graefe S. Bing.

L'exposition suivit le schéma du livre de Meier-Graefe sur l'évolution de l'art moderne *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*<sup>714</sup> (L'histoire du développement de l'art moderne) (1904). Le sens complet de l'exposition était évidemment didactique et son but principale était de nier l'idée que l'impressionnisme représente seulement une forme extrême du naturalisme et n'a pas une place dans l'évolution artistique. Ensuite Meier-Graefe voulait démontrer que l'art moderne peut être compris seulement dans le contexte entier de l'art précédent qui éclaircie tous les phénomènes de la création individuelle actuelle. Seulement ayant conscience du passé on peut apprécier le présent.

Les Tchèques n'hésitèrent pas à aller à Vienne pour voir l'exposition concurrente. Mais à ce moment là ils n'étaient pas assez mûrs pour comprendre la philosophie du projet. Le compte-rendu publié dans *Volné směry*<sup>715</sup> démontre à quel point le sens de l'exposition leur échappa même s'ils comprirent son idée. Ils savaient que le projet devait argumenter les nouveaux mouvements artistiques au public, que le but des organisateurs était de démontrer une évolution naturelle et organique de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme, témoigner leur légitimité depuis l'art du moyen âge et pourtant ils écrivent: « *Il est difficile de comprendre pourquoi Velasquez victorieux, Goya attentif d'une manière foudroyante, Renoir noble, Monet grandement courageux et lucidement fougueux et d'autres grands parlant uniquement de leur ego artistique, doivent au juste y expliquer, argumenter, soutenir quelqu'un ou quelque chose d'autre*<sup>716</sup> ». À ce moment les Tchèques étaient capables d'apprécier seulement les chef d'oeuvres qui y étaient exposés mais le ton moqueur et l'ironie avec laquelle ils décrivent sa conception dénote leur manque de connaissances sur l'importance de l'événement : « *L'exposition est divisée en plusieurs groupes. Alors on sourit comme des gamins voyant cette passion professorale de coller une étiquette sur les artistes comme s'ils étaient des animaux empaillés en voulant marquer la classe, l'ordre, la famille et les mettre dans des compartiments. L'architecture de l'exposition était faite sans soin et l'installation des tableaux sans intérêt*<sup>717</sup> ». La fin du compte-rendu démontre clairement un aspect nationaliste qui a ébloui les yeux des critiques tchèques.

Un compte-rendu plus long et plus sérieux fut publié étonnement de la plume du critique conservateur K. B. Mádl<sup>718</sup>. Le critique fut certainement beaucoup mieux renseigné surtout par Gustave Geffroy qu'au moment où il écrivit son article sur l'exposition de l'art moderne français organisée par Manes en 1902<sup>719</sup>. Il prononce pour la première fois l'idée de la synthèse qui doit venir après l'analyse impressionniste dans une revue tchèque :

<sup>714</sup> Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 3 volumes, Stuttgart, J. Hoffmann, 1904 ;(édition révisée), vol. I *Entstehung der Malerei*, 1914, 1920, 1922, 1924 ; vol. II, *Traum und Wirklichkeit*, 1915, 1920, 1922, 1924 ; vol. III, *Kunst unserer Tage*, Munich, R. Piper & Co, 1924 et 1927.

<sup>715</sup> « Šestnáctá výstava Vídeňské secese », *Volné směry*, vol. VII, 1903, p. 111-112.

<sup>716</sup> *Ibid.*, traduction K. F. : « *Těžko pochopiti, proč vítězný Velasquez, bleskově vnímavý Goya, ušlechtilý Renoir, překotně odvážný a jasně bujný Monet a jiní velcí, mluvící jedině za své umělecké já, mají zde vlastně odůvodňovati, vysvětlovati někoho neb něco jiného.* »

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 112, traduction K. F. : « *Výstava byla rozdělena do několika skupin. Tak se uličnický usmějete nad tou profesorskou vášní na umělce nalepiti cedulku jako na vycpané zvíře, určití třídu, rád a čeleď a rozestaviti je do příhrádek. Uspořádání výstavy bylo nedbalé a rozvěšení obrazů bez zájmu provedené.* »

<sup>718</sup> Karel B. Mádl, « Impresionisté ve Vídni (1903) », in: *Výbor z kritických projevů a drobných spisů*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, p. 145-148.

<sup>719</sup> Karel B. Mádl, « V Moderní francouzské umění », in: *Umění včera a dnes*, Praha, F. Topič, p. 85-103.

« *L'impressionnisme dépassât son premier zénith, ses efforts analytiques culminèrent et s'il a une mission à l'avenir – dont on ne doit pas douter, cette mission consiste en une synthèse nouvelle des éléments décomposés*<sup>720</sup> ». » Aussi bien Mádl critique la conception de l'exposition qui lui semble trop doctrinaire et systématique. Mais involontairement il exprime exactement le sens de l'exposition que l'avenir confirmera à cent pour cent : « ...[l'exposition] *aspire à une démonstration claire que l'impressionnisme d'aujourd'hui enfante et cultive les nouvelles générations aristocratiques encore plus nerveuses et plus subtiles, encore plus étonnantes que leurs parents étaient*<sup>721</sup> ». »

Mádl à cette occasion donne pour la première fois une caractéristique de l'impressionnisme claire au public tchèque écrivant que les impressionnistes sont les peintres du moment fugitif qui interceptent par les moyens picturaux plutôt l'essence que l'étendu des visions changeantes dans la nature. Mádl définit les sources de l'inspiration et l'oeuvre du père spirituel de l'impressionnisme d'Edouard Manet. Il classe Claude Monet comme le plus fort de tous les impressionnistes étant le vrai promoteur de la nouvelle interprétation des phénomènes lumineux. Renoir et Degas sont pour lui des figuristes impressionnistes importants. Il s'arrête au groupe des peintres qui succèdent - Albert Besnard, Ch. Cottet, L. Simon, Gaston La Touche qui contrairement aux fondateurs de l'impressionnisme sont plus subjectifs en essayant d'inclure le côté psychique dans leur oeuvre.

Toutefois les critiques de Mádl sont le plus souvent limitées par sa connaissance des écrits des autres. Il lui manque l'intuition et le courage des critiques de F. X. Šalda ou de Julius Meier-Graefe, il lui manque la capacité de sentir l'importance des artistes à venir. C'est pourquoi il ne pouvait pas voir au delà de l'impressionnisme qui était déjà interprété depuis trente ans par les critiques français. Il était incapable de comprendre l'oeuvre des artistes qui étaient réunis dans le groupe nommé « Les passages au style » : van Gogh, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bonnard, Denis, Gauguin, Roussel. Et il se demande à quel style ? Au style de la couleur ou de la ligne ? Il voit chez tous ces artistes, dont van Gogh et Gauguin joueront le rôle crucial pour l'art moderne, seulement l'absurdité.

Les Tchèques du cercle Manes se sont rendus compte de la qualité de l'exposition à Vienne plus tard. C'était seulement en 1907 qu'ils décidèrent de préparer avec Camille Mauclair<sup>722</sup> l'exposition sur l'impressionnisme et le postimpressionnisme dont ils y prouvèrent la légitimité depuis le début du XIXe siècle. Mais alors ils étaient tellement fort inspirés des idées de Meier-Graefe que le rôle de Mauclair y fut réduit surtout aux nécessités pratiques.

Les études de Meier-Graefe furent réunies dans le livre intitulé *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, qui avait une grande influence sur le développement de l'art non seulement en Allemagne mais dans toute l'Europe Centrale. L'auteur de cette oeuvre de trois volumes guidé surtout par son instinct créa en même temps une méthode tout à fait originale. Même s'il prononça parfois des interprétations qui n'ont pas survécues son époque, il avait le grand mérite de faire prévaloir l'art français en Allemagne où les artistes français, surtout les impressionnistes et les postimpressionnistes trouvèrent une forte reconnaissance. Il est assez étonnant qu'il n'y ait pas de chapitres séparés sur Géricault,

<sup>720</sup>Karel B. Mádl, «Impresionisté ve Vídni (1903)», in: *Výbor z kritických projevů a drobných spisů, op. cit.*, p. 145, traduction K. F. : *Impresionismus překročil svůj první zenit, jeho snahy analytické se vyvrcholily, a má-li opravu jakou misi v budoucnosti – o čemž netřeba pochybovati, záleží tato v nové synthesi rozložených prvků.* »

<sup>721</sup>*Ibid.*, traduction K. F. : « ... [výstava] *usiluje o názornou demonstraci, že impresionismus dneška rodí a vychovává nová aristokratická pokolení ještě nervosnější a subtilnější, ještě podivuhodnější, než byli jejich rodiče.* »

<sup>722</sup>Il aurait été logique de demander la collaboration de Meier-Graefe, d'autant plus si Mauclair en 1907 avait déjà la renommée d'un critique conservateur. Les raisons pourquoi c'était Mauclair et pas Meier-Graefe nous restent inconnues.

Corot, Courbet et l'école de Barbizon qui sont seulement mentionnés dans le texte comme figures importants. Aussi il ne donne pas beaucoup d'attention aux peintres allemands romantiques. Les artistes qu'il n'aime pas sont souvent classés « archaïque » ou « éclectiques » comme par exemple Moreau, Hodler, Blake, Reynolds, Cornelius, Thoma, Böcklin, Klinger. D'autres jugements un peu « sévères » et d'autres omissions (par exemple Ensor) pourtant n'abaissent pas sa grande capacité de percevoir l'évolution artistique à travers le temps.

Meier-Graefe se plonge profondément dans l'histoire en essayant de créer une image du développement de l'art moderne depuis la renaissance. Son but était de documenter les tendances artistiques du passé et ensuite de démontrer celles du futur. Il ne comprend pas la peinture d'Edouard Manet et des impressionnistes en opposition à la tradition mais en continuité. C'est pourquoi il doit revaloriser l'histoire de l'art. Il dresse une ligne du développement depuis l'oeuvre de Michel-Ange, Leonard de Vinci, les Vénitiens, Velasquez, Rembrandt, Rubens, Poussin, Constable, Ingres, Delacroix, Millet, Corot, Daumier jusqu'à Manet, Cézanne, Renoir et Degas qui représentent les piliers de l'art moderne, les maîtres de la jeune peinture - de la « décoration moderne ». Meier-Graefe y prononce pour la première fois au début du XXe siècle l'idée de la généalogie de l'art moderne qui fut acceptée depuis pour toujours. Si le but du critique était de construire le matériel d'après la qualité artistique et la relevance historique, il s'agit d'une oeuvre vraiment basique. Meier-Graefe d'une manière étonnante savait évaluer les meilleurs artistes du XIXe siècle. Son livre avec son *partis pris* « ahistorique », exclusif et passionné, a jusqu'à aujourd'hui gardé sa relevance et il est considéré comme la première histoire de l'art moderne<sup>723</sup>.

On rencontre le nom de Meier-Graefe pour la première fois dans *Volné směry* en 1905, l'année où Manes organisa l'exposition d'Edvard Munch et la propagation de son art par Meier-Graefe attira sans doute l'attention des Tchèques sur ses écrits. Karel Svoboda<sup>724</sup> publie dans l'organe de Manes son compte-rendu du livre *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*<sup>725</sup>, l'oeuvre qui marqua aussi bien les membres de Manes.

Néanmoins à ce moment, la critique de Svoboda n'est pas tout à fait favorable. Etant sans doute très bien renseigné non seulement des livres de Meier-Graefe mais aussi d'autres auteurs et surtout de la presse française il trouve que ni les idées ni la méthode critique du livre de Meier-Graefe ne sont pas neuves car elles apparaissent dans les revues depuis l'exposition universelle 1900. Pourtant il reconnaît le plus grand mérite de Meier-Graefe d'avoir enregistré et commenté des mouvements artistiques à l'époque, d'avoir rassembler les idées qui circulaient dans les journaux dans une étude claire et décisive qui dépassait son temps. Il trouve que le critique d'art allemand se contredit souvent et que son livre n'est pas consistant étant composé par plusieurs études écrites séparément. Souvent il n'est pas d'accord avec ses jugements. Par exemple il défend l'art des préraphaélites que l'oeuvre de Meier-Graefe blâme et considère comme « malade ».

Le critique tchèque utilise le livre de Meier-Graefe pour exprimer ses propres idées sur l'art moderne. Il constate que « *Cela a mis du temps pour que l'impressionnisme soit plus ou moins compris et accepté comme un phénomène important pour le mouvement artistique moderne même si avec des réserves. Aujourd'hui il s'élève finalement en toute sa beauté inattendue comme un génie de notre époque, comme la plus pure, comble et la plus forte*

<sup>723</sup>Kenworth Moffett, *Meier-Graefe, op. cit.*, p. 50.

<sup>724</sup>On trouve le nom Karel Svoboda pour la première fois dans le VIII volume de *Volné směry* en 1904. Les connaissances de l'histoire de l'art étonnantes de cet auteur font penser à F. X. Šalda qui fut à l'époque l'ami intime de l'écrivain Růžena Svobodová et qui a pu utiliser son nom comme son pseudonyme.

<sup>725</sup>Karel Svoboda, «Meier-Graefe: Dějiny vývoje moderního umění», *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 85-92, 155-168.

*expression de la culture moderne*<sup>726</sup>. » De ces paroles on voit que deux ans avant l'exposition des impressionnistes à Prague, il y existait une connaissance solide. Mais Svoboda apprécie aussi l'art des postimpressionnistes de Seurat et de Signac qui d'après lui développent consciemment ce que les anciens maîtres commencèrent seulement grâce à leur intuition.

Svoboda reconnaît surtout les opinions de Meier-Graefe sur l'art allemand contemporain qui sont d'après lui intéressantes surtout pour le lecteur tchèque qui s'effraie des idées originales. Svoboda montre que les préjugés que Meier-Graefe démasque et contre lesquels il combat dans le milieu allemand sont proches du milieu tchèque. Il conseille de lire son livre pour des raisons éducatives. Meier-Graefe déjà dans ce livre attaque le culte de Böcklin et il met à sa place un autre artiste allemand Hans von Marées. Il compare l'oeuvre de Böcklin à celle de Manet chez qui il voit une solution et qui est pour lui un maître à suivre pour la jeune génération des peintres allemands. Mais il n'attaque pas seulement l'art de Böcklin mais toute la culture allemande qu'il trouve hypocrite. Son collègue tchèque ajoute à ses remarques: « ...*A nous aussi il nous manque les conditions principales de la création artistique, surtout le goût et puis le doigté*<sup>727</sup>. » Meier-Graefe ne voulait rien de moins que de changer la direction du développement artistique en Allemagne en l'introduisant dans la grande tradition de l'art des maîtres anciens et des tendances modernes. Donc son but fut assez semblable aux efforts de Manes et comme on va voir c'est pourquoi désormais les Tchèques ont si souvent publié ses écrits dans *Volné směry*.

Meier-Graefe a séduit par ses écrits non seulement F. X. Šalda mais aussi Miloš Jiránek qui influencé par lui corrigeait ses opinions sur Courbet. Dans une de ses lettres à F. X. Šalda il écrit : « *Je voudrais vraiment revoir un artiste plus ancien – Courbet, à cause du livre de Meier-Graefe*<sup>728</sup>. *Il y a six ans*<sup>729</sup> *je ne l'aimais même pas. Je me souvient très bien de son tableau Vague et Les Cribleuses des blés [en français dans le texte], et je ne peux pas croire qu'aujourd'hui je change tellement mon avis précédent. Ou'est ce que vous en pensez ? Avez-vous vu son Atelier ? Il est chez Mme Desfossés*<sup>730</sup>. » On voit à quel point le critique d'art allemand Meier-Graefe influença les artistes tchèques dans leur recherche difficile de la modernité.

Mais même Meier-Graefe publia son livre sur Corot et Courbet pour enclaver les omissions qu'il avait fait à leur sujet dans son *Entwicklungsgeschichte*. Jiránek publia son compte-rendu du livre dans *Volné směry*: « *Malheureusement je ne peux pas confirmer par mon avis si la haute estimation des deux maîtres est correcte ; mes souvenirs de leurs originaux sont trop anciens et surtout en ce qui concerne de Courbet, mes anciennes impressions floues se dressent violemment contre les opinions de l'auteur. J'en parle seulement parce que le livre de Meier-Graefe donne tout d'abord une envie passionnée de revoir ces originaux, que l'auteur décrit d'une manière si professionnelle et si suggestive*<sup>731</sup>. »

<sup>726</sup>Ibid. , p. 85, traduction K. F. : «*Dlouho trvalo než byl impresionism jen přibližně pochopen a jako závažný jev novodobého uměleckého hnutí alespoň s výhradami uznán, dnes konečně zdvihá se v celé své netušené nádheře jako sám genius našeho věku, jako nejryzejší, plný a nejsilnější výraz moderní kultury.* »

<sup>727</sup>Ibid. , traduction K. F. : «*...I nám schází hlavní podmínky umělecké činnosti, především vkus a potom takt.* »

<sup>728</sup>Jiránek y fait une allusion au livre de Julius Meier-Graefe, *Corot und Courbet*, Leipzig, Inselverlag, 1905.

<sup>729</sup>Pendant le séjour de Jiránek à Paris en 1900.

<sup>730</sup>Lettre de Miloš Jiránek à F. X. Šalda, Prague, le 7 juin 1906, Památník národního písemnictví, Prague, fond F. X. Šalda 30/F/30, traduction K. F. : «*Jednoho staršího mistra bych si byl chtěl zrevidovat – Courbeta, po Meier-Graefově knize. Před šesti lety se mi dokonce nelíbil – pamatuji se živě na la Vague a les Cribleuses des blés – a nemohu uvěřit, že bych dnes na tolik odvolával svůj starý dojem. Jak působil na Vás? Viděl jste «l Atelier»? (Je u Mme Desfossés).* »

<sup>731</sup>Miloš Jiránek, «J. Meier -Graefe, Corot und Courbet», *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 226, traduction K. F. :

Ensuite Jiránek saisit cette occasion pour exprimer ses opinions sur Meier-Graefe :  
« Peut-être qu'aujourd'hui Meier-Graefe est le plus grand spécialiste de tous les critiques d'art vivants... » En plus il a « des connaissances extraordinaires d'un expert et d'un marchand de tableaux, des expériences faites grâce aux comparaisons incessantes dans les ventes aux enchères innombrables et dans beaucoup de galeries privées [...]. Et puis ce qui est surprenant dans chacun de ses livres [...] c'est l'exubérance de ses points de vue [...]. Il n'est pas seulement d'esprit badin mais souvent il est aussi profond [...]. L'enthousiasme avec lequel il célébrait le fanatique de la couleur van Gogh, ne l'empêcha pas d'apprécier juste Ingres et Courbet. [...] on ressent toujours un point de vue précis de l'auteur. Mais il ne s'agit pas du culte exclusif ni du classicisme ni du romantisme, pas même du symbolisme ou de l'impressionnisme, - mais seulement des artistes complets et du caractère et de l'art probe et du tempérament<sup>732</sup> . »

---

« Nemohu bohužel korigovati bezprostředním názorem, pokud je vysoké cenění obou mistrů správné; mé vzpomínky na jejich originály jsou příliš starého data a zvláště pak u Courbета vzpírají se tyto staré matné dojmy ostře úsudkům autorovým. Zmiňuji se o tom jen proto, že kniha Meier-Graefova vzbuzuje v první řadě vášnivou touhu vidět znova originály, které autor tak odbornicky a sugestivně popisuje. »

<sup>732</sup>Ibid. , p. 226, 227, traduction K. F. : « Meier-Graefe je snad ze všech dnes žijících uměleckých kritiků největší odborník [...]. K tomu se pojí přímo úžasné vědomosti experta nebo obchodníka s obrazy, zkušenosti získané stálým srovnáváním na nesčíslných dražbách a ve všemožných soukromých galeriích [...]. A potom, co překvapuje v každé jeho knize [...] je bohatost stanovisek. [...] Je nejen duchaplný, často je i hluboký [...]. Enthousiasmus, s jakým velebil fanatika barvy van Gogha, nepřekážel mu, aby necenil správně Ingres a Courbета. [...] vycítíte vždy určitě stanovisko autorovo. Není to ovšem výlučné uctívání klasicismu ani romantismu, ba ani symbolismu nebo impressionismu, - ale jenom celých, charakterních umělců a poctivého temperamentního umění. »

### III Le nationalisme dans l'art, la chute du culte de Böcklin et l'éducation du public en Allemagne et en Bohême

La situation en Allemagne fut en fait assez similaire à la situation en Bohême, là aussi les partisans du camp des conservateurs nationaux se sont battus contre les partisans du camps de la modernité progressive. Là aussi l'hypocrisie régnait dans le royaume de l'art quand la municipalité pragoise acheta la sculpture de Rodin *L'âge d'airain* mais finalement, à cause de la peur de blesser la pudeur publique, elle refusa de l'exposer dans le parc de Žofín. Les artistes de Manes ont saisi l'exemple de Meier-Graefe pour cultiver le milieu artistique de Prague. En 1904, *Volné směry* publie l'article de Karel Svoboda «Les gardiens des idéals»<sup>733</sup> où l'auteur critique justement la vie publique tchèque où n'importe quelle idée nouvelle s'arrête devant une antipathie et une résistance des préjugés profonds. Un milieu où chaque talent est amorti par une médiocrité célébrée. Il critique des journaux (surtout *Národní listy*) (Les journaux nationaux) et des revues tchèques qui à part *Moderní revue* (Revue moderne) ne suivent aucun programme, aucune idée. Et c'est la critique qui est surtout responsable du mauvais état de la culture tchèque car elle propage des artistes médiocres comme des idoles et barbouille l'Art Nouveau et originel. Elle se perd dans le chaos ne sachant pas suivre une direction claire. L'auteur veut par son article détruire l'illusion tellement répétée par les critiques que la Bohême est le berceau d'un grand art tandis qu'à l'étranger on ne trouve que la décadence. Et il démontre qu'en réalité c'est la Bohême qui est en retard et qui patauge dans le noir de la médiocrité. Il accuse la presse tchèque que ce n'est pas seulement qu'elle n'est pas utile à l'art mais elle est même nuisible. Elle est incapable de référer des événements aussi importants que l'exposition Rodin ou celle de l'art français modernes organisées en 1902, et les victoires importants des Manet, Monet et Rodin. La critique est visée surtout contre le critique conservateur Harlas.

Meier-Graefe fut proche de Šalda pour son orientation française, son courage et son intransigeance aux questions artistiques. Il s'intéressait aux problèmes principaux et il aspira à comprendre les sources de la création artistique. Šalda le considérait comme un critique qui grâce à son long séjour en France connut les sommets de l'art européen occidental et qui en plus était « *l'esprit d'un grand intellect et d'une intuition psychologique excellente et le maître de la langue nouvelle, nerveuse, vivante et sans cliché* »<sup>734</sup>. Mais les écrits de Meier-Graefe sur l'art moderne ne furent pas la seule et la plus grande raison pourquoi ce critique et devenu un allié des Tchèques. Ils l'ont amené sur la scène tchèque surtout pour son courage d'attaquer les clichés et la médiocrité dans les milieux artistiques en Allemagne puisque les conditions de la création artistique chez nos voisins occidentaux étaient assez similaires aux nôtres. Šalda et les membres de Manes l'ont pris comme un exemple à suivre pour rompre les préjugés dans leur propre pays, pour éduquer le public tchèque à comprendre les nouvelles idées non seulement artistiques mais culturelles en général, pour se débarrasser du faux nationalisme et patriotisme qui marchaient comme un frein du développement artistique tchèque. Meier-Graefe contrairement à William Ritter, Camille Mauclair et dans un certain sens Gabriel Mourey qui furent patriotes français et s'enthousiasmaient pour le combat nationale tchèque contre les Allemands, était privé de tout sentiment nationaliste en suivant des buts purement artistiques. Les artistes de Manes le prirent comme un allié au moment où ils sentaient le nationalisme tchèque et ses exigences de l'art national comme un étranglement de leur liberté artistique.

En 1904 F. X. Šalda publie dans *Volné směry* son exposé sur « Le problème de la

<sup>733</sup>Karel Svoboda, «Strážcové ideálů», *Volné směry*, vol. VIII, 1904, p. 263-268, 290-298.

<sup>734</sup>F. X. Šalda, «Boj o uměleckou kulturu», *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 292, traduction K. F. : «...*duch velikého intelektu a znamenité intuice psychologické a mistr nového neotřelého, nervově živého jazyka...*»



nationalité dans l'art »<sup>735</sup> qu'il avait prononcé le 27 mai 1903 dans le cadre des exposées de Manes à Prague. Il y donne la suite d'un sujet qui fut présenté dans *Volné směry* déjà par l'article de Joris-Karl Huysmans « Le Patriotisme dans l'art »<sup>736</sup>. Šalda démontre que le terme de l'art national répété par la critique officielle peut être très difficilement compris, que derrière ce postulat se cache un art médiocre et indifférent sans aucun caractère. Il critique le milieu tchèque qui force l'artiste à choisir un sujet typiquement tchèque et une méthode tout à fait conventionnelle pour qu'il puisse devenir ou plutôt être considéré comme un artiste national. Il démontre qu'un tel art n'est rien d'autre qu'un art mort et négatif qui se corrompt aux demandes humbles et médiocres. Toutefois l'art national c'est « multiplier et augmenter le patrimoine national positif de la valeur, de la force, de la plénitude et du caractère de vie, multiplier la récolte de la gloire, de la beauté et de la grandeur et de la tragique et de l'héritage de l'héroïsme et des sacrifices ... »<sup>737</sup>

En plus Šalda se permet une généralisation qui dépasse le domaine de l'art en constatant que « la notion d'art national est si meurtrière car même notre notion et notre émotion nationales sont si négatives, mécaniques et cadavéreuses »<sup>738</sup>. Il attaque toute la nation tchèque en disant : « Nous sommes des gens de petite foi et d'amour avare et mesquin d'une manière calculée, des gens du sable, secs, infructueux et froids, notre notion du peuple y correspond : ce n'est qu'un compte ou qu'un produit de toute notre petitesse et médiocrité, du béotisme et de l'angoisse... »<sup>739</sup> Ensuite Šalda démontre la nécessité d'une critique forte, caractérielle, sincère et courageuse qui conditionne l'art vraiment national car elle sait discerner les vrais héros et les vrais artistes qui célèbrent le caractère national et non ses faiblesses. Dans ce contexte il attaque même l'écrivain Jan Neruda. Seulement après il sera clair que même un tableau plein de couleurs peint librement uniquement d'après l'imagination de l'artiste peut être tout à fait national. Car l'art national ne dépend pas du tout du sujet ou de la technique mais seulement de la force et du courage – c'est un art caractériel et moral. Là où il n'y a pas de vertus nationales, il ne peut pas y avoir l'art national.

De la même manière que Šalda, Maier-Graefe revalorisait l'importance de plusieurs artistes célébrés par le grand public. L'un d'eux fut Arnold Böcklin le peintre vénéré en Allemagne à l'époque, dont l'un des premiers admirateurs et animateur fut William Ritter qui le fit prévaloir en France. En 1905 F. X. Šalda publie dans *Volné směry* son compte-rendu<sup>740</sup> du livre de Meier-Graefe *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*<sup>741</sup> (La chute<sup>742</sup> de Böcklin et l'apprentissage de la homogénéité). Le critique d'art allemand l'édita un an après la publication de son étude sur l'art moderne et en l'écrivant, il fut sans doute fort influencé par l'art français moderne surtout par l'impressionnisme. Il ose y toucher le culte du peintre allemand national Arnold Böcklin qui fut célébré surtout par la jeune génération des artistes. La plus part des critiques aimait sa combinaison de la technique naturaliste et son contenu

<sup>735</sup>F. X. Šalda, «Problém národnosti v umění», *Volné směry*, vol. VIII, 1904, p. 3-11.

<sup>736</sup>«Z uměleckých kritik J. K. Huysmanse, III. Vlastenectví v umění», *Volné směry*, vol. IV, 1900, p. 138.

<sup>737</sup>*Ibid.*, p. 5, traduction K. F. : «...množit a stupňovat národní statek kladu, hodnoty, síly, plnosti a charakternosti života, rozmnožovat žeň slávy, krásy, velikosti a tragiky a dědictví heroismu a obětí...»

<sup>738</sup>*Ibid.*, p. 5, traduction K. F. : « Pojem našeho národního umění jest proto tak vražedný, že sám náš pojem a cit národnosti jest tak negativní, mechanický a mrtvolný...»

<sup>739</sup>*Ibid.*, traduction K. F. : « Jsme lidé malé víry a kupecky skoupé a lakomé lásky, lidé písku, suší, jaloví a strážliví, a náš pojem národa jest podle toho. Jest to jen a jen součet nebo součin vši naší malosti a prostřednosti, obmezenosti a úzkosti...»

<sup>740</sup>F. X. Šalda, «Boj o uměleckou kulturu», *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 291-306.

<sup>741</sup>Julius Meier-Graefe, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart, Julius Hoffmann, 1905.

<sup>742</sup>Le mot »fall« peut signifier en allemand aussi bien le »cas« que la »chute«, les deux sens du mot sont valables pour la traduction du titre du livre. Ne connaissant pas si le livre fut traduit en français nous sommes décidés d'utiliser le mot »chute« puisque n'étant pas neutre il implique les idées de Meier-Graefe sur Böcklin.

romantique. Dans les années 1880 et surtout 1890, l'atmosphère culturelle en Allemagne était particulièrement favorable à l'oeuvre tardive de Böcklin et ses peintures néo-romantiques, mystiques et érotiques convenaient surtout aux décadents. Son art allait ensemble avec le refus du rationalisme, du naturalisme et de l'urbanisme (on comprend pourquoi il était proche de William Ritter). Il était perçu comme le héros de Nietzsche étant en même temps tout à fait Allemand et absolument unique. Son oeuvre était vue comme une fusion de l'antique et du moderne, du Grec et de l'Allemand.

Meier-Graefe attaqua toutes ces idées dans son article et Šalda fut tellement frappé par la ressemblance entre l'étroitesse d'esprit, le caractère superficiel, l'indifférence et le chauvinisme de nos voisins allemands et le nôtre qu'il choisit ce livre, qui le dévoile, comme un bon exemple à suivre par les critiques et artistes tchèques. Et il ajoute que si les réflexions sont valables pour l'Allemagne, elles sont trois fois plus valables pour la Bohême. Šalda, une fois de plus, utilise le livre de Meier-Graefe pour donner une leçon à son peuple. Il trouve que c'est le livre d'un vrai idéaliste, un livre qui distingue l'action de la création même et il est persuadé que depuis les livres de Nietzsche c'est « *le cri le plus vrai et le plus profond du défilé et de la misère de l'époque : la plus forte protestation contre la majorité compacte et sa barbarie*<sup>743</sup> ». »

Šalda commence son article par l'admiration de cette étude claire et très bien pensée qu'il considère comme l'un des rares livres de courage. Meier-Graefe y attaque la base de l'image de la culture allemande à l'époque en montrant que Böcklin est une erreur de non art germanique et de non culture germanique, qu'il n'est pas le grand artiste que l'Allemagne actuelle célébrait et adorait, qu'il n'est pas artiste du tout mais seulement un metteur en scène, un acteur, un enchanteur théâtral des foules. En plus il démontre que la vénération de Böcklin est une preuve du manque de goût et de caractère des Allemands. Son livre n'est pas seulement l'attaque de l'oeuvre de Böcklin mais de la culture en Allemagne, un pays qu'il considère barbare où l'hypocrisie et l'indifférence règnent : « *Der Fall Böcklin*<sup>744</sup> *ist der Fall Deutschland*<sup>745</sup> ». » (La chute de Böcklin est la chute de l'Allemagne). Šalda fait une parallèle au milieu tchèque et il ajoute : « *Der Fall Böcklin* » *est plus que* « *der Fall Deutschland* » : *il est aussi* « *der Fall Böhmen*<sup>746</sup> ». Šalda ne fait aucune allusion aux artistes tchèques qui jouaient un peu le rôle de Böcklin en Bohême. Mais nous pourrions supposer que Beneš Knüpfer, Václav Brožík, František Ženíšek étaient ceux dont les jeunes de Manes voulaient combattre le culte. Mais il ne faut pas oublier non plus que Manes n'occupait pas toujours cette position négative vis à vis de l'oeuvre de Böcklin et qu'en 1901 *Volné směry* avaient publié à l'occasion de sa mort un long article célébrant l'artiste et son oeuvre<sup>747</sup>. Son auteur Hugo Tschudi était à l'époque le directeur de la Galerie Nationale à Berlin.

Le livre de Meier-Graefe avait agité des esprits en Allemagne des deux côtés. La revue tchèque suivit ces débats et en suite republia du premier numéro de la revue allemande *Kritik der Kritik* (Critique de la critique) l'article de Meier-Graefe intitulé « *Bedna* »<sup>748</sup> (La boîte), qui sous la forme d'une lettre adressée à un défenseur de l'art de Böcklin

<sup>743</sup>F. X. Šalda, «Boj o uměleckou kulturu», *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 303, traduction K. F. : «...nejhlubší a nejopravdovější výkřik z tísně a bídy doby, nejsilnější protest proti kompaktní majoritě a jejímu barbarství. ».

<sup>744</sup>Le titre du livre de Meier-Graefe fait une allusion à *Der Fall Wagner* de Nietzsche. De la même manière que Nietzsche, Meier-Graefe voulait attaquer non seulement l'artiste-même mais le culte du mauvais prophète. Böcklin aussi bien que Wagner représentaient un bloc culturel, un obstacle qui empêchait le développement sain.

<sup>745</sup>F. X. Šalda, «Boj o uměleckou kulturu», *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 303.

<sup>746</sup>*Ibid.*, p. 306, traduction K. F. : «*Der Fall Böcklin*» *jest více než* «*der Fall Deutschland: jest i* «*der Fall Böhmen.* »

<sup>747</sup>Hugo V. Tschudi, «Arnold Böcklin», *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 159-164.

<sup>748</sup>Julius Meier-Graefe, « *Bedna* », *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 329-330.

(probablement le professeur de l'histoire de l'art Henry Thode, qui fut membre par mariage de la famille de Wagner ), attaque le culte artificiel de l'artiste. La rédaction de *Volné směry* décida d'introduire ce texte moqueur pour montrer une fois de plus que le milieu allemand critiqué par l'auteur pour sa paresse d'esprit et son autorité officielle quasi sérieuse n'est pas loin du milieu tchèque.

Meier-Graefe raconte à son correspondant ses souvenirs des années de jeunesse passées à l'université de Munich alors qu'il considérait comme la plus part des Allemands Wagner<sup>749</sup> comme le plus grand compositeur et Böcklin comme le plus grand artiste. A cette époque il était tellement aveuglé par la peinture de Böcklin qu'il était incapable de voir la valeur de Rembrandt. Avec le temps il a commencé à s'intéresser aussi à d'autres artistes et il enferma Wagner et Böcklin dans une boîte. Beaucoup d'années s'écoulèrent et un jour il redécouvrit un tableau de Rembrandt et il osa ouvrir de nouveau la boîte avec Wagner et Böcklin cachés. De Wagner il restait une jolie impression et un souvenir mais de Böcklin rien du tout et à partir de ce moment il ne le rencontra plus jamais.

Logiquement la polémique allemande se déplaça aussi en Bohême. Le 14 janvier 1906 K. B. Mádl publia son article<sup>750</sup> où il attaqua les articles de Meier-Graefe et de F. X. Šalda sur Böcklin publiés dans *Volné směry*. C'était probablement Jiránek qui lui répondit sur les pages de *Volné směry*<sup>751</sup> en lui faisant savoir assez ironiquement qu'il n'avait pas compris le sens de ces écrits. Ni Meier-Graefe ni Šalda ne voulaient combattre toutes les qualités de la peinture de Böcklin mais surtout les pratiques et l'hypocrisie artistiques en Allemagne et en Bohême. Contre l'objection que même *Volné směry* avaient célébré l'oeuvre de Böcklin en 1901, il argumente du fait que celui qui écrivit sur Böcklin alors n'est pas le même que celui qui écrit sur lui aujourd'hui. (Mais il faut avouer que cela ne change pas que ses écrits furent acceptés par la rédaction de la revue donc c'est elle qui en fut responsable. ) Grâce à son article Mádl, sans le vouloir, s'est montré comme une cible pour recevoir toutes les flèches des idéaux de la jeune génération de Manes.

En 1906 les membres de Manes poursuivirent leur croisade contre les critiques d'art soit disant nationaux et de nouveau ils prirent comme bouclier le texte de leur ami Meier-Graefe. Cette fois-ci ils l'engagèrent personnellement. Ils le persuadèrent de faire paraître à *Volné směry* un des chapitres de son nouveau livre *Der Junge Menzel*<sup>752</sup> (Sur le jeune Menzel) qui à ce moment ne n'avait pas encore été publié. L'auteur s'y demande pourquoi l'artiste anglais John Constable avait une telle influence en France quand il y exposa son tableau *Hay Wain* au Salon en 1824, tandis qu'en Allemagne on ne reconnut son influence que chez un seul artiste allemand Adolf von Menzel. Il utilise cet exemple pour attaquer l'hypocrisie allemande qui préfère prétendre encore après la mort de l'artiste que Menzel était tout à fait national que d'avouer qu'il était sous l'influence du paysagiste anglais. En plus Menzel avait honte de montrer son expérience avec la peinture de Constable, par contre à Delacroix il cachait sa découverte des couleurs ayant peur du chauvinisme allemand. D'après l'auteur en France le chauvinisme existait seulement dans le domaine de la politique mais pas encore dans l'art, ce qu'il explique par le fait que le public français avait un goût beaucoup trop fin pour être trompé. Et l'auteur démontre que chaque développement artistique nationale s'enrichit des contacts avec l'art des autres pays. Les membres de Manes étant accusés par la critique conservatrice de faire entrer les influences de l'art étranger en Bohême, cherchaient ces paroles pour défendre leurs propres démarches vers l'art français. Meier-Graefe sollicite l'éducation du public pour que les artistes de talent puissent être compris et acceptés. Et il

<sup>749</sup>Thode avait associé Böcklin à Wagner, car d'après lui tous les deux exprimaient les grands mythes nationales.

<sup>750</sup>Voir « Forum », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 80.

<sup>751</sup>*Ibid.*

<sup>752</sup>Julius Meier-Graefe, *Der junge Menzel*, Leipzig, Insel-Verlag, 1906.

souligne que un artiste doit être avant tout un artiste et seulement après un artiste national.

En 1906 Meier-Graefe publie un autre article écrit spécialement pour *Volné směry* sur « L'Exposition allemande centenaire à la Galerie Nationale à Berlin »<sup>753</sup>. Il saisit une fois de plus cette occasion pour attaquer le nationalisme allemand en soulignant que les grands artistes ne suivaient jamais la question nationale mais seulement leur propre esprit moderne. La même année Meier-Graefe publie une autre étude écrite originellement pour *Volné směry* sur William Hogarth<sup>754</sup>. Ce choix n'est pas accidentel car il s'agit d'un artiste qui déniait par son oeuvre tout ce que ses précurseurs avaient créé ; d'un artiste qui est un exemple à suivre pour son courage et son caractère fort. En 1908 Meier-Graefe continue à collaborer avec *Volné směry* et il y publie trois articles sur Edgar Degas<sup>755</sup>, Hans von Marées<sup>756</sup> et « La valeur de l'art français »<sup>757</sup>, dont le second, qui fut d'abord prononcé comme un exposé, fut publié pour la première fois dans la revue tchèque<sup>758</sup>. L'auteur n'y traite pas seulement l'art et la personnalité de Hans von Marées mais il sacrifie un long passage à l'art de la perception de l'art. Donc un sujet particulièrement intéressant pour ses amis tchèques. Mais le plus important de tous ces articles fut le dernier qui traite du patriotisme allemand et de sa perception de l'art français. L'auteur y explique l'évolution de l'art français depuis le XVIIIe siècle jusqu'à présent et il démontre que les artistes français furent libres de chercher une inspiration à l'étranger aussi bien que dans le passé et pourtant ils ne perdirent rien de leur individualisme et de leur caractère français, au contraire : « *La France libère ses artistes de chaque devoir envers le pays, devoir qui pourrait en quelque manière contrarier à leur individualisme*<sup>759</sup>. » Il n'y a pas de critiques français qui lient les questions esthétiques au nationalisme et pourtant tous les artistes français sont à un moment donné patriotes même si leur art ne le démontre pas : « *Ce sont les idées qui ont fait que la France est grande, pas ses soldats, ni ses trésors. Et cette conscience du trésor interne est partagée même avec un étranger qui arrive à Paris un tant que chercheur*<sup>760</sup>. » La France donne une liberté dont les artistes allemands sont privés dans leur propre pays.

Ces idées de Meier-Graefe furent sans doute idéalisées. Il suffit de mentionner les écrits nationalistes de Gabriel Mourey ou de Camille Mauclair - surtout son article « La lutte de l'art français pour la liberté depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours »<sup>761</sup> publié dans *Volné směry* en 1907. Ce texte fut prononcé par Mauclair au cours de son séjour à Prague et il peut être considéré comme une antithèse aux idées de Meier-Graefe. Mauclair y démontre comment l'art français devait se délivrer de l'influence italienne pour pouvoir créer un art vraiment national. Ensuite il devait lutter contre l'académisme et l'Institut qui étouffèrent chaque manifestation de l'individualisme exagéré. Même si Meier-Graefe devait en être conscient grâce à son long séjour parisien, cette conception de l'individualisme libre lui servit

<sup>753</sup> Julius Meier-Graefe, « Německá stoletá výstava v Národní galerii v Berlíně, *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 196-198.

<sup>754</sup> Julius Meier-Graefe, « Hogarth », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 343-362.

<sup>755</sup> Julius Meier-Graefe, « Egar Degas », *Volné směry*, vol. XII, 1908, p. 17.

<sup>756</sup> Julius Meier-Graefe, « Hans von Marées », *Volné směry*, vol. XII, 1908, p. 109-132.

<sup>757</sup> Julius Meier-Graefe, « Cena francouzského umění », *Volné směry*, vol. XII, 1908, p. 257-272.

<sup>758</sup> Meier-Graefe a publié une monographie sur ce peintre en 1909 (Julius Meier-Graefe, *Hans von Marées*, vol. I, *Catalogue*, vol. II, *Geschichte des Lebens und der Werke*, 1909, vol. III, *Briefe und Dokumente*, 1910, Munich, R. Piper & Co. ).

<sup>759</sup> Julius Meier-Graefe, « Cena francouzského umění », *Volné směry*, vol. XII, 1908, p. 273, traduction K. F. : « *Francie osvobozuje své umělce od každé povinnosti k zemi, která by mohla býti poněkud schopna překážeti individualismu.* »

<sup>760</sup> *Ibid.*, p. 273, traduction K. F. : « *Myšlenky učinily Francii velikou, ne její vojáci, ne její bohatství. A sebevědomí tohoto vnitřního pokladu se sdílí i s cizincem, který přichází do Paříže jako hledající.* »

<sup>761</sup> Camille Mauclair, « Boj o svobodu ve francouzském umění od stol. XVI. do dnešních dnů », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 225-232.

de bon exemple à suivre en Allemagne. Les Tchèques utilisèrent son texte pour faire une parallèle au milieu tchèque. Une fois de plus ils prirent son article pour confirmer la liberté artistique en Bohême.

En 1911 *Volné směry* publient l'introduction au livre de Meier-Graefe sur Hans von Marées<sup>762</sup>. Ce choix illustre toujours la politique de Manes. L'auteur allemand y traite le sujet de la perception de l'art, donc un thème particulièrement actuel en Bohême où les artistes tchèques voulaient élever le goût du public. Il y démontre qu'il faut percevoir l'art non seulement à travers les livres mais d'une manière plus directe, plus spontanée comme chez les peuples du sud. Il faut le voir non seulement à travers l'intellect mais aussi à travers les sens. Depuis l'accession des avant-gardes les théoriciens discutaient passionnément sur la question de la beauté et de la laideur dans l'art. Camille Mauclair et Gabriel Mourey appartenaient aux défenseurs conservateurs de la beauté, comme une qualité principale. Meier-Graefe se range parmi les libéraux non radicaux. Pour lui l'oeuvre d'art est quelque chose de plus profond, plus essentiel pour chercher en elle une qualité aussi féminine et particulière qu'est la beauté : « *Chaque grand artiste est un héros et chaque biographie d'un grand artiste est forcément une histoire de héros*<sup>763</sup>. » On voit que les Tchèques choisirent les études de Meier-Graefe surtout sur la théorie de l'art. Car même s'il se concentre sur un artiste il traite des questions générales.

---

<sup>762</sup> Julius Meier-Graefe, « Úvodní kapitola », *Volné směry*, vol. XV, 1911, p. 6-13, 99-111.

<sup>763</sup> Ibid., p. 6-13, 109, traduction K. F. : « *Každý velký umělec je hrdinou, a každý životopis velikého umělce stává se nutně historií hrdinovou.* »

La collaboration entre Meier-Graefe et les Tchèques fleurit en 1907, l'année de l'exposition sur les impressionnistes. Manes voulait promouvoir l'événement par une publicité. Suivant toujours le but éducatif les Tchèques préparèrent les numéros de *Volné směry* orientés spécialement sur l'art impressionniste et postimpressionniste. Le sculpteur Bohumil Kafka vivant à Paris procura des photographies<sup>764</sup>.

Les numéros sur l'impressionnisme et le postimpressionnisme furent ouverts par l'article d'Otakar Březina « Le sens du combat »<sup>765</sup> où d'une manière poétique il démontre la nécessité de la diligence à la beauté, mais la beauté dans le sens de l'art : « *Le moment, où la vie du peuple cesse d'être créative dans le domaine de la beauté, est le signe que le peuple souffre plus qu'il ne peut supporter* »<sup>766</sup>. Ensuite F. X. Šalda étant déjà instruit des écrits de Meier-Graefe et en s'inspirant du livre de Paul Verlaine *Poètes maudits*<sup>767</sup>, introduit par son article intitulé « Le peintre maudit »<sup>768</sup> le nom de Paul Cézanne sur la scène artistique tchèque. A ce moment la position de Cézanne dans l'histoire de l'art ne fut pas encore claire même si les artistes (intuitivement) et les critiques par la suite (intellectuellement) essayèrent de le classer. Šalda constate que « *Cézanne était et sera toujours tout simplement non classifiable. Il est rangé parmi les impressionnistes, mais son rapport à eux était toujours secondaire – oui en beaucoup de choses, et non sans importance, il me semble même comme une réaction contre eux* »<sup>769</sup>.

---

<sup>764</sup>Le 10 novembre 1906 Kafka écrit à Jan Štenc : « *Je suis allé [...] chez Druet à cause de Cézanne, il a les photographies de 50 oeuvres. Il a toute cette collection dans sa galerie et [...] il ne veut pas envoyer cette unique collection à Prague, il a dit, qu'il devait l'avoir, à cause des clients, toujours dans la galerie [...]. Donc j'ai négocié avec Druet, qu'il vous ferait les copies des 30 photographies qu'il vous enverrait.* » Lettre de Bohumil Kafka à Jan Štenc, Paris, le 10 novembre 1906, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence odeslaná 23/4, copie de lettres I, traduction K. F. : « *Šel jsem [...] k Druetovi kvůli Cézannovi, má fotografie 50 věcí. Celou tuto kolekci má ve své galerii [...]. Tuto jedinou kolekci do Prahy poslat nechtěl, řekl, že ji musí mít kvůli klientům stále v galerii. [...] Vydělal jsem tedy s Druetem, že vykopíruje pro Vás 30 fotografií, které Vám zašle.* » Bien sûr que ce service ne fut pas gratuit, en plus Druet demanda les numéros sur Gauguin, Cézanne et Manet ce qui fit un bon renommée de *Volné směry* à Paris. Kafka continue à informer Štenc : « *J'ai dit à Druet que je cherchais les photographies des oeuvres de Manet. Il m'en a montré 30 très belles. Je lui ai dit que j'irais chez Durand Ruel qu'il a des photographies qu'on peut avoir gratuitement. [...] Ensuite je suis allé chez Durand Ruel, où ils m'ont montré la lettre de Šalda. Ils m'ont donné tout de suite les photographies de « Le Chemin de fer » et « La Femme aux Cerises », ils ont fait des problèmes avec la photographie de « Lola de Velence » en disant que peut-être que le propriétaire du tableaux n'en serait pas d'accord, mais puis ils se sont décidés et ils me l'ont donné aussi. [...] ils aimeraient avoir aussi les 3 numéros de *Volné směry* sur Manet...» Ibid., traduction K. F. : « *Řekl jsem Druetovi, že hledám Manety. Ukázal mě 30 krásných fotografií Maneta. Právil jsem, že půjdu k Durand Ruelovi, že mají fotografie, které dostaneme zdarma. [...] Šel jsem pak k Durand Ruelovi, kde mě ukázali připsal páně Šaldův. Fotografie «Le Chemin de fer» a «la Femme aux Cerises» mě dali hned, s fotografií «Lola de Velence» dělali potíže, že prý by snad majiteli obrazu nebylo to vhod, pak se ale rozhodli a dali mě ji též. [...] rádi by měli také 3 čísla «Směrů» Maneta...»**

<sup>765</sup>Otakar Březina, «Smysl boje», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 3-5.

<sup>766</sup>Ibid., p. 5, traduction K. F. : «*Kde život lidu přestává být tvůrčí ve sféře krásy, je to znamení, že lid trpí nad svou silou.* »

<sup>767</sup>Voir F. X. Šalda, «Prokletý malíř», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 11.

<sup>768</sup>Ibid., p. 11-13.

<sup>769</sup>Ibid., p. 11-12, traduction K. F. : «*Cézanne byl a bude vždy postě Neklassifikovatelný. Je řaděn mezi Impressionisty, ale vztah jeho k nim byl vždycky dosti vedlejší – ano v mnohém, a ne nepodstatném, zdá se mně přímo reakcí proti nim.* »

Si les impressionnistes sont des analyseurs, qui décomposent le monde en taches colorées, Cézanne est un primitif, un poète de la couleur qui cherche une synthèse. Les impressionnistes aimaient la couleur comme couche, Cézanne aime la couleur pour la couleur. Là où ils suivirent une méthode ou une formule, lui fut guidé par son instinct. Tandis que les impressionnistes sont des gens modernes, Cézanne appartient aux anciens. A travers Delacroix, Courbet, Daumier ses maîtres sont les Italiens, les Hollandais et les Espagnols anciens. D'après Šalda ce sont les peintres de petite méthode mais de grand génie. Šalda voit toute la force et toutes les faiblesses de la peinture de Cézanne dans son instinct par lequel il fut guidé et c'est pourquoi il fut aussi peu influencé par l'impressionnisme. « *Cézanne est l'ennemi le plus péremptoire de tout illusionnisme réaliste dans l'art, il ne cherchait jamais à imiter la nature [...]. Le tableau est surtout une toile peinte d'une manière belle. Comme ça il retourne au sens et à la détermination primordiales du tableau : c'est pourquoi je l'appelle primitif. La beauté de la couleur, la beauté de la matière retrouvent de nouveau leur honneur*<sup>770</sup> ». » Là où l'impressionnisme devint schématique et là où il se transforma en une formule sèche, l'exemple de Cézanne montre une voie. Toute sa vie, toute son oeuvre expriment que l'art n'a rien en commun avec le mécanisme du progrès, car ses racines sont beaucoup plus profondes. Et tous ceux qui en sentaient et qui cherchaient quelque chose de plus profond et qui désiraient retourner aux sources propres, tous ceux allaient vers Cézanne, car il était un instinct.

Šalda était persuadé que c'était Cézanne qui influença Gauguin aussi bien que van Gogh. D'après lui, sans lui on ne peut pas imaginer l'oeuvre de Vuillard et Bonnard. « *Et aujourd'hui son influence n'est pas du tout encore épuisée, pas même décrite*<sup>771</sup> ». » Il va toujours servir comme point de repère pour ceux qui ont perdu leur chemin. Šalda étant instruit de tout les côtés – français aussi bien qu'allemand, conservateur aussi bien qu'avancé, dans cet article de trois pages il avait rendu compte à tous ses collaborateurs à tous les critiques d'art chez qui il cherchait un renseignement mais avec lesquels il menait aussi une polémique. Sans prononcer leurs noms il corrige les avis de Meier-Graefe, de Charles Morice et de Camille Mauclair. Mais il faut nommer aussi Karl Huysmans qui fut l'un des premiers qui reconnut la valeur de l'oeuvre de Cézanne. Šalda était curieusement prévoyant et il est étonnant à quel point sa vision de l'art de Cézanne est actuelle encore aujourd'hui.

En 1907 la rédaction décida de renforcer encore le culte de Cézanne en Bohême en publiant l'un des chapitres du livre *Entwicklungsgeschichte der modern kunst* de Meier-Graefe sur cet artiste controversé et recherché par la jeune génération<sup>772</sup>. L'article est ouvert par la reproduction du tableau de Maurice Denis *L'Hommage à Cézanne*. Meier-Graefe contrairement à Mauclair et Mourey s'approchait au principe de la peinture de Cézanne : « *Il donne une impression primitive, sans faire le moindre effort ; l'effet de ses tableaux est primitif, c'est à dire cette sensation glaciale de la grandeur, qu'on éprouve en regardant les vieilles choses réussites, - son style se passe des lignes, il utilise seulement cette mosaïque colorée fabuleuse, qui [...] exprime seulement l'objectivité la plus précise. Le plus curieux est que l'impression de cette mosaïque, c'est l'image la plus proche de la réalité...*<sup>773</sup> » Šalda corrige cette image de Cézanne : « *On a dit de ses tableaux qu'ils étaient comme des*

<sup>770</sup>*Ibid.*, p. 12-13, traduction K. F. : « *Cézanne jest nejrozhodnější nepřítel všeho realistického illusionismu v umění, nešlo mu nikdy o žádné napodobení přírody [...]. Obraz jest v první řadě krásně pomalované plátno. Vrací se tak prvotnému významu a určení obrazu: proto mu říkám primitiv. Krása barvy, krása hmoty přichází znova ke cti.* »

<sup>771</sup>*Ibid.*, p. 13, traduction K. F. : « *A vliv jeho není ani zdaleka dnes ještě vyčerpán, ba ani ne opsán.* »

<sup>772</sup>Julius Meier-Graefe, « Paul Cézanne », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 85-96.

<sup>773</sup>*Ibid.*, p. 88-89, traduction K. F. : « *Působí primitivně, aniž by se o to sebe méně snažil; primitivně v účinu, totiž v tom ledovém pocitu velikosti, jež jest nám požitkem na prastarých podařených věcech, - stylově bez pomoci linie, jen tou báječnou barevnou mosaikou, která [...] vyjadřuje jen nejpřesnější věcnost. A to je ze všeho nejpodivnější: tato mosaika podává v dojmu nejpřiléhavější podobu skutečnosti.* »

*kaléidoscopes de couleurs ou comme des mosaïques de couleurs, mais on aurait du dire : des architectures de couleurs. Car ils sont construits par un rythme, par un fort rythme venteux : ils sont la grandeur, la force, la loi exprimées par les couleurs*<sup>774</sup> . »

Meier-Graefe essaie d'expliquer les contradictions de l'oeuvre de Cézanne qui pourtant donnent une impression harmonique: « *Il appartient à la génération de Manet et pourtant il est l'évangile des plus jeunes. [...] La diversité de la peinture de Cézanne qui repose sur la mise des traits fins de pinceau se moque de tous les systèmes mais pourtant elle reste systématique dans le sens le plus propre*<sup>775</sup> . » Le critique d'art allemand compare Cézanne à van Gogh et il le considère comme un artiste purement instinctif dont il faut aussi percevoir les tableaux par des instincts physiques. C'est son harmonie décollante de son goût naturel qui rend son oeuvre forte et immortelle. L'année de la mort de Cézanne, auteur étranger fait pour la première fois hommage à sa peinture dans le milieu tchèque. Il fallait attendre un critique d'art allemand pour faire introduire le père du modernisme en Bohême car jusqu'à maintenant les critiques français étaient orientés vers la peinture traditionnelle qui s'arrêta à l'impressionnisme. Il est paradoxal que l'art français fut transmis en Bohême non grâce aux critiques français mais surtout grâce au critique allemand qui fut finalement moins bloqué par la tradition du symbolisme que Mauclair ou Mourey. Les théories modernistes publiée par *Volné směry* et l'exposition des impressionnistes français organisée en 1907 à Prague donnèrent un résultat en fondant le groupe des jeunes Osma (Les Huit) (1907) qui déclenchèrent définitivement le mouvement moderniste en Bohême.

Mais Meier-Graefe contribua en 1907 à *Volné směry* encore par un article. Cette fois-ci il était consacré à Camille Pissarro<sup>776</sup> . Sur l'exemple de Pissarro Meier-Graefe explique l'influence des Anglais surtout de William Turner et de John Constable sur les impressionnistes français qui partirent de la génération des paysagistes français des années 1830, surtout de Corot et Courbet pour arriver jusqu'au néo-impressionnisme : « *Ses [de Pissarro] tableaux sont comme les abrégés de l'histoire de la technique. Il a peint tout ce qui était peint depuis les années 1850, oui, presque on pourrait dire qu'il a amélioré tous les procédés de tous les instigateurs ; ces procédés sont chez Pissarro perfectionnés en détail, plus clairs et plus réfléchis. Et pourtant la technique ne lui fut pas utile au contraire elle fut plutôt nuisible pour lui ; ses oeuvres, où il ne fut pas encore tellement aidé et où l'auteur suivit des buts plus modestes et plus simples, surpassent les oeuvres plus tardives*<sup>777</sup> . »

Il est persuadé que la technique tue l'art doux de Pissarro et qu'elle élimine son harmonie. Pissarro n'était pas assez fort et assez primitif pour l'utiliser et pourtant c'est ce côté primitif qui fait que Degas est plus grand que Besnard. Mais son grand mérite était qu'en utilisant très tôt la technique néo-impressionniste et en encourageant au bon moment les efforts des jeunes Seurat et Signac, Pissarro avait obligé au moins une partie de public à prendre le néo-impressionnisme au sérieux. L'auteur réduit l'importance de Pissarro à un intermédiaire entre l'impressionnisme et le néo-impressionnisme. Il apprécie en fait seulement son oeuvre tardive quand la maladie l'obligeait à peindre les vues sur Paris de sa

<sup>774</sup>F. X. Šalda, «Prokletý malíř», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 11-12, traduction K. F. : «*Řekli o jeho obrazech, že jsou kaleidoskopy barev nebo mosaiky barev, ale měli říci. Architektury barev. Neboť jsou nesený rytmem, silným větrným rytmem: jsou v barvách vyjádřenou velikostí, silou, zákonem.* »

<sup>775</sup>Julius Meier-Graefe, « Paul Cézanne », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 88-91, 95, traduction K. F. : «*Náleží k Manetově generaci a je evangeliem nejmladších. [...] U Cézanna posmívá se rozmanitost v kladení drobných tahů štětcem každému systému a zůstává při tom v nejvyšším smyslu systematickou.* »

<sup>776</sup>Julius Meier-Graefe, « Camille Pissarro », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 393-402.

<sup>777</sup>*Ibid.* , p. 399, traduction K. F. : «*Jeho obrazy [Pissarrovy] jsou hotová kompendia dějin techniky. Všecko, co bylo malováno od padesáti let, maloval, ano, skoro by se dalo říci, že každý postup zlepšil nad toho, na nějž upomíná, u Pissarra jest lepší v jednotlivostech, zřetelnější, vědomější. A přece mu technika docela nic neprospěla, spíše uškodila; díla jeho, při nichž nepomáhala tolik hlav a při nichž jsou záměry umělcovy skromější a prostší, stojí nad díly pozdějšími.* »



fenêtre. Comme s'il trouva finalement la concentration nécessaire. Et il termine son article par une constatation assez sévère : « ... *C'est plutôt une partie de notre histoire qu'un grand artiste qui est morte avec lui* [Pissarro]<sup>778</sup> . » Meier-Graefe est persuadé que Cézanne sans la technique de Pissarro, aurait continué à peindre en noir mais pourtant il n'aurait pas été un artiste moins important pour cela. En fait il comprend Cézanne instinctif et parfois maladroit en opposition à Pissarro, doué dont la technique lui empêcha de développer son talent. L'un était u grand artiste, l'autre seulement « une partie de l'histoire ».

En 1909 Meier-Graefe visita Prague et il fut l'un des critiques d'art demandés par l'association Manes de donner son avis sur la question des statues détruites du pont Charles à Prague qui devaient être soit remplacées par des copies soit par les oeuvres des artistes contemporains<sup>779</sup>. Problème qui illustre très bien la tension entre les cercles conservateurs et modernes. Étonnement Meier-Graefe prit une position bien neutre en conseillant de ne faire ni des copies qui ne peuvent être que ridicules ni des oeuvres modernes car d'après lui, il n'y avait pas d'artiste surtout en dehors de la France qui serait capable de créer des statues convenables pour le pont. L'idéal d'après lui serait de laisser le pont sans ses deux statues avec deux espaces vides. Sa réponse devait choquer les artistes de Manes qui sentirent cette situation comme une occasion pour les sculpteurs contemporains qui pourtant d'après Meier-Graefe n'en étaient pas assez dignes.

La collaboration entre Meier-Graefe et Manes continua dans les années suivantes par ses études sur les artistes fondamentaux pour le développement de l'art moderne. En 1910 *Volné směr* y publie un autre chapitre de son livre *Entwicklungsgeschichte der Modernen kunst* sur Henri de Toulouse-Lautrec<sup>780</sup> dont le critique d'art allemand voit l'art conditionné par la ligne d' Edgar Degas. Mais contrairement à son collègue, Lautrec a réussi à peindre des tableaux vraiment monumentaux. En 1912 il réfère du baroque d' El Greco<sup>781</sup> qui fut l'une des autres sources d'inspiration de l'art moderne. Meier-Graefe est le premier qui interprète son oeuvre comme baroque et il l'introduit sur la scène artistique tchèque. L'année précédente en 1911 Meier-Graefe publie son article sur Courbet<sup>782</sup> et puis sur Delacroix -écrivain<sup>783</sup> qui est une introduction au livre prochain sur les écrits de Delacroix<sup>784</sup>. L'apparition de cette étude est partiede la publication de la suite des citations du journal intime de Delacroix dans *Volné směry* depuis l'année 1909. Le critique s'arrête sur la question de la littérature et de l'art. Le naturalisme devait se débarrasser de la littérature et des histoires pour pouvoir renouveler le rapport directe avec la nature. Si les impressionnistes cherchaient l'inspiration chez Courbet, les postimpressionnistes s'adressent à Delacroix pour chercher d'autres chose que la nature qui leur semblait vidée. Meier-Graefe proclame : « *Nous remercions tous les adeptes courageux de Delacroix, d'avoir rejeté les illusions vidées et de se ressaisir pour créer de nouvelles fictions* »<sup>785</sup> . »

Toutefois Meier-Graefe avait aussi bien que Mourey et Mauclair ses limites en

<sup>778</sup>*Ibid.* , traduction K. F. : « *Spiše kus dějin našeho umění než veliký umělec v něm [Pissarrovi] umřel.* »

<sup>779</sup>«Naše anketa», *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 232.

<sup>780</sup>Julius Meier-Graefe, « Henri de Toulouse-Lautrec », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 23-32.

<sup>781</sup>Julius Meier-Graefe, « Grecův barok », *Volné směry*, vol. XVI, 1912, p. 35. L'étude de Meier-Graefe sur le baroque d' El Greco (Grecův barok) fut traduit en tchèque par Marie Nechlebová et publié en 1911. Voir *Masarykův slovník naučný*, vol. IV. , Praha, Československý kompas, 1929, p. 847.

<sup>782</sup>Julius Meier-Graefe, « Courbet », *Volné směry*, vol. XV, 1911, p. 118-119.

<sup>783</sup>Julius Meier-Graefe, « Delacroix literát », *Volné směry*, vol. XV, 1911, p. 235-249, traduction Marie Nechlebová.

<sup>784</sup>*Eugène Delacroix : Literarische Werke*, traduction et introduction de Julius Meier-Graefe, Leipzig, Insel, 1912.

<sup>785</sup>Julius Meier-Graefe, « Delacroix literát », *Volné směry*, vol. XV, 1911, p. 237, traduction K. F. : « *Děkujeme neohroženým následovníkům Delacroixovým, že odvrhli vyprázdňené iluze a že se vzchopili, aby stvořili nové fikce.* »

compréhension du développement de l'art moderne – il s'arrêta à l'art de Cézanne. Il restait froid devant l'art qui le suivit – le cubisme, l'expressionnisme, l'art abstrait. Il le trouvait vide, sans contenu et surtout sans aucun rapport au peuple - un art inintelligible. De la même manière que Mauclair s'est retourné vers les impressionnistes pour indiquer aux artistes contemporains la voie à suivre, Meier-Graefe se retournait vers Delacroix, l'auteur recherché par les modernistes mais en même temps l'auteur littéraire, pour montrer un art basé non seulement sur la forme mais aussi sur les idées. De la même manière que Mauclair reprochait aux artistes postimpressionnistes d'avoir dilapidé l'impressionnisme, Meier-Graefe leur fit grief de ne pas s'inspirer de l'universalité de Delacroix. Ce qui lui manquait chez ces artistes c'était l'émotion. D'après lui c'est uniquement l'émotion, pas la forme, qui est le moteur de tout le développement. Cette émotion lui manquait non seulement chez les artistes mais aussi chez le public. D'après lui Delacroix fut le dernier grand peintre du public. Il est logique que Meier-Graefe se retourne vers le peintre romantique pour la retrouver. Son éloignement du développement artistique actuel fut plus visible à partir de l'année 1912 quand il se dressa ouvertement contre l'art moderne<sup>786</sup>. Les membres de la plus jeune génération comme Marc enfurent choqués et profondément déçus.

Meier-Graefe comprit que Picasso et Matisse étaient les meilleurs des artistes jeunes et il était capable de caractériser les principes de leur oeuvre, mais même s'il trouvait leurs peintures agréables visuellement, il les sentit comme une corruption de la peinture, elles n'étaient que décoration pour lui. Il les appelait « Tapetenmaler » (les peintres de tentures). Sa plus grande objection à la peinture abstraite et semi-abstraite était qu'elle simplifia l'art d'une telle manière qu'il est devenu pauvre. Elle avait réduit l'art à une simple décoration. Il ne pouvait pas regarder leur travail de la même manière sérieuse qu'il avait regardé l'art de la «grande tradition».

L'importance de Meier-Graefe fut triple pour les membres de Manes. Premièrement il enseigna aux Tchèques un modèle de l'évolution de l'art moderne du XIXe siècle. Deuxièmement il fut le premier critique d'art étranger qui confirma nettement l'importance de l'oeuvre de Paul Cézanne en mouvement de l'art actuel dans le milieu tchèque. Troisièmement il servit d'exemple de critique courageux qui n'hésitait pas à se battre contre les préjugés dans son pays dont la culture et la façon de concevoir l'art étaient assez proches du milieu tchèque. L'introduction de ses articles dans la revue tchèque suivait un but non seulement théorique mais aussi éducatif. Le fait qu'il était allemand, alors membre de la nation contre laquelle le nationalisme tchèque se dressa, contribua à l'envie de Šalda de nier tout nationalisme tchèque qui entrava le développement artistique en Bohême en publiant ses articles. La direction prise par les Tchèques les a mené à un agrandissement de l'espace, à la liberté artistiques en élargissant l'esprit tchèque. Cet objectif leur permit d'utiliser tous les moyens.

---

<sup>786</sup>Voir Kenworth Moffett, *Meier-Graefe, op. cit.*, p. 107.

#### 4. Charles Morice (1860-1919), la découverte de Paul Gauguin, la rencontre avec Paul Cézanne et d'autres postimpressionnistes

##### *I Qui fut Charles Morice ?*

Parmi les Français ce fut Charles Morice qui éclaircit l'esprit des Tchèques sur la peinture postimpressionniste. Né à Saint-Étienne, Charles Victor Maurius Morice fait ses études à Lyon chez les jésuites avant de s'installer en 1882 à Paris, où il débute sa carrière d'homme de lettres à la *Nouvelle Rive gauche*. Camille Mauclair écrivit de lui : « *Un des grands hommes de la rive gauche était alors Charles Morice [...] auquel on prédisait un avenir de grand génie: promenant sur un long corps émancipé une tête de pianiste romantique, plus tard assez donquichottesque, il était solennel, pénétré, mystérieusement alourdi de pensées profondes, et passait pour rien de moins qu'un Ruskin de l'art imminent. On disait: « Quel penseur! Vous verrez...<sup>787</sup> »* Morice collabore à de nombreux périodiques, parmi lesquels *La revue contemporaine*, *L'Art moderne* (Bruxelles), *La Vie moderne*, *La Vogue*, *L'Événement*, *Le Gaulois*, *La Cravache*, *La Plume*, *Les Hommes d'Aujourd'hui*.

En 1889 la *Plume* publie un article d'Emile Coursange consacré à sa personnalité<sup>788</sup>. Son auteur nous a laissé son portrait : « *Grand, élancé, élégant en dépit des tailleurs, beau malgré le costume moderne, la démarche rythmée d'un prêtre ou d'un prophète, avec la pâleur mystérieuse des élus ; sémite quant à la forme de ses yeux légèrement relevés vers les tempes, et dont l'iris d'un bleu hindou est en partie recouvert par la paupière supérieure [...]. Esprit étrange, qui, toujours, après chaque chute s'exaspère et s'exalte, à qui les excès, la vie outrée, loin de nier, sont en quelque sorte un élément de force, une condition d'existence<sup>789</sup> . »*

En 1890, il prend part à la fondation du *Mercure de France*. Il devint le traducteur de l'anglais mais aussi du russe notamment du poète Niekraïssow (*Poésies*<sup>790</sup>), et du romancier Dostoïevski (*Les Frères Karamasoff*, *L'Esprit souterrain*, *Celle d'un autre*<sup>791</sup>). Ami de Verlaine, de Mallarmé et de François Coppée, son activité littéraire est déterminante dans le développement du symbolisme. Son ouvrage sur *La Littérature de tout à l'heure*<sup>792</sup> (1888) sera considéré par le critique André Fontainas comme « le credo d'une génération<sup>793</sup> ». Charles Morice s'y est déclaré l'adversaire du naturalisme et de toutes ces « écoles matérialistes » qui voient à la fois leur apogée et leur décadence dans Goncourt et Zola<sup>794</sup>. Aussi bien que Mauclair il appartenait aux élèves de Mallarmé. De 1896 à 1901, il enseigne à l'université nouvelle de Bruxelles l'histoire et la philosophie de l'art.

Šalda devait être curieux de contacter ce critique d'art dont la personnalité lui était assez proche. Il connut son livre *La Littérature de tout à l'heure* qui avait une grande influence sur la jeune génération des critiques des années 1890. Il était conscient de sa

<sup>787</sup>Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires, souvenirs d'arts et de lettres de 1890-1900*, Paris, Ollendorff, 1921-1922, p. 20, 21.

<sup>788</sup>Emile Coursange, « Charles Morice », *La Plume*, n° 7, le 15 juillet 1889, p. 61-62.

<sup>789</sup>*Ibid.*, p. 61.

<sup>790</sup>Voir *Ibid.*

<sup>791</sup>Voir *Ibid.*

<sup>792</sup>Voir Jean-Paul Bouillon, *La promenade du critique influent, Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990, p. 375.

<sup>793</sup>*Ibid.*, p. 375.

<sup>794</sup>Emile Coursange, « Charles Morice », *La Plume*, n° 7, le 15 juillet 1889, p. 62.

collaboration avec Paul Gauguin. En novembre 1893, Morice rédige la préface du catalogue de l'exposition Gauguin chez Durand Ruel<sup>795</sup>. L'exposition des oeuvres tahitiennes de Gauguin ne passa pas inaperçue. Morice fait partie du groupe de critiques qui ont alors défendu cette peinture jugée trop hermétique. Dans sa préface Morice tient à répondre aux critiques hostiles venant non seulement des journalistes, mais aussi des artistes. Dans une première partie, méprisant l'art négatif qui règne, et l'art crapuleux, le triomphe factice et insultant des menteurs et des voleurs, il réitère sa conviction fondamentale que l'indépendance totale est le premier droit du peintre. Suit une présentation des oeuvres majeures, il conclut que tout grand peintre est un grand poète. Il écrit de lui : « *Combattu, ni même aujourd'hui et qu'il reste ou qu'il parte, Gauguin aura pour sa grande part contribué au renouvellement, au relèvement de l'art contemporain* »<sup>796</sup>. » Par la suite, il incite Gauguin à rédiger ses souvenirs qu'il fera paraître en 1897 sous le titre *Noa-Noa*, dans *La Revue blanche*<sup>797</sup>, augmentés de plusieurs textes.

En 1905 Charles Morice inquiet du développement artistique publie en trois livraisons du *Mercure de France* une *Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques*. Il y fait prévaloir deux grandes idées : celle d'une possible fin de l'art et celle d'une possible rédemption par le retour aux origines. Autour de ces deux hypothèses majeures s'organisent ses questions. Dans la préface il constate : « *Il est manifeste qu'à l'époque présente les arts plastiques hésitent entre des souvenirs et des désirs, ceux-là pesant lourdement sur ceux-ci et les gênant dans leur essor. Il en résulte, surtout chez les jeunes, un trouble profond, que les expositions annuelles avouent depuis longtemps déjà. Nous sommes au lendemain de quelque chose. Sommes-nous à la veille de quelque-chose* »<sup>798</sup> ? » L'année de la naissance du fauvisme il ressent parfaitement le changement non seulement dans l'univers de l'art mais aussi dans l'univers humain en général. Ensuite il pose cinq questions<sup>799</sup> aux artistes contemporains pour pouvoir les analyser et se faire une idée du futur. Ce livre nous laisse des témoignages vivants des artistes cherchant leur propre voie dans le monde qui semblait à Morice chaotique. C'est un excellent document de la recherche de la modernité au début du XXe siècle.

<sup>795</sup>Voir *La promenade du critique influent*, op. cit., p. 375.

<sup>796</sup>Charles Morice, « Paul Gauguin », *Mercure de France*, n° 48, vol. IX, décembre 1893, p. 293.

<sup>797</sup>Voir *La promenade du critique influent*, op. cit., p. 375.

<sup>798</sup>Voir Philippe Dagen, *La peinture en 1905, l'enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques de Charles Morice*, Paris, Lettres modernes, 1986, p. 47.

<sup>799</sup>1° Avez-vous le sentiment qu'aujourd'hui l'art tend à prendre des directions nouvelles ? 2°

L'impressionnisme est-il fini ? Peut-il se renouveler ? 3° Whistler, Gauguin, Fantin-Latour... qu'emportent ces morts ? Que nous laissent-ils ? 4° Quel état faites-vous de Cézanne ? 5° Selon vous l'artiste doit-il tout attendre de la nature ou seulement lui demander les moyens plastiques de réaliser la pensée qui est en lui ?

L'année 1906 signifie pour *Volné směry* une orientation claire vers l'art postimpressionniste surtout à la peinture de Gauguin. Son rôle y jouait aussi les voyages à Paris des membres de la rédaction<sup>800</sup>. Au printemps de 1906 Šalda y passe les mois de mai et de juin. C'est une occasion pour lui de visiter les expositions, des galeries, de rencontrer les critiques d'art personnellement. Il envoie ses remarques à *Volné směry*<sup>801</sup>. Bien sûr il visite des salons parisiens et comme on va voir ses impressions sont proches de celles de Charles Morice. Il constate que les deux salons officiels le vieux Salon des artistes français et sa sécession Salon de la Société nationale ne diffèrent pas trop et vivent tranquillement sous une toile. Pour la première fois il se persuade aussi de la promiscuité et de la commercialisation artistique dont il avait appris chez Huysmans mais dont parlait aussi bien Mauclair pour qui ce sujet fut actuel jusqu'à sa mort.

A l'époque, cette commercialisation n'existait point en Bohême où les marchands d'art aussi bien que les galeristes étaient trop peu nombreux pour créer une atmosphère de la concurrence du marché. Aux Salons Šalda ne voyait pas les oeuvres artistiques mais que des caricatures cyniques. Mais il admet qu'il y en avait aussi des exceptions comme par exemple Eugène Carrière, l'artiste préféré non seulement de Camille Mauclair mais surtout de Charles Morice. Il apprécie l'oeuvre de Henri Martin même si elle ne correspond pas au louage que Mauclair lui avait fait à la *Revue Bleu*<sup>802</sup> et il voit tout de suite qu'elle n'est pas au niveau de l'oeuvre de Puvis de Chavannes auquel elle était comparée d'après lui sans aucun sens. Il est enchanté de la peinture décorative du jeune « poète-décorateur » Maurice Denis, il apprécie les statues de Dejean pleines de grâce et pour la première fois il mentionne aussi l'oeuvre d'Emile Antoine Bourdelle.

Šalda visita les expositions d'Andres Zorn dans la galerie Durand Ruel mais aussi en dehors de Paris au Havre où il fut bien surpris par les oeuvres de Bonnard, Denis, Matisse, Monet, Redon etc. Ensuite il est enthousiasmé par la peinture de Vuillard dont il a vu l'exposition dans la galerie Bernheim Jeune. Il trouve que c'est un artiste des très bonnes qualités qui « *étonne d'abord par son esprit et par la noblesse de son coloris et ensuite il enchante par un charme intime plus profond qui se cache derrière l'inattendu*<sup>803</sup>. » Šalda admire surtout ses paysages avec les quels d'après lui les tableaux de nos paysagistes ne peuvent pas être comparés.

Šalda rencontra Morice pendant ce séjour à Paris au printemps 1906 dans le milieu de *Mercure de France*. Il est possible mais pas très probable que William Ritter qui à ce moment était en train d'y publier son livre *Études d'art étranger*<sup>804</sup> y joua un rôle d'intermédiaire. Šalda a écrit à Miloš Jiránek<sup>805</sup> qu'il avait réussi à contacter un jeune critique d'art Charles Morice, qui fit une très bonne impression sur lui : « *Il m'impressionnait par une vraie noblesse de la pensée et de la parole*<sup>806</sup>. » Peut-être après la déception de la rencontre avec Mauclair il chercha un autre collaborateur. Morice lui a promis d'écrire une étude pour *Volné směry* et disposer quelques bons artistes, d'envoyer leurs oeuvres à l'exposition des

<sup>800</sup>Jan Štenc est parti à Paris déjà au mois de juin 1905, le sculpteur Bohumil Kafka qui à ce moment y vivait lui faisait le guide. Ensuite en été 1906 Jan Preisler est parti avec Jan Štenc.

<sup>801</sup>F. X. Šalda, « Jarní salony pařížské », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 270-272.

<sup>802</sup>Voir *Ibid.*, p. 271.

<sup>803</sup>*Ibid.*, p. 272, traduction K. F. : « *Vuillard udivuje nejprve espretem a noblesou svého koloritu a ak teprve okouzluje hlubším intimním kouzlem, které se skrývá netušeno pod ním.* »

<sup>804</sup>William Ritter, *Études d'art étranger*, Paris, Mercure de France, 1906.

<sup>805</sup>Voir J. B. Svrček, *F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění*, Praha, Melantrich, 1947, p. 88.

<sup>806</sup>*Ibid.*, p. 102, traduction K. F. : že ho « *chytil opravdovou noblessou myšlenky i slova.* »

impressionnistes à Prague en 1907 alors organisée par Camille Mauclair. A ce moment Šalda ne faisait plus confiance à Mauclair et il était en train de chercher un autre collaborateur plus proche de ses idées et visions de l'art. Charles Morice devait lui sembler être très proche du cercle de Manes et de ses tendances pour sa défense et l'amour pour la peinture de Paul Gauguin que *Volné směry* venait de propager dans le milieu tchèque. Mais Šalda fut au courant de la peinture postimpressionniste déjà en 1905 quand il écrit : « *aujourd'hui [...] en France figure un nouveau mouvement qui à part la vue s'intéresse aussi au lyrisme, l'intimité, l'émotion et le coeur et il prend une voie plus synthétique que l'impressionnisme* ...<sup>807</sup> »

Sous l'impression de la rencontre avec Morice, Šalda traduit un extrait des lettres de Paul Gauguin<sup>808</sup> et un extrait de son livre *Noa-Noa*<sup>809</sup> pour *Volné směry*. Ces traductions apparurent dans le volume consacré presque exclusivement à Gauguin en 1906 et elles furent accompagnées par beaucoup de reproductions. L'éditeur de *Volné směry* Jan Štenc séjourna en 1905 à Paris et il y fit connaissance du sculpteur tchèque Bohumil Kafka. Ils se sont liés d'amitié et depuis Kafka, demeurant jusqu'à 1908 à Paris, fut chargé de procurer les photographies des oeuvres pour la revue tchèque. Les activités de Kafka dépassaient largement celles d'un sculpteur.

En 1906, le plus important était de trouver les photographies des oeuvres de Gauguin ce qui lui coûta beaucoup de diplomatie. Il s'est d'abord adressé à la galerie Druet et puis à un collectionneur de tableaux de Gauguin M. G. Fayet<sup>810</sup>, ami de Julius Meier-Graefe (Šalda avait obtenu de lui une lettre de recommandation pour pouvoir le contacter pendant son séjour parisien) que Kafka avait connu déjà pendant le séjour de Štenc à Paris. Le résultat était tel qu'il permit à Kafka de recommander des photographies des tableaux de sa collection<sup>811</sup>. Au printemps 1906 Kafka écrit à Jan Štenc : « *Les copies [des photographies des tableaux] qui devaient être offertes à Fayet par la rédaction de « Směry » n'étaient pas encore commandées chez Druet [...]. C'est pourquoi j'ai demandé à Druet de les faire le plus tôt possible et de les transmettre à M. Fayet. Puisque M. Fayet s'est senti froissé par cette omission, je suis allé chez lui aujourd'hui et j'ai rejeté la faute sur la rédaction de V. S. J'avais le pressentiment qu'il n'avait pas encore reçus les numéros de V. S (ce qui fut confirmé) et je lui ai amené mon numéro sur Gauguin. Fayet fut ravi des reproductions et de la mise en page et il a dit qu'il monterait aux messieurs du « Salon d'automne et l'Ecole des beaux-arts » comment Gauguin est plus apprécié à l'étranger qu'en France. J'ai reçu de Fayet une lettre de recommandation pour Maillol*<sup>812</sup>. »

<sup>807</sup>F. X. Šalda, «Boj o uměleckou kulturu», *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 304, traduction K. F. : «... dnes [...] ve Francii vystupuje nově hnutí, které bere v rozpočet vedle zraku i lyrism, intimnost, cit a srdce a vede si syntetičtější než impressionism...»

<sup>808</sup>Paul Gauguin, « Z listů a poznámek », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 31-36, 55-60, 89-93, traduction F. X. Šalda.

<sup>809</sup>Paul Gauguin, « Z knihy Noa-Noa », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 125-134, 167-172, traduction F. X. Šalda. Le livre fut publié entièrement plus tard en traduction tchèque de Josef Marek : Paul Gauguin, *Noa Noa*, Prague, Aventinum, 1919, 83 p.

<sup>810</sup>51, rue de Belchasse, Paris.

<sup>811</sup>Bohumil Kafka écrit le 14 décembre 1905 au collectionneur G. Fayet : « *J'ai vu aujourd'hui M. Druet. Il m'a dit qu'il n'a pas droit de la vente des reproductions de Gauguin, que les plaques appartient à M. Kessler. Il ne reste d'autre chose à faire, que faire des nouvelles plaques ; et c'est pour ça que je vous prie de vouloir bien me donner la permission de photographier par M. Druet une dizaine des tableaux de Gauguin. Aussi je me permette Vous demander de m'accorder l'autorisation pour regarder encore une fois Vos Gauguins pour que je puisse choisir les tableaux qui doivent être photographier...* » Lettre de Bohumil Kafka à G. Fayet, Paris, le 14 décembre 1905, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence odeslaná 23/4, copie de lettres I.

<sup>812</sup>Lettre de Bohumil Kafka à un inconnu, Paris, le 14 décembre 1905, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence odeslaná 23/4, copie de lettres I, traduction K. F. : « *Kopie [fotografii*

Miloš Jiránek écrit un court article sur la collection de M. Fayet<sup>813</sup> pour le remercier d'avoir permis de publier les photographies des oeuvres de Gauguin de sa collection<sup>814</sup>. En réussissant à faire connaissance avec ce collectionneur qui possédait plus que 40 tableaux de Gauguin, un grand nombre de dessins, gravures, sculptures, ensuite les oeuvres de Rodin, Monticelli, van Gogh, Renoir, Degas et d'autres impressionnistes et postimpressionnistes, les Tchèques découvrirent une source importante non seulement de photographies mais aussi d'oeuvres pour leur exposition organisée en 1907. Jiránek écrit du maître de Tahiti : « ...*la collection de Gauguin offre [...] un beau regard sur l'oeuvre de ce peintre dans le sens extrême, d'un synthétique de la couleur et de la forme, chez qui ces deux éléments se réunissent d'une manière organique et inséparable pour donner une impression artistique*... »<sup>815</sup>

Depuis l'exposition Rodin à Prague en 1902 *Volné směry* servirent à Manes de publicité de leur activité. Au printemps 1906 Kafka écrit à Jan Štenc : « *Je reçois une lettre de Clovis Sagot, 46, rue Lafitte (un marchand de tableaux et de gravures connu) qui m'écrit qu'il avait vu chez Fayet le numéro de Volné směry sur Gauguin et il me demande dans quelle librairie parisienne il pourrait l'acheter, je lui répond tout de suite qu'il faut le commander à Manes à Prague...* »<sup>816</sup>

Toutefois Šalda ne se satisfait pas des écrits de Gauguin et de Jiránek et il publie aussi le texte d'un artiste et d'un disciple de Gauguin Seguin Armand<sup>817</sup> qui après la mort du maître décrit ses souvenirs personnels et l'influence du maître au groupe des artistes de Pont-Aven. Il ne célèbre pas seulement Gauguin, le maître de la couleur, mais aussi un autre fondateur de la peinture moderne Van Gogh et il essaie de déchiffrer leur influence mutuelle. Il appuie aussi sur l'importance d'un autre artiste de l'école de Pont-Aven Emile Bernard, qui aura plus tard en 1909 son exposition à Prague, mais dont l'oeuvre y vient trop tard pour pouvoir être appréciée par la plus jeune génération.

Cet article publié pour la première fois en mars-mai 1903 dans la revue *L'Occident* inspira Šalda à suivre la même logique de cette revue et à republier aussi un autre texte important sur Gauguin<sup>818</sup>, écrit par un théoricien d'art et en même temps un artiste dont Šalda admirait l'oeuvre pendant son séjour parisien en 1906, Maurice Denis<sup>819</sup>. Šalda avait connu l'oeuvre de Denis déjà bien avant son départ à Paris. En 1904 il informe du livre *Au Vésinet*<sup>820</sup>

obrazů], které měly býti Fayetovi věnovány, redakci «Směrů» u Drueta dosud objednány nejsou [...]. Požádal jsem tedy Drueta, aby je co nejdříve udělal a p. Fayetovi dodal. Poněvadž p. Fayet tímto opominutím se cítil dotčen, šel jsem dnes k němu a svedl jsem vinu na sekretáře V. S. měl jsem předtuchu, že ho V. S. dosud nedošly (což se také potvrdilo) a vzal jsem sebou své číslo Gauguinovo. Fayet byl reprodukcemi a úpravou nadšen a pravil, že v «Salon d'automne a v Ecole des beaux-arts» pánům ukáže, jak v cizině více Gauguina si vážejí nežli ve Francii. Od Fayeta dostal jsem pěkný doporučující přípis na Maillola. »

<sup>813</sup>Miloš Jiránek, « Zprávy a poznámky », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 77.

<sup>814</sup>La traduction de ce texte lui fut envoyée.

<sup>815</sup>Miloš Jiránek, « Zprávy a poznámky », *art. cit.*, p. 77, traduction K. F. : « *Gauguinova kolekce poskytuje [...] krásný pohled na dílo tohoto malíře nejkrajnějšího pojmu, syntetika barvy a formy, u něhož obé organicky a nerozlučně dochází projevu výtvarného.* »

<sup>816</sup>Lettre de Bohumil Kafka à Jan Štenc, Paris, le printemps 1906, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence odeslaná 23/4, copie de lettres I, traduction K. F. : « *Dostávám lístek od Clovis Sagot 46. Rue Laffitte (známý obchodník s obrazy a rytinami) sděluje mi, že viděl u p. Fayeta Gauguinovo číslo Volných Směrů a ptá se mě, v kterém pařížském knihkupectví by ho mohl dostat, odepišu mu hned, aby si ho objednal v Praze v «Mánesu»...* »

<sup>817</sup>Armand Seguin, « Paul Gauguin », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 183-190, 207-224.

<sup>818</sup>Maurice Denis, « Vliv Paula Gauguina », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 47-51, traduction F. X. Šalda.

<sup>819</sup>Au début *Volné směry* voulait demander Maurice Denis écrire un texte originale pour la revue.

L'intermédiaire devait être Bohumil Kafka qui a fait connaissance avec Maurice Denis à Paris aussi bien que d'autres artistes tchèques František Šimon et Karel Špillar.

<sup>820</sup>F. X. Šalda, « Maurice Denis Au Vésinet », *Volné směry*, vol. VIII, 1904, p. 170-171.

publié par la *Bibliothèque de l'Occident* en 1903, dédié à la peinture murale du jeune artiste. Šalda en est enchanté : « *toute l'ornementation, la peinture des voûtes, des fenêtres, la décoration des murs des deux chapelles y étaient pour une fois exécutées par un vrai artiste-poète d'inspiration religieuse, par un homme d'une distinction et d'une noblesse exceptionnelles, dont nom est aujourd'hui en accord avec les grand poètes décorateurs, Delacroix et Puvis de Chavannes*<sup>821</sup> ». » Denis appartenait aux premiers critiques de l'impressionnisme déjà au début des années 1890.

Son textesur Paul Gauguin fut publié dans *Volné směry* et accompagné de beaucoup d'illustrations. Denis y essaie d'examiner l'influence du maître sur les artistes de son temps. Il y relève ses souvenirs de la première rencontre avec le nom de Gauguin révélé par son ami Paul Sérusier qui amena de Pont-Aven non seulement la nouvelle façon de peindre mais aussi la nouvelle façon de voir la nature et ses couleurs : « *Gauguin était [...] le Maître, le Maître incontesté [...]. Le mystère de son ascendant fut de nous fournir une ou deux idées, très simples, d'une vérité nécessaire, à l'heure où nous manquions totalement d'enseignement. Ainsi, sans avoir jamais cherché la beauté au sens classique ; il nous amena presque aussitôt à en être préoccupés. Il voulait avant tout rendre le caractère, exprimer la « pensée intérieure », même dans la laideur [...]. Il nous révélait l'oeuvre de Cézanne non pas comme celle d'un indépendant de génie, d'un irrégulier de l'école de Manet, mais comme ce qu'elle est réellement, l'aboutissement d'un long effort, le résultat nécessaire d'une grande crise [...]. Il avait eu la chance, à un instant unique, de projeter dans l'esprit de quelques jeunes gens cette éblouissante lumière que l'art est avant tout un moyen d'expression [...]. Il avait prouvé que toute grandeur, toute beauté ne vaut pas sans la simplification, la clarté, ni sans l'homogénéité de matière [...]. C'était, pour notre temps corrompu, une sorte de Poussin sans culture classique [...] pour lui aussi synthèse et style étaient à peu près synonymes*<sup>822</sup> ». »

L'impression des paroles de Maurice Denis, qui déjà en 1901 exposa un *Hommage à Cézanne*, qui réunissait, autour d'une oeuvre du maître, MM. Odilon Redon, Roussel, Bonnard, Sérusier, Vuillard, Mellerio, Vollard et l'auteur, devait être très forte pour les artistes tchèques. Pour la première fois depuis leur recherche de la modernité ils prirent contact avec une vision contemporaine claire, simple et positive d'un critique d'art français. Cette année 1906, l'année de la mort de Cézanne fut décisive. La nouvelle révélation de Gauguin confirma la rupture définitive avec William Ritter et elle précipita la fin de collaboration avec Camille Mauclair. Mais le cas de Maurice Denis, un critique d'art vraiment moderne, fut encore une exception car comme on va voir, les idées de Charles Morice furent un mélange de l'ancien et du moderne.

---

<sup>821</sup>*Ibid.*, p. 170, traduction K. F. : « *Všecka ornamentace, malba kleneb, oken, dekorace zdi dvou kaplí byla zde provedena jednou umělcem a skutečným básníkem náboženské inspirace, duchem vzácné distinkce a noblessy, jehož jméno pojí se dnes k jménům velikých dekoračních básníků, Delacroixe a Puvis de Chavannes.* »

<sup>822</sup>Maurice Denis, «L'influence de Paul Gauguin», in : *Théorie 1890-1910*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920, p. 168, 170, 171 ; L'article fut publié pour la première fois en octobre 1903 à *L'Occident*.



Šalda réussit à persuader Morice à collaborer dans *Volné směry*. En 1907 Morice publie son article « Sur les conditions modernes de la beauté »<sup>823</sup> écrit spécialement pour *Volné směry*<sup>824</sup>. Morice ouvre son étude par une double constatation : « *les directions de la vie sociale sont fausses ; la poésie et l'art se trouvent aujourd'hui dans un chaos déplorable*<sup>825</sup> » et il en résume qu'une renaissance est nécessaire. Il voit les raisons de la crise dans le manque de foi pour pouvoir vivre et dans le manque de style pour pouvoir créer. Il trouve la scène artistique en France complètement atomisée et le seul aspect qui uni les artistes alors c'était leur mépris de la grâce et de la forme. Il défend la sincérité des artistes du Salon des Indépendants dont l'oeuvre est trouvée souvent laide par les critiques contemporains et il démontre que ce qui est laid pour l'un peut être beau pour l'autre. Et il est persuadé que les artistes réagissent sous l'influence des forces qu'on ne peut pas contrôler. Il écrit : « *La seule chose qui m'intéresse c'est si ce chaos indirigeable va cesser. Quand ? Comment peut on s'envoler de ce débordement de peinture, d'une vague de plus en plus haute qui pour son universalité est de moins en moins importante ? Il est trop clair que le sens de l'art est terriblement compromis aujourd'hui. Le respect pour un livre aussi bien que pour un tableau a disparu*<sup>826</sup> . » Et il arrive à une conclusion complètement négative que les artistes ne peuvent créer un bon art car l'époque où ils vivent est mauvaise. Mais il voit une renaissance dans la possibilité du retour à la peinture décorative. On y ressent une fois de plus des idées de Mauclair.

Mais tandis que Mauclair trouva l'idéal de la peinture décorative chez Albert Besnard, Charles Morice fut plus avancé en admirant l'oeuvre de Gauguin considérée comme un style décoratif à l'époque. Mais il est persuadé aussi naïvement que Mauclair que les artistes aujourd'hui ne font que des ébauches parce qu'ils se préparent pour un travail beaucoup plus important – la peinture sur les grands murs des palais. Ce qui leur manque c'est seulement une occasion qui devrait être offerte par l'état ou par des bourgeois riches. Il sent la fin du tableau au bénéfice des murs. Au fond de ses pensées on comprend à quel point Šalda fut sensible quand, même s'il parlait aussi de la peinture décorative, il comprenait déjà en 1907 que l'un des sens du néo-impressionnisme fut dans la dématérialisation et il prévoyait l'art abstrait : « *Il n'y a pas de doutes que le sens du néo-impressionnisme, s'il en a, est de développer les éléments décoratifs et de style qui ont été déjà présents dans l'impressionnisme : il dématérialise l'image, il y montre le schéma géométrique et abstrait, il y diminue la partie matérielle, partie du poids terrestre, il y distingue la beauté logique rythmique. Ce beau et grand but – la création d'un nouveau art décoratif, un grand art, de la beauté et pureté légitimes – s'élève de plus en plus clairement à l'horizon de la peinture actuelle : toutes les directions y vont*<sup>827</sup> . » Cette tendance de la fuite de la matière dans l'art

<sup>823</sup>Cette étude dérive de son livre *Sur les conditions moderne de la beauté* qui plus tard à l'initiative de F. X. Šalda fut traduit en tchèque entièrement par lui et Marie Mayerová. Charles Morice, *O moderních podmínkách krásy*, Praha, Knihovna «Noviny», vol. IV, Grosman a Svoboda. Voir J. B. Svrček, *F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění*, op. cit. , p. 102.

<sup>824</sup>Charles Morice, «O moderních podmínkách krásy», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 351-368, 387-392, traduction F. X. Šalda et Marie Mayerová.

<sup>825</sup>*Ibid.* , p. 351, traduction K. F. : «...dnešní směry společenského života jsou chybné; poesie a umění jsou dnes v žalostném zmatku. »

<sup>826</sup>*Ibid.* , p. 362, traduction K. F. : «...Jediný bod mne jen zajímá: přestane-li tento zmatek? Kdy? Jak unikneme této strašné záplavě malby, vlně stále rostoucí a ve své všeobecnosti stále méně významné? Jest příliš patrné, že smysl umění jest strašně kompromitován za našich dnů. Úcta ke knize jest ztracena stejně jako úcta k obrazu. »

<sup>827</sup>F. X. Šalda, «Impresionism: jeho rozvoj, výsledky i dědicové, Historický exkurs a kritické glossy k jeho pražské výstavě», in : *Soubor díla F. X. Šaldy, Kritické projevy 6, 1905-07*, Praha, Melantrich, 1951, p. 224,

progressait pendant tout le XXe siècle à travers l'art abstrait jusqu'à l'art d'aujourd'hui qui sert non seulement de la photographie mais d'autres médias nouveaux.

Morice comprenait son époque comme une période d'attente et il espérait qu'elle sera courte. En 1906, le moment où l'impressionnisme est rentré dans les musées, Charles Morice, jadis le grand adversaire du naturalisme, voit l'avenir de l'art dans l'étude de la réalité de la nature. Aussi bien que Mauclair, il est persuadé de la valeur de l'art impressionniste dont le mouvement est aujourd'hui conclu mais aussi bien que Mauclair il était incapable de se détacher des traditions pour pouvoir comprendre librement l'art contemporain sans préjugés mais surtout sans désirs. Aussi bien que Mauclair il cherchait la peinture future dans un réalisme idéaliste, c'est à dire dans un impressionnisme spirituel et symboliste. Enfin pour les critiques d'art de la génération symboliste, il fut impossible d'oublier leur jeunesse.

A part Rodin qui désormais fut admiré par presque tous les théoriciens d'art français, les trois artistes préférés par Morice furent Cézanne, Gauguin et Carrière<sup>828</sup>. En 1907, le Salon d'Automne organise aux deux premiers artistes de grandes expositions rétrospectives qui ont définitivement confirmé l'importance de leurs oeuvres dans l'histoire de l'art. La même année l'institution officiel opposée à l'organisation du Salon d'Automne - l'Institut - organise l'exposition posthume de Carrière dans les salles de l'Ecole des Beaux-Arts.

Alors que même les Tchèques trouvèrent finalement un critique d'art français « gauguinien » et « cézannien ». Ce que Morice appréciait chez Cézanne, même s'il avoue qu'il n'aime pas sa peinture<sup>829</sup>, c'était surtout sa naïveté, sa sincérité et sa simplicité qui font son originalité et son style fort. Il se range dans le camps des défenseurs du maître même si en lisant ses critiques on a l'impression qu'il n'a pas tout à fait compris son importance et qu'il répète des avis des autres. En 1914 il réunit dans un livre les nécrologues écrits immédiatement après la mort de plusieurs artistes et aussi de Paul Cézanne<sup>830</sup>. Celui-ci est décédé en 1906, l'année de la rencontre de Morice avec Šalda et l'année où Mauclair publie son livre contre l'art moderne *Trois crises de l'art actuel*<sup>831</sup>. A ce moment là Mauclair était déjà en train de perdre toute sa notoriété et à cause de son style arrogant et agressif il est devenu la personne la plus attaquée par les défenseurs de la peinture jeune pour ses opinions artistiques conservatrices. Morice ne fut pas une exception.

Il écrit : « *De son vivant, ils traitaient l'artiste d' « honnête homme qui peint en province*<sup>832</sup> » : *insisterai-je sur le ton bizarre que prend ici la critique ! Cela sous-entend, pour l'homme, pour le « pauvre cerveau » de l'honnête homme, aussi peu d'estime que pour les yeux et la main du peintre. Or, Cézanne raisonnait admirablement de son art et ses brefs propos, çà et là publiés, sont parmi les indications doctrinales les plus suggestives, les plus nourrissantes que je sache [...]. Cet honnête homme, oui ! possédait l'éclatante richesse d'une conscience lumineuse. – Mais voici l'accusation capitale : « Cézanne n'a jamais pu produire ce qu'on appelle un tableau*<sup>833</sup> . » *Ne nous hâtons pas de protester là-contre trop*

---

traduction K. F. : « *A není pochyby, neoimpresionism, má-li jaký smysl, má jej jen v tom, že vyvíjí stylové a dekorační elementy, které leží v impresionismu: odpředmětňuje obraz, ukazuje v něm geometrické a abstraktní schema, umenšuje v něm část hmotnou, část tíhy zemské, vyzdvihuje v něm rytmickou zákonnou krásu. Tento veliký, nádherný cíl – stvoření nového dekoračního umění, umění velké, zákonné krásy a čistoty – zvedá se stále patrněji k obzoru dnešní malby: všechny cesty vedou k němu... »*

<sup>828</sup>Cézanne et Carrière sont morts la même année en 1906, Gauguin trois ans auparavant en 1903. En 1907 on retournait à leur héritage.

<sup>829</sup>Voir Charles Morice, « Umělecká kronika pařížská », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 41.

<sup>830</sup>Charles Morice, *Quelques maîtres modernes : Whistler, Pissarro, Fatin-Latour, Constantin Meunier, Paul Cézanne*, Paris, Société des Trente, Albert Messein, 1914.

<sup>831</sup>Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1906.

<sup>832</sup>Il y fait une allusion aux écrits de Mauclair.

<sup>833</sup>Cité par l'auteur du livre de Camille Mauclair, « La Crise de la laideur en peinture », *Trois crises de l'art*

vivement. Cézanne lui-même eût passé, sur ce point, condamnation [...] cet artiste ne laisse pas une oeuvre dont il eût pu dire avec un légitime orgueil : Voici l'expression complète et définitive de ma pensée. Soit [...] l'évidence de l'impuissance et l'évidence du génie, voilà les deux termes extrêmes qu'il faut concilier si l'on veut équitablement, si l'on prétend utilement apprécier Paul Cézanne<sup>834</sup> . »

Morice fait une distinction entre les oeuvres de Cézanne et les tendances de Cézanne. Il n'aimait pas trop son oeuvre-même mais il la comprenait comme une promesse de bonne tendance à l'avenir. Šalda mène dans son article une polémique cachée avec Morice sur ce sujet : « On disait de lui [de Cézanne] un artiste incomplet. Cette expression est un peu commode et pas tout à fait juste. Le contraire absolu est vrai. Il était un artiste étonnement complet, aussi complet et comblé, qu'il ne pouvait pas accepter aucuns éléments accessoires, qui servent aux artistes pour monter le jugement générale sur leur grandeur – mais en réalité seulement sur leur épaisseur. S'il était fait d'une matière moins pure, il aurait donné une impression d'être plus grand. C'est une habitude de panmuflisme esthétique qui nous règne aujourd'hui<sup>835</sup> . »

La peinture de Cézanne est pour Morice un exemple de cette combinaison du réalisme et de l'idéalisme qui le suit et fait sa peinture décorative. Dans cette façon de comprendre l'oeuvre de Cézanne on ressent les propres désirs du critique. Mais Morice, même s'il avait saisi la base de l'originalité de Cézanne qui après l'analyse de l'impressionnisme partit à la conquête de la synthèse (d'après lui Cézanne « laisse d'abord chanter dans ses yeux toutes les couleurs du paysage, et puis il les veut subordonner toutes à la couleur de ses propres yeux<sup>836</sup> . ») cherchait aussi bien que Maclair un nouveau symbolisme qui devait venir après Cézanne. Toutefois il ne le voyait pas dans la science mais dans la nature : « Personne n'aura plus nettement que lui [Cézanne] suggéré l'absolue nécessité présente d'un nouveau Symbolisme. Il a indiqué où ce Symbolisme doit être cherché, et que ce n'est pas dans la science, mais dans l'interprétation de la nature selon se propres lois<sup>837</sup> . »

Cézanne et Gauguin sont d'après lui de vrais primitifs. Mais c'est Gauguin qui a réussi à unir une précision réaliste avec une stylisation décorative. Pour Gauguin non plus l'étude de la nature ne fut pas le but mais seulement le moyen pour la création du tableau d'après l'imagination. Mais le vrai maître de l'avenir est pour lui Carrière, l'ami de Rodin et le peintre symboliste de l'intimité familiale, dont les peintures n'avaient rien en commun avec le coloris des tableaux de Gauguin, ni avec la recherche de la synthèse presque architecturale de Cézanne, mais dont l'oeuvre était particulièrement à la mode dans les rangs des critiques d'art de la génération symboliste. L'idée de le classer parmi les promoteurs de la nouvelle peinture venait de la synthèse, de la simplicité et de la continuité que Morice avait découvert dans l'oeuvre de Carrière. Ce peintre le plus âgé du trio était le plus proche de la sensibilité symboliste de Morice et de son besoin d'intimité et de douceur où il cherchait la vérité. Il étudia son art et sa personnalité plus profondément que les autres. En 1906 il publia une monographie sur Eugène Carrière au *Mercure de France*. Comme d'habitude Šalda l'étudia et

---

actuel, Eugène Fasquelle, Paris, 1906, 323 p.

<sup>834</sup> Charles Morice, *Quelques maîtres modernes : Whistler, Pissarro, Fatin-Latour, Constantin Meunier, Paul Cézanne*, Paris, Société des Trente, Albert Messein, 1914, p. 108, 109, 110.

<sup>835</sup> F. X. Šalda, « Prokletý malíř », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 13, traduction K. F. : « Řikalo se mu [Cézannovi] un artiste incomplet. To je trochu pohodlné a ne právě správné slovo. Pravý opak jest pravdou. On byl umělec úžasně celý, tak celý a zaplněný, že nemohl přijmout žádný z vedelejších elementů, jimiž umělci rostou obecnému soudu do velikosti – v právě jen do šířky. Kyby byl býval z méně čistě látky, byl by se býval zdál větším. Takový jest již zvyk estetického panmuflismu, pod nímž dnes žijeme. »

<sup>836</sup> Charles Morice, *Quelques maîtres modernes : Whistler, Pissarro, Fatin-Latour, Constantin Meunier, Paul Cézanne*, Paris, Société des Trente, Albert Messein, 1914. , p. 118.

<sup>837</sup> *Ibid.* , p. 121.

il en publia tout de suite son compte-rendu dans *Volné směry*<sup>838</sup>. Il le trouva remarquable.

---

<sup>838</sup>F. X. Šalda, « Charles Morice, Eugène Carrière », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 183.

Pendant toute l'année 1907 Morice s'est chargé de contribuer régulièrement à *Volné směry* par sa rubrique « Chronique artistique parisienne ». Les Tchèques ont trouvé un collaborateur parisien fixe au moins pour une période limitée. Ses remarques et ses avis avaient contribué à créer une opinion chez ses lecteurs tchèques. Il commence son premier article<sup>839</sup> par un événement principale à l'époque : la mort de Paul Cézanne qu'il met en relation avec la mort du peintre norvégien Thaulow. Le premier fut un grand artiste honnête et probe, l'autre seulement un arriviste dont la gloire mourut avec lui. Ensuite Morice réfère de l'exposition des Aquarellistes à la galerie Georges Petit et de l'exposition posthume de Gauguin au Salon d'Automne. Morice prévoit que l'influence de Gauguin ne va qu'augmenter surtout chez les jeunes artistes. Le pavillon Mars au Louvre le déçoit car il n'y voyait pas d'artistes mais seulement de commerçants. Le seul qui attira son attention fut Eugène Gaillard et son meuble. Il s'arrêta à l'exposition de Bonnard et il trouva que celui-ci n'arrive pas à atteindre ni la sensibilité de son collègue Roussel ni la décoration intime de Vuillard mais pourtant il est un très bon coloriste. Grâce à ses articles Morice apporta à Prague des informations sur les intimistes dont la peinture figura plus tard à l'exposition des impressionnistes.

La chronique suivante<sup>840</sup> fut consacrée aux expositions de Maufra, Luce, Cross, Laprade, Maurice Denis, Signac. Il trouve que Maxim Maufra nous montre à son exposition chez Durand Ruel « *les preuves de sa force, sa fermeté et sa clairvoyance. Maximilian Luce est resté l'adorateur fidèle de la lumière il est resté fidèle au culte de la vérité, ce néo-traditionaliste est comme il était toujours un luministe enthousiasmé, un vériste tenace* »<sup>841</sup>. Il ne veut pas juger la méthode sévère néo-impressionniste de Paul Signac mais laisse entendre qu'il la trouve dangereuse si non stupide. Pourtant il admet assez justement qu'elle conduisit Signac à créer les oeuvres fortes qu'il faut apprécier même si on ne peut pas les aimer. De même il juge la peinture de H. E. Cross. Par contre il aime le talent de Maurice Denis, l'un des disciples de Gauguin, dont la peinture décorative devait convenir à son goût et aussi à sa vision de l'art contemporain. C'est Gabriel Mourey qui avait amené quelques exemples de sa peinture à Prague en 1902.

L'oeuvre de Paul Signac, mais aussi des premiers trois artistes, les préférés de Mauclair, fut quelques mois plus tard présentée à l'exposition des impressionnistes à Prague en 1907. Pour les Tchèques c'était la première occasion de voir ces maîtres. Mais Šalda et aussi bien Jiránek en furent à part des tableaux de Signac déçus. Šalda écrit de Maufra et des autres épigones impressionnistes: « *Ils sont plutôt brutaux que forts, et on y sent la formule beaucoup trop indiscrètement pour ne pas éprouver une susception qu'elle remplace l'action créative propre [...]. Un signe [...] que l'impressionnisme a donné son meilleur fruit et que maintenant il commence à se solidifier en formule et chez les peintres faibles même en routine* »<sup>842</sup>. Jiránek est encore plus sévère que son collègue : « *L'année passée dans sa chronique parisienne Monsieur Ch. Morice nous persuada des qualités excellentes des MM. Luce et Cross ; je dois alors supposer que leurs tableaux égarés à notre exposition furent créés seulement par hasard dans leurs ateliers. D'après moi M. Luce s'y présente comme un peintre de troisième catégorie, un mauvais peintre qui essaie de cacher la banalité de sa*

<sup>839</sup> Charles Moris, «Umělecká kronika pařížská», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 41-44.

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 219-221.

<sup>841</sup> *Ibid.*, p. 220, traduction K. F. : « *Nepodal nám dosud tak přesvědčivých důkazů svojí síly, rozhodnosti, jasnovidnosti [...]. Ale zůstal věrným vyzývatelem světla, zůstal věrný i kultu pravdy, a tento Novo-Tradicionalista jest, jako byl předtím, nadšený luminista, tvrdošíjný verista.* »

<sup>842</sup> F. X. Šalda, « Impresionism: jeho rozvoj, výsledky i dědicové », *op. cit.*, p. 211, traduction K. F. : « *Jsou spíš brutální než silní, a formule hlásí se příliš vtíravě, aby neprocitlo podezření, že nahrazuje již vlastní tvůrčí akt.* »

conception par une technique pointilliste. M. Cross ne s'y montre pas beaucoup mieux. Je ne comprend pas non plus quoi admirer sur les tableaux crasseux de M. d'Espagnat<sup>843</sup>. »

La dernière chronique de Maurice est dédiée surtout à la personnalité et à l'oeuvre de Eugène Carrière<sup>844</sup> qui venait de décéder et l'Institut lui organisa une exposition posthume dans les salles de l'École des Beaux-Arts. En même temps *Mercure de France* publia les *Écrits* de Carrière que Morice considérait comme une « Bible moderne ». Il y démontre une fois de plus que cet artiste plutôt conservateur lui est le plus cher de tous. Mais son oeuvre ne fut pas étrangère aux artistes tchèques non plus. Ils ne pouvaient pas, en suivant les tendances actuelles en France et en s'intéressant à l'art actuel, ne pas connaître Carrière, qui fut alors célébré par des critiques d'art français les plus prestigieux. Déjà en 1905 Šalda traduit pour *Volné směry* l'article de Jean G. Aubry sur l'oeuvre littéraire de Carrière<sup>845</sup>. Un an plus tard en 1906 à l'occasion du décès du maître, *Volné směry* publie l'article sur lui dont l'auteur fut son autre admirateur Camille Mauclair<sup>846</sup>. En même temps F. X. Šalda et Miloš Jiránek se chargent eux même d'écrire encore son nécrologue<sup>847</sup> où ils le considèrent « l'un des grands et des plus grands artistes et hommes de la France moderne...<sup>848</sup> » Le sculpteur Bohumil Kafka procura les photographies de ses oeuvres qui furent ensuite reproduites dans *Volné směry*<sup>849</sup>.

Suivant une pensée la peinture constitue une mise en scène. Dans cette optique, Morice a exercé le métier de critique d'art de façon élective. C'est au gré de ses affinités avec l'oeuvre de Gauguin, de Rodin, de Carrière notamment, que l'écrivain symboliste livre sa conception de l'art. Son rejet du positivisme, de l'idéologie de la science et du progrès, attitude proche de celle d'Aurier, mais aussi de Camille Mauclair amène Morice à favoriser une conception néo-primitiviste de l'art. Aussi bien que Mourey il critique violemment l'institution du Salon. Ce parti pris pour l'individualisme dans l'art, la clarté de sa position dans le débat esthétique qui oppose positivistes et symbolistes, et l'envergure du regard qu'il porta sur son époque et sur sa génération, ont valu à Charles Morice d'occuper une place centrale parmi ses contemporains. Même s'il était incapable aussi bien que Mauclair et Mourey de comprendre la peinture des fauves exposée pour la première fois en 1905 au Salon

<sup>843</sup>Miloš Jiránek, «Francouzští impresionisté», in: *O Českém maliřství moderním, literární dílo II*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, p. 153, traduction K. F. : « O znamenitých maliřských kvalitách pp. Luce a Cross ujistil nás ve svých pařížských dopisech loni p. Ch. Morice; musím tedy předpokládat, že co zabloudilo na naši výstavu, uklouzlo jenom nedopatřením z jejich dílen. Dle mého mínění jeví se tu p. Luce jako maliř třetího řádu a špatný maliř, jenž hledí pointilistickou technikou zakrýti banálnost svého pojmání, a p. Cross není na tom u nás mnohem lépe. Rovněž nechápu, co obdivovati na špinavých plátnech p. d'Espagnat. »

<sup>844</sup>Charles Moris, «Umělecká kronika pařížská», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 373-377. Ensuite Morice se concentre dans sa chronique au premier salon des Humoristes et à l'exposition commune de Chardin et de Fragonard, deux maîtres du XVIIIe siècle tellement discuté à cette époque en France.

<sup>845</sup>Jan G. Aubry, « Literární dílo Eugena Carrièrea », *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 175-178.

<sup>846</sup>Camille Mauclair, «Idee o Eugènu Carrièreovi», *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 317-332.

<sup>847</sup>Miloš Jiránek, F. X. Šalda, «Eugène Carrière», *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 139-140.

<sup>848</sup>*Ibid.*, p. 139, traduction K. F. : « jeden z velkých a největších umělců i lidí moderní Francie... »

<sup>849</sup>Au printemps 1906 Kafka écrit à Madame Carrière : « Je me permette Vous informer, que je suis chargé d'arranger un numéro de « Volné směry » (revue artistique de la Société Manes à Prague) qui sera consacré à Mr. Eugène Carrière. J'ai déjà acheté 18 photographies des peintures chez Mr. Bulloz ; malheureusement il n'a pas les photos de litographies et de dessins de Mr. Carrière. J'ai trouvé chez Mr. Sagot les aquarelles et litographies de Mr. Carrière, mais ils ne sont pas photographiés. Je voudrais bien obtenir le droit, photographier ces oeuvres et c'est pour ça que je viens Vous demander Madame, vouloir bien me fixer le jour et l'heure (l'affaire est très pressé) où je puisse Vous rendre une visite, afin d'arranger personnellement cette affaire... » Lettre de Bohumil Kafka à Mme Carrière, Paris, le printemps 1906, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence odeslaná 23/4, copie de lettres I.

d'Automne, il apporta aux Tchèques des jugements très fins et justes sur l'art de Gauguin. Même s'il n'aimait pas l'oeuvre de Cézanne il était ouvert à comprendre son importance. Après sa dernière chronique on ne trouve plus son nom dans *Volné směry* et il est probable qu'il en est parti en même temps que son rédacteur en chef F. X. Šalda en 1907.

5. Camille Mauclair (1872-1945), la résorption de l'impressionnisme et du postimpressionnisme, l'exposition des impressionnistes à Prague en 1907 – le tremplin pour l'art tchèque moderne dans le contexte international et en même temps la fixation de la conscience artistique autochtone

*I La jeunesse*

Séverin Faust, l'homme de lettres et critique d'art qui prit en littérature le nom de Camille Mauclair, est né à Paris dans une vieille famille catholique lorraine, le 29 décembre 1872 et il y est mort le 23 avril 1945. Ses amis le décrivent comme un « *grand garçon maigre, à l'air un peu souffreteux, aux cheveux coupés bas sur le front, selon une mode inaugurée par Rochegrosse ou Carolus Duran. Il paraissait timide et écoutait plus volontiers les discours de ses camarades qu'il ne prenait part à leurs débats. Parfois il récitait ses poèmes aux soirées de la Plume, qui se donnaient au Caveau du Soleil d'Or*<sup>850</sup>. » Issu d'un milieu très modeste, il connut par conséquent très vite le besoin urgent de gagner sa vie. L'écriture, qui le passionnait depuis toujours, fut son gagne-pain.

Etant de l'esprit universel et curieux, très jeune il s'est mêlé aux mouvements symboliste et anarchiste. Il fit ses études à Paris à la Sorbonne mais il se considérait comme étant autodidacte. Il estime avoir fait sa véritable éducation artistique dans les galeries, chez les marchands d'images : « *J'allais étudier l'art japonais chez Samuel Bing [...] l'art moderne chez Durand Ruel [...] Sa galerie était un trésor, et le meilleur enseignement qu'on pût désirer pour un jeune homme*<sup>851</sup>. » Montrant de très bonne heure des aptitudes littéraires très remarquables, dans les groupes de jeunes écrivains, aux environs de 1893, il étonnait jusqu'à ses amis, et tous voyaient en lui un écrivain dont la carrière devait être rapide autant qu'éclatante. Dans sa jeunesse il était considéré comme l'un des écrivains les plus compréhensifs, les plus intelligents de la grande génération qui vit l'éclosion, le triomphe, et le déclin de l'école symboliste. « *En ce temps-là, les jeunes gens ne s'intéressaient guère aux jeux du sport, mais raffolaient de ceux de l'esprit. Ils s'entichaient de Wagner, apprenaient par cœur les poèmes de Jean Mallarmé, de Paul Verlaine, de Jean Moréas, fréquentaient chez les peintres impressionnistes, se montraient au Salon des Cent et à celui de la Rose-Croix, célébraient les eaux-fortes de Félicien Rops [...] et se passionnaient, les uns pour l'anarchie et les autres pour le renouveau catholique [...]. Ce fut une époque de haute intellectualité, qui prit fin dans les désordres de l'affaire Dreyfus*<sup>852</sup>. »

De plus, c'est une époque où tous les milieux artistiques fusionnent. En effet, la littérature est en interaction avec les arts plastiques, qui eux-mêmes répondent à la musique. Selon Mauclair, tout se tient logiquement dans le symbolisme, le mouvement artistique étant nécessairement le reflet de l'époque. C'est parmi les guerriers d'avant-garde qu'en ce temps-

---

<sup>850</sup>Robert Randau, « Camille Mauclair, l'homme qui doit écrire un livre », *Annales Africaines*, n° 3, année 47, le 1er février 1935, p. 40. A cause de sa constitution fragile et une maladie de poitrine, aggravée par le surmenage, Mauclair faisait des séjours réguliers dans le sud de la France. Il habita à Marseille, Châtelneuf de Grasse, dans les Alpes –Maritime et Saint-Leu-Taverny à la lisière de la forêt de Montmorency. Il semble que ce soit à Marseille qu'il s'est peu à peu orienté vers la critique d'art, où il devait trouver la célébrité mais aussi la réprobation.

<sup>851</sup>Cité par Stéphanie Kervella, *Rodin et la critique symboliste : Camille Mauclair*, Maîtrise d'Histoire de l'Art, Université de Rennes II, septembre 1999, p. 12, (Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, Paris, Editions Ollendorf, 1922, p. 176-78).

<sup>852</sup>Robert Randau, « Camille Mauclair, l'homme qui doit écrire un livre », *Annales Africaines*, n° 3, année 47, 1er février 1935, p. 39.



là Camille Mauclair prit part aux combats de la jeune littérature. Il a admiré de tout son cœur Watteau, Fragonard, Greuze, ceux des écoles italiennes, ceux des Flandres, Baudelaire, Whistler, Paul Adam, les impressionnistes, les compositeurs qui furent les héros de la musique, les initiateurs qui furent les princes de l'esprit. Il côtoyait des peintres comme Berthe Morisot, Eugène Carrière, Albert Besnard, Auguste Renoir, Auguste Rodin, Puvis de Chavannes, etc. Son apprentissage fut complété par la fréquentation de nombreux écrivains et critiques particulièrement influents tels que Gustave Geffroy, Huysmans, Edmond de Goncourt, Pierre Louÿs, Emile Zola et André Gide, Mallarmé mais aussi Alphonse Daudet, Marcel Schwob, Barrès, Clemenceau.

Il avait en effet seulement 19 ans quand ses essais et ses vers ont commencé à être acceptés par des journaux prestigieux. Il publia tout d'abord des vers, dans *La Plume*, puis une étude sur le peintre Albert Besnard, dans *La Revue Indépendante*, puis d'autres poèmes, dans *Le Mercure de France*, *La Conque*, *L'Ermitage* et *La Revue blanche*. Son premier livre fut un ouvrage de critique morale : *Eleusis, causeries sur la Cité intérieure*, paru en 1893, et suivi, en 1894, d'un recueil de poèmes : *Sonatinas d'automne*<sup>853</sup>. Depuis, Mauclair n'a pas cessé de prouver, au moins par le nombre et la diversité de ses ouvrages, la précocité qu'on admirait en lui alors qu'il sortait à peine du collège. La poésie, le roman, le conte, la critique littéraire, la critique d'art et la critique sociale, la politique, le théâtre, les conférences et les études de métaphysique, il n'est rien à quoi, littérairement, il n'ait touché, ni d'idées et de beautés, de façons de sentir et de penser auxquelles il ne se soit prêté, signe au moins d'une extrême intelligence, d'une grande sensibilité littéraire, sinon de capacité créatrice et de vraie personnalité.

Dans ses premiers romans (*L'Ennemie des Rêves*, *Le Soleil des Morts*, *La Ville Lumière*, etc.)<sup>854</sup> il a exprimé en penseur et en lyrique les déchirements d'une génération également sollicitée par le rêve et l'action. Passionné de peinture et de musique, commensal de presque tous les grands artistes de son temps, il a écrit plus de vingt-cinq essais sur l'art ancien et moderne (*La Religion de la Musique*, *Les Héros de l'Orchestre*, *Princes de l'Esprit*, *Servitude et Grandeur Littéraire*)<sup>855</sup>.

Au tournant du siècle on a écrit de Mauclair : « *il appartient, aussi bien en littérature qu'en morale ou en esthétique, à cette haute école spiritualiste des Edgar Poe, des Emerson, des Villiers de l'Isle Adam et des Maeterlinck. Aucun autre écrivain moderne ne sait pénétrer, avec une intelligence aussi vive que la sienne, les arts les plus opposés et les conceptions les plus différentes*<sup>856</sup>. » Il était considéré comme un romancier et conteur admirable, dont la fécondité littéraire égale les ressources de son talent, comme un poète aux rythmes imprécis et nostalgiques, un critique littéraire avisé, qui n'en consacre pas moins au théâtre ou à la musique les plus brillantes dissertations, un conférencier plein de tact et d'éloquence, il a su parler publiquement, à Paris et à Bruxelles, au collège de la Libre esthétique, sur les peintres et les poètes nouveaux<sup>857</sup>.

« *Les idées le tentent ; plus l'élévation en est grande, plus subtiles en sont les raisons, plus difficile le sens, mieux se plaît à en goûter le charme cet artiste ingénieux et*

<sup>853</sup>Voir Adolphe Bever, *Poètes d'aujourd'hui*, tome II, 1929, (68). La majorité de ces revues sont, de fait, des organes de défense symboliste.

<sup>854</sup>Voir Henry Coston, *Dictionnaire de la politique française*, tome I, 1967, (1).

<sup>855</sup>Voir *Ibid.*

<sup>856</sup>*Figures contemporaines tirées de l'album Mariani*, Paris, vol. VII, sans page, (Centre de documentation du Louvre, Paris).

<sup>857</sup>*Ibid.*

*intellectuel*<sup>858</sup>. » Mauclair se préoccupait d'art décoratif, de sociologie et d'éthique, s'efforçait de plus en plus de se mêler à l'humanité et, suivant l'hautain exemple de William Morris, de toucher au peuple, aux humbles, aux plus petits, sans abdiquer pour cela les sphères impalpables et belles de sa pensée intime. « *Son style, un peu celui des pastellistes, ses préférés, d'un Degas ou d'un Albert Besnard, est étonnamment apte à traduire toutes les impressions de son esprit encyclopédique. Il a, ce style, les chatoiements et les tons de la peinture, les gammes et les octaves de la musique, la discrétion de la poésie, la lucidité de la philosophie*<sup>859</sup>. » Les plus grands l'ont remercié, et surtout, l'ont reconnu. Cet auteur d'une quarantaine de volumes était vu comme un « touche à tout »<sup>860</sup>. Dans de nombreux de journaux et de revues, Mauclair a dispersé de fécondes études<sup>861</sup>.

Toutefois l'image de lui par lui-même, qu'il a décrit dans une de ses lettres à Rodin, fut assez modeste : « *...je vous remercie de votre lettre : oui certes, nos vies ont le même début et je m'honore de l'entendre dire par l'homme de génie que vous êtes. Mais elles n'auront pas la même fin, car moi je n'entrerai pas dans la terre promise. Je suis né pour la voir loin et l'indiquer aux autres : c'est déjà un rôle assez beau et utile, d'une moralité assez haute pour que j'y consacre toute ma sincère volonté et mon amour des idées générales. Dire avec piété et compréhension vraie la valeur de créations comme les vôtres, c'est tout ce que je peux faire – et il faut que j'aime ce qu'il m'a été remis de faire*<sup>861</sup>. »

---

<sup>858</sup>*Ibid.*

<sup>859</sup>*Ibid.*

<sup>860</sup>Il a collaboré à *La Revue Indépendante* (1891); à *La Revue de Paris et de Saint-Petersbourg* (1892); aux *Essais d'art libre* (1892-1893); à *L'Art Moderne* (Bruxelles), à *La Revue Blanche* (1891-1893); à *L'Ermitage* (1890-1893); à *L'Estafette* (1892); au *Mercure de France* (1892-1897); à *L'Événement*, au *Gil Blas* (1895); à *La Cocarde* (direction Maurice Barrès, 1896), à *La Quinzaine* (189—1898); à *La Revue Encyclopédique* (1894-1900); à *La Nouvelle Revue* (1895-1900); à *La Revue de Paris*, à *La Revue des Revues* (1898-1905); au *Pays de France* (Aix), aux revues allemandes: *Deutsche revue*, *Wiener Rundschau*, *Zukunft*, à la revue viennoise *Zeit*, à la revue tchèque *Volné směry*.

<sup>861</sup>Lettre de Camille Mauclair à Auguste Rodin, sans date, Archives du Musée Rodin, Paris, correspondance personnes, Camille Mauclair.

Les critiques font désormais, en cette fin de XIXe siècle, partie intégrante de la scène artistique, et en sont même un élément-clé. La critique, ayant pour but de juger la valeur d'une oeuvre et par la suite lui faire une publicité, est devenue une activité très sérieuse et importante. Maclair, fut un grand défenseur du temps de sa jeunesse et il disait toujours que plus tard, on reconnaîtra que 1900 était une époque sincère, inventive et généreuse comme s'il était déjà alors conscient qu'il vivait une « Belle époque ». Maclair fut un homme d'une grande sévérité dans ses jugements et d'une perspicacité extrême et redoutable pour ses critiques. Il n'a jamais dissimulé son dégoût pour les charlatans, les profiteurs et arrivistes. Son courage en impose ainsi à ses propres adversaires. Jusqu'à la première guerre mondiale, donc jusqu'au moment du vrai déclin du XIXe siècle, il était considéré comme un critique d'art éclairé, reconnu et respecté comme un homme de grand talent, et d'une immense probité littéraire. C'est surtout après 1914 que nous trouvons une mauvaise presse à son sujet. Toutefois ses premiers signes nous remarquons déjà après 1905.

Šalda connu son oeuvre déjà avant 1900 quand il écrit de lui dans *l'Encyclopédie Otto* (*Ottův slovník naučný*): Camille Maclair « est l'un des plus fécond et profond esprit de la France contemporaine<sup>862</sup> ». Cette opinion correspondait à celle des intellectuels français. En 1905 E. Sansot réunit dans un livre les biographies critiques des écrivains Edouard Schuré, Péladan, Maurice Barrès et Camille Maclair<sup>863</sup> où son auteur Jean Aubry écrit : « Camille Maclair demeure l'un des plus grands d'entre les intellectuels de ce temps parce qu'il fut dès l'abord l'un des plus inquiets et que son inquiétude de la Beauté s'appliqua à des objets dont le nombre nous étonne et nous arrête avant que nous ne soyons parvenus au seuil même de sa pensée [...]. Il réalisa en sa conscience la plus admirable fusion qui se puisse rencontrer aujourd'hui des forces intellectuelles et sensibles<sup>864</sup> ». Et il continue : « En une époque où la critique française s'honore [...] des hommes de la valeur de MM. Rémy de Gourmont, Gustave Geffroy, J. K. Huysmans, Roger Marx ou Charles Morice, Camille Maclair demeure le seul critique complet. Il est celui qui tend le plus vers cette critique vivante ...<sup>865</sup> » Il était logique que F. X. Šalda, son plus grand admirateur à Prague, en commençant à contribuer dans *Volné směry* en 1901 y proposa pour la première fois aussi bien l'article de Maclair sur Balzac<sup>866</sup>. Il commença à collaborer avec Maclair au sommet de sa plus grande popularité.

Le 25 avril 1902 Šalda écrit à Štenc : « Il serait difficile d'écrire l'article sur Rodin que vous demandez pour le numéro de *Volné směry* : ce que je voulais dire je l'ai déjà écrit dans l'introduction au catalogue. Je devrais me répéter. Mais le meilleur serait si a) on publie cette introduction au catalogue dans *Volné směry* [...]. b) on traduit un jolie article du français, soit de Geffroy soit de Marx ou de Maclair [...] car je ne connais personne en

<sup>862</sup>F. X. Šalda, «Maclair Camille», *Ottův slovník naučný*, vol. XVI, Praha, J. Otto, 1900, p. 1004, traduction K. F. : «...jeden z nejplodnějších a nejhlubších duchů současné Francie. » Cette biographie de la plume de Šalda semble être écrite en hâte mais pourtant elle donne l'impression que son auteur appartient aux protecteurs enthousiastes de l'écrivain.

<sup>863</sup>G. Jean Aubry, *Les célébrités d'aujourd'hui Camille Maclair*, Paris, E. Sansot et Cie, 1905, 59 p. Il n'est pas sans intérêt que le livre est équipé d'un autoportrait de Maclair fait par lui-même ce qui prouve qu'aussi bien que Ritter il s'est dévoué au dessin.

<sup>864</sup>*Ibid.*, p. 13, 14. D'après Maclair cette réunion de l'intellect et de la sensibilité fut l'idéal pour un critique d'art.

<sup>865</sup>*Ibid.*, p. 32-33.

<sup>866</sup>Camille Maclair, « Balzac », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 112-114. Ce choix à l'aube de l'exposition de Rodin à Prague était tout à fait logique car Maclair fut considéré comme l'un des critiques éminents mais aussi l'ami proche du grand sculpteur au moment où celui-ci n'était pas encore admiré généralement.

*Bohême qui pourrait dire quelque chose d'important et d'intéressant sur Rodin*<sup>867</sup>. »

A part Mauclair, on voit dans ce volume pour la première fois aussi d'autres noms des critiques d'art français : Alexandre Arsène qui écrit la « Préface au catalogue de l'exposition de Rodin »<sup>868</sup>, Geffroy Gustave, l'auteur de l'article « Le Monument de Victor Hugo »<sup>869</sup> et « Les bourgeois de Calais »<sup>870</sup>, Milés Roger écrit aussi bien sur « Balzac »<sup>871</sup>. De la correspondance entre Mauclair et Ritter on sait que la publication de ses textes dans l'organe de Manes qui commença dans le cas de Mauclair par son « Balzac », mais qui continua dans les années suivantes, fut réalisée sans que Šalda ou quelqu'un d'autre de la rédaction n'ait informé l'auteur. Il est facile de penser que les Tchèques faisaient le même avec les autres critiques d'art français dont ils ont tout simplement republiés les textes dans leur revue<sup>872</sup>. A partir de 1901, grâce à Šalda, *Volné směry* commencèrent à publier systématiquement des articles des critiques d'art étrangers, surtout français.

En 1902, Mauclair est présenté dans *Volné směry* par ses études sur « Le peintre moderne »<sup>873</sup>. L'article décrit clairement l'histoire de la position de l'artiste français du XVIIIe siècle jusqu'à aujourd'hui et d'après la rédaction le lecteur y trouve une parallèle avec la situation artistique en Bohême. Il s'agit d'un texte où Mauclair explique comment l'artiste qui pendant la monarchie servait à l'aristocratie, après la Révolution commence à travailler pour la bourgeoisie qui désormais gouverne par son capital. Il se sent de nouveau esclave mais il peut se permettre de s'engager et de s'exprimer au niveau social. L'auteur décrit l'appareil bureaucratique et la corruption des Académies et du système des Salons et des récompenses au XIXe siècle. De l'opposition à l'Académisme est né le Romantisme et puis en 1867 le Salon des refusés où les artistes indépendants se réunissent pour la première fois et plus tard créent l'Impressionnisme qui ouvre définitivement la voie à l'art indépendant.

Après l'impressionnisme, la génération des intimistes arrivait. Désormais il y a plusieurs salons, Académies et un grand nombre de revues d'art. Le gagne-pain des artistes est basé sur l'illustration et le portrait mais aussi des rentes payées par les marchands d'art qui le confirment. Mauclair termine son article par une constatation que les vieux artistes regrettent les anciennes habitudes, il les comprends mais il n'est pas de leur avis car la modernité demande son style et forme ses enfants – l'artiste moderne est libre. Le sujet de l'article est très proche de l'exposée de Mauclair « La lutte de l'art français pour la liberté depuis le XVI ème siècle jusqu'à nos jours »<sup>874</sup>. On comprend bien pourquoi les membres de Manes choisirent justement ce thème – leur liberté n'était pas encore conquise. Et on va voir

<sup>867</sup> Cité par František Žákavec, «Ke spolupráci F. X. Šaldy s «Mánesem», *Umění*, vol. X, 1937, p. 386-387 (Lettre de F. X. Šalda à Jan Štenc, le 25 avril 1902) traduction K. F. : « *Článek, který žádáte pro číslo Volných Směrů o Rodinovi, psal by se mi špatně: co jsem měl na srdci, řekl jsem již v předmluvě ke katalogu. Musil bych se opakovat. Ale věc dala by se nejlépe snad rozřešit tak: a) buď otisknout i v čísle Volných Směrů předmluvu z katalogu [...] nebo b) přeložit pěkný článek z francouzštiny, buď Geffroyův nebo Marxův či Mauclairův [...] poněvadž nevím v Čechách o nikom, kdo by mohl něco podstatného a jadrného o Rodinovi povědět.* » *Volné směry* publient les deux variantes. Ensuite l'introduction du catalogue de F. X. Šalda «Géniova mateřčina» fut traduite en français par Žákavec et envoyée à Maurras, le redacteur de la *Revue Universelle* à Paris. Mais finalement elle n'y fut pas publiée. F. X. Šalda «Géniova mateřčina», *Voné Volné směry*, vol. VI, 1902, p. 185-188.

<sup>868</sup> Alexandre Arsène, « Úvod ku katalogu Rodinovy výstavy », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 97-103.

<sup>869</sup> Gustave Geffroy, « Pomník Viktora Huga », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 111-112.

<sup>870</sup> Gustave Geffroy, « Měšťané z Calais », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 114-123.

<sup>871</sup> Roger Milés : « Balzac », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 112.

<sup>872</sup> Seulement dans le cas de Geffroy Gustave et son article « Les bourgeois de Calais » la redaction avoue que l'article était tiré de « La Vie Artistique ». Geffroy Gustave, « Měšťané z Calais », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 114-123.

<sup>873</sup> Camille Mauclair, « Moderní malíř », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 202, 239.

<sup>874</sup> Camille Mauclair, «Boj o svobodu ve francouzském umění od stol. XVI. do dnešních dnů», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 225-232.

dans quelques années à quel point Mauclair va changer ses opinions sur l'artiste et l'art moderne.

En 1903-1904 Mauclair publie dans *Volné směry* (toujours sans le savoir) son article « James Whistler et le mystère dans la peinture »<sup>875</sup>. F. X. Šalda en écrit: « *c'est une profonde étude et en la traduisant, je me suis seulement demandé, combien de personnes en Bohême pourront la comprendre* »<sup>876</sup>. La même année la maison d'éditions de J. Rouam édite son livre sur l'impressionnisme<sup>877</sup> qui appartient aux plus importants de son auteur et qui pourtant reste sans répercussion de Šalda à ce moment. Probablement il n'en était pas au courant. Mais cette année il découvrit le livre *Les idées vivantes*<sup>878</sup> où l'auteur réunit ses articles critiques. On y trouve ses théories sur la musique, sur la littérature, sur l'art et surtout sur la critique, son essai sur Auguste Rodin et son oeuvre, sur Sada Yacco et Loïe Fuller et sur Eugène Carrière et la psychologie du mystère, qui était très admirée par F. X. Šalda qui voulait même la republier toute entière dans *Volné směry*. Finalement il le fit avec le chapitre « Le Classicisme et l'Académisme » qui fut republié sans prévenir l'auteur en tchèque en 1905<sup>879</sup>.

Mais le plus intéressant de tous les chapitres fut le dernier « L'identité et la fusion des art » qui suscita le plus grand intérêt parmi les critiques d'art tchèques. En 1907, tout de suite après le séjour de Mauclair à Prague, la maison d'édition Adámek le traduit en tchèque et publia sous le titre *Žijící ideje*<sup>880</sup>. A ce moment là l'étude de Mauclair où il essaie de faire une introduction à une esthétique et à une critique d'art unitaire et où il se consacre surtout à la critique de la critique devaient imposer à F. X. Šalda même si plus tard son auteur s'éloignait de plus en plus de l'art moderne et ses visions et ses théories différaient de celles de son collègue tchèque. Mauclair écrit:

*« Nous sommes ramenés énergiquement, par les circonstances, à la nécessité d'une critique dogmatique destinée à jouer pour l'art indépendant le rôle moral et social que la critique dogmatique a joué pour l'art traditionnel. Nous sommes ramenés à cette nécessité par plusieurs raisons très urgentes et très graves. La première, c'est le salut de la critique elle-même, compromise dans son existence, par le journalisme et par l'indifférence découragée des artistes. La seconde, c'est le devoir de garantir devant le public les droits de l'art qui s'est affranchi avec le courage des entraves que lui créait le dogmatisme des écoles officielles. La troisième c'est, au-dessus de l'époque et des intérêts passagers, l'intérêt général, l'intérêt qui s'attache à la netteté et à la beauté des rapports de l'art et de l'humanité. Et pour obéir à ces trois raisons, il faut tendre dès maintenant à trois résultats. Le premier, c'est détruire le préjugé de l'infériorité du critique au producteur, de les réconcilier, de reconstituer, moralement et dans le fait, une critique homogène, consciente de ses droits. Le second, c'est de faire comprendre au public ce que peut et doit être la mission humaine de la critique supérieure, en la séparant énergiquement de la critique semi-commerciale des comptes rendus inféodés à la mode. Le troisième, c'est de corroborer ces deux résultats précédents et de les rendre possibles en créant un dogmatisme nouveau, et en*

<sup>875</sup> Camille Mauclair, « James Whistler a tajemství v malbě », *Volné směry*, vol. III, 1904, p. 35-38.

<sup>876</sup> František Žákavec, « Ke spolupráci F. X. Šaldy s Mánesem », *art. cit.*, p. 438 (Lettre de F. X. Šalda à Jan Štenc, le 20 novembre 1903), traduction K. F. : « *Jest to hluboká essay, a překládaje ji, tázal jsem se jen, kolik lidí v Čechách jí porozumí.* »

<sup>877</sup> Camille Mauclair, *L'Impressionnisme son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, Ancienne maison J. Rouam et cie, 1904.

<sup>878</sup> Camille Mauclair, *Idées vivantes*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, Ancienne maison J. Rouam et cie, 1904.

<sup>879</sup> Camille Mauclair, « Klasicism a akademism », *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 23-28, 45-50. Mauclair y essaie de montrer la différence qu'il y a entre les deux tendances.

<sup>880</sup> Camille Mauclair, *Žijící ideje*, Praha, F. Adámek na Král. Vinohradech, Moderní bibliotéka, année V, vol. X, juin 1907.

vainquant sur ce point les défiances des artistes et les hésitations des critiques eux-mêmes<sup>881</sup> .»

Ensuite Mauclair constate que l'époque actuelle est inquiète mais par ses meilleurs artistes et par ses meilleurs amateurs d'art elle manifeste un désir d'unité. D'après lui ce désir d'unité, dont la fusion des arts est la formule la plus récente, existe dans tout l'art moderne. Depuis trente ans il a, sous l'impulsion de l'oeuvre wagnérienne, pris une forme précise. Mais les représentations wagnériennes l'ont convaincu de l'impossibilité d'une fusion extérieure des quatre arts sinon à certaines minutes sublimes. Pourtant il est clair que le besoin de fusion des arts, longtemps vague et sous-jacent, se soit manifesté sous l'influence de la musique et ait tout au moins connu par elle sa période intense. D'après Mauclair la conscience est le lieu abstrait, le point de départ non limité par le fini, où peut s'accomplir le contact des lois éternelles avec l'âme, par l'intermédiaire du langage des signes, c'est-à-dire des arts, et non seulement des arts mais de toutes les notions intellectuelles, astronomiques, mécaniques, psychologiques ou mathématiques. Cette vibration du rythme, c'est le magnétisme de la beauté, c'est la polarité de tous les arts, leur aimantation éternelle. Il ne s'agit pas de remplacer tous les arts par un seul: il s'agit de faire comprendre qu'ils ne sont qu'un seul en quatre modes.

Šalda dans son article « Camille Mauclair: Idées vivantes »<sup>882</sup> fait un court résumé du livre. Il déclare que tous ces essais sont écrit par un « poète-penseur »<sup>883</sup> qui réfléchit indépendamment et naturellement et pourtant très profondément. Il considère le dernier chapitre « L'identité et la fusion des arts » comme l'essai principal et il cite ses longs passages avec lesquelles il s'identifie et dont il admire le style. Il est ravi de ses écrits sur la critique: « *Quelque chose que Mauclair dit à propos de la nouvelle critique et sa relance, était en partie senti et entrevu et en partie prononcé par nous les jeunes – et surtout par ceux qui étaient le plus brutalement et vulgairement traités par la société tchèque contemporaine – même si pas avec un tel esprit de suite et une telle force d'idée*<sup>884</sup> . » Šalda se réjouit de pouvoir sentir un accord d'idées et de rêves entre les gens étrangers et éloignés. Notons que Šalda avait écrit les idées de la critique semblables à celles de son collègue français dans ses essais écrits dans les années 1898-1904 qu'il a réunis et publiés en 1905 sous le titre *Les luttes pour demain*<sup>885</sup> .

La même année en 1904 Šalda découvre le roman de Mauclair *La Ville lumière*<sup>886</sup> et il en écrit un long article publié sur un papier spécial et décoré par l'ornement de Jan Kotěra dans *Volné směry*<sup>887</sup> . Il n'est pas sans intérêt que le livre est dédié à Elémir Bourges<sup>888</sup> , le beau frère de Zdenka Braunerová. En fait il s'agit d'un livre sociale, anti-parisien et anti-moderniste. Déjà dans la préface Mauclair indique le but et le sujet de son livre : « *Paris est*

<sup>881</sup> Camille Mauclair, *Idées vivantes*, op. cit. , p. 283-84.

<sup>882</sup> F. X. Šalda, «Camille Mauclair: Idées vivantes», in: *Soubor díla F. X. Šaldy, Kritické projevy 5, 1901-1904*, Praha, Melantrich, 1951, p. 211-217.

<sup>883</sup> Ce terme «poète-penseur» se trouve souvent dans les écrits de F. X. Šalda et il exprime l'image du critique de l'époque: un artiste (poète) écrit sur un autre artiste. Alors la plus part de critiques furent en même temps écrivains.

<sup>884</sup> F. X. Šalda, «Camille Mauclair: Idées vivantes», op. cit. , p. 216, traduction K. F. : « *Leccos z toho, co tu pronáší Mauclair o nové kritice a její obrodě, bylo několika z nás mladších – a právě těmi, kdož byli nejhůře pohazováni surovostmi a hrubostmi českého dneška – zčásti citěno a tušeno, zčásti vysloveno, třebaš ne s tou silou a důslednotí myšlenky.* »

<sup>885</sup> F. X. Šalda, *Boje o zítřek. Meditace a rapsodie 1898-1904*, Praha, Volné směry, Knihovna dráhy a cíle, vol. I, 1905.

<sup>886</sup> Camille Mauclair, *Ville lumière*, Paris, Paul Ollendorf, 1904.

<sup>887</sup> F. X. Šalda, «Román uměleckého svědomí (Camille Mauclair: La Ville lumière) », *Volné směry*, vol. VIII, 1904, p. 203-210.

<sup>888</sup> Mauclair écrit un essai sur Elémir Bourges qui fut publié parmi les autres dans son livre *L'Art en Silence* en 1901. Voir G. Jean Aubry, *Les célébrités d'aujourd'hui Camille Mauclair*, op. cit. , p. 33.

*un creuset où les alliages se dénoncent par la chimie de la sincérité mêlée au mensonge. L'art est l'épreuve des âmes supérieures et de celles qui, comprenant la supériorité, n'ont pas voulu se priver de tout pour s'y maintenir. Elles sont à plaindre. Le supplice de savoir où est la beauté morale et de ne pas vouloir y atteindre est un supplice tel, que les souffrances des grands artistes sont, auprès, des voluptés enviabiles. »* Et il termine son introduction par le pronostic: *« Les formes sociales vont changer : l'art, dit-on, périra sous le dédain de ceux qui veulent le règne de l'Utile. Non, l'art ne mourra pas, il est utile, il leur sera utile malgré eux, et une génération entière se lève, qui le leur montrera. Mais les formes de l'art changeront, nous ne pouvons pas en douter : et au lieu d'en coeur sincère nous nous résolvions à renouveler les formes sous lesquelles l'adorer<sup>889</sup> . »*

Paradoxalement Mauclair sentait très bien la tension et la nervosité du monde avant la Première guerre mondiale et il avait raison quand il prévoyait que les formes de l'art changeraient. Mais lui-même était incapable d'accepter ni elles ni le monde nouveau où l'art des avant-gardes et surtout cubiste et expressionniste reflétait la société nerveuse actuelle comme dans un miroir cassé. F. X. Šalda qui ne s'enfermait pas devant l'art moderne comme Mauclair était persuadé qu'il s'agissait *« du changement de l'inspiration, du changement du propre organisme artistique »* et il déclare : *« Cela s'avouer c'est un devoir de chaque penseur sincère<sup>890</sup> . »*

L'histoire de ce roman moral *Ville lumière* – dont le titre est emprunté de Victor Hugo qui l'utilisa étant fasciné par l'électricité qui tout à coup éclaira la capitale - se déroule à Paris. Le jeune peintre Jullien Rochès qui jusqu'à maintenant séjournait à la campagne avec son vieil ami et professeur Brignon<sup>891</sup> (artiste sincère et doué mais pas très connu), s'est laissé séduire par un peintre snobe Fabian Morsanne pour aller à Paris. Au début il était persuadé qu'il *« ne viendrait pas y chercher la gloire, mais un battement plus large du coeur<sup>892</sup> . »* Mais il trouve la société artistique parisienne pourrie et corrompue où tous le monde cherche seulement l'argent et la gloire et est capable de sacrifier tout pour ces buts. Les artistes payent des critiques d'art pour qu'ils écrivent sur eux et pour qu'en suite ils vendent plus de tableaux. C'est Robert Hellénaut qui y représente le critique et marchand d'art corrompu. Personne n'a le temps de travailler car il faut surtout garder les contacts utiles et rendre des visites aux gens influents. Pourtant Jullien tombe amoureux d'une jeune fille - Mlle Lucie Elten qu'il rencontre dans l'atelier de Rodin. Elle est une âme pure mais elle souffre pas seulement du milieu parisien mais aussi d'une maladie. Elle pourrait se guérir seulement à la campagne. C'est elle qui symbolise la conscience artistique même si elle n'est pas innocente - comme Madelaine elle a compris tous les pêchés du monde artistique. Elle lui dit : *« L'art est une vocation, ils en font une carrière ; les pauvres n'y gagnent rien, les riches y spéculent. Et que d'inutiles ! Et que de désespérances latentes ! Le Paris populaire et muet, celui qui peine, oui, celui-là est un motif admirable. Mais le Paris artistique [...] rien n'est plus vain, plus creux et plus lâche. Et si vous étiez femme ! Vous sauriez alors ce qu'il faut de compromissions et de laideurs pour vivre ici<sup>893</sup> . »*

C'est Camille Mauclair qui prononce ces paroles par la bouche du personnage féminin qu'il avait créé. On y reconnaît son dégoût pour les arrivistes et les marchands d'art, son sens social, son catholicisme et aussi son féminisme. Ce n'est pas par hasard qu'il a choisi la femme pour exprimer ses idées et qu'il l'a située dans l'atelier de Rodin, un artiste très

<sup>889</sup> Camille Mauclair, *Ville lumière, op. cit.*, p. VIII-IX.

<sup>890</sup> F. X. Šalda: «Román uměleckého svědomí (Camille Mauclair: La Ville lumière)», *Volné sméry*, vol. VIII, 1904, p. 208, traduction K. F. : « O změnu inspirace, o změnu samého organismu uměleckého: to přiznati si jest mně prostě povinností myslitelské opravdovosti. »

<sup>891</sup> L'inspiration pour ce héros fut pour Mauclair le peintre Adolphe Monticelli très apprécié par lui.

<sup>892</sup> Camille Mauclair, *Ville lumière, op. cit.*, p. 24.

<sup>893</sup> *Ibid.*, p. 73.

admiré. A part Elten Jullien rencontre encore un personnage positif - le peintre Delcome qui professe « *un ordre plus libéral, plus humain, plus inspiré du vrai. Et cet ordre devait s'étendre, hors Paris, aux académies de province, aux groupes artistiques des petites villes. Retrouver dans le terroir français l'inspiration du génie de la race, c'était la formule du salut. La décentralisation s'imposait. Il fallait arracher du cerveau de l'artiste cette idée du Paris indispensable qui lui avait fait tant de mal, qui avait créé dans la Ville-Lumière<sup>894</sup> une pléthore, un furieux bouillonnement d'appétits, de haines, de jalousies, de corruptions* ». » Et on reconnaît en lui un nouveau Jésus Christ qui chasse les marchands de l'église, mais cette fois de l'église de l'art. On voit à quel point les idées de Mauclair sont proches de celles de Ritter qui lui aussi envoyait les artistes tchèques à la campagne, en Moravie, loin pas seulement de Paris mais aussi de Prague. Pour Šalda ce prophète démocratique est beau et grand artiste et il pense que c'était Eugène Carrière qui pouvait inspirer Mauclair pour son personnage<sup>895</sup>.

Jullien qui « *ne voyait autour de lui que des gens préoccupés d'avoir un hôtel, des mobiliers, le matériel nécessaire pour recevoir, un ruban rouge pour majorer les tarifs des commandes, des soucis de tapissiers, et non d'artistes<sup>896</sup>* » se mêle à cette vie médiocre parisienne. Mais Brignon est devenu fou et ensuite il meurt dans la pauvreté et l'oubli. Jullien décrit son dernier tableau : « *C'était un amoncellement de taches qui ne représentait rien [...] tout le génie coloriste de Brignon se concentrait là – mais l'oeuvre était d'un fou ! N'eût-elle été qu'un assemblage pur et simple de couleurs, Rochès se fût rassuré, croyant à une fantaisie de palette, à un projet de tapis, à une gamme [...]. Mais il y avait des essais de formes qui prouvaient la démence, des femmes terminées en nuages, des rochers dans le ciel, des rivières verticales, toute une déroute des formes de la vie<sup>897</sup>* ». » Ce passage est intéressant car le tableau que Jullien voit fait penser aux tableaux expressionnistes et abstraits qui échappaient pas seulement à Jullien mais surtout à Mauclair.

Le drame atteint son point culminant quand un autre peintre Alquier, qui en voulant gagner de l'argent pour sa fille, paie des critiques pour qu'ils écrivent sur son oeuvre, lit une mauvaise critique de ses tableaux qui sont de plus en plus difficiles à vendre. Sa carrière est menacée, sa fille est morte dans un accident de voiture et il s'écroule. La voiture symbolise la ville, la modernité, la technique qui tue l'art et la vie. Son père avait vendu son talent en vain. Le roman fini par un happy end relatif - le mariage de Jullien avec Elten qui quittent Paris pour s'installer à la campagne. Mauclair construit le livre comme un manifeste qui lui sert pour accuser les principes du monde d'art et social actuel. Il le base sur ses propres connaissances des artistes qu'il ne nomme pas pourtant. Une des exceptions fait seulement Rodin, dont il garde le vrai nom parce qu'il sert d'exemple de grand artiste honnête dans le livre. Mauclair lui écrit : « *Je vous envoie l'épreuve de mon livre (La Ville lumière p. 55-70), c'est à dire le passage relatif à vous. Lisez-le et vous verrez que rien n'y peut contrevenir aux idées que vous m'exprimiez. Il n'est question de vous aucunement dans le reste de l'oeuvre, il n'y a exactement que ce que je vous envoie – j'ai provisoirement gardé votre nom<sup>898</sup>* ». »

Šalda intitule le livre de Mauclair « Roman de la conscience artistique » ce qui est un terme modifié de Meterlinck qui parle de Paris comme de « la conscience esthétique du monde ». De nouveau Šalda décrit Mauclair comme un « poète-penseur » : « *Le pur mérite artistique et poétique de Mauclair est qu'il montra à quel point les idées sont les grandes forces artistiques et poétiques [...] Ses oeuvres ne sont pas des allégories froides, mais sont*

<sup>894</sup>Ibid., p. 244.

<sup>895</sup>Voir F. X. Šalda, « Román uměleckého svědomí (Camille Mauclair: La Ville lumière) », *art. cit.*, p. 208.

<sup>896</sup>Camille Mauclair, *Ville lumière, op. cit.*, p. 133.

<sup>897</sup>Ibid., p. 81-82.

<sup>898</sup>Lettre de Camille Mauclair à Auguste Rodin, sans date, Musée Rodin, Paris, correspondance personnes, Camille Mauclair.



les drames des gens réels, et l'idée n'y est pas un élément d'extérieur, mais une organisation même du poème<sup>899</sup>. »

Šalda déclare: « c'est un livre d'une très belle inspiration qui mérite une compréhension et un sentiment<sup>900</sup>. » Il voit dans le peintre Brignon le destin de l'ami de Mauclair Monticelli<sup>901</sup> et la scène principale où le peintre Alquier apprend la mort de sa fille est considérée par Šalda comme la plus forte étant « embellie de l'idée psychologique<sup>902</sup>. » Šalda apprécie l'imagination, la poétique de Mauclair et surtout son talent de faire des portraits de ses héros. Et il termine son long compte-rendu enthousiaste par un désir qu'un des jeunes poètes tchèques qui souffre de la petitesse du milieu d'aujourd'hui et espère en sortir, lise et traduise le roman de Mauclair. Il n'est pas sûr s'il trouve un éditeur et il s'en doute mais il est persuadé qu'il faut traduire le livre même pour soi-même car grâce à lui il peut se libérer de la tristesse, de la dépression et des embarras qui l'étouffent<sup>903</sup>. Le compte-rendu de Šalda est purement littéraire, comme s'il ignore le côté artistique du livre où son auteur accuse manifestement le système de la marchandise d'art déclenché au début du XXe siècle.

Déjà en 1906 Mauclair négocie avec Bohumil Kafka (à qui il écrit la préface pour son catalogue de son exposition personnelle à Paris) de la publication du roman à Prague et il propose de garder les vrais noms des artistes pour la version tchèque. Il veut écrire à ce sujet directement à F. X. Šalda<sup>904</sup> et c'est certainement lui qui fit prévaloir cette proposition à la rédaction de *Volné směry* qui l'ont publié la même année en traduction tchèque de Božena Benešová<sup>905</sup>.

En 1905, l'année où après une longue hésitation et un grand effort de comprendre et de suivre les nouvelles tendances artistiques, Mauclair incline définitivement vers l'art traditionnel du XIXe siècle, il publie son premier article écrit spécialement pour *Volné směry*: « Le symbolisme scientifique et la peinture décorative »<sup>906</sup>. Comme on va voir c'était William Ritter qui même sans le vouloir servait l'intermédiaire entre *Volné směry* et Mauclair. Il est paradoxale que cette année, en 1905, l'association Manes organise l'exposition d'Edvard Munch, dont l'art domine dans le IXe numéro de la revue *Volné směry* qui à ce moment a trouvé sa voie moderne.

Mais retournons à Ritter. La même année, dans sa rubrique « Lettres tchèques » de *Mercure de France* Ritter mentionne l'importance de F. X. Šalda et il le considère comme

---

<sup>899</sup>F. X. Šalda, « Román uměleckého svědomí (Camille Mauclair: La Ville lumière) », *art. cit.*, p. 204, traduction K. F. : « *A ryze umělecká a básnická zásluha Mauclairova jest, že ukázal, jak velikými uměleckými a básnickými silami mohou býti myšlenky. [...] Práce jeho nejsou chladnými allegoriemi, jsou dramaty skutečných lidí, a myšlenka jest tu ne vějším aparátem, ale samou organizací básně.* »

<sup>900</sup>Cité par František Žákavec, « Ke spolupráci F. X. Šaldy s Mánesem », *art. cit.*, p. 441 (Lettre de F. X. Šalda à Jan Štenc, le 25 mai 1904) préklad K. F. : « *Jest to kniha opravdu krásné inspirace, která zaslouží promýšlení a procítění.* »

<sup>901</sup>Même Mauclair est rentré dans la littérature tchèque. En 1910 Václav Hladík publie son roman *Conquérants* qui est basé sur la vie des artistes tchèques entre Prague et Paris à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle. Son personnage du jeune critique d'art français Henri Choline qui écrit sur les impressionnistes, Manet et Rodin est sans doute inspiré par Mauclair. Václav Hladík, *Dobyvatelé*, Praha, Hejda et Tuček, 1910, 243 p.

<sup>902</sup>F. X. Šalda, « Román uměleckého svědomí (Camille Mauclair: La Ville lumière) », *art. cit.*, p. 206, traduction K. F. : « *Jest krásnou psychologickou myšlenkou.* »

<sup>903</sup>Voir F. X. Šalda, « Román uměleckého svědomí (Camille Mauclair: La Ville lumière) », *art. cit.*, p. 210.

<sup>904</sup>Voir lettre de Bohumil Kafka à Jan Štenc, Paris, printemps 1906, Archiv Národní galerie, fond Bohumil Kafka, korespondence odeslaná 23/4, copie de lettres I.

<sup>905</sup>Camille Mauclair, *Město světla*, Praha, Nakladatelství Volných směrů, 1906. Ce livre était même lu par l'un des artistes du groupe Osma Václav Špála.

<sup>906</sup>Camille Mauclair, « Vědecký symbolismus a malba dekorativná », *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 197-200 (version tchèque), publié aussi bien en français p. 193-196, traduit par F. X. Šalda.

« un émule et un ami de M. Camille Mauclair, qu'il a souvent cité, traduit et célébré<sup>907</sup>. » Mais nous, nous pouvons penser plutôt que Camille Mauclair pouvait être senti par Ritter comme son émule car ils étaient tous les deux étrangers et ils éprouvent leur influence sur le même territoire – l'art tchèque. On voit les articles de Mauclair publiés dans *Volné směry* beaucoup plus souvent que ceux de Ritter qui s'est finalement orienté vers la revue concurrente de Krasoumná jednota beaucoup plus conservatrice *Dílo*<sup>908</sup>. Mais en lisant les critiques de Ritter publiées dans les revues françaises on s'aperçoit qu'il ne mentionne de toutes les associations artistiques tchèques que Manes qui « seule, à Prague, a quelque droit à parler d'art ...<sup>909</sup> » Il est clair qu'il comprenait son importance et son désir était de collaborer avec elle.

Mauclair réagit à l'article de Ritter et lui adresse sa première lettre qui explique comment Mauclair est rentré en contact avec Ritter et comment il a appris l'existence de la revue tchèque *Volné směry* qui déjà publiait ses textes: « *Mon cher confrère, Je lis un passage d'une chronique de vous dans le Mercure du 15 Janvier relatif à Mr. F. X. Šalda. J'ignore ce nom, et en suis confus puisque, dites vous, cet écrivain s'est aimablement occupé de moi. Seriez-vous bon pour m'en parler, ou tout au moins me donner son adresse afin que je puisse lui écrire ? ...*<sup>910</sup> » Probablement Ritter lui a donné un rapport assez complet de la situation artistique en Bohême. Dans la lettre suivante Mauclair lui avoue : « *J'ai su par Rodin et par Mme Elémir Bourges (la soeur de Zdenka Braunerová) que j'étais connu en Bohême, mais je ne soupçonnais pas ce que vous me dites ...*<sup>911</sup> » Un mois plus tard il a déjà la réponse de Manes et l'informe : « *M. Šalda m'a écrit une lettre dithyrambique en me demandant de collaborer aux revues tchèques. Mais il ne me parle pas d'honoraires, et j'avoue que vivant de ma plume, et surmené au-delà de ce que vous supposeriez possible, je ne peux guère, sinon une fois par hasard, collaborer gratuitement. C'est gênant à dire, mais c'est trop vrai*<sup>912</sup>. »

Dans la lettre suivante Mauclair remercie Ritter pour ses conseils et informations encore plus complètes : « *votre lettre [...] m'apprend beaucoup de choses utiles. Elle restera, bien entendu, tout à fait entre nous, et j'en ferai profit en suivant exactement vos conseils vis à vis de M. Šalda (tout un volume, plus 2 fascicules, où j'ai retrouvé plusieurs de mes articles) – J'agirai comme vous me le dites. Moi aussi je suis pauvre*<sup>913</sup>. » Malheureusement on ne connaît pas les lettres de Ritter mais on peut deviner du contexte que Ritter lui conseillait une tactique pour demander de l'argent pour ses articles publiés dans *Volné směry*, que F. X. Šalda utilisait jusqu'à maintenant sans payer les rémunérations à l'auteur. Mauclair continue: « Je trouve très suffisant qu'on reproduise gratis mes essais français, et je vais écrire à M. Šalda en ce sens ...<sup>914</sup> » Il a proposé à F. X. Šalda d'écrire des articles spéciaux pour *Volné směry* mais payés ce que Šalda a accepté.

Le premier article de Mauclair écrit pour la revue de Manes « Le symbolisme

<sup>907</sup>William Ritter, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 15 janvier, 1905, p. 318.

<sup>908</sup>Ritter publia seulement deux articles dans *Volné směry* : sur Ludvík Marold en 1900 et sur Giovanni Segantini en 1902. William Ritter, « O Maroldovi », *Volné směry*, vol. III, 1899, p. 183-184; William Ritter, Marcel Montandon, « Giovanni Segantini », *Volné směry*, vol. VI, 1902, p. 49-70.

<sup>909</sup>William Ritter, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 15 janvier, 1905, p. 318.

<sup>910</sup>Lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Châteaufort de Grasse, Alpes, janvier 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 180, corr. 164 b-165 (1904-1905/déc. -février).

<sup>911</sup>Lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Châteaufort de Grasse, Alpes, le 25 janvier 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 180, corr. 164 b-165 (1904-1905/déc. -février).

<sup>912</sup>Lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Châteaufort de Grasse, Alpes, le 21 février 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 180, corr. 164 b-165 (1904-1905/déc. -février).

<sup>913</sup>Lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Châteaufort de Grasse, Alpes, le 5 mars 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 181, corr. 166 (1+2).

<sup>914</sup>*Ibid.*

scientifique et la peinture décorative »<sup>915</sup> fut publié aussi bien en tchèque qu'en français. Mauclair y décrit l'histoire du symbolisme qui part de la mythologie grecque qui servait le modèle à l'académisme jusqu'au XIXe siècle. Mais aujourd'hui il faut exprimer décorativement la chimie, l'électricité, la biologie, le transformisme, le magnétisme, la cosmologie et bien d'autres choses encore que les anciens ignoraient et pour lesquelles par conséquent ils n'ont inventé ni fables ni figures représentatives. D'après l'auteur c'est Albert Besnard, un artiste très admiré à son époque par la critique officielle, qui entrevit la possibilité de traduire en beauté décorative les éléments de la modernité et de la science et la décoration de l'école de Pharmacie, à Paris, lui fournit le prétexte d'un vaste essai. Mauclair admire aussi bien son plafond à l'Hôtel de Ville allégorisant les Sciences, où leur auteur essaie d'appliquer le symbolisme traditionnel au sujets scientifiques tout en utilisant la technique impressionniste. Mauclair regrette que personne parmi les jeunes peintres n'a osé continuer sa tentative qui d'après lui a une importance considérable et qu'elle « *aparaîtra certainement comme une date dans l'histoire de l'art décoratif* »<sup>916</sup>.

Maintenant dans cet article le critique d'art français montre clairement ce qu'on pouvait prévoir déjà dans le livre *Les idées vivantes*. Il se range parmi les anti-modernistes et les conservateurs ce qu'il cache derrière sa rhétorique soit disant moderne<sup>917</sup>. Il est persuadé que « *le devoir de tout artiste est de rechercher les beautés dans la contemplation de son époque. Rien n'est plus bas et plus ridiculement impuissant que de prétendre qu'il n'y a que laideur dans le temps où l'on vit* »<sup>918</sup>. En fait on a affronté cette question de la beauté et de la laideur déjà dans le cas de Ritter versus Jiránek et l'exposition Munch à Prague en 1905. Elle devient principale pour les critiques d'art de la fin du XIXe siècle et particulièrement pour Mauclair, qui en voyant surtout la laideur autour de lui fut de plus en plus incapable d'accepter l'époque moderne et son art même avec tout son effort: « *Les médiocres, les incapables ont toujours exprimé leur regret du passé et déclaré détester le temps où ils vivaient, tandis que les forts et les sincères ont découvert le beau à toutes les époques de la vie, parce que la vie est toujours féconde en beauté* »<sup>919</sup>.

Le séjour de Šalda à Paris au printemps 1906 fut l'occasion pour se créer sa propre opinion sur la scène artistique française non interprétée par les autres théoriciens. Mais ce fut aussi l'occasion pour rencontrer Mauclair personnellement. Jiránek écrit à Šalda : « *Je suis curieux de savoir quelle impression vous avez de la rencontre avec Mauclair* »<sup>920</sup> ? Šalda, l'admirateur sincère de Mauclair, était impatient de faire connaissance avec le critique après tant d'années, mais au moment donné il en fut déçu. Il était surpris que Mauclair put écrire la préface du catalogue de l'exposition de Bohumil Kafka seulement d'après les photographies, même sans voir ses oeuvres<sup>921</sup>. Il fut perplexe par la sclérose de Mauclair qui n'a pas dépassé

<sup>915</sup>Camille Mauclair: »Vědecký symbolismus a malba dekorativná«, *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 197-200 (version tchèque), publié aussi bien en français, p. 193–196, traduit par F. X. Šalda.

<sup>916</sup>Camille Mauclair, »Le Symbolisme scientifique et la peinture décoratif«, *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 195.

<sup>917</sup>Symboliquement en 1905, l'année de son inclination définitive vers l'art officiel, Mauclair fut décoré par la Légion d'honneur.

<sup>918</sup>Camille Mauclair, »Le Symbolisme scientifique et la peinture décoratif«, *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 196.

<sup>919</sup>*Ibid.*

<sup>920</sup>Lettre de Miloš Jiránek à F. X. Šalda, Prague, le 7 juin 1906, Památník národního písemnictví, Prague, fond F. X. Šalda 30/F/30, traduction K. F. : « *Jsem žádostiv, jaký dojem na Vás udělal v bližším styku Mauclair?* »

<sup>921</sup>Bohumil Kafka a invité Mauclair dans son atelier mais Mauclair n'est probablement pas venu ce qui dut blesser l'auteur qui en informa Šalda pendant son séjour. Au printemps 1906 Kafka écrit à Mauclair: « *Aujourd'hui je m'ais permis de Vous envoyer les photographies des mes oeuvres ; en même temps je Vous préviens, que monsieur Hébrard [...] me prie de Vous demander, si Vous vouliez bien m'envoyer le manuscrit de préface une semaine avant l'ouverture de l'exposition. Veuillez bien m'écrire, si Vous avez l'intention de venir dans mon atelier pour voire les originaux et quelques sculptures non photographiés, et quand est ce que Vous pensez me rendre cette visite...* » Lettre de Bohumil Kafka à Camille Mauclair, Paris, le printemps 1906, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence odeslaná 23/4,

l'art de Besnard et Le Sidaner dont il recommandait la peinture à l'exposition à Prague même si les artistes tchèques la connaissent parfaitement depuis longtemps<sup>922</sup>. Šalda écrit à Jiránek : « *Ce n'est pas l'homme qui pourrait nous montrer quelque chose de nouveau, d'inconnu, ce qu'il avait découvert.* » Et il conseille de bien réfléchir avant d'accepter son exposé qu'il voudrait faire à Prague : « *Nous devons bien penser si [son exposé] ne signifierait pas en fait le soutien des éléments officiels, conservateurs d'une manière indifférente [...] car Mauclair aujourd'hui n'est plus un ferment*<sup>923</sup>. » C'était le premier moment des doutes de Šalda sur la compétence de Mauclair d'éclairer le milieu tchèque. Pourtant il continue à traduire ses articles dans *Volné směry* et comme on va voir, Mauclair n'a pas seulement réalisé son exposé à Prague mais même une exposition. Toutefois Šalda rencontre pendant son séjour un autre critique d'art français qui remplace doucement Mauclair - Charles Morice.

Cette année 1906, Mauclair publie dans *Volné směry* son étude sur Eugène Carrière<sup>924</sup>. dont la première partie (pages 317-318) fut écrite pour *Volné směry* et traduite du manuscrit en tchèque, la deuxième partie (pages 319-332) fut tirée de la revue *Art et décoration*. On sait qu'un certain rôle y jouait Bohumil Kafka qui étant à cette époque à Paris travaillait pour *Volné směry*. Il voulait proposer à un autre critique d'art français qu'à Mauclair d'écrire un article sur Eugène Carrière pour l'organe de Manes car il trouvait que Mauclair y était présenté trop souvent<sup>925</sup>. Finalement Manes demanda de nouveau à Mauclair qui lui proposa de republier son article de l'*Art et décoration* car il n'avait plus rien à y ajouter.

L'année 1907, le moment de l'exposition des impressionnistes organisée par Mauclair à Prague, représente le sommet de la recherche de la modernité de *Volné směry*. La revue publie un spectre admirable de la peinture française moderne de Manet jusqu'à lors. Pour la première fois ils montrent l'oeuvre non seulement des impressionnistes et de Gauguin mais aussi de Vincent van Gogh et surtout de Paul Cézanne qui avec Camille Pissarro furent découverts pour la revue non grâce au critique d'art français mais allemand – Julius Meier-Graefe<sup>926</sup>. Jan Štenc informe Kafka : « *Dans ce volume de Volné směry on veut récapituler si possible tous les artistes de la peinture française moderne qui n'ont pas encore été présentés dans Volné směry. Maintenant on va réaliser les numéros spéciaux sur Degas, Renoir*<sup>927</sup> *et Gogh*<sup>928</sup>. » Ils trouvèrent la source principale des photographies dans la galerie Durand Ruel<sup>929</sup>. L'intermédiaire entre lui et Manes devint Kafka. Mais Štenc était très exigeant en

---

copie de lettres I.

<sup>922</sup> Albert Besnard et Le Sidaner figuraient à l'exposition de Gabriel Mourey organisée à Prague en 1902.

<sup>923</sup> Cité par J. B. Svrček, *F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění*, Praha, Melantrich, 1947, p. 97-98, traduction K. F. : « *Není to člověk, který by nám mohl ukázat něco nového, neznámého, jím objeveného [...]. Musíme si to doma rozmyslet, neznamenalo-li by to de facto podporu elementů oficiálních, konzervativně indiferentních..., neboť Mauclair dnes už není kvasem.* » Il est aussi probable que Šalda s'est fait influencé dans son jugement par la critique de Mauclair de la part de ses collègues français. A ce moment Mauclair à cause de son aversion à l'art moderne et surtout de Cézanne ne fut plus aussi populaire et admiré qu'il l'était dans les années 1890.

<sup>924</sup> Camille Mauclair, « *Idee o Eugènu Carrièrovi* », *Volné směry*, 1906, vol. X, p. 317-332.

<sup>925</sup> Voir lettre de Bohumil Kafka à Jan Štenc, Paris, printemps 1906, Archiv Národní galerie, fond Bohumil Kafka, korespondence odeslaná 23/4, copie de lettres I.

<sup>926</sup> Julius Meier-Graefe, « *Paul Cézanne* », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 85-100; « *Camille Pissarro* », *ibid.*, p. 393-410.

<sup>927</sup> Štenc a proposé que Rodin, Degas et Renoir deviennent les membres d'honneur de Manes en étant invités aux expositions de printemps de l'association.

<sup>928</sup> Lettre de Jan Štenc à Bohumil Kafka, sans date, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence přijatá od jednotlivců, traduction K. F. : « *Chceme v tomto ročníku shrnouti pokud možno všechny representanty francouzského moderního malířství, pokud nebylo ještě ve «Směrech» publikováno. Na řadu přijde nyní zvláštními čísly Degas, Renoir a Gogh.* »

<sup>929</sup> Bien sûr que ce service n'était pas gratuit comme le témoigne la lettre de Štenc à Kafka : « *La dernière fois on a donné à Druet 400 frcs et on va envoyer le reste maintenant au moment où vous allez parler avec lui. S'il vous plaît, rassurez le qu'il ne faut pas être inquiet, il ne perdra même pas un sou avec nous. Je lui envoie*

demandant par exemple de Renoir « surtout [les oeuvres] de sa période plus ancienne [...] les nouvelles et les plus nouvelles sont faibles...<sup>930</sup> »

A l'époque le plus difficile était d'obtenir les photographies des oeuvres de Degas qui étaient déposées chez lui. Štenc écrit à Kafka : « *Il est dommage que vous n'ayez pas réussi chez Degas, mais je pense que l'affaire n'est pas encore perdue [...]. Je crois qu'il faut ressayer encore de n'importe quelle façon [...]. On ne peut pas vous faire peur facilement. Vous même écrivez que ces choses sont extraordinaires, je le sais et c'est pourquoi on ne doit pas les laisser tomber [...]. Le vieux dragon Degas [...]. On dit de lui qu'il est terriblement sarcastique et qu'il se moque de tout le monde et chacun est dégoûté par son cynisme et les journaux ont écrit déjà trois fois qu'il était mort. Cela doit vous attirer de vous faire même mettre à la porte par lui – mais vous devez l'inspirer de quelque manière* [souligné dans le texte] *ce n'est que comme ça que vous l'attirerez [...]. Cella va être une manoeuvre d'un reporter américain* [...]. *Imaginez que vous allez chez un dragon pour libérer une princesse, bien sûr très belle...* » Kafka suivit les conseils machiavéliques de Štenc et il a réussi à obtenir un grand nombre de photographies<sup>932</sup>.

Surtout Grâce à son exposition rétrospective organisée cette année 1907 au Salon d'Automne (56 tableaux), qui eut un succès énorme, Paul Cézanne, mort en 1906, est devenu définitivement un peintre suivi par les jeunes. La revue *Volné směry* réagit actuellement au développement artistique français et se trouve au sommet de sa production depuis sa fondation. Pourtant le 14 octobre 1907, les membres de l'association Manes organisent une réunion, où il expriment leur mécontentement avec le travail de F. X. Šalda dans *Volné směry*. Ils lui reprochent de s'être ouvert trop à l'étranger au détriment de l'art tchèque et surtout d'avoir donné trop d'espace aux polémiques littéraires. Šalda, après une telle critique qui par rapport à ses mérites pour l'épanouissement de la revue pendant sa direction fut injuste, décida de quitter la rédaction<sup>933</sup>. En 1908, Max Švabinský est devenu le nouveau directeur mais suivant les mêmes tendances que Šalda, il fut déjà en 1909 remplacé par Miloš Jiránek qui le fut jusqu'à sa mort en 1911<sup>934</sup>.

---

*les numéros directement... » Ibid. , traduction K. F. : « Druetovi jsme poslali posledně 400 fr a zbytek ted' pošleme, až s ním budete mluvit, prosím upozorněte ho by neměl obav, u nás nepřijde o krejcar. Čísla mu pošlu přímo... »*

<sup>930</sup>Ibid. , traduction K. F. : « ...jedná se však hlavně o jeho starší periodu [...] ty novější a nejnovější jsou slabé... »

<sup>931</sup>Lettre de Jan Štenc à Bohumil Kafka, Prague, le 12 avril 1907, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence přijatá od jednotlivců, traduction K. F. : « Škoda, že s tím Degasem se Vám to nezdařilo, ale myslím, že ještě věc není ztracena [...]. Tak myslím, zkusit to u něho jakkoli [...]. Vy se nedáte tak snadno zastrašit. Sám píšete, že ty věci jsou neobyčejné, vím o tom a proto je nesmíme poustít [...]. Ten starý ještě Degas [...]. Říká se o něm, že je hrozně jízlivý, že si dělá z každého blázna a každého svým cynismem otráví a už třikrát listy psaly, že umřel. To Vás musí přece lákat dát se od něho i vyhodit – ale musíte mu nějak imponovat[podtrženo v textu] a pak ho jistě získáte [...]. Bude to americký výkon reportéra [...] jděte tam s myslí, že jdete na draka a osvobodit nějakou princeznu, rozumí se, že krásnou. »

<sup>932</sup>Voir *Volné směry*, vol. XI, 1907.

<sup>933</sup>Son départ est commenté par Karel Špillar dans une de ses lettres à Bohumil Kafka. Voir lettre de Karel Špillar à Bohumil Kafka, Prague, 27 novembre 1907, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence přijatá od jednotlivců. En même temps Manes décida de fonder une revue consacrée uniquement à l'architecture et l'urbanisme : « ...La proposition de fonder une nouvelle revue qui serait orientée spécialement vers l'architecture, l'art appliqué et l'urbanisme fut accueillie avec beaucoup de sympathie. Il est sûr que *Volné směry* ne peut pas faire tout elle-même et que la revue trouva le succès et l'appui de ce nouveau contenu [...]. On l'a baptisée provisoirement du nom « Styl ». Ibid. , traduction K. F. : « Náměsí sympaticky byl uvítán návrh na založení nového měsíčníku, který by byl výhradně věnován architektuře, umění. Průmyslu a úpravě měst. Je jisto, že *Volné směry* samy na to vše nestačí a že list s tímto novým obsahem se jistě rozšíří a udrží [...]. Křtěn byl provizorně na jméno « Styl ». Cette revue fut vraiment fondée.

<sup>934</sup>Toutefois la situation dans la rédaction de *Volné směry* était assez tendue à cause des opinions différentes sur

En 1907, Mauclair publie dans la revue *Volné směry* son étude écrite spécialement pour elle sur Manet<sup>935</sup> et le texte de sa conférence<sup>936</sup> prononcée à Prague pendant son séjour. Son étude sur Manet fut accompagnée par un grand nombre d'illustrations ce qui fut le résultat du travail de Bohumil Kafka qui est devenu le collaborateur parisien infatigable de *Volné směry*<sup>937</sup>. La plus part de tableaux reproduits se trouvaient dans les collections privées et F. X. Šalda pendant son séjour à Paris contacta déjà les propriétaires pour préparer le terrain. Il écrit à Kafka de Prague: « *je tiens beaucoup à ce numéro ...* »<sup>938</sup> L'un des tableaux de Manet dont Šalda parle comme d' *Une femme en costume oriental*<sup>939</sup> (probablement *Lola de Valence*) appartenait au critique d'art Roger Marx que Šalda avait visité à cette occasion. Šalda tenait beaucoup à cette oeuvre dont Kafka se procura la photographie finalement pour *Volné směry*<sup>940</sup>. Etant donné que Kafka a finalement réussi à avoir un grand nombre de photographies des oeuvres de Manet, Jan Štenc décida de publier toute une monographie sur l'artiste<sup>941</sup>. Notons que l'auteur du livre publié en 1910 ne fut pas Mauclair mais Julius Meier-Graefe<sup>942</sup>.

En 1908, Mauclair continue sa collaboration avec la nouvelle rédaction de *Volné směry* par son article « Ingres et son oeuvre et son influence »<sup>943</sup> qui était demandé par la nouvelle rédaction sans doute pour familiariser ce peintre français célèbre dans le milieu tchèque au moment où son oeuvre était recherchée par les artistes modernes français qui s'en inspiraient en même temps que de celle de Gauguin. Dans le même volume on trouve le portrait de la femme de Mauclair de Bohumil Kafka<sup>944</sup> qui pendant son séjour à Paris est devenu ami du couple.

En 1909, le nouveau rédacteur en chef de *Volné směry* Miloš Jiránek n'appréciant pas trop les tendances réactionnaires de Mauclair publie toutefois son article « Synthèse artistique du XVIII siècle »<sup>945</sup>. Mauclair répond aussi à l'anquête organisée par Manes sur les sculptures du pont Charles qui ont été détruites pendant l'inondation. Cette fois-ci le critique d'art français conseille aux artistes tchèques une solution courageuse – au lieu de faire des copies il propose de s'adresser aux sculpteurs Bílek, Sucharda, Štursa, Kafka pour créer des statues nouvelles aux sujets nouveaux: « *Il est difficile de décider s'il faut créer de nouveau Saint François Xavier et Saint Ignac ou une chose toute nouvelle [...]. Si j'avais été Tchèque je*

---

le sens et la direction de la revue et Jiránek envisageait de la quitter. Voir la lettre de Vincenc Kramář à

Miloš Jiránek, le 13 octobre 1909, Archiv Národní galerie, fond Miloš Jiránek z pozůstalosti Jiřího Kotalíka.

<sup>935</sup>Camille Mauclair, « Úloha Manetova », *Volné směry*, 1907, vol. XI, p. 51-62.

<sup>936</sup>Camille Mauclair, « Boj o svobodu ve francouzském umění od stol. XVI. do dnešních dnů », *Volné směry*, 1907, vol. XI, p. 225-232.

<sup>937</sup>Šalda écrit à Kafka: « *Je sais de ma propre expérience quel martyre c'est de procurer des choses pareilles.* » Lettre de F. X. Šalda à Bohumil Kafka, Prague, le 27 novembre 1906, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence přijatá od jednotlivců, traduction K. F. : « *Vím sám z vlastní zkušenosti, jaká jest to trýzeň opatřovat podobné záležitosti.* »

<sup>938</sup>*Ibid.*, traduction K. F. : « *záleží mně mnoho na tomto čísle...* »

<sup>939</sup>Voir *Ibid.*

<sup>940</sup>*Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 56.

<sup>941</sup>Jan Štenc écrit à Bohumil Kafka : « *Manet [les photographies de ses oeuvres] nous a fait beaucoup de plaisir, donc on a décidé de ne pas introduire tout dans Volné směry et de publier une monographie dans l'édition Výtvarné zjevy. Je dois vous l'annoncer pour que vous ne pensiez pas que je laisse ce riche butin sans utilisation.* » Lettre de Jan Štenc à Bohumil Kafka, sans date, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence přijatá od jednotlivců, traduction K. F. : « *Z toho Maneta byla veliká radost, takže jsme rozhodli nedávat vše do Směrů a vydáme ve «Výtvarných zjevech» monografii. Tolik musím Vám oznámit, byste si nemyslel, že tu bohatou kořist Vaši nechám nezužitkovanou.* »

<sup>942</sup>Julius Meier-Graefe, *Eduard Manet*, Prague, *Volné směry*, Výtvarné zjevy, vol. III., 1910, traduction Václav Ertl, 87 p.

<sup>943</sup>Camille Mauclair, « Ingres, jeho dílo a jeho vliv », *Volné směry*, vol. XII, 1908, p. 43-58.

<sup>944</sup>Voir Bohumil Kafka, *Podobizna paní M.*, *Volné směry*, vol. XII, 1908, p. 259.

<sup>945</sup>Camille Mauclair, « Umělecká syntéza XVIII. století », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 275-294.

*pense que j'aurais voulu y voir Jiří de Poděbrady, Žižka, Hus, Libuše ou même Manes et Smetana. Car le pont est votre « Allée d'héros » [...]. S'il faut faire des copies des deux statues baroques, elle seront ridicules car il est impossible de copier le baroque [...]. Mais admettons qu'on propose aux artistes les personnes que j'ai nommées et peut être Prague acquérira les deux chef d'oeuvres nouveaux<sup>946</sup> . »* Mauclair a confirmé l'avis de Manes à tous points de vue.

Mauclair fut parmi les critiques d'art français le plus souvent représenté dans l'organe de Manes jusqu'à l'année 1909, après cette date sa présence à part un article en 1911 sur Monticelli<sup>947</sup> disparaît. On trouve l'explication au départ de son ami Šalda de *Volné směry* à la fin de l'année 1907 mais aussi à ses attaques de l'art moderne. Mais cela ne change pas que ses études sur l'art ancien et ses articles sur Ingres, Manet, Rodin, Carrière, etc. appartiennent aux meilleurs qu'on pouvait obtenir à l'époque. C'est le grand mérite des rédacteurs qui savaient discerner les qualités de cet auteur en ne publiant ses écrits qui allaient contre l'art moderne et donc contre les tendances de la revue dont le nom même indique sa politique: « Les tendances libres ». Malheureusement à partir de 1905, l'année de l'officielle collaboration de Mauclair avec *Volné směry*, il commença à exprimer son antagonisme à l'art moderne ouvertement et l'intransigeance de ses jugements, la virulence de ses propos mêlée à un ton particulièrement arrogant, lui ont valu de nombreuses contestations et quelques désagréments. Aux amis s'ajoutèrent des détracteurs qui avec le temps furent de plus en plus nombreux. C'était notamment sa négation de l'oeuvre de Cézanne, qui a accentué sa position réactionnaire et conservatrice.

En 1921, alors âgé presque de cinquante ans, Mauclair fait un court résumé de sa collaboration avec *Volné směry*. Il apprécie la revue pour son travail sur le développement de l'identité culturelle nationale même sous l'oppression autrichienne. Et puis il remarque très justement que tout ce travail ne fut pas chaotique mais très systématique, basé sur le vouloir très fort. Il écrit : « *Volné směry m'a souvent honoré d'avoir publié mes études sur l'art contemporain. Je vous en remercie publiquement. C'est votre mission d'informer [...] de toutes les nouveautés que nous tentons chez nous. Je ne les trouve pas toutes à mon goût et je ne suis pas d'accord avec toutes. Mais là où il n'y a pas de combat des idées il y a la mort. Je suis tranquille: le goût naturel de Votre race, l'abandon simple et le désir de clarté le protégeront contre les empruntes imprudentes et contre les tentatives à la mode<sup>948</sup> . »*

---

<sup>946</sup>Camille Mauclair, « K naší anketě », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 331, traduction K. F. : « *Celá obtíž spočívá v otázce, má-li se znova vytvořiti sv. František Xaverský, sv. Ignác, nebo něco jiného [...]. Kdybych byl Čechem, myslím, že bych tam chtěl vidět Jiřího Poděbrada, Žižku, Husa, Libuši nebo i Mánesa a Smetanu. Neboť most jest vaší «Alejí hrdin» [...]. Mají-li se poříditi kopie dvou barokních sochm budou to díla směšná, neboť barok nelze kopírovati [...]. Ale připusťme, že se nabídnou umělcům postavy, které jsem jmenoval, a Praha získá snad dvě nová arcidíla. »*

<sup>947</sup>Camille Mauclair, «Adolphe Monticelli», *Volné směry*, vol. XV, 1911, p. 202-225.

<sup>948</sup>Camille Mauclair, «Dvě blahopřání k 25letému jubileu Voných směrů», *Volné směry*, vol. XXI, 1921, p. 187, traduction K. F. : « *Volné směry prokázaly mi častokráte čest otištěním mých studií o současném umění. Děkuji Vám za to veřejně. Náleží k Vašemu poslání, informovati se [...]o všech novotách, o něž se u nás pokoušíme. Nezamlouvají se mi všechny a neschvalují všech. Ale tam, kde není myšlenkového boje, nastává smrt. Jsem klíden: vrozený vkus Vašeho kmene, prostá přirozenost a touha po jasnosti ochrání jej před neopatrnými půjčkami i před módními pokusy. »*

### III Contre l'art moderne

Camille Mauclair a tout au long de sa carrière, vécu en marge des écoles et des « catégories » littéraires. Il a constamment veillé aux intérêts de son indépendance. Un an avant son arrivée à Prague, en 1906 il publie *Trois crises de l'art actuel*<sup>949</sup> où il réunit, une quinzaine d'articles dont plusieurs ont marqué le monde des arts. Dans un certain sens c'est une analogie au livre de Ritter *Les études de l'art étranger* publié la même année. Mauclair y passe en revue les sommets et les déchéances de l'art contemporain. D'après lui la première crise est celle de l'art appliqué qui est incapable de s'adapter au milieu social démocratique. La deuxième crise est due à la nécessité et à la difficulté également extrêmes de créer un symbolisme nouveau dans l'art pictural. La troisième est « créée par le danger d'une réaction désavouant les conquêtes de l'impressionnisme faute de pouvoir en profiter dans un but altier, que ce mouvement de technique admirable et esthétique nulle n'a pas entrevu »<sup>950</sup>. Ces crises sont, selon Mauclair, évidentes et nul ne saurait les méconnaître. La plus intéressante de toutes est la dernière le plus violemment exprimée dans le dernier chapitre intitulé « La Crise de la laideur en peinture » où il attaque les artistes qui exposent au Salon d'Automne 1905. Comme on sait, cette année, un groupe d'artistes, plus tard nommé les Fauves d'après la critique de Louis Vauxcelles<sup>951</sup>, y expose pour la première fois ensemble<sup>952</sup>.

D'après Mauclair « en cet automne 1905, la volonté de laideur a été montrée au public avec une spéciale instance »<sup>953</sup>. L'auteur attaque les exposants pour se détourner de la beauté classique avec laquelle l'art était lié jusqu'au XIXe siècle et qui était étouffée par leurs oeuvres peintes non seulement d'une façon laide mais dont les sujets mêmes étaient « sales et bêtes [...] Cette peinture, résultante bizarre et cacophonique d'une foule de vanités, de lassitudes, de confusions, de scrupules, de manies et d'ignorances, apparaît décidément insupportable à beaucoup de bons esprits, soit par sa brutalité, soit par son faux symbolisme »<sup>954</sup>. Il comprenait cette peinture comme une attaque à sa personnalité intellectuelle, cultivée et fine. Il reproche à ses auteurs le manque de véritable travail, le goût de la laideur et le désir d'oublier à tout prix des principes d'école ce qui est accompagné par l'individualisme, l'ignorance et le manque de style. Soulignons que Mauclair publia une de ses critiques du Salon d'Automne 1905 dans la revue *L'Art décoratif*<sup>955</sup> fondée et dirigée par Julius Meier-Graefe – le défenseur de l'art moderne.

En 1905, même *Volně směry* réagirent au Salon d'Automne à Paris. On ne connaît pas l'auteur du compte-rendu mais probablement c'était F. X. Šalda qui dit : « ...Le Salon d'Automne, qui fut créé il y a trois ans, se montre de plus en plus vivant : il trouve de plus en plus clairement son domaine, son territoire et son caractère [...]. Ce sont surtout les jeunes qui y prennent la parole et qui travaillent sans la protection pédagogique des anciens et qui

<sup>949</sup>Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1906.

<sup>950</sup>*Ibid.*, p. VII.

<sup>951</sup>Louis Vauxcelles publie le compte-rendu du livre de Mauclair *Trois crises de l'art actuel* où il écrit: « Constatant avec nous tous, le malaise de l'art actuel, il [Mauclair] a tenté de le synthétiser en trois crises parallèles... » Louis Vauxcelles, *La crise de l'art actuel*, article, Archives du Musée Rodin, Paris, dossiers personnes, Camille Mauclair.

<sup>952</sup>C'étaient : Henri Matisse, André Derain, Albert Marquet, Maurice de Vlaminck, Raoul Duffly, Archille Emille et Othon Friesz.

<sup>953</sup>Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, *op. cit.*, p. 287.

<sup>954</sup>*Ibid.*, p. 290, 287.

<sup>955</sup>Camille Mauclair, «La peinture et la sculpture au salon d'automne», *L'Art décoratif*, année 7, juillet-décembre 1905, p. 220-240.



*renouvellent l'art grâce à leurs initiatives libres et leurs instincts créatifs*<sup>956</sup>. » Même si l'auteur ne s'arrête pas chez les artistes les plus progressifs et à leur époque les plus agressifs comme par exemple Braque, Van Dongen, Matisse et Vlaminck et il apprécie surtout les tableaux des intimistes plus acceptables - Vuillard, Roussel, Bonnard mais aussi les sculptures de Maillol, il est clair par contre à Mauclair qu'il se range du côté de l'art jeune et moderne.

Mauclair reproche à ces jeunes artistes qu'ils gaspillent l'héritage impressionniste qui les a faits libres de l'École. Il sent que l'impressionnisme est accompli mais il le considère comme un tremplin pour la peinture nouvelle qui aurait utilisé la technique impressionniste et un symbolisme scientifique nouveau dont le promoteur est Albert Besnard. Plus tard Mauclair a même dédié une monographie à cet artiste<sup>957</sup>. Il espérait sans doute que les jeunes artistes tchèques s'instruiraient de cette théorie pendant l'exposition des impressionnistes organisée par lui à Prague en 1907 et qu'ils choisiraient une meilleure direction que leurs collègues français. Mais déjà trois ans plus tard en 1910, Prague a accueilli les artistes français modernes et surtout les Fauves qui ont présenté leurs œuvres à l'exposition des Indépendants organisée de nouveau par la société Manes<sup>958</sup>.

Les artistes du Salon d'Automne organisèrent en 1905 les expositions rétrospectives de Manet et Ingres cherchant l'inspiration et la tradition chez ces deux maîtres. Mauclair voyant que les peintres de la nouvelle génération s'inspirent de leur art leur refuse ce droit de se réclamer de ces maîtres car ils « *n'ont pas pris le temps d'apprendre leur métier et qu'ils ont de mauvaises théories* »<sup>959</sup>. Šalda par contre trouve que surtout l'exposition d'Ingres fut très heureuse et grâce à elle aujourd'hui on peut comprendre l'importance de son œuvre beaucoup mieux qu'autrefois : « *...aujourd'hui, la basse pour comprendre Ingres et ses principes artistiques est ameublie justement par les plus modernes comme par exemple Degas et Gauguin* »<sup>960</sup>. Mais Mauclair considère d'autres autorités des jeunes peintres - Paul Gauguin, Paul Cézanne et Odilon Redon, d'où sort le synthétisme, le primitivisme et le symbolisme, comme des « faux maîtres » et il ne veut même pas avouer que la nouvelle génération ait le droit de concilier le culte d'Ingres et de Cézanne. Gauguin a encore le plus de mérite dans ses yeux mais Odilon Redon et surtout Paul Cézanne qui à partir de 1907 appartenaient aux artistes les plus recherchés en Bohême sont ouvertement ridiculisés. La peinture de leurs successeurs nommés « fauves » lui semble « barbare », « violente », « laide ». (Les termes que Ritter utilisa pour décrire l'art de Munch).

De la même manière que Ritter n'a pas compris Edvard Munch, dont les critiques de son exposition pragoise et ses opinions sur son art en général débouchèrent dans un conflit ouvert entre lui et Miloš Jiránek, Mauclair n'a pas compris l'œuvre de Paul Cézanne quand les cercles artistiques luttèrent pour ou contre lui. Mais analogiquement à Ritter même s'il n'appréciait pas sa peinture qu'il considérait sincère mais primitive, il lui consacrait beaucoup de ses textes et il procura son œuvre à l'exposition des Impressionnistes à Prague. Il écrit de lui : « *Cet honnête homme [...] produit des œuvres lourdes, mal bâties, consciencieusement quelconques [...] qui sont bonnement les essais informes d'un acharné qui n'a pu remplacer*

<sup>956</sup>F. X. Šalda, «Salon d'Automne», *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 331, traduction K. F. : « *Podzimní salon, který vznikl před třemi roky, osvědčuje se rok od roku životnějším: nalézá si patrněji a patrněji své pole a působí i svůj charakter [...] přicházejí v něm k slovu hlavně mladí, kteří pracují bez paedagogického ochránářství starých a obnovují umění z volných podnětů tvůrčích instinktů.* »

<sup>957</sup>Camille Mauclair, *Albert Besnard, l'homme et l'oeuvre*, Paris, 1914.

<sup>958</sup>Bonnard, Braque, Camoin, Derain, Van Dongen, Friesz, Girieud, Maillol, Manguin, Marquet, Matisse, Puy, Redon, Vlaminck, Vallotton, etc.

<sup>959</sup>Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, op. cit., p. 315-316.

<sup>960</sup>F. X. Šalda, «Salon d'Automne», *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 331, traduction K. F. : « *...půda pro chápání Ingresova a jeho uměleckých kánonů jest dnes zkyprěna a zkyprěna právě nejmodernějšími jako Degasem a Gauguinem.* »

le savoir que par le bon vouloir. » Et il prévoit: « *Il n'y a pas l'ombre d'une véritable supériorité artistique dans ces tableaux dont on fait des éloges outrées qui généreront sérieusement un jour leur bénévoles signataires*<sup>961</sup> . »

Ou encore en 1907 à l'occasion de l'exposition retrospective il écrivit : « *De l'exposition de Cézanne il n'y a rien de nouveau à dire. Natures mortes d'une assez belle matière, parfois d'un beau ton malgré un certain bleu plombé qui exprime indifféremment l'ombre d'un linge ou l'horizon de la Méditerranée; paysages aixois sincères et lourds; portraits vulgaires d'un dessin très gauche; compositions désarmantes par leur mauvais goût et leur absence d'imagination; peinture d'ouvrier convaincu, pauvre de moyens, impuissant à réaliser des velléités honorables; pionnier malchanceux d'un domaine magnifiquement fécondé par ses camarades, et qu'on n'eût pu raisonnablement déclarer grand novateur que si Manet, Renoir et Monet n'eussent point existé. Son influence est dangereuse et dévoyante pour des jeunes qu'enthousiasme le mérite, esthétiquement faux, de sa naïveté, et qui refont sans naïveté cet art périmé*<sup>962</sup> . »

Šalda, le critique d'art tchèque moderne ne pouvait rester muet à ces constatations et il écrivit de Cézanne : « *Sa parole et une grandeur. Jusqu'à maintenant on n'a connu de lui que des natures mortes mais même ces natures mortes, les fruits, les serviettes, les couteaux, les bidons sont plus grands que les figures des autres : plus grands par la grandeur intime et résonnante*<sup>963</sup> . » Mauclair ne fut pas seulement adversaire de la peinture moderne mais aussi de sa présentation dans les galeries privées et de tout marché de l'art. F. X. Šalda lui adresse ces paroles : « *On commença à vendre ses [de Cézanne] oeuvres, on commença à écrire de son oeuvre à l'indignation des cercles artistiques et critiques prudents et conservateurs*<sup>964</sup> . »

Mauclair s'arrêta à l'art impressionniste et il ne dépassa jamais cette frontière imaginaire vers l'art successif des autres avant-gardes. Il est intéressant que F. X. Šalda comprenait l'impressionnisme tout autrement que son collègue français. Il voyait les promoteurs de l'impressionnisme comme les gens très modernes, au niveau de l'époque actuelle scientifique, les gens du progrès. (Enfin de tout ce que Mauclair commençait petit à petit à détester. ) D'après Šalda tandis que les impressionnistes font des expériences tout à fait modernes « *les dieux de Cézanne reposent derrière nous dans l'obscurité du temps*<sup>965</sup> . » Enfin Šalda comprenant l'art de Cézanne en opposition à l'art impressionniste qui se détachait de la tradition, il le voyait très clairement dans la continuité. Là où Mauclair sentait un abîme Šalda prévoyait un pont. Ce problème est devenu principale à l'époque et c'est pourquoi la question « *cézannienne* » divisa le monde artistique en deux camps – celui des conservateurs qui en regardant devant eux ne voyaient que le vide et celui des modernes qui furent enchantés par la révélation de la voie pleine de promesses.

D'après Mauclair la peinture moderne étant protégée par la critique d'art qui forme le goût du public qui ne sait plus distinguer une croûte d'un chef-d'oeuvre, n'est admirée que par les snobes. La critique est devenue profane et impuissante car « *on a tant crié sus aux abus de la critique dogmatique, qu'on ne fait plus guère que de la critique d'impressions*<sup>966</sup> . » Mais surtout elle est corrompue par les marchands d'art qui profitent du snobisme des collectionneurs naïfs. Finalement c'est le marché d'art et le commerce qui ayant besoin de

<sup>961</sup> Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, op. cit. , p. 305.

<sup>962</sup> Camille Mauclair, «Le Salon d'Automne», *L'Art décoratif*, année 9, vol. XVII, juillet-décembre 1907, p. 22.

<sup>963</sup> F. X. Šalda, «Prokletý malíř Paul Cézanne», *Volné směry*, 1907, vol. XI, p. 12. , traduction K. F. : « *Jeho slovo jest velikost. Dnešek znal z něho skoro jen zátiší, ale i ta zátiší, ovoce, ubrousky, nože, konve, jsou větší než figury jiných: větší vnitřní zvučící velikostí.* »

<sup>964</sup> *Ibid.* , p. 11. , traduction K. F. : « *Jeho [Cézannova] díla začala se prodávat, o jeho díle začalo se psát k nemalému pohoršení rozšafných a usedlých kruhů uměleckých i kritických.* »

<sup>965</sup> *Ibid.* , traduction K. F. : « *...boží Cézannovi leží za námi ve tmě času.* »

<sup>966</sup> Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, op. cit. , p. 318.

publicité dictent les conditions aux critiques d'art et ceux-ci aux artistes. Le despotisme du marché est beaucoup plus fort que celui des académies : « *On croit qu'il y a un mouvement d'art : il y a, en réalité, un mouvement dans la Bourse des tableaux, et l'on spéculé aussi bien sur les génies inédits*<sup>967</sup> . » L'article se termine par les paroles pronostiques : « *il n'y a plus d'Ecole en France, mais la médiocrité est toujours prête à en refaire une*<sup>968</sup> . » A l'occasion de la naissance du fauvisme, Mauclair y exprime pour la première fois clairement son opinion sur l'art moderne qu'il développe dans ses textes successifs sur le cubisme, le futurisme, l'expressionnisme et les autres tendances artistiques du début du XXe siècle.

F. X. Šalda, l'admirateur et le collègue de Mauclair mais en même temps l'allié non officiel du groupe d'avant-garde Osma, publia son compte rendu de son livre dans *Volné směry*<sup>969</sup> . Il ne réagit pas à l'admonition de Mauclair de la puissance et de l'arrogance d'argent dans le monde d'art car la situation en Bohême était bien différente et il pouvait avoir une telle expérience seulement pendant son séjour parisien. Il apprécie plusieurs études de l'auteur par exemple sur Rodin ou Carrière, mais aussi « L'Ame de la maison française », « Psychologie du bijou », « Psychologie de la nature morte ». Il lui semble que tout ce que Mauclair écrit de la crise de l'art appliqué en France soit vrai et qu'on pourrait trouver son analogie aussi bien en Bohême<sup>970</sup> . Par contre en ce qui concerne la crise du nouveau symbolisme le critique tchèque est persuadé que Mauclair surestime l'oeuvre d'Albert Besnard et à sa place il nomme Puvis de Chavannes.

Mais ce fut la dernière crise renfermée dans le dernier chapitre « La Crise de la laideur en peinture » qui l'intéressait le plus et par laquelle il ouvre sa critique. Lui aussi sent que l'impressionnisme comme mouvement est conclu historiquement et que l'art doit chercher les voies nouvelles pour exprimer les problèmes de l'époque actuelle mais il ne peut pas être d'accord avec les opinions de l'auteur sur l'oeuvre de Cézanne ou sur l'oeuvre de Redon et des jeunes qui unissent des tendances apparemment différentes de l'art de Cézanne et d'Ingres. Il refuse sa méthode critique et ses jugements beaucoup trop généralisés sur la jeune génération. (Enfin des fautes reprochées aussi bien à Ritter) : « *D'après moi, la laideur n'est pas du tout un critère ou une caractéristique esthétique, elle ne signifie plus qu'un déplaisir et Mauclair, l'homme d'une telle culture, sait certainement que chaque art nouveau, fort et plein de caractère était repéré par cette condamnation facile à ses débuts, par exemple l'art de Manet pour ne pas aller trop loin dans le passé*<sup>971</sup> . »

Plus tard, comme si Mauclair s'était instruit des paroles de Šalda, il déclare pendant son exposé à Prague : « *L'homme qui se détourne vers le passé et qui n'aime plus son époque, est condamné à l'impuissance [...]. Il n'y a pas longtemps que la »laideur« était vue dans l'oeuvre de Rembrandt ou Delacroix. Et aujourd'hui on trouve leurs créations aussi belles que les statues grecques ou les Vierges de Leonard, car on mesure notre admiration par l'intensité de notre sentiment*<sup>972</sup> . » Mais Mauclair fut de plus en plus incapable de suivre le développement de l'art contemporain sans un dégoût et un mépris agressifs. En 1909 il publie

<sup>967</sup>Ibid. , p. 319-320.

<sup>968</sup>Ibid. , p. 323.

<sup>969</sup>F. X. Šalda, « Camille Mauclair : Trois Crises de l'art actuel », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 367-369.

<sup>970</sup>Mais Mauclair après sa visite de Prague rentre en France enthousiasmé et écrit : « *Encore moins nous est-il permit de mesurer l'importance et la cohésion d'un art appliqué qui, à Prague, réalise exquisement les conception d'architectes au goût, à la logique, à la grâce dans la hardiesse.* » Camille Mauclair, « L'Art à Prague », *La Grande Revue*, le 25 août 1907, p. 77.

<sup>971</sup>F. X. Šalda, « Camille Mauclair : Trois Crises de l'art actuel », *art. cit.* , p. 367.

<sup>972</sup>Camille Mauclair, «Boj o svobodu ve francouzském umění od stol. XVI. do dnešních dnů», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 231-232, traduction K. F. : « *Člověk, který se obrací k minulosti a jenž nemiluje svojí doby, jest odsouzen k nemohoucnosti [...]. Není dalek čas, kdy nalézala se « ošklivost » v Rembrandtovi nebo Delacroix. A dnes zdají se nám jejich výtvoř stejné krásné jako sochy řecké nebo panny Leonardovy, protože měříme svůj obdiv na stupnici svého citu.* »

son livre *La beauté des formes*<sup>973</sup> où il réunit plusieurs de ses articles récents où il répète ses opinions déjà prononcés dans ses écrits précédents et où il prévoit la fin de la peinture.

Miloš Jiránek en publie son compte rendu dans *Volné směry*<sup>974</sup>. Il y constate ouvertement que Camille Mauclair, jadis grand défenseur de la modernité, se dresse contre les efforts des jeunes et les plus jeunes. « *Et même si on n'est pas d'accord avec son point de vue, en gros plus réactionnaire que lui-même ne pense, ses arguments demandent attention et discussion car ils sont probablement typiques pour la plus part du public français*<sup>975</sup>. » Il cite de longs passages du livre et dit clairement que Mauclair, jadis poète d'élite, est passé sans s'apercevoir dans le camp de la grande troupe et grâce à son argumentation intelligente il lui donne une apparence de compétence. Lui, jadis promoteur de l'impressionnisme, admire aujourd'hui les artistes traditionnels comme Sargent, Laurent ou Sorolla et méprise les artistes modernes qui créent dans le sens du primitivisme synthétique et décoratif. Jiránek regrette que l'auteur du livre montre manifestement que sa tentative de la grande critique prononcée dans son livre *Le Soleil des Morts*<sup>976</sup> n'était pas sérieuse.

Jiránek grâce à son intuition et son acuité savait analyser et comprendre le changement de la position de Mauclair de la même manière que son ami F. X. Šalda. En plus la même année, en 1909, il publie deux de ses études principales dans lesquelles il manifeste ses idées modernistes<sup>977</sup>. Par contre Mauclair encore en 1920 affirme ses opinions exprimées jadis en répondant à une enquête sur le cubisme naissant : « *Je ne peux rien en penser : ce n'est rien, ce ne peut rien être, ce ne sera jamais rien*<sup>978</sup>. »

---

<sup>973</sup>Camille Mauclair, *La beauté des formes*, Paris, Librairie Universelle, 1909, 331 p.

<sup>974</sup>Miloš Jiránek, « Camille Mauclair : La beauté des formes », in : *O českém malířství moderním a jiné práce, literární dílo II.*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, p. 287-289.

<sup>975</sup>*Ibid.*, p. 287, traduction K. F. : « *Ale třeba nesouhlasíme s jeho stanoviskem, v jádru reakčnějším nežli snad sám tuší, stojí jeho důvody za povšimnutí a za diskusi už proto, že jsou patrně příznačné pro mínění velké většiny francouzského obecnstva.* »

<sup>976</sup>Camille Mauclair, *Le Soleil des morts*, Paris, Paul Ollendorff, 1898, 319 p. Jean Aubry écrit de ce livre : « *De tous les livres qu'ont suscité le symbolisme et l'anarchisme, il est le seul qui, des intentions et des hommes donne une idée exacte et puissante, il est le seul qui atteigne à la grandeur d'une épopée réelle, et dédaignant l'anecdote, pour pénétrer l'âme même de ce mouvement, il en montre les acteurs évidents sous la figure plus durable des consciences qu'ils furent.* » Jean Aubry, *Les célébrités d'aujourd'hui Camille Mauclair, op. cit.*, p. 19.

<sup>977</sup>Miloš Jiránek, «Odvaha upřímnosti», *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 3-4; Miloš Jiránek, «O českém malířství moderním», *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 199, 251-263.

<sup>978</sup>Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires, souvenirs d'arts et de lettres de 1890-1900*, Paris, Librairie Ollendorff, 1921-1922, p. 190.

Beaucoup de critiques d'art s'occupaient de Rodin et de son oeuvre mais Maclair fut « l'un des seuls à avoir publié sur Rodin, de manière aussi intense et régulière, et ce, par des moyens très divers »<sup>979</sup>. Leur premier contact eut lieu certainement en 1892, lorsque le sculpteur écrit à Maclair pour le remercier de son soutien: « Je vous remercie de cette sympathie du poète qui s'était déjà marquée dans les revues [...]. J'espère que j'aurai le véritable plaisir de vous rencontrer un jour »<sup>980</sup>. Peu à peu, il fut connu comme un fervent admirateur de Rodin. Grâce à lui nous conservons quelques souvenirs de Rodin à son voyage en Bohême et en Moravie en 1902 : « Rodin avait assisté à ces fêtes slovaques, il en avait gardé une impression inoubliable, il m'en parla bien souvent. « C'est là, me disait-il, que l'idée d'une alliance indissoluble entre la couleur et le mouvement d'une fusion entre la peinture et la statuaire, m'est apparue dans toute sa beauté de rêve cru irréalisable : quels bas-reliefs, pourtant faits de couleur pure ! Et comme la musique et le chant liaient cette forme à cette couleur ! » Rodin voyait profondément, là comme en toutes choses »<sup>981</sup>.

Maclair n'est pas rentré en rapport avec les artistes tchèques grâce à Rodin comme on pourrait supposer mais comme on sait grâce à Ritter. Toutefois Rodin a facilité ce contact sans doute. Le critique français consacra un important ouvrage au sculpteur *Auguste Rodin, L'Oeuvre et l'Homme*, une analyse intime de pensées de Rodin, traduite en plusieurs langues<sup>982</sup>. Après la publication en Angleterre Maclair fut très déçu d'avoir édité son livre d'abord à l'étranger. Il se confie à Rodin : « Mais je suis navré d'avoir dû le [le livre] publier à l'étranger, et que vous ne puissiez le lire. Il tombe à point à Londres où l'on vous aime tant et où on va en parler beaucoup. Mais quand trouverai-je l'éditeur en français »<sup>983</sup> ? »

Ne trouvant pas l'éditeur pour son livre en France, l'auteur prit l'idée de s'adresser aux maisons d'éditions en Bohême et de faire la traduction en tchèque. Il récrit à Rodin : « Je pensais à un projet : ne pourrions-nous trouver à Prague, où vous êtes si populaire, un éditeur capable de publier une version tchèque de mon livre sur vous ? Je connais là-bas, par lettres, M. Šalda, directeur de la revue *Volné směry* qui est je crois l'organe de la *Société Manes* – et le peintre *Švabinský* »<sup>984</sup>. Il propose même qu'il ne demanderait que peu ou point de droits d'auteur pour réduire les frais et faciliter l'affaire et qu'il pourrait obtenir du photographe de Rodin de Bulloz le prêt gratuit des photos. Il suppose que ces conditions seraient tentantes pour un éditeur tchèque. Et à la fin de la lettre il ajoute : « Ici j'ai essayé mais les gens reculent devant les frais d'illustrations du volume »<sup>985</sup>. C'est probablement Rodin qui lui a conseillé de s'adresser à Emmanuel Čenkov qui lui a recommandé la maison d'édition Kočí pour la réalisation du projet. La proposition fut acceptée par les Tchèques avec un grand enthousiasme et la publication de la monographie devait être parfaite, même avec plus de reproductions que l'anglaise.

<sup>979</sup>Stéphanie Kervella, *Rodin et la critique symboliste : Camille Maclair, op. cit.*, p. 114.

<sup>980</sup>*Ibid.*, p. 41 (Corresp. Rodin-Maclair, Lettre datée du 24/01/1892, Archives Musée Rodin).

<sup>981</sup>Camille Maclair, «L'Art tchécoslovaque», in: *La Tchécoslovaquie, conférences organisées par l'Union française*, Paris, Georges Grès et Cie, Prague, Orbis, 1921, p. 138.

<sup>982</sup>La première traduction, par Clémentina Black, se fit en langue anglaise en 1904, puis une autre en tchèque par Emmanuel Čenkov publiée en 1907 par la maison d'édition Kočí qui la même année publie aussi la version allemande traduite par Regine Adler. Paradoxalement la version française fut réalisée seulement en 1918.

<sup>983</sup>Lettre de Camille Maclair à Auguste Rodin, Châtelneuf de Grasse, Alpes-Maritime, le 28 février 1905, Archives du Musée Rodin, Paris, correspondance personnes, Camille Maclair.

<sup>984</sup>Lettre de Camille Maclair à Auguste Rodin, sans date, Archives du Musée Rodin, Paris, correspondance personnes, Camille Maclair.

<sup>985</sup>Lettre de Camille Maclair à Auguste Rodin, sans date, Archives du Musée Rodin, Paris, correspondance personnes, Camille Maclair.



Camille Mauclair fut d'autre part un grand homme de parole, puisqu'il donna maintes conférences tout au long de sa carrière. Il aimait exposer ses idées face à un public fidèle et attentionné. La première, en 1891, fut consacrée à Mallarmé. La plus connue fut certainement celle du pavillon de l'Alma, en 1900, où il célébra l'oeuvre du grand sculpteur, Auguste Rodin<sup>986</sup>. Mais il alla également à l'étranger promouvoir l'art de son pays. En Belgique à Bruxelles il organisa ses exposées au Collège de la Libre esthétique, où il parla des artistes contemporains. En 1907, il fut aussi bien invité par l'association Manes à Prague où il est parti de l'exposé de Gabriel Mourey en 1902.

Le sculpteur Bohumil Kafka nous a laissé le témoignage des préparatifs de ce voyage dans une de ses lettres adressée à Jan Štenc: « *M. Mauclair m'a demandé combien Manes avait payé à M. Mourey pour sa conférence. Il était surpris de la somme élevée de 1000 Frs. Je sentais qu'il comptait avec une rémunération inférieure. Et quand il m'a demandé le prix du billet de train de deuxième classe allé-retour et je lui ai dit que cela faisait à peu près 150-200 Frs et que le trajet durait seulement 30 heures, il s'est étonné car il avait imaginé Prague beaucoup plus éloigné et le billet beaucoup plus cher. Il était presque enthousiasmé et il a dit qu'il aurait voulu amené sa femme à Prague pour se faire un joli voyage et pour connaître notre pays. M. Mauclair déteste Mourey<sup>987</sup> pour son caractère [...] et pour ne pas s'abaisser sous son niveau il ne peut pas demander une rémunération inférieure à celle de Mourey et c'est pourquoi il aurait demandé aussi 1000 Frs (son voyage serait payé de cette somme)<sup>988</sup> » (Mauclair a proposé de faire trois conférences sur les sujets différents - artistique, littéraire et musical - pour attirer différents publics et gagner plus d'argent). Dans sa réponse à Kafka, Štenc est assez sceptique à propos de la conférence de Mauclair à Prague car Manes n'a pas assez d'argent pour un tel événement et il explique que Mourey a obtenu autant d'argent surtout pour son exposition qu'il a organisée à Prague en 1902. Il est possible que c'était une des raisons pourquoi Mauclair a proposé d'organiser l'exposition des impressionnistes à Prague en 1907. Finalement ses conférences devaient être réalisées déjà en automne 1906 mais puisque Mauclair tomba malade, elle furent ajournées au printemps 1907.*

Mauclair se souvient<sup>989</sup> : « *Je fus invité à aller faire des conférences à Prague. [...]*

<sup>986</sup>Voir Stéphanie Kervella, *Rodin et la critique symboliste : Camille Mauclair, op. cit.*, p. 14.

<sup>987</sup>Mauclair et Mourey devaient bien se connaître car tous les deux appartenaient aux admirateurs de Rodin et en plus tous les deux publiaient leurs livres chez le même éditeur Ollendorff à Paris. Déjà pour les raisons de concurrence ils ne pouvaient pas s'adorer. Mais pourtant leurs préférences artistiques étaient assez similaires.

<sup>988</sup>Lettre de Bohumil Kafka à Jan Štenc, Paris, le 28 mai 1906, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence odeslaná 23/4, copie de lettres I, traduction K. F. : » *Pan Mauclair se mě ptal, kolik zaplatil «Mánes» p. Moureyovi za jeho přednášku. Překvapila ho velká suma 1000 franků. Cítil jsem, že on pro sebe v duchu počítal honorář menší. A když jsem mu řekl na jeho dotaz, že dráha II. třídou stojí sem a tam asi 150-200 franků a že trvá jen asi 30 hodin tu se podivil, neboť si představoval Prahu mnohem vzdálenější a jízdné dražší. Byl tím skoro nadšen a řekl, že by do Prahy vzal svojí paní, že by si tím udělali takový výlet a poznali náš kraj. Pan Mauclair Moureye nenávidí jako charakter [...] proto, aby si nezadal nemůže za přednášku žádat menší honorář nežli měl Mourey a proto žádal by také 1000 franků (z nichž by si sám hradil jízdné).* » Le démarche de Kafka est commenté par Jiránek dans sa lettre à Šalda: « *G. Mourey avait vraiment obtenu une compensation aussi élevée mais on a financé toutes les dépenses de la selection des oeuvres, de l'organisation de l'exposition et puis son voyage de cette somme. Kafka a une mauvais habitude de parler plus qu'il ne faut seulement pour obtenir une position plus avantageuse.* » Lettre de Miloš Jiránek à F. X. Šalda, Prague, le 7 juin 1906, Památník národního písemnictví, Prague, fond F. X. Šalda 30/F/30, traduction K. F. : « *G. Mourey skutečně dostal tak vysoký honorář, ale tím se mu de facto hradily všechny starosti s vybíráním a pořádáním výstavy i cesta. – Kafka má neblahý zvyk mluvit víc než je jiným lidem milo, jen když se tím sám postaví do výhodnějšího světla.* »

<sup>989</sup>Mauclair se rappelait de son voyage très souvent et plusieurs fois il publia ses souvenirs. Parmi les autres voir : Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires, souvenirs d'arts et de lettres de 1890-1900*, Paris,

Rodin [...] m'avait dit: « Allez-y donc: vous verrez combien ils nous aiment.<sup>990</sup> » A mon arrivée, je fus reçu et installé place Wenceslas, dans le luxueux hôtel [...]. On me dit avec une extrême courtoisie: « Nous espérons que notre hospitalité ne vous décevra pas. Vous êtes absolument libre; mais nous serions heureux si vous n'entriez pas en relations avec des Allemands. » Je répondis que je n'étais pas venu pour connaître des Allemands, mais des Tchèques, et je négligeai les cartes d'invitation que les cercles germaniques avaient déjà fait déposer à mon hôtel. [...] Le lendemain matin [...] accompagné du président de la société Manes et du grand critique d'art Šalda [...] je parcourus la belle rue Ferdinandova<sup>991, 992</sup> »

Mauclair resta deux semaines et il tomba amoureux de Prague et dans le même piège que Ritter autre fois. Les Tchèques lui préparèrent un accueil similaire à celui de Rodin en 1902 même si pas si pompeux. On organisa pour lui des danses slovaques, on lui joua l'opéra *Libuše* de Bedřich Smetana au Théâtre national, on l'affola avec des broderies et des précieuses faïences émaillées, offertes par le Musée d'art populaire tchèque. On l'accueillit non seulement comme un intellectuel, mais surtout comme un représentant de la France et donc un allié contre l'ennemi germanique commun. Il devait remarquer cette tendance mais étant incensé elle lui était sympathique. Plus tard en 1921 il ajoute sa félicitation pour le 25 anniversaire de *Volné směry* et il écrit : « Mais les déclarations d'estime et de dévouement dont on était honoré dépassaient nos têtes : on en était conscient. Elles étaient adressées à la France<sup>993</sup> . »

Mauclair n'est pas venu à Prague seul mais avec son ami Henri Le Sidaner, qui y vint installer ses tableaux dans les salles de Manes. Cet artiste et son oeuvre étaient particulièrement proches à Mauclair car ils représentaient exactement les qualités que le critique français cherchait et dans lesquelles il voyait l'art futur. En 1928, Camille Mauclair écrivit une importante monographie sur Henri Le Sidaner<sup>994</sup> de 262 pages et de nombreuses illustrations noire et blanc<sup>995</sup> . C'est pourquoi on suppose que son exposition à Prague fut

---

Librairie Ollendorff, 1921-1922, p. 211-213.

<sup>990</sup> Mauclair y a retenu un des peu de souvenirs de Rodin lorsque son voyage en Bohême en 1902. Dans un de ses articles il mentionne sa participation à ce voyage en compagnie du sculpteur français. Pourtant cette affirmation est fort improbable car il s'agit des seuls écrits signalisant la présence du critique à Prague en 1902. Camille Mauclair, «Le Phénix Bicéphal», *Eclairneur de Nice*, le 29 juin 1933, Archives du Musée Rodin, dossiers personnes, Camille Mauclair.

<sup>991</sup> Camille Mauclair, «Souvenir de Prague»; *Dépêche de Toulouse*, Hommes et choses, le 20 mars 1939, Archives du Musée Rodin, dossiers personnes, Camille Mauclair. Mais on sait de la correspondance de Kafka que Mauclair essaya d'organiser une série d'exposés en Allemagne d'abord. Elle ne fut pas réalisée à cause de la menace de la guerre entre la France et l'Allemagne et c'est pourquoi le critique s'adressa à Prague, où il avait des contacts soignés aussi bien grâce à Kafka.

<sup>992</sup> Mauclair retournait à ce voyage dans ses souvenirs très souvent, surtout à la haine entre les Tchèques et les Allemands à l'époque. En 1933 il publie un article où il se rappelle: « On nous montra un grand monument sur une colline, en nous disant: «Nous appelons cela la Prison». C'était le château imprérial. Et quand Franz Joseph venait à Prague, le cortège officiel défilait dans une cité morte, toutes devantures et doutes fenêtres closes. Tels étaient les rapports du souverain et de ses sujets qui, en 1914 partirent de forces contre les Russes accompagnés aux gares par une foule criant: «Ne tirez pas sur vos frères slaves!» Camille Mauclair, «Le Phénix Bicéphale», *Eclairneur Nice*, le 29 juin 1933, Archives du Musée Rodin, dossiers personnes, Camille Mauclair.

<sup>993</sup> Camille Mauclair, «Dvě blahopřání k 25 letému jubileu Voných směrů», *Volné směry*, vol. XXI, 1921, p. 186, traduction K. F. : « Ale projevy úcty oddanosti, jichž se nám dostalo, přesahovaly naše hlavy: věděli jsme to dobře. Vztahovaly se k Francii. »

<sup>994</sup> Camille Mauclair, *Henri Le Sidaner*, Paris, Galerie Georges Petit, Henri Floury, 1928.

<sup>995</sup> Il s'y souvient : « Un voyage à Prague, fait en ma compagnie, et où un beau choix d'oeuvres avait été réuni et fêté par la Société Manes [...] s'était accompli trop rapidement pour que Le Sidaner pût rien rapporter de la Florence tchèque, alors sous le joug autrichien. » (Mauclair souvent faisait une comparaison entre Prague et Florence). Un certain rôle pendant l'organisation de l'exposition joua Ludvík Strimpl comme on le sait de la lettre de Henri Le Sidaner à Manes : « Monsieur le Président, je suis très heureux de répondre à votre invitation flatteuse que vous m'avez faite en me demandant d'organiser mon exposition personnelle dans les



organisée sans doute à l'initiative de Mauclair. L'exposition de cet artiste au pavillon de Manes, l'artiste qui n'appartenait pas aux plus progressifs étonnait même le critique d'art K. B. Mádl: « *Pourquoi Manes a choisit Henri Le Sidaner [...] ? Justement lui, qui n'est pas du tout rebel, oui même pas un chercheur des voies nouvelles et inconnues...<sup>996</sup> ?* » Et ensuite il se répond que l'intermédiaire entre Manes et Le Sidaner fut sans doute leur ami Camille Mauclair.

Mauclair avait organisé l'exposition de Le Sidaner à Londres l'année précédente et à cette occasion le peintre a visité cette ville. Mais la collection de presque 40 tableaux qu'il présenta à Prague fut complètement neuve et inconnue. Ces oeuvres furent créées par un artiste productif, pas tourmenté, pas du tout inquiétant et très agréable pour le public. Ses tableaux simples qui représentent le plus souvent des paysages provençaux et des fleurs pleines de couleurs, des motifs banaux toujours de même lumière optimiste et accueillante devaient par leur calme et leur stabilité presque monotone tranquiliser à cette époque bouleversante. On pourrait l'appeler le peintre du silence ou du souffle caressant des esprits modernes. Peu importe s'il peint Paris ou Venise, ses tableaux gardent toujours le même caractère qui évite tout conflit qui exprime l'harmonie en chaque instant. Un monde illusoire, un monde inventé. Cet artiste ne correspondait pas trop à la politique de Manes qui cherchait à présenter à Prague depuis l'exposition Rodin les créateurs les plus progressifs et les plus inspiratifs pour le développement artistique en Bohême. Le critique de *Moderní revue* (Revue moderne), la revue concurrente de *Volné směry*, Arnošt Procházka même s'il était enchanté par la technique impeccable et l'atmosphère lunaire de ses tableaux saisit son caractère théâtral: « *Sans doute on ne trouve pas une oeuvre qui aurait donné une impression plus homogène et un théâtre plus pur que les oeuvres de Le Sidaner<sup>997</sup> .* »

Henri Le Sidaner n'exposa pas seul mais avec son collègue le sculpteur Louis Dejean. On ne sait pas qui l'invita<sup>998</sup> mais il est sûr que ce sculpteur de nus et de statues des femmes, de parisiennes des petites dimensions, aujourd'hui presque oublié, était aussi bien proche du coeur de Mauclair. En 1908 il écrit de lui : « *Et c'est un petit peuple féminin d'une grâce délicieuse, nouvelle et toute française, et un des ensembles les plus parfaits qu'un homme ait créés dans l'art moderne [...]. Cet art, profondément français, est tout entier dominé par la passion des belles lumières radiantes, serties par des ombres légères, des caresses de demi-teintes, d'heureux accents de vigueur [...]. A trente-six ans, Louis Dejean apparaît l'un des plus riches en promesses, l'un des plus certains des jeunes maîtres qui continueront la beauté française<sup>999</sup> .* » L'adjectif « français » se répète souvent dans ce texte et fait savoir que Mauclair désirait voir et découvrir l'art jeune français. C'est justement ce caractère national qui uni la sculpture de Dejean avec la peinture de Le Sidaner mais qui rapproche aussi la vision de l'art de Camille Mauclair à la vision de son rival Gabriel Mourey qui présenta l'oeuvre de ces artistes à Prague déjà en 1902. Mais Louis Dejean non plus n'appartenait pas

---

*salles de votre société [...]. Pour la date de l'ouverture Monsieur Strimpl pense, qu'il vous sera possible de le retarder de quelques jours par exemple jusqu'au 8 ce qui concorderait avec le passage de M. Mauclair avec qui je me retrouverais en venant à Prague ainsi pour mon intention pour assister au placement de l'exposition et à son ouverture. »* Lettre de Henri Le Sidaner à Manes, Paris, le 15 avril 1907, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Manes, Henri Le Sidaner, Louis Dejean, sign. 6. 1. 33, kart. 38.

<sup>996</sup>Karel B. Mádl, «Henri Le Sidaner et Louis Dejean», in: *Umění včera a dnes*, Praha, F. Topič, traduction K. F. : «*Kterak asi připadl «Manes» zase na Henriho Le Sidanera [...] ? Právě na něho, jenž není ani v nejmenším buřič, ano ani žádný hledač neznámých nových cest...?*»

<sup>997</sup>Arnošt Procházka, «Henri Le Sidaner», in: *Diář literární a umělecký*, Praha, Ludvík Bradáč, 1919, p. 273, traduction K. F. : «*Nenajde se snad dílo, které by skýtalo jednotnějšího rázu a čistšího divadla než práce Sidanerovy.* »

<sup>998</sup>Il est possible que c'est Bohumil Kafka qui a connu cet artiste à Paris et qui l'a recommandé à ses amis à Prague.

<sup>999</sup>Camille Mauclair, «Les expositions ; Galerie Hébrard L'Art de Louis Dejean», *La Grande Revue*, le 10 avril 1908, p. 606-608.

aux artistes avancés. On pourrait définir son art comme une des nombreuses variations de l'oeuvre de Rodin.

L'exposition fut ouverte le 8 mai et elle dura jusqu'au 22 juin 1907. Le Sidaner exposait 25 dessins et 37 tableaux, Dejean une statue en terre et 19 plâtres. Mauclair fut chargé d'écrire le texte dans le catalogue. Il s'y concentra seulement à l'art de Le Sidaner et commença avec le même ton national : « *L'exposition des oeuvres de M. Le Sidaner va mettre les artistes pragois et les amateurs d'art au fait de l'artiste le plus original de la France actuelle*<sup>1000</sup> ». Aujourd'hui on peut douter de l'originalité de Le Sidaner qui pourtant fut particulièrement cher à Mauclair car il réunissait dans son art plusieurs aspects importants pour lui. Sa technique était basée sur l'impressionnisme mais il ne résignait pas à la poésie et l'âme presque symboliste d'une oeuvre d'art dont le caractère, comme on a dit, fut singulièrement français. En plus Mauclair affolé par la civilisation et sa « laideur » qui le poursuivait à chaque pas, voyait une ancienne beauté de son pays dans sa peinture. Cette beauté qui d'après lui était en train de disparaître. Cet artiste sain et noble de province fit pour lui une opposition à l'art « malade » de Paris. Pourtant l'exposition n'eut pas une grande influence sur les artistes de Prague.

Pendant son voyage Mauclair connut beaucoup d'artistes tchèques - les peintres Švabinský, Preissler, Šimon, le peintre verrier et l'aquafortiste Braunerová<sup>1001</sup>, les sculpteurs: Sucharda, Mařatka, Kafka, Bílek, mais aussi la cantatrice: Emma Destinová, les compositeurs Foerster et Novák et le célèbre quatuor Wihan. Il les considérait comme des « *êtres généreux adorant la France, conscients de garder intacte, dans l'encerclement germanique, une enclave du génie slave et latin*<sup>1002</sup> ». D'après ses souvenirs un peu idéalisés, Mauclair demanda aux artistes de Manes: « *Quels sujets désirez vous m'entendre traiter ?* » Et ils lui répondirent « *Ceux que vous voudrez. Ce que nous souhaitons avant tout, c'est d'écouter un écrivain français parler purement le français*<sup>1003</sup> ». Il choisit « La lutte de l'art français pour la liberté depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours »<sup>1004</sup>, « L'art pour l'art et le devoir social de l'écrivain moderne » (Umění pro umění a sociální povinnost moderního spisovatele), « La religion de la musique » (Náboženství hudby). C'était la première conférence qui fut la plus intéressante pour les membres de Manes. Elle fut prononcée le 8 mai 1907, (le jour de l'inauguration de l'exposition d'Henri Le Sidaner) à partir de huit heures du soir dans la salle Mercur à Mikulášská (aujourd'hui Pařížská) avenue<sup>1005</sup>. Mauclair se rappelle: « *Quand je vins à ma table, devant une salle comble, je trouvai cette table couverte de roses de France ; et il en fut de même à chacune de mes causeries*<sup>1006</sup> ». »

Analogiquement à Ritter, Mauclair commence son discours très émotivement en

<sup>1000</sup>XXII. Výstava S. V. U. Manes, Henri Le Sidaner a Louis Dejean, Praha, pavilon Mánesa v Kinského zahradě, du 8 mai au 22 juin 1907, Praha, Mánes, 1907, sans page, traduction K. F. : « *Výstava děl p. Henriho Le Sidanera seznámí pražské umělce a milovníky umění s jedním z nejpůvodnějších umělců dnešní Francie...* »

<sup>1001</sup>Après le retour de Mauclair à Paris, où Braunerová fut avec sa soeur, la femme de Bourges, son hôte, Mauclair lui écrit : « *J'ai attendu quelque temps pour vous écrire, pensant que vous deviez avoir beaucoup à faire à Paris à votre arrivée, et étant de mon côté très pris par les conférences, le travail retardé par mon voyage de Prague – nous serions, ma femme et moi, enchantés de vous voir ici – nous avons une toute petite maison d'artiste pas riches...* » Lettre de Camille Mauclair à Zdenka Braunerová, Saint-Leu-Taverny Seine et Oise, sans date, Památník národního písemnictví, Prague, fond Zdenka Braunerová.

<sup>1002</sup>Camille Mauclair, «Souvenir de Prague»; *Dépêche de Toulouse*, Hommes et choses, le 20 mars 1939, Archives du Musée Rodin, dossiers personnes, Camille Mauclair.

<sup>1003</sup>*Ibid.*

<sup>1004</sup>Sa conférence fut publiée à *Volné směry*. Camille Mauclair, «Boj o svobodu ve francouzském umění od stol. XVI. do dnešních dnů», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 225 -232.

<sup>1005</sup>Les autres ont y eu lieu le 11 mai et le 13 mai 1907.

<sup>1006</sup>Mauclair Camille, «Souvenir de Prague», *Dépêche de Toulouse*, Hommes et choses, le 20 mars 1939, Archives du Musée Rodin, dossiers personnes, Camille Mauclair.

louant la nation tchèque pour sa lutte infatigable pour la liberté et en s'identifiant avec elle: « *Je suis étranger mais je vous connais et je connais votre histoire et mon coeur est à vous* <sup>1007</sup>. » Mais contrairement à son collègue Mauclair rassure les Tchèques : « *Je ne viens pas avec la prétention de vous enseigner quelque chose. Je ne suis pas un professeur et je n'aime pas trop les professeurs. Je suis artiste et j'espère rester toute ma vie l'élève et l'ouvrier, car les mystères de l'art sont infinies* <sup>1008</sup>. » On y sent bien l'orientation politique et religieuse de l'auteur qui incline vers l'anarchisme, le socialisme et en même temps vers le catholicisme. Ensuite d'une manière rapide, il décrit la libération de l'art français de l'influence de la Renaissance italienne culminant dans le XVIIIe siècle qui fut finalement étouffée par l'académisme du XIXe siècle, dans lequel l'école italienne dégénérait en France successivement. Mais c'étaient le romantisme, le réalisme et l'impressionnisme qui naquirent comme une réaction à l'académisme et qui conquérèrent définitivement la liberté artistique indépendante des institutions officielles établies par l'Etat. La partie la plus intéressante de sa conférence consiste dans ses réflexions sur la beauté et l'art moderne:

« *Contre une beauté constante et invariable nous dressons une idée de la beauté qui se développe dans l'éternité comme toutes les idées ; une idée de la beauté que chaque race interprète à sa façon [...] ; et finalement une idée de la beauté qui n'est pas exprimée par un ensemble de règles, canons et lignes, mais par ce qu'on appelle un caractère, une connaissance qui enlève les termes de la beauté et de la laideur pour conserver seulement l'expression* <sup>1009</sup>. [...] *C'est renoncer à la vie et méconnaître l'art si on déclare que l'époque dans laquelle on est né est laide [...]. Admirons les morts mais ne les imitons pas; respectons leur oeuvre historiquement, jugeons la d'après l'époque où elle fut créée, suivons leur exemple de telle façon qu'on essaie de créer notre propre oeuvre [...]. Et le devoir des critiques consiste en la démonstration au public que l'art est vivant seulement de la nouveauté et du courage* <sup>1010</sup>. »

A la fin de sa conférence Mauclair déclare qu'il y a seulement un maître d'art: la nature et la conscience. Il loue les artistes tchèques Aleš, Sucharda, Švabinský, Preisler, Kotěra, etc. qui savaient être modernes et en même temps plus nationaux. Et il fait appel à l'histoire célèbre de Prague qui pourtant n'empêche pas aux artistes tchèques de créer un avenir encore plus magnifique. Les membres de Manes auraient dû être ravis de telles idées et de telles paroles. Mais le problème était que Mauclair déclarait une chose mais en réalité il propagait un art conservatif, presque académique et cela déjà avant sa conférence pragoise ce qui ne devait pas échapper aux yeux de ses auditeurs. Mauclair paradoxalement n'était pas capable de l'ouverture d'esprit qu'il professait. Malgré sa façon de penser progressive en apparence et sa lutte pour la liberté artistique dans sa jeunesse, les racines de sa personnalité résidant profondément dans le XIXe siècle lui empêchaient d'accepter tout l'art nouveau et

<sup>1007</sup> Camille Mauclair, «Boj o svobodu ve francouzském umění od stol. XVI. do dnešních dnů», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 225, traduction K. F. : « *Jsem cizinec, ale znám vás, znám vaše dějiny, jsem srdcem váš.* »

<sup>1008</sup> *Ibid.*, traduction K. F. : « *Nepřicházím s pretensí, že bych vás mohl něčemu naučiti. Nejsm profesor a nemiluju valně profesorů. Jsem umělec a doufám zůstatí celý život žákem a dělníkem, ponevadž tajemství umění jsou nekonečná.* »

<sup>1009</sup> *Ibid.*, p. 230-231, traduction K. F. : « *Proti kráse pevné a neměnné stavíme ideu krásy, která se rozvíjí do nekonečna jako všechny idey, ideu krásy, kterou každá rasa vykládá svým způsobem, [...] ideu krásy posléze, která se vyjadřuje ne souborem pravidel a linií, kanonem nýbrž tím, čemu říkáme charakter, poznotek, který odstraňuje termíny krásy a ošklivosti, aby ponechal jen výraznost.* »

<sup>1010</sup> *Ibid.*, p. 231-232, traduction K. F. : « *Znamená to odmítati život a zneuznávati umění, prohlašuje-li se za ohyzdnou dobu, v níž jsme přišli na svět [...]. Podívujme se mrtvým, ale nenapodobujeme jich; ctěme jich dílo historicky, sud'me je dle doby, kdy vzniklo, a sledujme jich příklad, tím že se snažíme stvořiti po svém díla svoje [...]. A povinností kritiků jest dokazovati obecnstvu, že umění žije jen z novosti a z odvahy.* »

vivant. Au début du siècle suivant, ce critique d'art jadis progressif, s'est montré comme un adversaire de plus en plus violent du développement rapide des tendances artistiques modernes.

En août 1907, après son retour de Prague à Paris, encore sous la première impression de son séjour inoubliable, Mauclair publia son article « L'Art à Prague » dans *La Grande Revue*. Mauclair voulait entretenir ses contacts avec Prague et il tenait beaucoup à ce que ses amis lisent ses articles sur l'art tchèque publiés en France. Le 8 juillet 1907 il informe Šalda : « *Le supplément du Figaro du 13 juillet publiera un court article de moi sur Prague, et j'achève une longue étude sur l'art slovaque et Prague pour la Grande Revue. Voyez le supplément du Figaro, que vous avez certainement là-bas. Je vous enverrai l'étude de la Grande Revue. Montrez tout cela à vos amis pour bien leur prouver l'intérêt reconnaissant que je porte à votre admirable pays*<sup>1011</sup> . »

Toutefois il semble que le public tchèque et surtout les membres de Manes n'étaient pas du tout enchantés des écrits de Mauclair sur eux et Prague. Karel Špillar écrit à Kafka : « *...on a parlé à Paris de Mauclair et on a dit qu'il serait bien si Manes l'invitait encore à Prague pour maintenir le contact avec lui et pour que Mauclair ait l'occasion d'approfondir sa connaissance de notre art, qui l'intéresse autant. Mais je pense que cela sera difficile. J'observe ici une certaine antipathie vis à vis de Mauclair – même si je ne sais pas tout à fait pourquoi. Il est sûr qu'il s'est fait du mal en écrivant ces articles sur Prague. Je savais bien qu'ici [à Prague] on ne l'acceptera et on ne le jugera pas si facilement que nous [les artistes tchèques à Paris]*<sup>1012</sup> . »

Aujourd'hui on ne sait pas non plus tout à fait pourquoi les articles de Mauclair provoquèrent une telle réaction mais il est sûr qu'en automne 1907 sa position en Bohême était déjà instable et discutée et que le début de son article publié à la *Grande Revue* est dangereusement semblable aux textes de Ritter<sup>1013</sup> : « *Sans parler de la littérature, rien dans nos salons, dans nos musées, n'atteste la valeur de la merveilleuse céramique, des dentelles, des étoffes créées par l'art populaire slovaque, ou la maîtrise de quelques peintres et sculpteurs pourtant dignes des meilleures d'entre les nôtres ; les très rares exécutions fragmentaires des symphonies ou des quatuors de Dvořák et de Smetana n'ont pu donner à notre public aucune idée de la puissance de ces deux musiciens*<sup>1014</sup> . » Après une description poétique et pleine d'admiration de Prague, Mauclair montre la situation politique difficile où le gouvernement autrichien étouffe les efforts indépendants de l'art tchèque. Il reproche aux Français le manque d'intérêt aux artistes tchèques dont Brožík, Marold et Mucha sont d'après lui les seuls connus en France.

Il compare Moderní Galerie (Galerie Moderne) au Musée du Luxembourg et la considère « *infiniment supérieur à la nouvelle Pinacothèque de Munich où s'atteste si péniblement la vaniteuse impuissance de l'école allemande contemporaine.* » Il est complètement séduit par l'art populaire qu'il a pu admiré dans le musée ethnographique : « *L'oeuvre des brodeuses de Slovaquie et de Moravie rivalise avec les plus célèbres créations*

<sup>1011</sup> Lettre de Camille Mauclair à F. X. Šalda, Saint-Leu-Taverny Seine et Oise, le 8 juillet 1907, Památník národního písemnictví, Prague, fond F. X. Šalda, 30/F/1.

<sup>1012</sup> Lettre de Karel Špillar à Bohumil Kafka, Prague, le 27 novembre 1907, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence přijatá od jednotlivců, traduction K. F. : « *...mluvili jsme v Paříži o tom, že by bylo dobře kdyby Manes zase příště pozval Mauclaira, aby se udržely styky a Mauclair měl příležitost prohloubit studium našich poměrů uměleckých, které ho tak mc zajímají. Ale jak vidím, sotva z toho co bude. Pozoruj tady opravdu jistou antipatii oproti Mauclairovi – ač mi není docela jasno čím si ji přivodil. Jisto je, že si hodně uškodil těmi články o Praze – já jsem dobře tušil, že to tady [umělci v Praze] nebudou tak mírně brát a posuzovat jako my [umělci v Paříži]. »*

<sup>1013</sup> Camille Mauclair, « L'Art à Prague », *La Grande Revue*, le 25 août 1907, p. 76-87.

<sup>1014</sup> *Ibid.*, p. 76.

des artistes vénitiennes, anglaises ou brugeoises<sup>1015</sup>. » Il admire l'art appliqué en Bohême. Le Horta de Prague est pour lui J. Kotěra qu'il considère comme vraiment un grand artiste. « *Le style réalisé par Kotěra et son école emprunte les principes allemands, autrichiens, belges et anglais, mais n'a guère connu notre déplorable « Art Nouveau », tour à tour fade et sauvage, inutilement compliqué ou faussement simple*<sup>1016</sup>. »

En 1911 Mauclair écrit de Prague : « *C'est une ville d'art admirable. On y trouve une élite de peintres et de sculpteurs dont Josef Manes a été l'ancêtre et dont quelques-uns peuvent rivaliser avec leurs plus illustres confrères d'Europe. On y constate un mouvement d'art décoratif fécond et original qui dépasse de beaucoup le nôtre et qui reste bien personnel auprès des tentatives anglaises, belges et allemandes*<sup>1017</sup>. »

Dans son article de 1907 Mauclair loue les artistes contemporains Ludvík Štripl, Joža Uprka, Viktor Stretti, Antonín Slavíček, Antonín Hudeček, Karel Špillar, František Šimon, Hugo Boettinger, Vojtěch Preissig, Zdenka Braunerová mais parmi eux les plus considérables sont Max Švabinský dont l'oeuvre est très forte mais proche de l'art français et donc pas tout à fait originale tandis que les tableaux de Jan Preisler même s'ils lui rappellent ceux de Gauguin et de Puvis de Chavannes apporteraient « *certainement une sensation inconnue dans la critique de l'art moderne*<sup>1018</sup>. » Regardant ces préférences on a l'impression que Mauclair connaissait très bien les critiques de Ritter mais pas tellement l'oeuvre d'Edvard Munch dont il devrait reconnaître l'influence chez Preisler.

Ensuite Mauclair s'arrête sur l'importance de Mikoláš Aleš et de Josef Manes qui d'après lui « *fut une des personnalités artistiques les plus remarquables en Europe centrale*<sup>1019</sup>. » Il considère les membres de l'association Manes comme des artistes sincères et doués qui sont « *à la fois traditionalistes et impressionnistes, et avant tout guidés par leur fantaisie. Tous sont des coloristes-nés*<sup>1020</sup>. » Il admire la qualité de la revue *Volné směry* qui « *rivalise, pour l'excellence des reproductions et le choix d'une rédaction mi-parti français et tchèque, avec nos meilleurs périodiques similaires et on trouve à Prague des librairies d'art comme celles de MM. Kočí et Topič qui n'ont rien à envier aux nôtres et publient des ouvrages considérables par leur goût, leur typographie et leurs procédés perfectionnés*<sup>1021</sup>. » Il remarque que les critiques d'art de la plume de Miloš Jiránek et F. X. Šalda publiées par *Volné směry* sont consacrées « *à l'étude minutieuse de tout ce qu'on essaie en France*<sup>1022</sup>. » L'article se termine par une grande éloge à la musique et aux compositeurs tchèques et aussi à William Ritter dont les écrits lui servirent d'informations sans doute : « *M. William Ritter, l'un des très rares critiques capables de tracer de l'art central européen un tableau exact, et l'un des hommes qui ont le plus fait pour rectifier les jugements hâtifs que nous portons en France sur cet art*<sup>1023</sup>. »

Il est clair que Mauclair cherchait en Bohême éloignée et opprimée par l'Empire

---

<sup>1015</sup>*Ibid.*, p. 79.

<sup>1016</sup>*Ibid.*, p. 80. Ce n'était pas la France qui attira les architectes et les artistes de l'art appliqué tchèques. Ils s'orientaient beaucoup plus vers Vienne, vers Munich mais aussi vers l'Angleterre et la Belgique que vers la France où l'influence forte du XVIIIe siècle et de l'art de rococo supprimait les tendances simples et modernes. A l'exposition universelle de 1900, les restaurants autrichiens et allemands furent refusés et critiqués par le public français pour leur style nouveau.

<sup>1017</sup>Renáta Tyršová, Henri Hantich, *Le Paysan tchèque*, Paris, Librairie Nilsson, Prague, Librairie Topič, 1911, sans page.

<sup>1018</sup>Camille Mauclair, « L'Art à Prague », *art. cit.*, p. 84.

<sup>1019</sup>*Ibid.*, p. 82.

<sup>1020</sup>*Ibid.*

<sup>1021</sup>*Ibid.*, p. 85.

<sup>1022</sup>*Ibid.*

<sup>1023</sup>*Ibid.*

Austro-Hongrois tout ce qu'il voyait disparaître en France libre : la tradition, la stabilité et la continuité. Mais à ce moment il pouvait déjà soupçonner que Prague n'était pas exclu du mouvement européen et même là-bas naît le groupe Osma et avec lui le cubisme et l'art qu'il réprouvait. Paradoxalement pendant son séjour à Prague en mai 1907 ce groupe organise sa première exposition dans le magasin abandonné dans la rue Královská no 16, derrière La Tour Poudrière.

Pourtant la collaboration entre les Tchèques et le critique français continua. Défenseur avisé du symbolisme, Mauclair s'est, comme de nombreux autres critiques du XIXe siècle, intéressé aussi bien au mouvement impressionniste. Mais contrairement à Théodore Duret, Duranty ou Gustave Geffroy, dont rôle fut de défendre et diffuser l'impressionnisme, Camille Mauclair est arrivé sur le champ quand la bataille fut déjà gagnée et le mouvement venait de se combler. C'est le moment où Mauclair est devenu son historien.

Il y a consacré un ouvrage qui a marqué son temps : *L'impressionnisme*<sup>1024</sup>, paru pour la première fois en 1903 et réédité en 1904, donc la même année quand Meier-Graefe publie son *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (L'histoire du développement de l'art moderne)<sup>1025</sup>. Cette étude complète dont l'auteur résume l'une des plus importantes révolutions qui se soit produite dans l'histoire de la peinture depuis la Renaissance, eut un immense succès non seulement en France<sup>1026</sup>, mais également à l'étranger. Elle fut publiée à l'occasion de l'inauguration du Salon de la libre Esthétique à Bruxelles, où grâce à Octave Mans, les oeuvres les plus importantes de Manet, Renoir, Claude Monet, Degas, etc. furent exposées. Le texte étant accompagnée par 48 illustrations, représente l'un des premiers bilan historique du mouvement. En plus l'auteur l'a équipé par les notes et les documents relatifs à l'impressionnisme, par la liste des galeries, collections et musées où se trouvent les plus considérables oeuvres impressionnistes et par la liste des expositions où elles ont figuré. Il reconstruit une liste des oeuvres des peintres impressionnistes. Enfin il complète le livre par une bibliographie et une iconographie. Même si toutes ces informations ne sont pas du tout exhaustives et les listes sont plus tôt approximatives, elles servirent comme une source utile pour les historiens futurs.

Mauclair définissant clairement en termes subtils le courant impressionniste, l'illustre sur les exemples choisis et le classe dans le contexte de l'histoire de l'art. A cette explication de la théorie et de son application, il ajoute un historique du mouvement. Il consacre un chapitre particulier à Edouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas et Auguste Renoir. Ensuite il traite les artistes d'après lui secondaires de l'impressionnisme parmi les quels il range Camille Pissarro, Alfred Sisley, Paul Cézanne, Berthee Morisot, Mary Cassatt mais aussi Gustave Caillebotte, Albert Lebourg et Eugène Boudin. « Les illustrateurs modernes rattachés à l'impressionnisme » forment aussi un chapitre. L'histoire se termine par le néo-impressionnisme et la théorie du pointillisme dont les représentants sont Georges Seurat, Paul Signac, Théo van Rysselberghe, Pierre Bonnard mais aussi Maurice Denis et Paul Gauguin. Le titre du dernier chapitre « Mérites et défauts de l'impressionnisme » implique le plus les jugements personnels de l'auteur.

Cette partie nous semble la plus intéressante pour nous faire l'idée de son auteur. D'après lui le grand mérite du mouvement était que « *moralement, l'impressionnisme a rendu un service immense à l'art entier en attaquant de front la routine, en prouvant qu'une réunion de producteurs indépendants pouvait rénover l'esthétique sans rien devoir à l'enseignement*

---

<sup>1024</sup>Camille Mauclair, *L'impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres. Edouard Manet, Edgar Degas*, Paris, Libraire de l'art ancien et moderne, 1903 (réédition 1904 et 1923).

<sup>1025</sup>Voir J. B. Svrček, *F. X. Šaldy boje a zápas o výtvarné umění*, Praha, Melantrich, 1947, p. 110.

<sup>1026</sup>On a écrit du livre et de son auteur: « *M. Camille Mauclair, dont le talent de littérateur et de critique d'art est si justement apprécié, a récemment publié une excellente étude d'ensemble sur l'Impressionnisme, dont on ne saurait trop recommander la lecture à ceux qui désirent se faire une idée exacte de ce mouvement si significatif dans notre peinture moderne [...] l'ouvrage de M. Mauclair vient particulièrement à son heure...* » G. S. , *La république Française*, le 23 février 1904, Archives du Musée Rodin, dossiers personnes, Camille Mauclair.

*d'Etat. [...] Il a, enfin et surtout, porté un coup irrémédiable à l'académisme, et lui a arraché un prestige d'enseignement qui régnait tyranniquement sur les jeunes artistes depuis des siècles*<sup>1027</sup>. » Ses autres mérites étaient d'avoir apporté une technique nouvelle, une conception nouvelle du chromatisme, de la psychologie, de la composition, de l'analyse de la lumière et du dessin absolument originale. « *Enfin il est remonté par un courageux effort, aux sources originelles du génie national* »<sup>1028</sup>. » D'après Mauclair l'impressionnisme a dépensé la moitié de ses forces à prouver à ses adversaires qu'ils erraient, et l'autre à inventer des procédés techniques. Et c'est pourquoi « *il n'est pas étonnant qu'il ait manqué de profondeur intellectuelle et qu'il ait laissé à ses successeurs le soin de réaliser des oeuvres méditatives et intellectuelles* »<sup>1029</sup>. » Par cette phrase Mauclair exprime exactement ce qui lui manquait chez les impressionnistes et ce qu'il attendait de l'art futur – une synthèse psychologique, un art plus idéologique, plus spirituel. Il y cherchait les valeurs approuvées par sa génération – la génération symboliste – pour laquelle l'impressionnisme fut un peu trop superficiel.

En même temps s'il apprécie toutes les qualités de l'impressionnisme, il souffre des « défauts » de composition, d'harmonie, enfin de forme. Il est persuadé que les oeuvres impressionnistes ne sont pas aussi parfaites que par exemple les tableaux de Léonard de Vinci ou de Rembrandt mais il se rassure en constatant que les défauts des impressionnistes rendent leurs oeuvres plus humaines : « *Nous voyons ce qui manque, nous sentons l'endroit où la main du peintre a trahi son désir, nous goûtons le charme délicieux du défaut qui le rapproche des nôtres...* »<sup>1030</sup> C'est « la spontanéité devant la nature » qui justifie toutes ces indigences de l'impressionnisme. A ce moment Mauclair était encore capable d'accepter les « défauts » de la peinture moderne mais cette tolérance fut limitée – la peinture de Cézanne n'y rentrait pas.

D'après Mauclair l'impressionnisme avait substitué « la beauté de caractère » à « la beauté de proportions ». Par cette constatation il prouve une fois de plus à quel point le critère de la beauté jouait un rôle important dans sa perception de l'art. Il cherchait en vain cette beauté chez les artistes postimpressionnistes. Enfin l'art qui suivait l'impressionnisme ne correspondait pas du tout à l'attente de Mauclair. En lisant ses textes on a l'impression que s'il avait été né trente ans plus tôt, donc s'il avait appartenu à la génération des impressionnistes, il n'aurait pas accepté leur art non plus. Il en était capable seulement au moment où les batailles furent gagnées. Mais cela ne change pas que son livre sur leur mouvement a une valeur théorique et historique incontestable.

Grâce à son livre sur l'impressionnisme mais aussi sur Rodin et à ses nombreux articles publiés à l'étranger, Mauclair se fit une réputation allant au-delà des frontières, où il fut reconnu comme un éminent critique. Il fut particulièrement apprécié aux Etats-Unis, mais plus encore en Angleterre, où son ouvrage sur Rodin remporta un vif succès en 1904. La presse lui était généralement particulièrement favorable. Comme on sait sa réputation ne manqua pas les artistes de Manes en Bohême qui depuis 1902 publièrent ses articles dans leur organe *Volné směry*.

<sup>1027</sup> Camille Mauclair, *L'impressionnisme*, op. cit. , p. 201-202.

<sup>1028</sup> *Ibid.* , p. 203.

<sup>1029</sup> *Ibid.*

<sup>1030</sup> *Ibid.* , p. 204.



L'exposition de l'art français moderne organisée par Gabriel Mourey à Prague en 1902 montra déjà quelques membres du groupe impressionniste mais l'impression et le souvenir de cet événement fut plutôt chaotique. C'est pourquoi, cinq ans plus tard en 1907, les Tchèques décidèrent de suivre leur propre conception de l'art moderne étant instruits non seulement par l'histoire de l'impressionnisme de Camille Mauclair mais surtout par les livres de Julius Meier-Graefe. Les Tchèques trouvèrent chez ce critique d'art allemand une inspiration plus précise et plus complète montrée clairement à l'exposition qu'il avait organisée en 1903 à Vienne. Les Tchèques suivaient un concept presque similaire même si plus limité dans le temps. Alors les organisateurs essayaient de prouver la légitimité de l'impressionnisme depuis le XVIIe siècle, tandis que les Tchèques cherchaient ses racines seulement au XIXe siècle.

Ils comprirent qu'il fallait présenter une image claire non seulement de la base de l'art moderne – l'art impressionniste – mais de tout le développement de l'histoire de l'art français du XIXe siècle. Mais étant conscients que la réalisation du projet sera extrêmement difficile car les oeuvres d'art qu'ils auraient aimées exposer devenaient à ce moment très chères et inaccessibles dans les collections privées ou dans les musées, ils décidèrent et ils furent obligés de réduire le projet à l'art impressionniste et postimpressionniste tout en essayant d'illustrer ses racines et ses tendances.

Mais même l'organisation d'une telle exposition n'était pas beaucoup plus facile. S'ils décidaient de poursuivre leur but quand même c'était pour les deux raisons suivantes : ils supposèrent qu'une telle exposition de l'art classique moderne aura une importance exceptionnelle et puis si alors il était difficile de l'organiser, dans dix ans cela aurait été absolument impossible. A cause des difficultés données ils ont résigné à obtenir deux fondateurs de la peinture moderne Ingres qui a doté l'art moderne par la ligne et Delacroix qui lui a donné la couleur et la lumière, et ils commencèrent l'exposition basée sur l'impressionnisme français par Honoré Daumier.

Si dès 1906, ils avaient invité Mauclair à les aider à organiser leur exposition basée sur l'impressionnisme, ils n'ont pas pu choisir un critique d'art plus avisé et plus compétent en France. Le problème était que Mauclair était incapable d'aller au delà du mouvement impressionniste. F. X. Šalda en était conscient car depuis 1906 il s'était déjà méfié des idées de Mauclair sur l'art contemporain. Mais il le considérait toujours comme le « *premier et jusqu'à maintenant le meilleur historien* de l'impressionnisme<sup>1031</sup> ». » Finalement les Tchèques ont combiné les deux enseignements – celui de Mauclair et celui de Meier-Graefe. L'idée de réaliser l'exposition qui eut lieu d'octobre à novembre 1907, est née déjà avant le séjour de F. X. Šalda à Paris en mai et juin 1906 pendant lequel il a rencontré pour la première fois Mauclair et il préparait déjà les premiers contacts.

La position de Šalda à Paris fut compliquée car les membres de Manes temporairement l'exposition préparée et sollicitaient Šalda à être prudent et lier seulement les contacts sans s'engager à quelque chose. En même temps ils ne voulaient pas lui laisser toute la responsabilité et la main libre et ils proposèrent qu'un artiste de l'association supervise ses décisions. En plus il était incertain si Manes aurait à sa disposition toujours son pavillon construit à l'occasion de l'exposition Rodin en 1902. Šalda en fut déçu mais il continua à négocier avec les collaborateurs futurs comme par exemple Jean Dolent. Avant son arrivée à Paris Šalda contacta Meier-Graefe et le 5 juin il écrit au sculpteur Bohumil Kafka: « *J'ai beaucoup de recommandations aux jeunes artistes parisiens de Meier-Graefe de Berlin. Je lui en ai demandé, car je voulais les contracter, d'envoyer leurs oeuvres à l'exposition de*

<sup>1031</sup>F. X. Šalda, « Camille Mauclair : Trois Crises de l'art actuel », *Volné sméry*, vol. X, 1906, p. 367.

*l'automne qui devait montrer les oeuvres des jeunes de la France en Bohême [...]. Tout le plan devient très douteux et je n'ai pas envie d'engager quelqu'un. Parmi les recommandations il y a aussi celle à Maillol que je voudrais vraiment connaître*<sup>1032</sup>. » Un an plus tard en mai 1907 pendant la visite de Mauclair à Prague ils ont déjà préparé les détails.

Mauclair avait intéressé ses collaborateurs tchèques par ses recommandations nécessaires pour pouvoir accéder aux collections privées normalement d'après lui absolument inaccessibles. Il promettait de procurer les tableaux des maîtres moins connus<sup>1033</sup>. Mais Bohumil Kafka aussi grâce à sa collaboration avec les collectionneurs et les galeries privés pour *Volné směry* avait déjà beaucoup de contacts utiles et probablement participa activement à la préparation de l'exposition. Štenc lui écrit : « *Cher Consul, j'espère que grâce à votre aide on pourrait de jour en jour tout publier et même exposer. Pouvoir exposer les oeuvres de Degas et quelques autres de ces messieurs extraordinaires ! Mon dieu ! On attirerait même le public de l'étranger à visiter Prague*<sup>1034</sup>. »

La préparation de l'exposition commença très probablement juste après la visite de Mauclair à Prague. Le 8 juillet 1907 Mauclair écrit à Šalda : « *Mon cher ami, J'ai l'adhésion de plusieurs marchands et collectionneurs. Mais il m'est impossible de continuer mes démarches si vous ne me donnez pas, le plus vite possible, des détails précis sur : 1° les conditions de garantie préliminaire offertes par Manes au sujet des risques et des assurances des toiles envoyées.*

*2° l'adresse de l'emballleur ou commissionnaire qui se chargera de centraliser et d'expédier les oeuvres. Tous les gens que je vois me demandent : « Quelles garanties nous donne-t-on ? Et chez qui faudra-t-il déposer les tableaux ? » Il faut donc que vous me fixiez là-dessus avant que je retourne voir les personnes qui ont consenti en principe, afin de choisir avec elles les oeuvres et d'en dresser la liste. Il sera très difficile d'avoir des Manet. Personne ne veut en prêter et il en reste très peu sur le marché, en sorte que ceux qui en ont craignent, en les éloignant 2 mois, de perdre des occasions de vente. J'essaierai cependant. Je vous aurais de très beaux Monticelli*<sup>1035</sup> *par un ami personnel*<sup>1036</sup>. »

Šalda a fait ce que Mauclair avait demandé car le 22 juillet 1907 Mauclair lui adresse cette réponse : « *Je reçois votre lettre du 19 courant, où vous me désignez MMrs Michel et Kimbel*<sup>1037</sup>. *Je vais donc leur remettre la liste des personnes chez lesquelles ils devront aller chercher les tableaux, avec la liste des oeuvres, leurs titres, leurs prix de vente, et les prix d'assurance que les propriétaires des tableaux désireront voir garantir – car ceci dépend de*

<sup>1032</sup>Lettre de F. X. Šalda à Bohumil Kafka, Paris, Hôtel du Danube, 58, rue Jacob, le 5 juin 1906, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence přijatá od jednotlivců, traduction K. F. : «*Mám řadu doporučení na mladší umělce pařížské od Julia Meier-Graefe z Berlína. Vyžádal jsem si jich od něho, poněvadž jsem je chtěl získat k obelání podzimní výstavy, která měla přivésti do Čech díla Mladých z Francie [...]. Celý plán stává se velmi pochybným, že nechce se mně vůbec vyzývati někoho. Mezi těmito doporučeními jest i na Maillola, kterého bych opravdu rád poznal.* »

<sup>1033</sup>Dans une de ses lettres de Jiránek à F. X. Šalda il doute que Mauclair puisse obtenir les oeuvres de ces artistes méconnus. Voir Lettre de Miloš Jiránek à F. X. Šalda, Prague, le 7 juin 1906, Památník národního písemnictví, Prague, fond F. X. Šalda 30/F/30.

<sup>1034</sup>Lettre de Jan Štenc à Bohumil Kafka, le 2 avril 1907, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence přijatá od jednotlivců, traduction K. F. : «*Doufám, že milej Konsule, Vaším přičiněním vše postupně budemem moci tisknout a i vystavovat. Takhle Degase moci vystavit a několik ještě těch fajn páni. Kriste! To bychom nalákali i z ciziny lidi k návštěvě Prahy.* »

<sup>1035</sup>Cet artiste fut l'un des préférés de Mauclair. En 1911 il publie un article sur lui dans *Volné směry*. Camille Mauclair, «*Adolphe Monticelli*», *Volné směry*, vol. XV, 1911, p. 202-225.

<sup>1036</sup>Lettre de Camille Mauclair à F. X. Šalda, Saint-Leu-Taverny Seine et Oise, le 8 juillet 1907, Památník národního písemnictví, Prague, fond F. X. Šalda 30/F/1.

<sup>1037</sup>Cette compagnie d'emballleur expédiait les oeuvres d'art pour toutes les expositions organisées par Manes à Prague.

leur jugement personnel<sup>1038</sup>. » De cette lettre de Mauclair on ressent une grande hâte avec laquelle les démarches nécessaires furent prises mais en même temps les Tchèques n'oublèrent pas de préparer une éducation populaire avant l'ouverture de l'exposition. Depuis le début de l'année 1907, *Volné směry* publièrent une quantité d'articles sur l'impressionnisme et ses représentants écrits par plusieurs auteurs<sup>1039</sup>. Tout au début du catalogue de l'exposition le lecteur découvre l'annonce de ces numéros de *Volné směry* qui furent vendus à sa disposition à l'exposition même. Ensuite on découvre l'annonce du livre de Mauclair *Ville Lumière*<sup>1040</sup> publié récemment en tchèque.

Comme d'habitude Manes ne sous-estimait pas la publicité et il envoya les annonces en même temps que le catalogue et l'affiche dans les revues, même à l'étranger et surtout en France. František Kysela, le décorateur éminent très apprécié par Ritter, fut l'auteur de l'affiche qui est conçue étonnement d'une manière un peu conservatrice, dans le style décoratif de l'Art Nouveau. On y sent un antagonisme entre ce style et les ambitions de la modernité du projet. Otakar Novotný fut chargé de l'architecture. L'exposition de « Maîtres impressionnistes français » fut ouverte le 27 septembre 1907 dans le pavillon sous le jardin Kinský et elle ferma ses portes le 30 novembre 1907.

L'exposition contient plus de 150 oeuvres. Les organisateurs réussirent à obtenir des oeuvres d'art pour Prague de C. Delpiano de Cannes, de la galerie de Bernheim Jeune<sup>1041</sup>, E. Bloch, J. Druet, Durand Ruel, J. Rosenberg, A. Vollard de Paris. Un grand nombre fut envoyé de la galerie Paul Cassirer de Berlin. Le projet devait être très cher car seulement l'assurance des oeuvres de Cassirer s'est montée à 438 720 couronnes. Les prêteurs espéraient sans doute vendre quelques tableaux à l'exposition pragoise où toutes les oeuvres étaient à acheter. Regardant les publicités à la fin du catalogue, on peut se faire une idée de la pratique financière du projet. Manes devait chercher les sponsors de la même manière qu'aujourd'hui mais peu de sociétés voulaient subventionner le projet par l'argent. Manes s'est fait un cercle de collaborateurs fidèles composé par les sociétés qui participaient à l'installation pratiquement. La société *Rakovnická chamotka* fournissait les carreaux, MM. Hynek et Gottwald les tapis, M. H. Richter procurait les cadres et M. Antonín Zeman les tentures, M. Jan Štětka fut responsable du chauffage, MM. Strnad et Vaníček établirent les dépôts et les travaux menuisiers, Václav Nejedlý organisait les travaux serruriers et M. J. K. Maschka fut chargé du transport et de la négociation avec la douane. Mais finalement l'exposition se termina avec un déficit de 6 mille couronnes. En tout elle coûta 13 milles couronnes. Toutefois elle eut la plus grande fréquentation après l'exposition Rodin en 1902.

Le but des organisateurs fut de résumer « *clairement les grandes phases de ce mouvement [impressionniste] Manet, Degas, Renoir, Monet, et Lebourg, avec Sisley et Pissaro représentent la période héroïque ; Monticelli, Daumier figurent parmi les précurseurs. Le mouvement se développe avec les néo-impressionnistes représentés par*

<sup>1038</sup>Lettre de Camille Mauclair à F. X. Šalda, Saint-Leu-Taverny Seine et Oise, le 22 juillet 1907, Památník národního písemnictví, Prague, fond F. X. Šalda 30/F/1.

<sup>1039</sup>Théodore Duret, «Renoir», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 189-194; Théodore Duret, « Claude Monet a impressionism », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 345-350; Miloš Jiránek, «Degas a kritika. Souhrn výňatků z článků J. -K. Huysmanse, George Moorea, Maxe Liebermanna a J. Meiera-Graefe », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 286-300; Roger Marx, «Degas», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 283-285; J. Meier-Graefe, «Paul Cézanne», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 85-100; J. Meier-Graefe, « Camille Pissarro », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 393-410; F. X. Šalda, «Prokletý malíř, Paul Cézanne», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 11-13; Camille Mauclair, «Úloha Manetova», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 51-62.

<sup>1040</sup>Camille Mauclair, *Město světla*, Praha, Nakladatelství Volných směrů, 1906.

<sup>1041</sup>La galerie Bernheim Jeune a prêtée les 22 tableaux de Bonnard, Gross, Forain, Théo van Rysselberghe, Luce, Manet, R. X. Roussel, Signac et Vuillard. Le 26 novembre 1905 elle adresse une lettre à Manes dans laquelle ils sollicitent le retour de leur tableaux. Voir Francouzští impresionisté, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Manes, sign. 6. 1. 34, karton 38.

*Signac, Luce et Gross, puis avec Vuillard et Bonnard. Van Gogh et Gauguin son encore présents avec des oeuvres de choix*<sup>1042</sup>. » Mais qui est-ce qui étaient ces organisateurs ? Dans le catalogue<sup>1043</sup> on apprend les noms du jury<sup>1044</sup> mais ni Mauclair ni Šalda n'y figurent. Pourtant on sait de leur correspondance que c'étaient surtout eux qui furent responsable du projet. Il est intéressant que le texte dans le catalogue fut écrit seulement par Šalda et non par Mauclair qui fut uniquement mentionné comme collaborateur et intermédiaire<sup>1045</sup>. Certainement c'est du à la méfiance de la part des Tchèques vers Mauclair qui depuis 1906 n'était plus considéré comme critique d'art moderne et au niveau de leurs ambitions. Ils ont utilisé ses contacts et connaissances mais ils ne lui donnèrent aucun espace pour s'exprimer. La conception de l'exposition fut alors plutôt l'oeuvre des membres de Manes et surtout de Šalda même s'ils s'inspiraient sans doute du livre sur l'impressionnisme de Mauclair. Il est aussi remarquable que des quarante artistes exposés il y en a quatorze<sup>1046</sup> dont l'oeuvre figurait déjà à l'exposition de Mourey en 1902. Mais cette fois-ci les tableaux de Manet n'y ont pas manqué.

Šalda dès le début de son texte dans le catalogue<sup>1047</sup> explique au public que le but des organisateurs était de donner l'image du développement de l'art français au XIXe siècle et même s'ils ne réussirent pas à illustrer cette période sans espaces vides, l'exposition peut au moins sous-entendre son caractère. Ingres et Delacroix, deux anti-pôles qui fondèrent la base de l'art moderne y manquèrent pour des raisons pratiques. Le premier maître commence à être apprécié seulement maintenant grâce aux plus modernes – Degas et Gauguin qui ont compris. Ensuite Šalda affirme que s'on voulait vaincre le naturalisme, il fallait le faire par Ingres – par le style, la synthèse et l'arabesque. Delacroix a doté la peinture moderne d'une sensibilité et d'un langage picturale extraordinaires. Il lui a fait découvrir la couleur et la lumière.

Daumier est la première personnalité historique présentée à l'exposition. D'après Šalda c'est lui qui au lieu de chercher la beauté cherchait le caractère et c'est là où il voit son importance pour le développement de l'art moderne. Il l'appelle « *le Balzac de la peinture moderne* »<sup>1048</sup> et il le considère comme le père des impressionnistes tandis qu'Adolphe Monticelli est leur précurseur.

<sup>1042</sup>Francouzští impresionisté, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Manes, sign. 6. 1. 34, karton 38. Manes a exposé les oeuvres de Daumier Honoré, Monticelli Adolphe, Manet Edouard, Renoir Auguste, Monet Claude, Degas Edgar, Pissarro Camille, Sisley Alfred, Cézanne Paul, Berta Morisot, Mary Cassatt, Boudin E. , Lebourg Albert, André Albert, Maufra Maxime, Moret Henry, Loiseau Gustave, Raffaëlli J. F. , Forain, Bonnard Pierre, Roussel R. X. , Vuillard J. Edouard, Laprade Pierre, Legrand Louis, Anquetin, Dethomas M. P. , Marquet Albert, Ibels H. G. , Bréal Aug. Ed. , Gauguin Paul, Van Gogh Vincent, Bernard Emile, Manzana G. , Cross H. E. , D'Espagnat G. , Guillaumin Armand, Luce M. , Van Rysselberghe Théo, Signac Paul, Valtat Louis.

<sup>1043</sup>*Impresionisté, XXIII. výstava S. V. U. Mánes*, Praha, pavilon Mánesa pod Kinskou zahradou, du 27 septembre au 30 novembre 1907, Praha, S. V. U. Mánes, 1907, 58 p.

<sup>1044</sup>Jan Kotěra, Kamil Hilbert, Otakar Nejedlý, Otakar Novotný, Jan Preisler, Viktor Stretti, Stanislav Sucharda, Jan Štursa, Max Švabinský, Vladimír Županský.

<sup>1045</sup>*Impresionisté XXIII. výstava S. V. U. Mánes, op. cit.* , p. 35, traduction K. F. : « *M. Camille Mauclair, l'écrivain français, assistait à la réalisation de cette exposition très souvent par son entermise.* » , « *K uskutečnění této výstavy přispěl nám spisovatel pan Camille Mauclair v mnohých případech svým prostřednictvím...* »

<sup>1046</sup>Renoir Auguste, Monet Claude, Degas Edgar, Pissarro Camille, Sisley Alfred, Mary Cassatt, Lebourg Albert, André Albert, Maufra Maxime, Moret Henry, Loiseau Gustave, Raffaëli, D'Espagnat G. , Guillaumin Armand.

<sup>1047</sup>*Impresionisté XXIII. výstava S. V. U. Mánes, op. cit.* , p. 5-31 (F. X. Šalda, Informační slovo úvodem), traduction K. F.

<sup>1048</sup>F. X. Šalda, «Výstava francouzských impresionistů v Praze, Informační slovo úvodem», in: *Soubor díla F. X. Šaldy, Kritické projevy 6, 1905-7*, Praha, Melantrich, 1951, p. 187, traduction K. F. : « *Balzac moderního malířství.* »

Šalda constate que la formule impressionniste n'est pas moins problématique que n'importe quelle autre formule artistique mais il poursuit : « *Aujourd'hui nous cherchons et nous trouvons chez les impressionnistes des personnalités*<sup>1049</sup> ». Il apprécie le plus de tout le groupe Édouard Manet car il est le plus large et le plus proche des maîtres anciens. Auguste Renoir est « *le plus français* »<sup>1050</sup>. Claude Monet est le « *propre créateur de l'impressionnisme, de son école et de sa technique* »<sup>1051</sup> par contre l'oeuvre d'Edgar Degas et de Paul Cézanne est « *le proteste silencieux contre l'impressionnisme* »<sup>1052</sup>. D'après Šalda Degas n'est pas seulement le classique moderne mais il est plus : le classique de la modernité. L'oeuvre de Cézanne qui retourne vers la synthèse fonctionne comme un correctif de l'impressionnisme et il fut compris surtout par les plus jeunes. Toutefois aussi bien que Jiránek et beaucoup d'autres critiques d'art à l'époque, Šalda voyant ses tableaux originaux reste un peu confu devant sa peinture : « *...il est difficile à dire s'il est grand, mais on ne peut pas douter qu'il soit pur et probe...* »<sup>1053</sup> Il est intéressant qu'à l'époque on doutait du talent de Cézanne, de sa grandeur, de l'achèvement de son oeuvre mais on soulignait toujours son honnêteté.

Mais à part ces artistes les organisateurs ont exposé aussi les oeuvres d' Albert Lebourg, Alfred Sisley, Camille Pissaro, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Maxime Maufra. Šalda explique la technique du néo-impressionnisme dont les représentants principaux sont Georges Seurat et Paul Signac. Dans ce groupe il classe aussi H. E. Cross et M. Luce, qu'il considère comme des paysagistes très intéressants. Il dédie un long passage à Vincent van Gogh et Paul Gauguin qui représentent l'art monumental et décoratif. Dans ce contexte il ne cite pas Mauclair mais Meier –Graefe qui a consacré à Van Gogh « *le plus beau chapitre de son livre Entwicklungsgeschichte* »<sup>1054</sup>. Tandis que Gauguin et Cézanne sont des primitifs qui commencèrent une nouvelle période après l'impressionnisme qui devint classique, van Gogh reste difficile à classer.

Šalda étant conscient de la position contestable d' Émile Bernard dans le monde de l'art moderne se limite à constater qu'il était l'ami de Vincent van Gogh et Paul Gauguin et que « *plus tard [il] prit une autre direction* »<sup>1055</sup>. L'exposition et l'article de Šalda se concluent par un groupe des artistes qu'il nomme « *intimistes* » à cause de leur amour pour les intérieurs: J. Edouard Vuillard, Pierre Bonnard et R. X. Roussel.

Plus tard en 1907-1908 Šalda publie dans la revue *Pokroková revue* (La revue avancée) une longue étude sur « *L'impressionnisme, son importance et son évolution* »<sup>1056</sup> où il développe et corrige ses idées publiées déjà dans le catalogue. Le fait que Šalda retourne au sujet de l'impressionnisme prouve l'importance qu'il donna à sa compréhension dans le milieu tchèque. Il y présente une histoire de l'impressionnisme dont il cherche les racines dans le passé jusqu'à chez Velasquez, El Greco et Goya. Les écrits de Meier-Graefe lui servirent sans doute d'inspiration. Šalda s'arrête de nouveau chez les plus importants protagonistes du mouvement. Monet est d'après lui le moins personnel et le plus directionnel de tous. Le programme de l'impressionnisme est le mieux montré justement dans son oeuvre

<sup>1049</sup> *Ibid.*, p. 188, traduction K. F. : « *My dnes hledáme a nalézáme v impresionistech osobnosti...* »

<sup>1050</sup> *Ibid.*, p. 189, traduction K. F. : « *Renoir je nejfrancouzštější...* »

<sup>1051</sup> *Ibid.*, p. 189, traduction K. F. : « *Monet jest vlastním tvůrcem impresionismu jako školy a techniky.* »

<sup>1052</sup> *Ibid.*, p. 190, traduction K. F. : « *Jest v mnohém tichým protestem proti impresionismu ...* »

<sup>1053</sup> *Ibid.*, p. 191, traduction K. F. : « *...jest těžko říci, je-li veliký, ale nelze pochybovat o tom, že jest ryzí a poctivý...* »

<sup>1054</sup> *Ibid.*, p. 194, traduction K. F. : « *... který mu věnoval nejkrásnější kapitolu svoji entwicklungsgeschichte...* »

<sup>1055</sup> *Ibid.*, p. 195, traduction K. F. : « *...který později dal se jinou cestou...* »

<sup>1056</sup> F. X. Šalda, « *Impresionism: jeho rozvoj, výsledky i dědicové, Historický exkurs a kritické glossy k jeho pražské výstavě* », in: *Soubor díla F. X. Šaldy, Kritické projevy 6, 1905-7*, Praha, Melantrich, 1951, p. 198-225.

puisqu'elle est concentrée complètement à sur l'objet présent. Ce qui manque à l'oeuvre de Monet c'est l'âme mais c'est justement pour quoi il est le représentant typique du mouvement. Mais cette fois-ci il critique la plus jeune génération impressionniste ( Maxim Maufra, Forain et J.-F. Raffaëlli ) dont il parle comme des épigones et il leur reproche qu'il leur manque ce qui était typique pour les fondateurs – « *des ailes* »<sup>1057</sup>.

Il consacre un passage spécial et le plus intéressant à l'art de Cézanne et Degas et il souligne de nouveau que leur oeuvre est une réaction contre l'impressionnisme. Il voit le grand mérite de Cézanne dans sa capacité de synthèse après une longue période de confusion de peinture dans les détails. Mais de nouveau l'évaluation de son oeuvre est ambiguë : « *Je ne veut pas dire par là que Cézanne est le plus grand peintre moderne. Non. Cézanne pour atteindre complètement tout ce qu'il avait désiré aurait eu besoin au moins dix fois plus de talent qu'il n'avait [...]. Souvent Cézanne indique seulement ce qu'il voulait dire, il caque au lieu de parler* »<sup>1058</sup>. » Mais son but était trop grand – « *la couleur comme le principe de composition du tableau* »<sup>1059</sup>. Donc dans cette étude Šalda aussi bien que d'autres critiques d'art contemporains (par ex. Charles Morice) considérait l'oeuvre de Cézanne incomplète, seulement une instruction de la voie prochaine qu'il était incapable d'accomplir lui-même. Il est curieux comment Šalda a corrigé son évaluation de l'oeuvre de Cézanne en si peu de temps. La même année, en 1907 il publia son étude « *Le peintre maudit* »<sup>1060</sup> dans laquelle il se montre le défenseur décidé du peintre. Cette fois-ci on a l'impression des doutes qui furent provoquées probablement par la rencontre avec les originaux qui ne furent pas les meilleurs exemples de la production de Cézanne à l'exposition pragoise.

D'après Šalda Degas corrige l'impressionnisme là où il est le plus faible, dans la forme. Il est le propre classique de la modernité dirigé par la devise aristocratique – la prédication. Il voit la modernité dans la monumentalité, le style et la synthèse. Ces deux artistes étaient les maîtres pour Gauguin qui suivit les mêmes buts dans l'art que van Gogh : un art décoratif monumental. Šalda rangea parmi le trio des postimpressionnistes habituels – Cézanne, Gauguin et van Gogh aussi Degas, mais c'était seulement le premier, dont l'oeuvre lui resta ambiguë, qui suscita le plus de questions chez lui.

Šalda exprime dans son exposé une évaluation de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme. Il comprend très justement que la valeur originale et nouvelle de l'impressionnisme consiste dans le fait que ce mouvement pour la première fois « *cultive la vision pour la vision, l'art pour l'art, il dématerialise et désobjectivise la vue ; la vision commence à être seulement maintenant une fonction spirituelle* »<sup>1061</sup>.

<sup>1057</sup>*Ibid.*, p. 211, traduction K. F. : « ...křídla... »

<sup>1058</sup>*Ibid.*, p. 217, traduction K. F. : « *Netvrdím tím, že Cézanne jest největší malířský tvůrce moderní. Nikoliv: Cézanne, aby byl mohl dosáhnouti plně toho, po čem toužil, byl by potřeboval alespoň desetkrát více talentu, než měl [...]. Cézanne často jen napovídá, co chtěl říci; blekotá, kde chtěl mluvit.* »

<sup>1059</sup>*Ibid.*, p. 217, traduction K. F. : « ...barva jako kompoziční princip obrazový... »

<sup>1060</sup>F. X. Šalda, « *Prokletý malíř* », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 13.

<sup>1061</sup>F. X. Šalda, « *Impresionismus: jeho rozvoj, výsledky i dědicové, Historický exkurs a kritické glossy k jeho pražské výstavě* », in: *Soubor díla F. X. Šaldy, Kritické projevy 6, 1905-7, op. cit.*, p. 211, 212, traduction K. F. : « *Impresionismus první pěstuje zření pro zření, l'art pour l'art, odhmotňuje, odpředměňuje zrak; zření stává se teprve zde funkcí duchovnou.* »

Jiránek dans son compte-rendu<sup>1062</sup> n'est pas aussi philosophique et poétique que Šalda. Étant artiste, sa position vis à vis de la peinture postimpressionniste et néo-impressionniste était beaucoup plus compliquée que celle de Šalda. Aussi bien Jiránek ressent que la période de l'impressionnisme est terminée et il constate qu'aujourd'hui il n'aime plus « *ces maîtres parce qu'ils étaient les impressionnistes mais malgré ça* »<sup>1063</sup>. Il apprécie le plus Manet, Degas et Cézanne qui ne représentent les impressionnistes orthodoxes, il aime Monet et Sisley quand ils oublient leurs théories mais il ne peut pas pardonner aux néo-impressionnistes qu'ils n'en oublient jamais. Il apprécie chez Cézanne sa probité et il regrette que ni l'un ni l'autre des deux maîtres très chers aux artistes de Manes, Gauguin et van Gogh, ne soient pas représentés suffisamment bien à l'exposition. Toutefois de ses paroles on ressent qu'il se sentit confus devant l'oeuvre de ces artistes et qu'il ne savait pas vraiment comment réagir à leur peinture : « *Je ne me rappelle pas du tout avoir vu Cézanne [l'oeuvre] qui aurait été convainquant lui même, bien sûr j'ai trouvé souvent de grandes qualités chez lui mais seulement en le comparant, néanmoins ensuite n'importe quoi est devenu futile par rapport à lui. Son aspiration était aussi grande et aussi probe* »<sup>1064</sup>. Il lui paraît pénible d'écrire des néo-impressionnistes dont il n'appréciait pas la technique.

Précisément il critique les oeuvres d'Emile Bernard, dont le rôle à l'exposition lui semble bizarre. Il est persuadé que les qualités du peintre G. d'Espagnat aussi bien que Maximilian Luce et Cross décrites par Charles Morice dans ses articles pour *Volné směry*<sup>1065</sup>, ne veulent pas grand chose et il les considère comme les artistes plus que médiocres, même mauvais. L'évaluation de l'ensemble de l'exposition est aussi bien confuse. Il constate que l'exposition que Manes réussit à organiser avec un grand effort, ne correspond pas aux éloges de l'impressionnisme faites depuis des années : « *Ce qui est assemblé dans le pavillon dans le jardin Kinský, ce sont surtout des exemples de la production ordinaire, rarement des chef d'oeuvres et souvent des abattis, - mais c'est intéressant quand même* »<sup>1066</sup>. Il est conscient des difficultés des organisateurs et il ajoute que pour quelqu'un qui sait regarder les oeuvres sans préjugés c'est l'exposition la plus instructive de toutes organisées à Prague quand même.

Karel Špillar nous a laissé son avis intéressant dans une de ses lettres adressées à Bohumil Kafka : « *En tout c'était une action très louable mais je ne sais pas si son importance et le résultat moral sont en proportion aux sacrifices énormes avec lesquelles on*

<sup>1062</sup>Miloš Jiránek, «Francouzští impresionisté», *Volné směry*, vol. XII, 1908, p. 7. Le peintre Max Švabinský fut l'un de ceux qui remercia Jiránek pour cet article: «...il est d'après mon avis le meilleur de tous qui ont été écrit – celui de Muther y compris. On y voit la différence entre le regard d'un littéraire et d'un peintre...» Lettre de Max Švabinský à Miloš Jiránek, le 20 février 1908, Archiv Národní galerie, Prague, fond Miloš Jiránek z pozůstalosti Jiřího Kotalíka, traduction K. F. : «...Při této příležitosti přijměte můj dik za Váš článek o naší výstavě impresionistů, je dle mého úsudku ten nejlepší ze všech co byly napsány – Muthera nevyjímaje. Zde je vidět ten rozdíl, jak na věc se dívá literát a malíř...»

<sup>1063</sup>Miloš Jiránek, «Francouzští impresionisté», in: *O českém malířství moderním a jiné práce, literární dílo II.*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, p. 148, traduction K. F. : «... jeho mistry mám rád již ne proto, že byli impresionisty, nýbrž ačkoli jimi byli. »

<sup>1064</sup>Miloš Jiránek, «Francouzští impresionisté», *Volné směry*, vol. XII, 1908, p. 9-10, traduction K. F. : «Nepamatuji si vůbec, že bych byl kdy viděl Cézanna, který by přesvědčoval sám sebou; objevoval jsem u něho jistě a často velké kvality teprve srovnáním, ale potom vedle něho zmalichnělo kdeco, tak velká a poctivá byla vždy jeho snaha. »

<sup>1065</sup>Charles Morice, «Umělecká kronika pařížská», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 219-221.

<sup>1066</sup>Miloš Jiránek, «Francouzští impresionisté», in: *O českém malířství moderním a jiné práce, literární dílo II.*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, p. 148, traduction K. F. : « Co jest nashromážděno pod zahradou Kinského, jsou většinou ukázky běžné produktem málokdy její vrcholky, často jen odpadky, - ale zajímavě i tak...»

la réalisa. En sachant toutes les difficultés de la commission seulement des photographies de ces tableaux, je ne peux pas reprocher ni à Mauclair ni à Manes le fait que les meilleures oeuvres n'y étaient pas exposées. Mais en tout cas c'est une grande erreur que l'oeuvre de quelques artistes comme par exemple de Manet ou Gauguin ou van Gogh ait été si mal présentée, de manière qu'elle nie l'illusion ou l'idée que le visiteur s'en était faite<sup>1067</sup>. »

L'auteur anonyme du compte-rendu publié dans la revue concurrente *Dílo*<sup>1068</sup> a l'impression que le coloris des peintures impressionnistes a subi de grands dégâts dans le temps et les tableaux ne sont plus éclatants comme autrefois. Il attaque les tableaux des modernistes et il proclame que « les oeuvres de Gauguin et de Cézanne exposées sont malades et elles représentent la parodie d'une oeuvre d'art en général – de la même manière que les oeuvres de Munch. C'est notre devoir de le dire à notre peuple désorienté et à notre intelligence cultivée littérairement. L'art qui même dans le pays de ses auteurs reste une énigme irrésolue, ne peut pas être compris et loué par nous<sup>1069</sup>. » La dernière phrase fait penser à Ritter.

L'article n'est pas signé mais on peut supposer que son auteur fut en contact avec lui. Cette phrase montre à quel point les artistes de Manes furent courageux en montrant cet art à la société tchèque qui ne se sentait pas assez mûre pour accepter un art étranger et critiqué même dans son pays d'origine<sup>1070</sup>. Ils savaient pourquoi ils publiaient une suite d'articles éducatifs. Le correspondant de *Dílo* continue : « Notre aversion envers cet art exagéré ne diminue pas par l'éducation faite dans les numéros spéciaux de *Volné směry*. Elle ne diminue pas mais par contre elle augmente car on a vu dans le même pavillon l'art français d'Aman-Jean, Besnard, Carrière, La Touche, de Chavannes et Le Sidaner<sup>1071</sup>. » Notons que ces artistes appartiennent surtout aux favoris de Mauclair. Ensuite le critique suppose que les organisateurs exposaient les oeuvres d'avant-garde seulement parce qu'ils étaient impressionnés par les prix « artificiellement » augmentés par les marchands européens et américains. Là aussi on ressent une des pensées obsessives de Mauclair. A la fin de son texte le critique reproche aux organisateurs que l'exposition semblait au visiteur chaotique et il ne pouvait pas se faire l'idée claire de l'impressionnisme ce que regrettait déjà Jiránek.

Par contre Karel B. Mádl avait compris le but des organisateurs dans son compte-rendu<sup>1072</sup>. Il ne cherchait pas les portraits des peintres en particuliers mais plutôt une illustration du développement de l'art moderne au XIXe siècle à l'exposition. Et il constate que ceux qui préparèrent cet événement en avaient une idée claire et nette. Ensuite il donne une description de l'oeuvre de plusieurs peintres présentés, dont la critique la plus

<sup>1067</sup>Lettre de Karel Špillar à Bohumil Kafka, Prague, le 27 novembre 1907, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence přijatá od jednotlivců, traduction K. F. : « *Celkem to byla moc záslužná věc, ale nevím zdali její význam a morální výsledek budou v poměru k těm velkým obětem s jakými se to podařilo. Že sem nepřišly ty nejlepší věci nemohu vyčítat ani Mauclairovi ani Manesu, když vím, jaká je to obtíž pouhé fotografie některých těch věcí získat. Ale chyba je to rozhodně velká jsou-li někteří jako např. Monet nebo Gauguin nebo van Gogh tak slabě zastoupeni – že tak jak tam jsou, spíše běrou návštěvníku výstavy illusi nebo představu, jakou o nich měl. »*

<sup>1068</sup>«Francouzští impresionisté», *Dílo*, vol. V, 1907-1908, p. 215-218.

<sup>1069</sup>*Ibid.*, p. 216, traduction K. F. : « ...vystavená chorobná díla Gguguinova a Cézannova jsou parodií uměleckého díla vůbec – jako byla díla Munchova. Našemu bezradnému lidu a literárně vychované inteligenci jsme to povinni říci. Ono umění které i ve vlasti jeho autorů jest nerozřešenou hádankou nemůže námi býti pochopeným a vychvalovaným. »

<sup>1070</sup>Il est paradoxale que même l'auteur principale de l'exposition Camille Mauclair appartenait parmi ces critiques français qui n'ont pas compris l'oeuvre de Cézanne, van Gogh et Gauguin.

<sup>1071</sup>«Francouzští impresionisté», *art. cit.*, p. 216, 218, traduction K. F. : « *Odpor náš k tomuto nehoráznému umění neumenšuje se přípravou kterou vykonávaly Volné směry svými speciálními čísly. Nezmenšuje sem ale stupňuje sem protože jsme v témže pavillonu viděli francouzské umění Aman-Jeanovo, Besnardovo, Carrièrovo, La Touchovo, De Chavannovo a Sidanerovo. »*

<sup>1072</sup>K. B. Mádl, «Francouzští impresionisté», in: *Umění včera a dnes*, Praha, F. Topič, p. 371-391.



intéressante pour nous est celle des postimpressionnistes. D'après lui Cézanne cherche seulement l'originalité et l'individualisme à tout prix. Il trouve son art « incomplet ». Il ne s'intéresse qu'à la couleur et en plus d'une manière brutale, le reste lui échappe. Il fait comprendre que l'art de Paul Gauguin et de Vincent van Gogh, qui d'après lui ne furent pas des personnes normales - l'un déprimé par le monde, l'autre est devenu fou – est un art malade. En plus leur oeuvre n'était qu'un début sans fin. Ce qui est considéré comme le résultat n'est en effet qu'une promesse. On voit à quel point les opinions de Mádl furent proches de celles de Mauclair.

Pour conclure on peut se permettre de constater que l'exposition des Impressionnistes français à Prague, fut un résultat et une démarche logique après l'exposition un peu chaotique de l'art français contemporain précédente, organisée par Gabriel Mourey. Elle fut vraiment l'une des plus instructives de toutes celles organisées à Prague jusqu'à maintenant car elle a donné une légitimité à l'impressionnisme et en même temps elle a ouvert définitivement les portes à la modernité et l'art postimpressionniste. L'exposition suivante - les Idépédantes en 1910 - a terminée ce qui fut ici commencé. Si le mouvement impressionniste fut encore en 1902 compris comme l'art d'un groupe d'artistes homogène, en 1907 les théoriciens et les artistes tchèques voyaient plutôt toutes les divergences des protagonistes et le terme « impressionnisme » devenait plus un plus ambigu et flou. Edouard Manet n'appartenait jamais tout à fait au groupe même s'il était considéré comme son père. L'oeuvre d'Edgar Degas et Paul Cézanne allait finalement contre les principes de l'impressionnisme dont le représentant le plus caractéristique reste Claude Monet.

Dans un certain sens les Tchèques ont sauté la phase de l'impressionnisme. C'est aussi pourquoi la génération d'Osma ne part pas des oeuvres de la génération des années 1890 mais s'inspire des postimpressionnistes français. En 1911 Bohumil Kubišta écrit : « *Le phénomène le plus triste est qu'à l'époque où on considère l'impressionnisme conclu, on n'a même pas commencé à peindre de la manière impressionniste correcte, chez nous* <sup>1073</sup> . » L'impressionnisme fut étudié en Bohême au moment où il était déjà conclu comme mouvement et il fut compris plutôt théoriquement que pratiquement. Dans un certain sens les Tchèques sont passés du symbolisme directement à l'art postimpressionniste. Le fait que l'impressionnisme soit fondé surtout sur la technique contribua sans doute à cette tendance en Bohême où les artistes étaient toujours très dépendants du contenu spirituel de l'oeuvre.

Le peintre Antonín Slavíček qui représente la peinture la plus impressionniste dans l'art tchèque, voulait consciemment nier l'influence de l'impressionnisme français dans son oeuvre. Dans ses paysages « *cette légèreté d'atmosphère se change en goût terrien du pays natal : l'artiste de son pinceau aux fortes touches, trace sur la toile une forme plus condensée et précise, sans négliger pour cela de rendre les grands effets de lumière* <sup>1074</sup> . » Joža Uprka représentait l'impressionnisme très spécifique combiné avec l'art folklorique. Il « *peint en couleurs claires et baignées de lumière des scènes de la vie des Slovaques de Moravie ; il s'abandonne à l'enchantement des couleurs harmonieuses du costume slovaque dans le cadre d'un paysage ensoleillé, bien plus qu'il ne suit consciemment un programme précis* <sup>1075</sup> . » On s'arrête en peu plus chez Václav Radimský qui appartient à ceux qui sont presque oubliés aujourd'hui. Il vivait en France s'inspirant surtout de l'oeuvre de Claude Monet. Mais sa forme de l'impressionnisme ne fut pas présentée en Bohême régulièrement même si déjà en 1898 il organisa son exposition personnelle chez Topič où il présenta 88 tableaux. Bohumil

<sup>1073</sup> Bohumil Kubišta, «Výstava skic v Mánesu», *Novina*, vol. III, 1909, p. 87, traduction K. F. : «*Nejsmustnějším zjevem je, že v době, kdy se s impresionismem počítá už jako s odbytou věcí, u nás se ještě správně impresionisticky nezačalo malovat.* »

<sup>1074</sup> J. Pečírka, « La Peinture, la sculpture, l'architecture depuis 1900 », *L'Art vivant en Tchécoslovaquie*, année 4, le 15 mars 1928, p. 231.

<sup>1075</sup> *Ibid.*

Kubišta en écrit en 1913 : « *A l'époque où Radimský présenta pour la première fois sa grande collection de tableaux à Prague, l'impressionnisme lumineux n'était pas encore bien compris et ses fondateurs n'étaient pas bien appréciés. Besnard, Gaston La Touche et beaucoup d'autres personnalités médiocres étaient plus admirés que Manet ...* <sup>1076</sup> » Toutefois Kubišta critique violemment l'oeuvre de Radimský qui d'après lui est superficielle et banale sans aucune logique contrairement à celle de Monet.

En 1910 Radimský expose au Rudolfinum à Prague et son exposition provoque la critique de Jiránek qui est du même avis que Kubišta : « *...Le travail stéréotypé d'un virtuose, rien avant lui, rien après lui. Quand on quitte l'exposition on se demande involontairement si on n'avait pas déjà vu ces choses précédemment...* <sup>1077</sup> » Ces critiques contrastes vertement avec l'avis d' Arsène Alexandre qui publie dans le *Figaro* le compte-rendu de l'exposition de Radimský chez Bernheim Jeune en 1910 : « *M. W. Radimský est depuis longtemps des nôtres. Très estimé en Hongrie et dans toute l'Europe Centrale, où il a remporté de grands succès combattu pour la peinture claire et vibrante, ses thèmes de prédilection demeurent «les prés fleuris qu'arrose la Seine», les rives délicates et invitantes, les eaux que l'on pourrait, sans être taxé de trop d'affectation, qualifier de gracieuses, où se mirent les saules et les peupliers. Voisin par sympathie et par admiration de Claude Monet à Giverny, il a rendu hommage au maître, mais il ne l'a point imité [...]. Dans toutes ses oeuvres, M. Radimský a mis autant de sérieux dans le métier que de joie dans la version* <sup>1078</sup> .»

Aussi Guillaume Apollinaire visita son exposition : « *Les qualités se trouvent toutes dans le dessin, dans la construction. Les vues d'Ile-de-France de M. Radimský ont un agrément dont aujourd'hui ne se soucient pas toujours les peintres : elles sont situées. Et si elles n'ont pas l'incomparable douceur agrémentée des tableaux de Corot auquel M. Radimský a songé, elles ont du moins une netteté, une honnêteté rares aujourd'hui* <sup>1079</sup> . » L'importance de l'oeuvre impressionniste de Radimský dans le contexte de l'art tchèque reste à étudier mais son cas confirme la triste vérité que personne n'est prophète dans son propre pays. De toute façon il nous semble que sa peinture appartient aux exemples de l'impressionnisme pur qu'on trouve si rarement chez ses collègues tchèques et c'est aussi pourquoi elle était si difficilement comprise en Bohême.

Malgré le titre de l'exposition, les Tchèques étant déjà instruits sur l'art de Gauguin, Van Gogh et Cézanne qui représentent en fait une antithèse à l'impressionnisme, ne montrèrent pas vraiment le courant impressionniste dont les théories leur étaient plutôt étrangères, mais ils soulignaient surtout une évolution de l'art moderne depuis le début de XIXe siècle dans le sens des idées de Meier-Graefe. Ils étaient intéressés aux personnalités principales de l'impressionnisme et leur création individuelle tout en connaissant le contexte historique. Ils s'appuyèrent sur les successeurs de l'impressionnisme qui représentaient le tremplin du développement artistique futur. Ils cherchaient tout ce qui était spécifique et personnel chez ces artistes et ce qui les réunissait dans le courant impressionniste. A ce moment les Tchèques ont déjà dépassé la phase de l'impressionnisme, ce qui les intéressait, c'était tout ce qui allait au delà du courant dans la perspective du passé et du futur.

<sup>1076</sup> Bohumil Kubišta, «Václav Radimský», in: *Předpoklady slohu*, Praha, Nakladatelství Otto Girgal, 1947, p. 109, traduction K. F. : «*V době, kdy se Radimský objevil poprvé v Praze se svou větší kolekcí obrazů, nebyl ještě světelný impresionismus správně chápán a jeho původci nebyli valně ceněni; většímu obdivu než Manet se těšil Besnard, Gaston La Touche a mnoho jiných podřadných osobností...*»

<sup>1077</sup> Miloš Jiránek, «Radimský v Rudolfinu», *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 44, traduction K. F. : «*Stereotypní výkon virtuosa, nic před ním, nic po něm. Jdete-li z výstavy, ptáte se mimoděk, jestli jste neviděli ty věci už jednou před tím...*»

<sup>1078</sup> Alexandre Arsène, «La Vie artistique: Exposition Radimský», *Le Figaro*, le 30 mars 1910, Bibliothèque Nationale de Paris, MICRO D-13.

<sup>1079</sup> Guillaume Apollinaire, «La vie artistique le 31 mars 1910, Exposition Wenceslas Radimský chez Bernheim Jeune», in: *Chronique d'art (1902-1918)*, Paris, Gallimard Folio, 1960, p. 84.

Même si les organisateurs n'ont pas réussi de réunir des oeuvres de grande qualité, il est clair que Mauclair avec sa renommée et ses connexions a pu leur procurer les oeuvres d'art qui seraient restées pour les Tchèques inconnues en France. Grâce à cette exposition, les artistes de Prague furent forcés à se confronter avec l'art du classicisme moderne. Leurs réflexions aussi bien que la conception de l'exposition étaient bonnes même si aujourd'hui on n'apprécie plus certains successeurs des impressionnistes montrés. Ils apprirent de Mauclair tout ce qui était productif et intéressant chez lui – sa vision du développement de l'art impressionniste – mais ils savaient exclure ses suggestions sur les postimpressionnistes - les fondateurs de l'art moderne Cézanne, van Gogh et Gauguin. Ils se firent leur propre opinion étant instruits surtout par le critique d'art allemand Julius Meier-Graefe. Le plus important pour eux de ce trio fut Paul Cézanne qui fut compris comme un correctif de l'impressionnisme et une nouvelle voie ouverte à l'aventure artistique. L'exposition fut considérée comme un événement culturel principal en Europe Centrale et le résultat logique qui suivit cet événement et l'exposition précédente d'Edvard Munch organisée en 1905 fut qu'en 1907 les jeunes fondèrent un groupe aux tendances les plus modernes et les plus avancées qui prit le nom du nombre de ses membres Osma.

Avec l'accession du postimpressionnisme, la découverte de l'art de Cézanne, de van Gogh et de Gauguin par la jeune génération et avec la progressive application des principes impressionnistes par les néo-impressionnistes, les théoriciens commencèrent à se poser de nouvelles questions sur l'influence et l'importance de l'impressionnisme même. Ils se divisèrent en deux camps – les défenseurs des tendances nouvelles et les contradicteurs - les chercheurs de la beauté. Dans le milieu tchèque ces tendances sont très bien représentées par l'exemple de F. X. Šalda et K. B. Mádl. Parmi les critiques d'art étrangers qui influencèrent l'art tchèque les meilleurs représentants sont Camille Mauclair et de Julius Meier-Graefe.

C'était Paul Cézanne, l'artiste le plus discuté pour l'influence énorme de sa peinture tout à fait originale, qui représentait le point culminant. Tandis que Mauclair le considérait comme un peintre médiocre même mauvais qui ne savait pas peindre, Meier-Graefe fut son admirateur enthousiaste. Tandis que Mauclair voyait dans l'art des néo-impressionnistes seulement la technique et la formule mortes, Meier-Graefe appréciait et propageait leur oeuvre. Tandis que Mauclair était l'exemple d'un critique nationaliste et plus tard même chauvin, Meier-Graefe se combattit contre tout nationalisme allemand dans l'art et il consacra ses meilleures études aux artistes étrangers surtout français. Tandis que Mauclair devenait antisémite, Meier-Graefe était d'origine juive.

Tandis que Mauclair descendait d'un milieu plutôt pauvre et il détestait le marché d'art et toute la commercialisation dans l'art, Meier-Graefe devint un marchand d'art dont le capital provenait de l'héritage de son père. En 1912 Mauclair écrit à propos du marché d'art et de la discussion sur l'art de Böcklin provoquée par les critiques de Meier-Graefe : *«L'amateur, en effet, n'est nullement un snob ; il s'unit au marchand pour exploiter le snob. Dieu me préserve de laisser croire que ces moeurs sont spécialement françaises ! Il en va de même dans le monde entier, et si l'on révèle un jour en détail la façon dont, en Allemagne, par exemple, le culte de Böcklin a été récemment détruit pour permettre aux lanceurs de « fauves » berlinois et munichois de drainer l'argent des snobs teutoniques, on découvrira les mêmes procédés de basse finance<sup>1080</sup>. »* A l'animosité de Mauclair contre Meier-Graefe contribuait aussi le fait que ce dernier était Allemand, donc citoyen du pays qui opprimait et opprimerait sa chère patrie française. L'exposition représenta le comble des efforts des Tchèques depuis leur recherche de la modernité et en même temps elle fut le sommet mais en principe aussi la fin de leur collaboration avec Mauclair.

---

<sup>1080</sup>Camille Mauclair, « La Peinture « nouvelle » et les Marchands », *La Revue*, le 15 octobre 1912, p. 436, Archives du Musée Rodin, Paris, dossiers personnes Camille Mauclair.

## VII William Ritter et le bilan

La scène artistique tchèque avait deux animateurs importants parmi les étrangers : le Suisse William Ritter et le Français Camille Mauclair. Ces deux critiques devaient forcément se connaître personnellement car ils fréquentaient aussi bien le milieu de Manes que des revues françaises où ils contribuaient par leurs articles (*Mercure de France, L'Art et les artistes*, etc.). En plus aujourd'hui, aussi bien qu'à leur époque, il n'y a pas beaucoup de critiques d'art qui agissent sur le trajet Prague – Paris. Tous les deux, hommes du XIXe siècle appartenaient aux auteurs qui créent avec une légèreté étonnante, dans le cas de Ritter même au prix d'erreurs fréquentes. Ses oeuvres apparaissent contradictoires à cause de la rapidité de leur évolution. Mauclair aussi bien que Ritter vibre devant les oeuvres d'art, non seulement avec sensibilité, mais aussi avec intelligence. Ils n'hésitaient pas à dire ce qu'ils avaient sur le coeur et au plus profond d'eux-mêmes. Mais tandis que Ritter écrivait de l'art tchèque dans les revues françaises, Mauclair contribuait surtout par ses articles sur l'art français dans les revues tchèques.

On sait que c'est Ritter qui mit Mauclair en contact avec F. X. Šalda et la société Manes. Mauclair commence à publier de plus en plus en Bohême mais il tombe aussi amoureux de l'art tchèque qu'il veut propager en France. Il termine une de ses lettres à Ritter par une question comme s'il ne savait pas que Ritter publie ses articles sur l'art tchèque dans les revues françaises depuis des années : « *Pourquoi diable vous, qui êtes aux sources, et connaissez cela et aussi l'art français, n'essayez vous pas de donner ici des articles, des lettres sur tout cet art-là ? Il me semble qu'il y aurait place pour quelqu'un qui apporterait cette note* <sup>1081</sup> . »

Ritter qui aimât des superlatifs considérait Mauclair comme « *le plus sérieux des Français* <sup>1082</sup> . » Mais les éloges étaient réciproques et au début du mois de mai en 1905 Mauclair répond : « *Vous m'avez envoyé une lettre du plus haut intérêt qui m'a instruit, charmé et inspiré pour votre intelligence souple encore plus d'estime ...* » Ensuite il l'informe : « *J'ai reçu une demande de collaboration payée de M. Šalda, plus une belle série de photos de Preisler et de Švabinský, et d'admirable dessin d'après Smetana. J'espère écrire sur Švabinský un article quelque jour, c'est un beau dessinateur psychologique* <sup>1083</sup> . »

Exactement un an plus tard on voit naître une certaine concurrence entre ces deux écrivains pas seulement sur le territoire pragois mais aussi parisien. Ritter avait l'intention d'écrire pour la revue *l'Art et Décoration* un article sur les peintres de Prague. Sa proposition n'était pas acceptée car les oeuvres qu'il voulait présenter n'étaient pas trouvées intéressantes tandis que celle de Mauclair qui avait imposé son texte sur Švabinský dans la même revue déjà depuis quelques mois fut accueillie avec plaisir. Mais finalement même celle ci n'a jamais vu le jour <sup>1084</sup> . Mauclair explique toute cette histoire dans une de ses lettres à Ritter en

<sup>1081</sup> Lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Châteauneuf de Grasse Alpes-Maritime, le 5 mars 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 181, corr. 166 (1+2).

<sup>1082</sup> Mentionné dans la lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Châteauneuf de Grasse Alpes Maritimes; le 5 mars 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 181, corr. 166 (1+2).

<sup>1083</sup> Lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Saint-Leu-Taverny Seine et Oise ; le 2 mai 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 181, corr. 167 (1).

<sup>1084</sup> Il semble que l'article sur Švabinský aussi bien que celui sur les autres artistes tchèques ne fussent pas publiés aussi à cause de la négligence de la part de Manes due probablement à des désaccords entre Šalda et les autres membres qui ont éclatèrent à la fin de l'année 1907 par le départ de Šalda de *Volné směry*. Encore en 1907 Mauclair écrit à F. X. Šalda : « *Je suis désolé* [souligné dans le texte] *de n'avoir pas reçu encore les gravures annoncées par Štenc, au nombre desquelles il me faut 2 Kafka, 2 Štursa, 2 Mařatka, et 2*

désirant que celui-ci ne pense pas en mal de lui : « *Je suis sûr que votre envoi contenait des choses plus caractéristiques que Švabinský – c'est pour cela qu'on n'en a pas voulu. Je voudrais bien qu'une fois pour toutes vous soyez sûr que je ne suis pas homme à faire dérailler ni vous ni personne*<sup>1085</sup> . »

On est témoins de l'approfondissement de cette concurrence deux ans plus tard quand Ritter reproche à *Volné směry* que cette revue « *vit encore plus d'éléments étrangers que de nationaux et doit recourir à MM. Camille Mauclair et Meier-Graefe trop souvent* » et il ajoute : « *non pas pour notre goût, mais pour nous paraître vraiment l'expression du sentiment et des idées esthétiques nationales*<sup>1086</sup> . » Comme on sait Jiránek refusa de présenter F. X. Šalda à Ritter qui ne contribua à *Volné směry* que par ses deux articles sur Marold et Segantini, d'autant plus il devait être mécontent que Šalda offrit une collaboration à son adversaire Camille Mauclair qui en plus donna ses conférences à Prague en 1907 où pendant son séjour il fut traité avec tous les honneurs d'un roi, comme ses souvenirs nous le prouvent : « *Le troisième jour, le directeur de l'Opéra national tchèque vint me demander à quel spectacle je désirais assister. Je le remerciai en lui disant que, bien entendu, je ne pourrais réaliser mon désir de voir la Libuše*<sup>1087</sup> [...] *de Frédéric Smetana, puisque ce grand musicien avait spécifié que cette épopée lyrique des origines légendaires de la Boême ne devrait, après sa mort, être jouée qu'aux anniversaires nationaux ou dans des occasions exceptionnelles. « Après demain on le montrera pour vous. » Et j'assistai à cette représentation d'un chef d'oeuvre ignoré encore chez nous, dans la loge municipale*<sup>1088</sup> . »

Toutefois les deux confrères qui étaient en contact depuis janvier 1905 établirent tout de suite un échange de leurs oeuvres. Mauclair annonce à Ritter: « *Je vais écrire à Ollendorff [éditeur de Mauclair] de vous envoyer L'Art en Silence et la Ville-Lumière [...] et [...] Idées Vivantes. Je serai très enchanté d'avoir ce que vous voudrez bien m'envoyer en retour [...]. Et vos eaux-fortes [Ritter désignait et faisait des eaux-fortes tout sa vie] m'intéressaient bien aussi! J'ai lu avec grand plaisir jadis Ames blanches et j'aimerais que cette correspondance continuât. Je n'ai jamais reçu Leurs lys, cela ne m'étonne pas. Si je les eusse reçues, vous auriez une lettre de moi*<sup>1089</sup> . »

Ritter habitait à Prague quand en février et mars 1905 il écrit sa polémique avec la dernière partie des *Idées vivantes* de Camille Mauclair<sup>1090</sup> « L'identité et la fusion des arts »

---

*reproductions d'intérieurs de Kotěra. J'attends toujours cela pour l'étude proposée à Art et Décoration. Je ne peux porter le texte avant d'avoir réuni les gravures. C'est un retard très fâcheux. Si vous voulez que l'étude paraisse en septembre ou octobre, il faut absolument m'envoyer cela. »* Lettre de Camille Mauclair à F. X. Šalda, Saint-Leu-Taverny Seine et Oise, le 8 juillet 1907, Památník národního písemnictví, Prague, fond, F. X. Šalda, 30/F/1.

<sup>1085</sup> Lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Saint-Leu-Taverny Seine et Oise ; le 15 mai 1906, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 185, corr. 173-174 (1906/mai-jullet).

<sup>1086</sup> William Ritter, «Lettres tchèques», *Mercur de France*, le 1er octobre, 1908, p. 544.

<sup>1087</sup> Mauclair fut tellement ému par l'opéra qu'après son retour à Paris il a écrit un article sur *Libuše* dans une revue française: « *J'ai écrit un article sur Libuše dans la revue de musique dirigée par mon ami Diot, le mari de la violoniste dont je vous ai parlé. Vous allez recevoir cet article. Je voudrais bien aussi que vous me donniez votre avis au sujet de la venue à Prague de Mme Diot et de Mlle Selva, dont je vous ai écrit – car on attend la réponse. »* Lettre de Camille Mauclair à F. X. Šalda, Saint-Leu-Taverny Seine et Oise, le 8 juillet 1907, Památník národního písemnictví, Prague, fond F. X. Šalda 30/F/1.

<sup>1088</sup> Camille Mauclair, «Souvenir de Prague», *Dépêche de Toulouse*, Hommes et choses, le 20 mars 1939, Archives du Musée Rodin, Paris, dossiers personnes, Camille Mauclair. On sait qu'en 1899, Ritter quitte Prague le Dimanche de Pâques, le soir, où se donnait au Théâtre National *Libuše* de Smetana, ce qu'il regrettrait énormément.

<sup>1089</sup> Lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Châteauneuf de Grasse, Alpes, le 25 janvier 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 180, corr. 164 b-165 (1904-1905/déc. -février).

<sup>1090</sup> Camille Mauclair, *Idées Vivantes*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904.

par laquelle il ouvre ses *Études d'art étranger*<sup>1091</sup>. Comme on sait, le but de Mauclair était de faire une introduction à une esthétique et à une critique d'art unitaires où il ne traite pas seulement l'art figuratif mais aussi la musique, le théâtre, la danse et la littérature. Alors l'esprit de Mauclair n'est pas moins limité que celui de Ritter et d'autant plus devait le susciter. Pourquoi Ritter choisit pour sa polémique justement le dernier chapitre du livre de Camille Mauclair ? Il est clair que ce critique d'art était pour lui beaucoup plus important que les autres, étant le seul parmi tous les critiques français qui s'intéressait à l'art tchèque et d'Europe centrale. Ritter comme son rival mais aussi collègue plus âgé et plus expérimenté devait montrer sa supériorité. Sans doute son rôle y jouait la critique positive de F. X. Šalda<sup>1092</sup> qui pourtant n'a jamais réagit aux écrits de Ritter.

En discutant avec Mauclair, Ritter explique en tête de son livre *Études d'art étranger*, dans le chapitre intitulé « A propos de quelques « Idées vivantes » de M. Camille Mauclair »<sup>1093</sup> ses principes de critique. Il y a beaucoup d'affinités entre la personnalité de Ritter et de Mauclair, mais elles se différencient surtout du fait que Ritter sorti d'une petite nation est un cosmopolite pas seulement parce qu'il vit dans les pays étrangers mais surtout parce qu'il s'intéresse à l'art spécifique de chaque nation. Par contre Mauclair est et était toujours surtout Français, citoyen d'une grande nation qui juge l'art des autres sur l'écran de la culture et de la tradition française. Ritter dès le début de sa critique constate que Mauclair pense seulement d'un point de vue français tandis que Ritter regarde l'art sous des angles différents et comme il était d'esprit instructif il entre en contact avec son collègue français plus jeune et commence à l'instruire aussi bien par la correspondance que par ses publications : « Il [Mauclair] a rencontré ce faisant bon nombre de vérités, effleuré à demi un encore plus grand nombre d'autres dont il a fait des demi-vérités et enfin cotoyé pas mal à notre sentiment la lisière de l'erreur, assez souvent même pour y verser quelquefois. D'autre part écrit à un point de vue assez exclusivement français et basé surtout sur des expériences d'art françaises, citant des exemples français ... »<sup>1094</sup> Non par hasard Ritter commence sa polémique par l'attaque d'un point faible de son ami et adversaire et il ne faut pas oublier que cela se passe dans ses *Études d'art étranger* dont le titre souligne encore plus la prépondérance de leur auteur.

Mais ce n'est pas tout ce que Ritter reproche au pauvre Mauclair. Il l'accuse de formalisme qui prétend que le but de la « *peinture c'est assembler des couleurs, et le but de la musique assembler des sons* » et il ajoute que « *c'est terriblement ravalier ces deux arts et leur assigner un rôle aussi dérisoire et enfantin que celui du bébé qui rassemble des petits cailloux multicolores sur la plage ...* »<sup>1095</sup> Et il constate que le vrai but de l'art c'est toujours la communication. « *Et si tant de peintres continuent à peindre, croyez bien que ce n'est pas pour le plaisir de manipuler des boues grasses de coloration aujourd'hui plus instable que jamais, mais parce qu'ils éprouvent le besoin de nous dire les émotions les mieux significatives de la qualité de leur âme* »<sup>1096</sup>.

Ritter loue seulement le dernier et le plus intéressant chapitre dédié à la critique où Mauclair « *ose dire à ses contemporains ce qu'il pense d'eux et ce que* » d'après lui « *nous en pensons tous.* » Ritter y voit surtout la critique de la critique parisienne avec laquelle il est complètement d'accord. « *Et il faut ne pas perdre de vue que tout ce que M. Mauclair ne dit*

<sup>1091</sup> William Ritter, *Études d'art étranger*, Paris, Mercure de France, 1906.

<sup>1092</sup> F. X. Šalda, «Camille Mauclair: Idées vivantes», in: *Soubor díla F. X. Šaldy, Kritické projevy 5, 1901-1904*, Praha, Melantrich, 1951, p. 211-215.

<sup>1093</sup> William Ritter, *Études d'art étranger*, Paris, Mercure de France, 1906, p. 7-80.

<sup>1094</sup> William Ritter, *Études d'art étranger*, op. cit., p. 7.

<sup>1095</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>1096</sup> *Ibid.*, p. 46-47.

pas ici, il l'a su démasquer dans sa *Ville Lumière*<sup>1097</sup>, un si terrible réquisitoire contre le monde artistique parisien<sup>1098</sup>. » Cette critique du milieu artistique parisien lui convenait parfaitement parce qu'il en attendait un découragement des artistes tchèques. Il trouva en Mauclair le Parisien qui se détourne de la Ville Lumière pour se diriger vers la campagne et la province. Un critique d'art français estimé par les artistes de Manes qui partageait avec lui une philosophie assez semblable que Ritter témoigna par sa rupture avec Prague et sa recherche du bonheur et de la beauté en Moravie. En 1905, Ritter écrit à propos du livre de Miloš Marten sur Munch<sup>1099</sup> : « On peut reprocher à Marten un goût de l'étrangeté et du rare, vraiment exaspéré par le bourgeoisisme opaque de la société de Prague ; un temps de « *Ville Lumière* » le guérira de ce léger excès<sup>1100</sup>. » Il est clair qu'il y fait une allusion au roman de Camille Mauclair.

Ritter ajoute à la critique de Mauclair encore d'autres malheurs d'un critique d'art mais par contre il doute de l'idée de l'auteur de « remplacer un dogmatisme par un autre, celui de l'école par celui des « principes de la critique d'identités »<sup>1101</sup>. Et il conclue « la plus haute probité morale est toujours la meilleure<sup>1102</sup>. »

Dans une de ses lettres Mauclair probablement en répondant à des réserves de Ritter écrites en même temps que celui-ci travaillait sur sa polémique, se plaint de sa situation financière: il est malade de tuberculose donc il doit séjourner dans le Midi ce qui le force à avoir deux domiciles, il doit s'occuper de sa femme qui est aussi souffrante, il n'a pas assez d'argent pour acheter des livres ni pour voyager et en plus il ne parle que français. Il vit à la campagne assez isolé et il explique par toutes ces circonstances ses erreurs d'appréciation<sup>1103</sup>.

Déjà deux mois plus tard il est décidé d'aller en Europe centrale et de tâcher de comprendre, « de sortir du cercle absurde des idées françaises<sup>1104</sup>. » Derrière cette décision on peut découvrir une influence de son ami Ritter qui cherchait un allié qui aurait les mêmes opinions mais qui serait Français et donc pourrait influencer les artistes tchèques du cœur même de l'art au début du siècle. Et Mauclair continue : « Etre ignorant par force est le pire des supplices pour moi ! Je ne veux aujourd'hui que vous remercier et m'excuser<sup>1105</sup>. »

Ritter veut envoyer à Mauclair son livre toutefois il a un peu peur que celui-ci s'offense. Mais Mauclair le rassure : « votre livre m'intéressera, parce qu'il vient d'un homme remarquablement intelligent. Il ne pourra me blesser s'il me contredit, car je ne suis pas devenu idiot et je sais qu'il ne peut y avoir aucune intention blessante en vous pour moi ! La contradiction est un honneur pour quiconque a émis une idée<sup>1106</sup>. » Dans une longue lettre suivante Mauclair réagit à la critique de Ritter et il est curieux qu'il ne dément aucune de ses remarques: « Je ne peux discuter 80 pages ! Je me résumerai donc : 1° la plupart de nos divergences viennent de ce que je me plaçais à un point de vue français, et vous à un point de

<sup>1097</sup> Camille Mauclair, *Ville Lumière*, Paris, Paul Ollendorf, 1904.

<sup>1098</sup> William Ritter, *Études d'art étranger*, op. cit., p. 66-67.

<sup>1099</sup> Miloš Marten, *Edvard Munch*, Praha, 1905.

<sup>1100</sup> William Ritter, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 15 avril 1905, p. 629.

<sup>1101</sup> William Ritter, *Études d'art étranger*, op. cit., p. 69.

<sup>1102</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>1103</sup> Voir lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Châteauneuf de Grasse Alpes Maritimes, le 5 mars 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 181, corr. 166 (1+2). Mauclair n'a pas beaucoup voyagé mais pourtant on sait qu'il a visité la Belgique, l'Allemagne, la Bohême, et l'Afrique du Nord où il fut séduit par le charme d'un pays quasi classique et qui l'inspira à écrire ses récits de voyage.

<sup>1104</sup> Lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Saint-Leu-Taverny Seine et Oise; le 2 mai 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 181, corr. 167 (1).

<sup>1105</sup> *Ibid.*

<sup>1106</sup> Lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Saint-Leu-Taverny Seine et Oise, le 8 mai 1906, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 185, corr. 173-174 (1906/ mai-juillet).

vue européen, avec, sur moi, l'énorme avantage d'être au courant de cet art européen...<sup>2°</sup> cet essai date de 5 ans et j'ai beaucoup changé depuis ; <sup>3°</sup> vous êtes plein d'esprit, de logique et de courtoisie dans cet « éreintement » et je suis très flatté d'être ainsi étudié sérieusement<sup>1107</sup> .»

Mauclair avait accueilli la critique de Ritter de l'exposition de Manes sur Munch avec ravissement: « je trouve l'étude sur Munch admirable [souligné dans le texte] par la force descriptive. C'est inouï qu'un étranger écrive ce français-là. [comme s'il oublie que la langue maternelle de Ritter était le français]. Il m'a fait penser au Huysmans de certains et je n'airien vu depuis qui soit aussi suggestif par l'épithète. C'est une étude de premier ordre, et tellement vivace d'intelligence et de pittoresque<sup>1108</sup> ! » Il est probable que Mauclair qui n'a pas voyagé et ne connaissait pas beaucoup l'art à l'étranger même pas en Allemagne voisine n'avait pas connu l'oeuvre du peintre norvégien et c'est pourquoi ses éloges se consacrent uniquement au style de Ritter et non au contenu de sa critique<sup>1109</sup> . On ressent une profonde admiration de Mauclair pour Ritter qui partage souvent les mêmes idées et opinions sur l'art. Mauclair admirait ce que lui a manqué et ce qu'il croyait trouver chez lui: la connaissance de l'art dans le contexte européen dû à la possibilité de voyager. Mais paradoxalement il ne savait pas que ces articles étaient beaucoup plus appréciés par Manes que ceux de Ritter.

D'une manière caractéristique il lui reproche juste sa critique de Georges Antoine Rochegrosse, son ami depuis 15 ans et le peintre assez académique et conservateur qui en 1906 se trouvait en dehors du courant de l'art moderne. Mauclair déclare que « il a au Salon actuel une oeuvre qui est une des choses les plus sérieuses et les plus fortes de l'art moderne<sup>1110</sup> . » Mais pour Jiránek la critique de l'exposition de Munch de Ritter signifiait la fin de leur amitié et elle provoqua aussi une brouillerie entre le critique d'art suisse et Manes. En fait Mauclair est venu sur la scène de l'art moderne tchèque au moment du départ involontaire de Ritter mais avec les idées et philosophie assez similaires.

Le 31 août 1906 Ritter écrit à Arnošt Hofbauer : « ...j'estime que vous, Stretti, Braunerová et Myslbek mis à part, je n'ai plus un ami à Prague. Je ne veux pas revenir sur des épisodes qui me sont pénibles [...]. Mais à propos de Munch et de l'article très méprisant de Volné směry, lis un livre de Mauclair intitulé 3 Crises de l'Art actuel [souligné dans le texte] et tu verras que Mauclair et Remy de Gourmont pensent comme moi [souligné dans le texte] [...]. (Du reste mon article Munch est le plus grand éloge [...]. Et le plus sincère ! !) [...]. C'est du point de vue de Prague que je parle. Pour qui je ne suis qu'une crotte de chien en attendant que Mauclair ou Remy de Gourmont s'ils y séjournaient le deviennent aussi ! !<sup>1111</sup> » et il continue par un ton amère : « A Bucarest j'ai été reçu par les poètes et les peintres comme un prince. Et pourtant je n'ai pas fait pour ce pays et l'art de ce pays le quart de ce que je me suis efforcé de faire pour Prague<sup>1112</sup> . »

Comme on sait, Mauclair devait partir à Prague pour donner trois conférences à l'association Manes déjà au mois de novembre 1906 mais son voyage fut ajourné au mois de mai 1907 à cause de sa maladie. A cette occasion il voulait étudier l'art tchèque pour faire un article qui devait être publié avec reproductions dans *l'Art et Décoration* (il n'a jamais vu le

<sup>1107</sup>Lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Saint-Leu-Taverny Seine et Oise, le 15 mai 1906, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 185, corr. 173-174 (1906/mai-juillet).

<sup>1108</sup>*Ibid.*

<sup>1109</sup>Munch était plus connu à Berlin qu'à Paris où il exposa en mai et juin 1896 dans la galerie de S. Bing.

<sup>1110</sup>Lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Saint-Leu-Taverny Seine et Oise, le 15 mai 1906, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 185, corr. 173-174 (1906/mai-juillet). Mauclair par contre n'aimait pas l'oeuvre de Böcklin, l'un des préférés de Ritter.

<sup>1111</sup>Lettre de William Ritter à Arnošt Hofbauer, Myjava, le 31 août 1906, Archiv Národní galerie, Prague, fond Arnošt Hofbauer.

<sup>1112</sup>*Ibid.*



jour). Mais ce qui était plus important ce fut l'exposition des impressionnistes et postimpressionnistes qu'il a commencé à préparer pendant son séjour à Prague au printemps 1907 et qui se déroula en automne la même année. Il est intéressant que Ritter qui était le premier qui a vraiment éveillé l'intérêt de Mauclair à l'art tchèque, dans sa rubrique « Mouvement artistique à l'étranger » de la revue *L'Art et les artistes* ne sacrifie à l'exposition de son collègue qu'une phrase qui annonce tout simplement l'événement à Prague<sup>1113</sup>. On peut expliquer cette réaction par le fait qu'il ne s'intéressait jamais trop à l'art impressionniste et dans cette période non plus à l'art français. Même si on sait que Ritter avait reçu de lui un exemplaire de son *Impressionnisme*<sup>1114</sup>. Mais il est plus probable que l'exposition qui montra Gauguin, van Gogh et Cézanne déçut ses espoirs à une collaboration avec Mauclair<sup>1115</sup>.

Ce que Mauclair et Ritter avaient en commun c'était leur jeunesse dans laquelle ils se montrèrent comme les critiques d'art progressifs et courageux. Avec l'âge leur aversion vers l'art moderne, la civilisation et l'absorption au changement du monde se transforma en fuite à l'art populaire et à la campagne. En 1905 Ritter termine son article sur L'École de l'art décoratif de Prague par le souhait aux élèves de « *doter les villes et les classes cultivées de Bohême d'un art décoratif moderne tchèque, analogue à celui qu'on devrait tout faire pour ne pas laisser se perdre dans les campagnes, et de rendre à celui-ci de nouvelles forces créatrices* »<sup>1116</sup>. » Derrière ces mots on entend aussi bien les idées de Camille Mauclair.

Deux ans plus tard Ritter écrit: « *Nous attendons en M. Kysela le véritable rénovateur de l'art décoratif tchèque qui résumera et synthétisera les expériences et les efforts de trois quarts de siècle, à la conquête, enfin, d'une expression nationale individuelle de cet art populaire enchanteur, que traque et refoule partout l'épouvantable industrialisme cosmopolite* »<sup>1117</sup>.

En 1911 Mauclair accepte avec plaisir la proposition de Renáta Tyršová et Henri Hantich d'écrire la préface à leur livre *Le Paysan tchèque : Bohême, Moravie, Silésie. Costumes et broderies*<sup>1118</sup> où les auteurs exposent au public français un tableau des moeurs et des costumes des paysans tchèques. Déjà tout au début il exprime ses idées qui ne sont pas du tout éloignées de celles de Ritter : « *Je ne serai ni le premier ni le dernier à constater avec regret la tendance française à s'inquiéter peu des petites nationalités. C'est pourtant chez elles que la poésie populaire, les costumes pittoresques, les jolies traditions locales résistent le mieux au déplorable nivellement, à la banalisation et à la laideur qui sont les conséquences d'un « progrès » brutal et sans mesure. C'est chez elles aussi qu'on trouve la belle vitalité, le courage, l'espérance, la foi dans le droit, que détruit dans les grandes nations l'amoralisme égoïste et utilitaire. [...] Surtout on y trouve, au Musée de Bohême, au Musée Ethnographique, ces collections fastueuses d'armes, de costumes, de broderies, de céramiques, qui surpassent ce qu'on eût pu attendre, et qui révèlent brusquement une civilisation exceptionnelle* »<sup>1119</sup>.

<sup>1113</sup>Voir William Ritter, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'Art et les artistes*, vol. VI, 1907-1908, p. 498.

<sup>1114</sup>Camille Mauclair, *L'impressionnisme son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904. Voir lettre de Camille Mauclair à William Ritter, Châteauneuf de Grasse Alpes Maritimes, le 5 mars 1905, Archives littéraires suisses, Bern, fond Ritter, boîte 181, corr. 166 (1+2).

<sup>1115</sup>D'ailleurs, il est aussi remarquable, que Ritter n'ait jamais organisé aucune exposition, comme si son intérêt artistique était limité à sa plume de critique.

<sup>1116</sup>William Ritter, « L'École des Arts décoratifs de Prague », *L'Art et Décoration*, n° 11, année 9, novembre 1905, p. 164-179.

<sup>1117</sup>William Ritter, «Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'Art et les artistes*, vol. VI, 1907-1908, p. 595.

<sup>1118</sup>Renáta Tyršová, Henri Hantich, *Le Paysan tchèque*, Paris, Librairie Nilsson, Prague, Librairie Topič, 1911.

<sup>1119</sup>*Ibid.*

Etant enthousiasmé de la mentalité et de l'art tchèque, et étant traité pendant son voyage à Prague comme un roi français, Mauclair se rapproche de Ritter aussi dans son combat pour la question tchèque politique : « *Nous mélangeons dans notre esprit des oppresseurs et des opprimés. Il faut dire, pour notre excuse, que l'Allemagne et l'Autriche font tout pour entretenir cette confusion et faire croire au monde entier qu'il ne s'agit là que de tribus dépersonnalisées, de sectes rebelles ayant perdu toute cohésion, toute littérature, tout espoir et même tout désir de renaissance nationaliste et de reconstitution indépendante. La censure la plus farouche, les déclarations les plus tendancieuses, ne parviennent cependant pas à étouffer totalement ici l'écho de la vérité sur ces peuples persécutés, convoités par l'annexion, molestés dans chaque détail par la rude tyrannie germanique*<sup>1120</sup> . » Mais aussi pour la question slovaque : « *Quand on connaît l'épouvantable martyre de ce pays, quand on sait les persécutions multiformes qui s'exercent encore aujourd'hui, alors on sait aussi que ces quelques pages sous-entendent beaucoup d'iniquités et de douleurs. Le jour où la Slovaquie serait annihilée par la dure volonté magyare, une beauté délicate disparaîtrait du monde civilisé, un crime intellectuel s'ajouterait à un crime politique et social. Voilà ce qu'une nation comme la nôtre ne doit point oublier, et c'est pourquoi ce livre arrive à son heure*<sup>1121</sup> . »

Et aussi bien que Ritter il devient le grand défenseur et animateur de la culture slave: « *Nous savons que les Slaves Occidentaux [...] nous aiment entre toutes les grandes nations parce qu'ils voient toujours en nous les héritiers de la Révolution et les missionnaires de l'esprit libéral. D'heureux échanges d'idées, des voyages, des réceptions, ont attesté entre Paris et Prague, en dépit de la jalousie germanique, une solide entente intellectuelle, et le panslavisme qui cherche à se coordonner à travers l'Europe sait bien qu'il trouve un point d'appui à l'extrême occident dans le génie latin. Mais si nous savons l'héroïsme et les maux de ces peuples, nous savons moins qu'ils sont très artistes, et de quelle façon très spéciale ils le sont*<sup>1122</sup> . »

Edvard Munch et Paul Cézanne servaient de grand exemple à l'art tchèque moderne qui fut ignoré aussi bien par Ritter que par Mauclair même si tous les deux eurent l'occasion et la sensibilité de bien connaître le milieu et l'histoire tchèque. Même s'ils s'attachaient à la nation tchèque et ses artistes et même s'ils appartenaient au peu de critiques d'art étrangers qui s'intéressaient à leur lutte pour la liberté nationale et culturelle et contre l'oppression allemande, leur service fut finalement accepté par l'association Manes sans grand enthousiasme, car elle ne suivait plus le but nationaliste mais purement artistique et moderne. Le nationalisme représentait le frein du développement libre. Ritter qui fut attiré par son romantisme en Bohême inclinait de plus en plus à l'art folklorique, Mauclair se figea dans les époques du symbolisme et de l'impressionnisme. Si William Ritter fut l'âpêtre de l'art tchèque en France, Camille Mauclair fut surtout l'âpêtre de l'art français en Bohême. Sa collaboration avec les Tchèques fut plus courte et moins intensive que celle de Ritter qui l'influençait fortement dans ses opinions. Leurs rôles dans l'art tchèque furent ambiguës. D'un côté ils appartenaient aux animateurs principales de l'art tchèque à l'étranger (Ritter) et de l'art français en Bohême (Mauclair), de l'autre côté au début du XXe siècle ils ne firent rien pour le développement de la connexion de l'art moderne tchèque et français. Par contre en Bohême, ils s'appuyèrent sur la tradition et l'art folklorique duquel les Tchèques voulaient

---

<sup>1120</sup>*Ibid.*

<sup>1121</sup>*Ibid.*

<sup>1122</sup>*Ibid.*

se dégager et en France ils ne voulaient pas faire connaître le cubisme tchèque mais l'art de Manes, Aleš, Uprka, Jurkovič, qu'ils admiraient pour son caractère national et autochtone non contaminé par la laideur et la maladie de la civilisation et de la modernité.

Le mérite de Mauclair ne fut pas d'avoir fait découvrir l'impressionnisme aux Tchèques car cela était déjà fait par son collègue Gabriel Mourey. Il n'y apporta ni le postimpressionnisme (auquel il était hostile) dont les débiteurs étaient surtout Charles Morice et Julius Meier-Graefe. Le rôle de Mauclair ne fut pas très original mais cela ne veut pas dire qu'il n'était pas important. Mauclair grâce à son initiative, ses connaissances, et aussi son amour pour les Tchèques a comblé tous les efforts de ses précurseurs. Sans lui l'exposition des impressionnistes français à Prague n'aurait pas eu lieu ou sous une forme très réduite. En plus les Tchèques ont trouvé en lui le premier critique d'art français qui contribuait régulièrement à *Volně směry*. Les articles érudits qu'il y a publiés ont enrichi la connaissance générale sur l'art français à l'époque.

L'étendue et la sûreté du savoir de Mauclair, l'aisance de sa plume, son immense labeur semblaient lui assigner une autorité qu'il n'a point acquise. La raison en remonte sans doute à une versatilité, à des contradictions, aussi à un défaut dans la hiérarchie des genres, dus à l'infinie curiosité de son intelligence, qui enlèvent à son oeuvre l'unité. Mais surtout il a combattu avec vigueur les jeunes écoles modernes littéraires et picturales, l'influence commerciale sur la réputation des écrivains et des artistes, qu'il a associé avec l'antisémitisme ce qu'on ne lui a jamais pardonné. Avec l'antagonisme de Mauclair à l'art moderne, qu'il exprimait violemment et sans pitié surtout après la Première guerre mondiale, les ennemis devenaient de plus en plus nombreux<sup>1123</sup>. Cependant, sur Mallarmé, Rodin, Poe, Heine, Baudelaire, Watteau, Schumann, sur l'amour il a écrit des pages souvent profondes, toujours évocatrices, qui le font apparaître comme un psychologue pénétrant. C'est à deux grands maîtres de l'art français, Mallarmé dont il se sentait l'élève<sup>1124</sup> et Rodin, le maître le plus admiré, que Mauclair consacra le plus d'articles et d'ouvrages. Ce sont surtout ces études qui ont contribué à sa renommée et ont largement fait parler de lui.

Remy de Gourmont dit de lui : « *Il est supérieurement intelligent, il n'y a pas d'idées qu'il ne puisse comprendre et assimiler aussitôt et il les revêt immédiatement avec une aisance suprême. Il y a là un sortilège singulier, quel charme que Mauclair est le seul aujourd'hui à représenter un type complet de critique esthétique à qui sont familières chacune des branches de l'art, plastique, littérature et musique et qui sait constamment les réunir par des lianes souples d'idées générales. Le silence fait aujourd'hui sur son nom et sur son oeuvre n'empêchera pas que souvent on demande à Mauclair des informations, des aperçus, des idées qui sont autant de ferments pour la vie intellectuelle* »<sup>1125</sup>.

Ce silence fut provoqué surtout par le fait qu'à ses opinions sur l'art moderne s'ajoute son antisémitisme et chauvinisme on peut remarquer les premiers signes après la Première guerre mondiale mais qui se développèrent surtout dans les années précédentes Deuxième guerre. Même maintenant, un demi siècle après il n'en était pas pardonné. Il est paradoxal que Mauclair toute sa vie productive luttait contre l'antisémitisme qui lui a été inculqué dans sa jeunesse par ses parents. Dans les années 1921 et 1922, quand il avait cinquante ans, il publia ses souvenirs de la génération symboliste des années 1890<sup>1126</sup>, où il sacrifia un long passage à ses opinions sur la question juive qui l'intéressait depuis toujours. Il s'y montra comme un dreyfusard et un ami des Juifs : « *Lorsque l'Affaire (Dreyfus) éclata en 1898, il y avait déjà trois mois que je collaborais à l'Aurore, où Clémenceau m'avait fait entrer [...]. Dès 1894, j'avais eu une sorte d'intuition de l'erreur judiciaire possible [...]. Je n'ignorais pas que le condamné avait protesté de son innocence. Il m'avait paru que le règlement de son compte avait été hâté, et peut-être aggravé parce qu'il était juif. Ceci me déplaisait, l'antisémitisme m'étant devenu odieux depuis les massacres réitérés d'Alger permis par Max Régis au mépris de toute légalité et de toute humanité [...]. C'est par un phénomène mental analogue que je*

<sup>1123</sup> Apparaissant comme un homme pur et droit, Mauclair ne manquait pas d'amis et d'admirateurs, qui avaient une haute estime de lui. Mais ses avis anti-modernistes, son ton arrogant lui valaient aussi beaucoup d'ennemis parmi lesquels par exemple Mirabeau. Après s'être appréciés mutuellement à leurs débuts, Mirabeau et Mauclair, les deux grands défenseurs de Rodin, en sont arrivés à se détester. La concurrence y jouait son rôle sans doute.

<sup>1124</sup> Mauclair a rencontré Mallarmé pour la première fois à un concert de Lamoureux et ils se sont liés d'amitié. Le critique participait à ces fameux mardis.

<sup>1125</sup> Hector Talvart, *Bibliographie des auteurs modernes de langue française*, vol. XIII, Paris, 1956, p. 222.

<sup>1126</sup> Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires, souvenirs d'ars et de lettres de 1890-1900, le symbolisme, les théâtres d'avant-garde, peintres, musiciens, l'anarchisme et le dreyfusisme, l'arrivisme etc.*, Paris, Librairie Ollendorff, 1921-1922.

n'ai jamais pu être antisémite<sup>1127</sup>. »

Encore en 1921 Mauclair écrit : « Dans certains milieux littéraires et artistiques, on trouve expédient de classer parmi les juifs ceux qu'on veut discréditer auprès des périodiques ou des gens en place, c'est une suspicion qui se propage sournoisement et sans preuve [...]. On a dit et même écrit que j'étais Belge, et israélite [...]. Je n'eusse vu nul inconvénient à être Belge [...]. Si j'étais né juif, je n'y eusse point vu non plus d'inconvénient. Je ne méprise rien tant que les êtres qui désavouent leur race par crainte d'un préjugé haineux<sup>1128</sup>. »

En 1929 Adolphe Bever écrit de Mauclair : « Dans notre notice des éditions précédentes, nous avons donné M. Camille Mauclair une origine sémitique et dit qu'il montrait comme écrivain tout le génie de sa race. Il nous en a beaucoup voulu. Il paraît que nous nous trompions, que M. Camille Mauclair n'est pas du tout juif [...]. La preuve que nous n'entendîmes rien dire de défavorable, c'est que l'intelligence juive, en littérature, a son intérêt. C'est le don extrême de l'analyse, de l'assimilation, la faculté de tout dissocier, pour s'approprier et reconstruire à son image. Même nullement juif, M. Camille Mauclair a montré de bonne heure toutes ces qualités et de façon trop évidente pour être niées<sup>1129</sup>. »

Mais quinze ans plus tard Mauclair publie son livre *La Crise de l'Art moderne*<sup>1130</sup> qu'on peut considérer comme un suicide intellectuel. Il l'a commis tout à la fin de sa vie, seulement un an avant sa mort et on peut regretter qu'il ait trouvé son exécuteur - éditeur. Il y attaque violemment la communauté juive et toute l'École de Paris, qui fut formée surtout d'étrangers. Sur les dernières pages de sa longue vie créative, il s'est montré comme un antisémite du plus grand degré : « Il y a eu de grands poètes, de grands savants, de grands philosophes juifs, mais peu ou point d'artistes juifs [...]. Cependant, comme l'oeuvre d'art est, en même temps qu'une création de l'esprit, un objet matériel dont la vente nourrit son auteur, les juifs, pour qui tout est possibilité de commerce, ont songé à ce domaine de leur activité [...]. Ce qu'on peut reprocher aux Juifs, c'est d'avoir introduit dans le commerce de la peinture des procédés de malhonnêteté et de corruption. [...] C'est au cours des cinquante dernières années que l'influence juive dans les beaux-arts a pris une extension importante, agressive et néfaste [...]. L'art français traversait alors une crise due à des motifs complexes [...] les exemples de Seurat, Cézanne, Gauguin et Van Gogh déterminaient cette crise et une grande effervescence<sup>1131</sup>. »

Ce témoignage nous donne l'impression qu'en 1944 c'est sa vieillesse qui l'a trahi au moment où il était trop faible et finalement incapable de se débarrasser des préventions de sa jeunesse. Dans son dernier livre *La Crise de l'Art moderne* il a cru trouver le coupable du développement artistique moderne et de la « commercialisation des arts » avec lesquels il n'était pas d'accord, il n'en voulait pas prendre son parti. Il souffrit de voir comment d'après lui elle envahit pas seulement la France mais surtout l'Europe Centrale : « la peinture polonaise, tchécoslovaque et russe raffina sur la laideur et la brutalité<sup>1132</sup>. » Et il continue : « En Allemagne, de 1920 à 1933, sous les régimes socialistes et weimarien, l'influence du fauvisme, sous le nom d'expressionnisme, avait été propagée par le marchand juif Cassirer, en liaison avec la mafia parisienne, et le critique juif Meier-Graefe<sup>1133</sup>. » Ainsi Camille Mauclair a monnayé son destin. Son antisémitisme, son nationalisme et son incompréhension

<sup>1127</sup> *Ibid.*, p. 124, 125, 127.

<sup>1128</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>1129</sup> Adolphe Bever, *Poètes d'aujourd'hui*, tome II, 1929, (68).

<sup>1130</sup> Camille Mauclair, *La Crise de l'art moderne*, Paris, Éditions C. E. A., 1944.

<sup>1131</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

<sup>1132</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1133</sup> *Ibid.* Soulignons que Maier-Graefe devint le critique d'art moderne principal pour les artistes tchèques qui s'orientaient vers lui après la déception des critiques d'art français qui se sont montrés anti-modernes.

de l'art moderne lui ont coûté l'éternité malgré les études profondes qu'il avait consacrées à l'art du symbolisme et l'impressionnisme, malgré son oeuvre de toute la vie dévouée au peuple français et tchèque.

Mais retournons à l'art tchèque et le nouvel état Tchécoslovaque constitué après la Première guerre mondiale. Une seule visite à Prague en 1907 suffit pour que Mauclair reste fidèle ami de ce peuple. En 1921 il écrit : « *Ces deux semaines du mois de mai radieux passées dans votre Florence du Nord, ne disparaissent jamais de ma mémoire. Elles ont fait de moi l'ami reconnaissant de la Bohême* »<sup>1134</sup> La même année, dans la salle de la Société de géographie à Paris, l'Union française organisa une conférence dédiée à la Tchécoslovaquie. Mauclair y prononça une conférence sur l'art tchécoslovaque. On ressent son rapport proche qu'il éprouve pour ce pays. Il exprime son enthousiasme en louant sans réserves la créativité de ses artistes. Il se consacre surtout à l'art du XIXe siècle même s'il touche un mot rapide aussi de l'art gothique, de la renaissance et du baroque. La base de son article est fondée sur la peinture mais il n'exclut ni l'architecture, ni la sculpture et ni la musique. Aussi bien que Ritter Mauclair s'enthousiasme pour l'art décoratif « *issu de la fantaisie rustique des Slovaques* »<sup>1135</sup> (dans ce contexte il nomme Zdenka Braunerová et Miloš Jiránek). Il sacrifie une longue partie de son texte au sujet de l'art populaire. Forcément il devait s'inspirer des articles de Ritter, surtout de son texte sur la peinture tchèque publié en 1912-1913<sup>1136</sup>. Les favoris de Ritter sont les siens et les moins chers à Ritter sont les moins appréciés par Mauclair.

Il prend l'art populaire tchèque comme un exemple à suivre par les artistes français : « *A l'heure où tant de nos inquiets, las de l'individualisme, saturés d'un excès de modernisme et d'une indépendance qui n'est que de l'anarchie et du déracinement, reparlent de discipline et de retour au primitivisme, une leçon des choses nous vient de ces humbles de Moravie et de Silésie. Leur primitivisme n'est pas l'effet d'un dilettantisme excédé, mais d'une tradition gardée avec piété sous l'oeil des barbares* »<sup>1137</sup>.

Mauclair célèbre l'art de Josef Manes dont il écrit : « *Manes est ignoré en France ; tous nos artistes devraient connaître et respecter ce nom et son oeuvre, une des plus importantes du XIXe siècle [...]. Sa plus heureuse inspiration fut d'aller chercher en Moravie, dans l'art décoratif, les costumes, les sites et les moeurs populaires, l'inspiration d'une esthétique tchèque [...]. Il y trouva les bases vraiment logiques de l'école nationale qu'il rêvait, et il ouvrit une voie où tous depuis sont passés* »<sup>1138</sup> Aussi bien que pour Ritter Mucha est pour lui un « *décorateur au talent facile* », et sa manière « *fit même exagérément fureur et connut une gloire disproportionnée à son mérite* »<sup>1139</sup>. On trouve la concordance des opinions les deux critiques d'art aussi sur l'oeuvre de Brožík, qui est le « *peintre d'histoire habile* » dont « *on peut contester* »<sup>1140</sup> le style. Par contre Mikoláš Aleš est un artiste « *modeste, ignoré* » en France qui « *est resté cher aux tout récents artistes, comme au public, par ses innombrables dessins de la vie populaire tchèque d'une invention, et malicieuse, d'une inspiration infiniment originale, d'une qualité d'humour* »<sup>1141</sup> Max Švabinský, le

<sup>1134</sup> Camille Mauclair, «Dvě blahopřání k 25letému jubileu Voných směrů», *Volné směry*, vol. XXI, 1921, p. 186, traduction K. F. : « *Oněch čtrnáct dní uprostřed zářícího května, prožitých ve Vaší Florencii severum nevyimizí nikdy z mé paměti. Proměnily mne ve vděčného přítele Čech.* »

<sup>1135</sup> Camille Mauclair, «L'Art tchécoslovaque», in: *La Tchécoslovaquie, conférences organisées par l'Union française*, Paris, Georges Grès et Cie, Prague, Orbis, 1921, p. 133.

<sup>1136</sup> William Ritter, «La peinture tchèque», *L'Art et les artistes*, vol. XVI, 1912-13, p. 265-280.

<sup>1137</sup> Camille Mauclair, «L'Art tchécoslovaque», *op. cit.*, p. 125, 126, 129.

<sup>1138</sup> *Ibid.*, p. 140, 141.

<sup>1139</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>1140</sup> *Ibid.*

<sup>1141</sup> *Ibid.*, p. 130, 131.

peintre préféré par Ritter, est pour Mauclair « *peintre de nus, décorateur [...] un dessinateur magistral et, de plus, un des cinq ou six aquafortistes vraiment grands de l'Europe contemporaine*<sup>1142</sup> ». De cette manière Mauclair donne une courte caractéristique de chaque artiste important de l'époque de la fin du XIXe et du début du XXe siècle.

Il regrette que le Musée du Luxembourg ne possède aucune oeuvre des artistes tchèques : « *Nous devons nous reprocher de n'avoir rien fait pour les attirer dans nos Salons*<sup>1143</sup> ». Mais même maintenant trois ans après la Première guerre mondiale il base son exposé sur l'art de la génération de la Sécession. Il jette juste un coup d'oeil sur la peinture de František Kupka et ses « *recherches de synthèses linéaires des couleurs*<sup>1144</sup> ». Il ne prête aucune attention à l'art cubiste et des avant-gardes. Par contre dans son exposé ne manque pas non plus un aspect politique et national : « *Nous avons vu trop de Germains et trop peu de Tchèques, en vérité, dans nos galeries*<sup>1145</sup> ». Il rappelle la cordialité avec laquelle il avait été reçu pendant son séjour pragois en 1907 : « *Je doute que les artistes tchèques soient jamais traités ici comme les nôtres l'ont été chez eux. Ni Rodin, ni Le Sidaner, ni moi n'oublirons jamais cet accueil*<sup>1146</sup> ». Et il termine par un appel : « *Qu'avons-nous fait pour l'art tchèque, qui a tant fait pour nous honorer au milieu de l'étreinte allemande ? Rien, disons-nous le, et au lieu de rougir prenons la résolution de réparer, resserrer les liens, c'est mettre en commun les douleurs et les beautés, c'est déterminer l'interprétation dispensée*<sup>1147</sup> ». »

En 1925 la maison d'éditions Bohumír Treybal publie la traduction tchèque du livre synthétique de Mauclair sur la peinture française de 1850 jusqu'à 1920<sup>1148</sup>. En 1928, il est demandé à Mauclair par Jitka Utlerová d'écrire la préface au recueil de poèmes tchèques<sup>1149</sup>. Il saisit cette occasion pour se rappeler encore une fois son voyage à Prague et il se sent analogiquement à Ritter comme « *un vieil ami de la Bohême*<sup>1150</sup> ».

Ses sympathies allaient si loin que pendant la Première guerre mondiale il assista avec son ami Milan Štefánik à la préparation de la croisade tchèque pour l'indépendance et la préparation du nouvel état dont contrairement à Ritter il était protecteur enchanté<sup>1151</sup>. Il respectait Masaryk qu'il considérait comme « *l'homme profondément probe*<sup>1152</sup> ». Mais de la même mesure qu'il aimait les Tchèques il craignait et détestait les Allemands. Sa haine d'enfance contre l'Allemagne augmenta après la Première guerre mondiale. En 1921 il écrit à Volné směry: « *Au cours des quatre années terribles [de la guerre] je ne manquait aucune occasion de défendre vos intérêts dans la presse française et alliée, je suis devenu ouvrier modeste mais persévérant de la libération que vous avez préparée. Car j'aime votre pays et je suis son obligé depuis l'enfance : depuis le moment où mon père chassé par les Allemands*

<sup>1142</sup>Ibid. , p. 132.

<sup>1143</sup>Ibid. , p. 132, 133.

<sup>1144</sup>Ibid. , p. 132.

<sup>1145</sup>Ibid. , p. 142.

<sup>1146</sup>Ibid. , p. 143.

<sup>1147</sup>Ibid. , p. 144.

<sup>1148</sup>Camille Mauclair, *Francouzské malířství od r. 1850-1920*, Praha, Bohumír Treybal, Lidé a díla, vol. I, 1925, 155 p, traduction Věra Urbanová.

<sup>1149</sup>*Recueil de poèmes tchèques*, traduits par Jitka Utlerová, avant-propos de Camille Mauclair, Plzeň, Vladimír Žikeš, 1928.

<sup>1150</sup>Ibid. , p. III.

<sup>1151</sup>Notons que déjà en 1939 Mauclair se souvient des paroles de Štefánik qu'il lui a dit quelque temps avant sa mort: « *Je suis né Slovaque, auprès de Bratislava. On a créé un grand Etat englobant Bohême, Moravie et Slovaquie. Or c'est une création factice, car les Slovaques n'aiment pas les Tchèques. Je vois l'avenir très sombre. Nous travaillons à unifier ces trois régions: y réussissons-nous?* » (Aujourd'hui on peut déjà affirmer que non). Camille Mauclair, «Souvenir de Prague», *Dépêche de Toulouse*, Hommes et choses, le 20 mars 1939, Archives du Musée Rodin, dossiers personnes, Camille Mauclair.

<sup>1152</sup>Mauclair «Souvenir de Prague», *art. cit.*

*d'Alsace en 1871 m'avait enseigné par coeur la protestation immortelle des députés tchèques au parlement contre l'annexion de l'Alsace-Lorraine. Toute l'Europe avait peur. Seulement la Bohême, entourée par les Allemands, les Hongrois et les Autrichiens ne craignait pas de parler au nom de la justice*<sup>1153</sup>. » Ces paroles personnelles écrites pour le 25 anniversaire de *Volné směry* sont complètement antagonistes au texte plutôt philosophique du deuxième fidèle collaborateur de la revue l'Allemand Julius Meier-Graefe<sup>1154</sup>.

Déjà en 1933 Mauclair écrit un article pour exprimer son désaccord avec l'idée du rétablissement de la carte de l'ancienne Europe avant 1918. Il proclame : « *Ils ne voient que la carte, et non les coeurs humains ! Selon le mot atroce de l'un d'eux : « Un homme tué, c'est un crime : cinq cent mille morts, cela devient de la statistique. » On finira par graver cela aux portes des innombrables cimetières où dorment militaires ou civils, ceux qui moururent pour un grand rêve terminé en grande duperie*<sup>1155</sup>. »

Au moment où la Deuxième guerre mondiale éclata en 1939 et la France avec les autres alliés à Munich livrèrent la Tchécoslovaquie à la merci de l'Allemagne hitlérienne, Mauclair – un vieillard, six ans avant sa mort – écrivit un long article pour défendre la culture, la tradition et l'indépendance tchécoslovaque, appuyé sur son expérience personnelle de son voyage à Prague. Au moment où l'Etat français se détournait de l'Etat tchécoslovaque, Mauclair, ne sachant pas que la France sera la proie prochaine, cherchait le coupable de la catastrophe dans la personnalité du président de la république Beneš. En même temps il s'est rappelé de ses propres paroles célébrant la fidélité des Tchèques à la culture française qui furent prononcés à la conférence en 1921, à l'époque de la paix : les artistes tchèques « *adorent la France, luttent contre l'esprit germanique, admirent passionnément nos peintres, et [...] leur revue « Volné směry », organe de la Société Manes, a publié une foule d'études illustrées sur notre art, sans parler même des réceptions triomphales faites à Rodin, à Bourdelle ou à Le Sidaner*<sup>1156</sup>. » En 1939 il écrit des phrases défendant le pays attaqué et abandonné : « *La Bohême a eu plus de dix siècles de personnalité ethnique [...] elle a gardé, malgré trois cents ans d'asservissement autrichien, depuis le désastre de la Montagne-Blanche, sa foi, sa langue, ses coutumes, son art, avec une ténacité défiant toutes les persécutations, ténacité indomptable, qui m'a rempli d'admiration en dominant tous mes souvenirs d'un inoubliable séjour [...]. Mais, en évoquant ce qu'elle fut, ce que j'ai emporté d'elle avec une indéfectible gratitude, je me dis qu'elle ne put pas mourir sous la botte allemande, que son âme vivra, qu'elle ne peut pas avoir achevé son destin, que ce que fait la force brutale peut toujours se défaire. C'est le secret du destin*<sup>1157</sup>. »

<sup>1153</sup> Camille Mauclair, «Dvě blahopřání k 25letému jubileu Voných směrů», *Volné směry*, vol. XXI, 1921, p. 187, traduction K. F. : « *...po celá čtyři hrozná [válečná] léta byl jsem ve francouzském a spojeneckém tisku obhájcem Vašich zájmů a skorným, ale vždy vytrvalým dělníkem od dětství: od chvíle, kdy můj otec, vyhnaný v roce 1871 Němci z Elsaska, učil mne z paměti nesmrtelnému protestu českých poslanců na sněmu proti anexi Elsaska-Lotrinska. Celá Evropa měla strach. Jediné Čechy, sevřené Němci, Mad'arem a Rakučákem nebály se promluvit ve jménu práva. »*

<sup>1154</sup> Julius Meier-Graefe, «Dvě blahopřání k 25letému jubileu Voných směrů», *Volné směry*, vol. XXI, 1921, p. 184-185.

<sup>1155</sup> Camille Mauclair, «Le Phénix Bicéphale», *Eclairneur Nice*, le 29 juin 1933, Archives du Musée Rodin, Paris, dossiers personnes, Camille Mauclair.

<sup>1156</sup> Camille Mauclair, «L'Art tchécoslovaque», *op. cit.*, p. 133.

<sup>1157</sup> Camille Mauclair, «Souvenir de Prague», *art. cit.*



1. Emile Bernard (1868-1941), l'accession de la critique d'art de l'avant-garde tchèque du groupe Osma

*I L'année 1909*

A partir de l'année 1909 les jeunes membres du groupe d'avant-garde Osma (Les Huit) commencèrent à se manifester non seulement sur le champ artistique mais aussi sur le champ théorique. Leur activité critique fut retardée par rapport à leur oeuvre qu'ils exposèrent déjà à partir de 1907. C'était seulement après leurs deux premières expositions que les artistes mûrirent pour pouvoir s'exprimer aussi bien théoriquement<sup>1158</sup>. Comme on va voir, les deux expositions organisées sous les auspices de Manes en 1909 contribuèrent à l'envie des jeunes de s'exprimer avec la plume – celle d'Emile Bernard et celle d'Emile Antoine Bourdelle. Désormais Manes put recueillir les fruits de son effort commencé depuis sa fondation en 1887 – les jeunes qui ont grandi et qui se nourrissaient de ses activités ont pris leur propre direction indépendante de l'association. Même si leur idées n'étaient pas opposées à celles de Manes, elles étaient beaucoup plus radicales. Grâce à l'intercession de Jan Preisler, Jan Kotěra et Miloš Jiránek les membres d'Osma Emil Filla, Vincenc Beneš, Václav Špála et Otakar Kubín participèrent à l'exposition de Manes en 1909. Toutefois les tableaux de Kubišta furent refusés avec ceux de Procházka.

En 1909 Kubín devient membre de Manes. C'était aussi grâce à son influence que les membres d'Osma exercèrent une pression sur la direction de la revue *Volné směry* qui publia pour la première fois la reproduction du tableau d'un des membres d'Osma - *L'As rouge* d'Emil Filla<sup>1159</sup>. Plus tard en 1909 d'autres membres d'Osma (Beneš, Špála) deviennent membres de Manes étant suivis par Antonín Procházka et Bohumil Kubišta l'année suivante.

L'aplomb de la jeune génération était à ce moment énorme. En 1910 Kubišta écrit à Emil Filla : « *Ce qui se concerne Procházka, je crois que les conditions ne sont plus valables, puisqu'elles n'ont pas raison d'être* [en français dans le texte]. *Si quelque chose de semblable était possible l'année passée, quand on n'avait aucun résultat derrière nous, maintenant la situation a tellement changée que Manes lui-même doit être intéressée que nous tous soyons ses membres*<sup>1160</sup>. » Ce qui s'est produit.

Mais l'harmonie entre les deux générations – celle des années 1890 et celle de la nouvelle avant-garde ne dura pas longtemps. De la même manière que les enfants quittent leur famille pour trouver leur propre identité, le conflit entre l'ancien Manes et les jeunes aboutit à une scission en 1911. Toutefois le soutien de l'association Manes au début des activités d'Osma joua un rôle crucial. Les deux critiques principaux qui ont fondé les bases de la critique d'art moderne tchèque Miloš Jiránek et F. X. Šalda offrirent une plate-forme de publication à leur jeunes collègues : en 1909 Emil Filla fut invité par Jiránek à la rédaction de *Volné směry*

<sup>1158</sup> Il n'est pas sans intérêt que cette année 1909 le critique d'art le plus avancé avec lequel Manes fut en contact Julius Meier-Graefe visita Prague.

<sup>1159</sup> *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 210.

<sup>1160</sup> Lettre de Bohumil Kubišta à Emil Filla, Paris, 1910, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, p. 130, traduction K. F. : « *Co se týče Procházky, myslím, aby ony podmínky odpadly, jelikož nemají raison d'être* [francouzsky v textu]. *Bylo cosi podobného možno vloni, kdy jsme nic za sebou neměli, ale jsou myslím, poměry tak změněny, že Mánes sám musí mít zájem na tom, aby chom byli všichni jeho členy.* »

et la même année un autre artiste et en même temps critique d'art Bohumil Kubišta fut aidé par F. X. Šalda qui lui proposa de référer régulièrement de la vie artistique tchèque et parisienne dans la revue *Přehled* (Aperçu) et plus tard aussi dans *Česká kultura* (La culture tchèque).

L'année 1909 est devenue importante non seulement pour la jeune génération tchèque qui commença à se lier avec l'avant-garde française mais aussi pour l'un des artistes les plus importants pour le développement artistique moderne – František Kupka. Cette année Ed. Deverin publie le premier article français consacré à Kupka et son oeuvre<sup>1161</sup>. Il en écrit : « *Kupka comprend, aime et goûte avec intensité la vie moderne la plus humble et la plus journalière [...]. Savoir se renouveler, comprendre l'infinie beauté de la vie, exprimer le rêve, la grâce des légendes et les éternelles joies et peines de l'humanité aussi bien que le grouillement chaque jour coudoyé et les paysage quotidiens : voici, je pense, sa haute ambition. Suivons-le avec confiance et louons-nous que du fond de la Bohême, Kupka comme tant d'autres, soit venu vers ce Paris qu'il aime, vers cette « douce France » qui l'a conquis, non sans fierté*<sup>1162</sup>. »

Souvent on associe le nom de František Kupka à un autre Tchèque qui a fait sa renommée à Paris et qui fut seulement six ans plus âgé Alfons Mucha. Ces deux artistes tchèques si proches et si éloignés l'un de l'autre exposèrent ensemble au Jeu de Pomme à Paris en 1935. Mais si Mucha est devenu célèbre déjà vers 1900 donc à l'âge de trente-cinq ans grâce à ses affiches pour Sarah Bernhardt, Kupka ne devait pas voir le succès de son oeuvre puisqu'elle commença à être appréciée et reconnue seulement après sa mort en 1958. Tandis que Mucha est un exemple d'artiste qui savait d'une manière géniale rendre son époque et la fin du XIXe siècle en appartenant aux derniers représentants nobles et originaux, Kupka dès 1906 en peignant *Le Soleil d'Automne*, découvre les nouvelles possibilités de la peinture moderne du XXe siècle et appartient ainsi aux premiers pionniers courageux et tout à fait originaux de cette grande aventure. Si on se permet de faire une métaphore, Mucha ferma la porte d'une époque pour que Kupka puisse en ouvrir une autre.

Il est intéressant que les expositions personnelles furent organisées à Prague aux deux grands sculpteurs Auguste Rodin et Emile Antoine Bourdelle et non aux peintres les plus célèbres postimpressionnistes. Au premier regard cela semble assez curieux. Toutefois toutes les expositions de l'art français à Prague furent organisées grâce aux contacts personnels. C'étaient surtout les sculpteurs tchèques vivant à Paris - Josef Mařatka dans le cas de l'exposition Rodin en 1902 et Bohumil Kafka dans le cas de l'exposition de Bourdelle en 1909 – qui se sont chargés des démarches pour les expositions de leurs collègues français à Prague. Les Tchèques étaient conscients de l'importance du trio des postimpressionnistes Gauguin, Cézanne et van Gogh déjà en 1906. Donc à la question : Pourquoi après l'exposition des impressionnistes en 1907 à Prague une exposition personnelle de Gauguin, de Cézanne ou de van Gogh ne suivit pas? on peut supposer une réponse assez simple liée aux difficultés pratiques – les Tchèques ne connaissaient personne qui pourrait leur procurer les tableaux des postimpressionnistes. Ils étaient à ce moment tellement chers et inaccessibles dans les galeries privées qu'une organisation d'un tel événement à Prague aurait été tout simplement impossible. C'est pourquoi après de grandes hésitations les Tchèques décidèrent d'organiser une exposition d'un collègue de Gauguin Emile Bernard.

En même temps ils suivirent les tendances les plus avancées en sculpture et préparèrent depuis 1905 un numéro spécial de *Volně směry* consacré à la sculpture française contemporaine. Le sculpteur Bohumil Kafka séjournant à Paris à l'époque était chargé de faire des recherches et de procurer des photographies. Pour des raisons inconnues ce projet ne

<sup>1161</sup>E. Deverin, « François Kupka », *L'Art décoratif*, année 11, vol. XXI, juillet-décembre 1909, p. 3-12.

<sup>1162</sup>*Ibid.*, p. 12.

fut réalisé que partiellement qu'en 1909 à l'occasion de l'exposition de Bourdelle à Prague<sup>1163</sup>.

La collaboration avec Bourdelle devint de plus en plus intensive et les Tchèques décidèrent de consacrer à son oeuvre un numéro spécial de *Volné směry*. Au milieu du travail ils reçurent la proposition du sculpteur d'organiser son exposition personnelle à Prague que Rodin avait vivement recommandée<sup>1164</sup>. Soulignons que l'association a eu à ce moment déjà une renommée aussi grande que cette fois-ci c'était l'artiste lui-même qui s'est adressait à elle pour organiser son exposition et pas le contraire. Les Tchèques l'avaient accepté avec plaisir car après les expositions de l'art français moderne en 1902 et l'art impressionniste en 1907 basées sur la peinture, ils sentaient un manque de contact avec la sculpture moderne.

La décision de réaliser l'exposition personnelle de Bourdelle fut prise au moment où les Tchèques étaient déjà en train de préparer l'exposition d'Emile Bernard<sup>1165</sup>. Au début, les organisateurs hésitèrent entre deux solutions : annuler l'exposition de Bernard ou réaliser une exposition commune en montrant l'oeuvre des deux artistes en même temps. Mais finalement pour des discordances concernant l'exposition de Bernard, ils décidèrent au dernier moment

---

<sup>1163</sup>Le 25 septembre 1905 Kafka écrit à Jan Štenc de Paris : « *Le matériel est si riche qu'on pourrait l'utiliser pour les deux numéros. [...] Je ne veux pas parler du nombre jusqu'au moment où vous aurez entre les mains les photographies qui vous indiquent s'il faut les utiliser pour les reproductions des pages entières ou demi pages...* » Lettre de Bohumil Kafka à Jan Štenc, Paris, le 25 septembre 1905, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence odeslaná 23/4, copie de lettres I, traduction K. F. : « *Materiál jest tak obsáhlý, že zabere dobře dvoučíslo. [...] O množství se nechci vyslovit, dokud nebudete mít v ruce fotografie, které Vám samy udají, co budou celostránkové neb půlstránkové reprodukce.* » Ensuite Kafka propose de faire un numéro spécial consacré aux sculpteurs français vivants. Dans la lettre suivante à Jan Štenc Kafka l'informe qu'il y a trois jours il était chez Bourdelle et quand il lui a demandé les photographies de *Pallas Athène* et de *Bethoven* il a dit qu'il « *voudrait bien être présenté autrement et qu'il nous donnerait les photographies des deux oeuvres neuves, que jusqu'à maintenant personne n'avait vues et qui ne furent pas reproduites et puis qu'il nous donnerait la photographie de son grand monument [...]. Il m'a promis que si jamais j'avais besoin de ses photographies pour *Volné směry* dans le futur qu'il faudrait s'adresser seulement à lui. J'étais aussi chez Druet choisir les photographies pour le numéro sur la sculpture française, malheureusement il n'a pas beaucoup de choses pour nous.* » Lettre de Bohumil Kafka à Jan Štenc, Paris, hiver 1905-printemps 1906, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence odeslaná 23/4, copie de lettres I, traduction K. F. : « *Před třemi dny byl u Bourdella, když ho žádal o Pallas Athene a Bethovena, «řekl mi, že by rád byl zastoupen jinak a sice dá nám fotografie dvou nových, dosud nikým neviděných a neuveřejněných prací a pak fotografii svého velkého monumentu [...]. Slíbil mě, že kdykoliv bych jeho prací pro «*Směry*» v budoucnu potřeboval, abych se jen na něho obrátil. Byl jsem též u Drueta vybírat fotografie pro číslo francouzské plastiky, bohužel mnoho toho pro nás nemá.* » Dans la lettre suivante Kafka l'informe: « *A cause de la sculpture française j'étais chez Charpentier, Dejean et Rodin et j'ai eu du succès partout. Rodin m'a invité chez lui le dimanche 18 ce mois, après midi à Meudon, c'était mon anniversaire justement [...]. Le séjour de trois heures dans son atelier parmi ces choses magiques. Vous le comprenez si je dis que je n'avais et peut-être je n'aurai dans la vie d'anniversaire plus beau...* » Lettre de Bohumil Kafka à Jan Štenc, Paris, printemps 1906, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence odeslaná 23/4, copie de lettres I, traduction K. F. : « *Byl jsem v záležitosti francouzské plastiky u Charpentiera, Dejeana a Rodina, všude dobře jsem pochodil. Rodin mě pozval na neděli 18 t. m. odpůldne do Meudonu, byl právě můj svátek [...]. Třihodinový pobyt v jeho ateliéru mezi těmi zázračnými věcmi. Pochopíte mě, řeknu-li, že krásnějšího svátku v životě jsem neměl a asi mít nebudu...* »

<sup>1164</sup>En 1908 Bourdelle écrit à Rodin : « *Vous voulez bien écrire à Prague, m'a-t-on dit pour une revue au sujet de ma sculpture. J'en suis très heureux et honoré...* » Lettre de E. A. Bourdelle à A. Rodin, 1908, Archives du Musée Rodin, Paris, correspondance personnes, E. A. Bourdelle. Le 27 novembre 1908 Manes écrit à Bourdelle : « *Nous avons reçu l'article que le maître Rodin a bien voulu écrire pour notre revue «*Volné směry*» et dans lequel il parle de vos oeuvres que vous auriez l'intention d'exposer à Prague...* » Lettre de Manes à E. A. Bourdelle, le 27 novembre 1908, Archives du Musée Bourdelle, Paris. Mais le texte de Rodin fut publié dans le catalogue de l'exposition de Bourdelle à Prague.

<sup>1165</sup>L'exposition devait être accompagnée par les oeuvres d'un autre artiste français particulièrement important Aristide Maillol.

de consacrer au grand nombre de sculptures de Bourdelle plus d'espace et d'organiser deux expositions indépendantes<sup>1166</sup>. D'abord celle de Bernard et ensuite dans un mois celle de Bourdelle. Le choix de la personnalité de Bourdelle fut logique – étant l'ancien élève de Rodin qui a réussi à créer son propre style il pouvait ouvrir une voie nouvelle à la création artistique en Bohême.

---

<sup>1166</sup>Bohumil Kafka nous laisse un témoignage dans une de ses lettres à Bourdelle : « *Le comité de Manes me prie de Vous dire, mon cher Maître que – pour ne pas trop encombrer les salles d'exposition, - il s'est décidé d'ouvrir demain le 27 janvier, l'exposition des oeuvres de Mr. E. Bernard. (Il n'y aura que lui seul). Pendant ce temps on attendra l'arrivé de Vos oeuvres. Après la fermeture de l'exposition de Mr. Bernard, toutes les salles seront réservées à Vous...* » Lettre de Manes (de Bohumil Kafka) à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 26 janvier 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

A/ L'exposition et le groupe Osma

Dès 1888 Emile Bernard refusant la simple copie de la nature se lance à la recherche formelle et à l'élaboration d'un nouveau vocabulaire visuel auquel il s'attache. Dès maintenant il prônait l'aplat au lieu de la touche comme technique et le symbolisme à la place du réalisme comme thème. Il noue une amitié avec Vincent van Gogh et il s'intéresse de près aux recherches de Cézanne. Il s'intéresse en même temps que Paul Gauguin au « cloisonnisme ». Mais tandis que Gauguin continua dans cette direction et arriva à créer une base de l'art moderne Bernard abonna assez tôt cette voie pour retourner à la tradition<sup>1167</sup>. C'est entre 1890 et 1892 qu'il expose des travaux anticipants le fauvisme par ses coloris comme l'Arbre jaune ou les *Etudes de Bretonnes, Bretonnes aux ombrelles* ou *La rue rose de Pont-Aven*. Toutefois c'est alors qu'une crise morale, artistique et spirituelle lui fait renier ces percées, revenir à une manière plus conventionnelle, étendre jusqu'au maniérisme le principe du cloisonnisme pour défendre une vision romantique du Moyen Age et de la mystique catholique. Grâce au mécène Antoine de La Rochefoucauld, il entreprend un voyage en Italie afin d'y étudier les maîtres de la Renaissance, puis s'installe au Caire jusqu'en 1904. Et alors que le début du XXe siècle voit passer les fauves, les cubistes, les futuristes, Emile Bernard défend un style à tendance mystique et orientalisante en marge des grands courants artistiques et littéraires de son temps. Enfermé dans un mysticisme de plus en plus contraignant, convaincu de la supériorité des maîtres de la Renaissance italienne, son expression « régresse » vers une technique plus académique, une figuration moins audacieuse inspirée des tapisseries et vitraux médiévaux.

Emile Bernard appartenait aussi bien que Jiránek ou Maurice Denis aux artistes qui exprimaient leurs idées sur l'art pas seulement avec leurs pinceaux mais aussi bien avec leurs plumes. Ses écrits sont ceux d'un historien, d'un esthéticien et d'un théoricien. Ils tracent le cheminement d'un artiste qui mit à profit les articles de soutien à ses amis Van Gogh, Anquetin, Cézanne par exemple pour exposer sa conception de l'art, son attachement aux Anciens et son extrême admiration pour les Maîtres italiens, son retour au classicisme et sa foi chrétienne. Dans ses années mûres Bernard, pour exprimer le symbolisme de l'idéal, aspirait à une clame perfection créée par une imagination qui, s'élevant vers le plus haut point de contemplation, serait l'harmonie absolue<sup>1168</sup>. C'est sans doute sous ces aspects de l'absolu et de l'éternité qu'il fallait entendre la devise de la revue mensuelle la *Rénovation Esthétique*, que Bernard publia de 1905 à 1910 : « *Il n'y a ni art ancien, ni art moderne. Il y a l'Art, c'est-à-dire la manifestation de l'idéal éternel* »<sup>1169</sup>.

---

<sup>1167</sup>D'après les études récentes c'était bien Emile Bernard qui était le premier à découvrir la nouvelle façon de la peinture bien avant Gauguin. Emile Bernard, *Propos sur l'art*, 1er volume, ed. par Anne Rivière, Paris, Séguier, 1994, p. 9 : « *Gauguin est à Pont-Aven. Nous savons qu'Emile Bernard lui rendit une visite bien décevante en 1886. Il semble en effet que le maître de Pont-Aven n'ait pas su alors voir les apports nouveaux de ce tout jeune homme. Il faut attendre 1888, la découverte du « cloisonnisme » et le coup de maître de Bernard avec ses Bretonnes dans la prairie, pour que Gauguin s'intéresse à son travail, fasse sienne cette innovation en l'appliquant à son premier chef-d'oeuvre La vision après le sermon, et se retrouve ainsi crédité par le critique Albert Aurier du titre de chef de file du « symbolisme pictural ». Cette imposture, aux yeux d'Emile Bernard, accompagnée de différents théoriques, sera à l'origine de leur brouille. Il faut tout de même rendre à Bernard la paternité du « cloisonnisme » sans lequel il n'y aurait pas eu de « synthétisme » et peut-être pas l'oeuvre de Gauguin qui en découle. »*

<sup>1168</sup>Voir la lettre d'Emile Bernard à Miloš Marten, le 5 mai 1909, Archives de Mme A. Klecandová, Kobyly près Turnov.

<sup>1169</sup>Cité par John A. Stuart, « Emile Bernard et l'avènement de la peinture tchèque du XXe siècle », *Gazette des*

Il se fit que les conceptions d'Emile Bernard qu'il diffusait dans la *Rénovation Esthétique* trouvèrent un écho à Prague et, dès 1908, une revue assez importante *Moderní revue* (Revue moderne) qui, défiant tous les modernistes, vit dans l'orientation de Bernard une source de force capable de renouveler l'art pictural tchèque. Son exposition pragoise organisée par l'association Manes dans son pavillon fut ouverte le 29 janvier 1909 et ferma ses portes le 21 février 1909. Miloš Marten<sup>1171</sup>, l'ami et le protégé de l'artiste Zdenka Braunerová et collaborateur de *Moderní revue* fut son initiateur et organisateur principal<sup>1172</sup>. Le 3 octobre 1908 ce porte-parole de la pensée de Bernard en Bohême lui écrit: « *La situation est excellente, vous aurez la meilleure salle de Prague ! [...]. Un public attentif et enthousiaste, un numéro du journal d'art tchèque le plus en vue qui vous sera consacré [ Volné směry ]*. – *On vient de m'en offrir la rédaction que j'accepterai peut-être*<sup>1173</sup> – *Je suis sûr, ici d'un succès d'art digne et qui se fera sentir même ailleurs, le pavillon Manes étant connu à Vienne et en Allemagne*<sup>1174</sup>. »

L'exposition devait d'abord être réalisée à Vienne<sup>1175</sup>, ensuite déménager à Prague et puis à Dresde<sup>1176</sup>. Au début Manes envisagea de compléter l'exposition Bernard par les sculptures d'Aristide Maillol mais ce projet ne fut pas réalisé apparemment à cause de la négligence de la part de Manes. Marten lui écrit: « *Dans la dernière lettre M. Reichert m'informe que M. Maillol, qui avait promis sa participation considérait l'exposition à Manes – aussi bien que nous – anéantie à cause du délai dans la négociation et il a engagé ses oeuvres autrement. M. Reichert aussi bien que moi nous essayons de changer sa décision mais on ne peut pas garantir le succès de notre effort. Au cas où les nouvelles dispositions de M. Maillol ne changeront pas, M. Reichert propose à Manes d'élargir l'exposition par le meuble taillé en bois et peint par M. Bernard. Vu qu'il s'agit des xyloglyphies qui ont joué un grand rôle dans l'histoire de l'Ecole de Pont-Aven (un peu comme les céramiques de Gauguin), je ne peux que recommander la proposition de M. Reichert*<sup>1178</sup>. »

Les raisons de la négligence de la part de Manes posent sur le fait que l'association qui soutenait les modernistes doutait de l'oeuvre de Bernard et en dépit de l'engagement verbal, du septembre 1908, de tenir son exposition elle s'opposait au projet, tant et si bien que, l'association partagée par ces divergences internes, ne donna son accord écrit et définitif que trois mois plus tard, à la suite d'une intervention personnelle de Marten. Le jeune groupe

---

*Beaux-Arts*, nov. 1972, p. 299.

<sup>1170</sup>Pour ce sujet nous suivons l'article de John A. Stuart, « Emile Bernard et l'avènement de la peinture tchèque du XXe siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, nov. 1972, p. 299-302.

<sup>1171</sup>Miloš Marten fut le seul l'homme de lettre tchèque dont on trouve les articles dans les revues françaises (par ex. « L'Art Populaire Tchéque », *L'art décoratif*, année 10, vol. XVIII, janvier-juin 1908, p. 61).

<sup>1172</sup>Son collaborateur en Bohême fut le sculpteur Jan Štursa.

<sup>1173</sup>C'était le moment de la crise dans la rédaction de *Volné směry* où son rédacteur en chef Švabinský voulait abdiquer, finalement il fut remplacé par Miloš Jiránek.

<sup>1174</sup>Cité par John A. Stuart, « Emile Bernard et l'avènement de la peinture tchèque du XXe siècle », *art. cit.*, p. 299 (Lettre de Miloš Marten à Emile Bernard, le 3 octobre 1908, Archives de M. et Mme Henri Bardot, Beaumont-sur-Oise).

<sup>1175</sup>Finalement, pour des raisons inconnues l'exposition à Vienne ne fut pas réalisée.

<sup>1176</sup>A Dresde l'exposition fut organisée par la Galerie Ernst Arnold, Schlosstrasse n° 34.

<sup>1177</sup>Alfred Reichert, le galeriste d'Emile Bernard, 6, boulevard de la Madeleine, Paris.

<sup>1178</sup>Lettre de Miloš Marten (Miloš Šebesta – le vrai nom) à Manes, Prague, le 25 novembre 1908, Archiv hlavního města Prahy, fond Manes, XXVII. Výstava Emile Bernard, sign. 6. 1. 40, karton 39, traduction K. F. : « *V posledním dopisu sděluje mi p. Reichert, že p. Maillol, jenž slíbil se zúčastniti výstavy, následkem průtahu ve vyjednávání považoval – jako my – výstavu v «Mánesu» za zmařenou a angažoval jinak svoje práce. P. Reichert i já sice se pokusíme vymoci, aby změnil svoje rozhodnutí, ale nelze se zaručiti za úspěch našeho úsilí. Pro případ, že by nově dispošice p. Maillovy byly nezměnitelny, navrhuje p. Reichert «Mánesu», aby rozšířena byla výstava o nábytek, řezaný do dřeva a malovaný p. Bernardem. Vzhledem k tomu, že jde o dřevorezby, které hrají velkou úlohu v historii Pontavenské školy (asi jako keramiky Gauguinovy) nemohu než se připojit k návrhu p. Reichertovu.* »

d'artistes modernes Osma qui était en liaison étroite avec Manes y joua son rôle. S'ils ne purent empêcher cette association de réaliser l'exposition de Bernard, par contre ils réussirent à saper la candidature de Marten au poste de rédacteur de *Volné směry* et même si désormais ils avaient les reproches à faire à Miloš Jiránek ne trouvant personne pour le remplacer, ils se sont battus pour qu'il reste le rédacteur en chef de la revue.

L'exposition comprenait cinquante-huit pièces de Bernard dont trente-trois tableaux récents des années 1903-1907 – répartis en quatre groupes : Venise, Naples, portraits et compositions. Les œuvres de la période ultérieure et la plus intéressante pour les artistes tchèques y manquèrent. Une salle complète fut réservée aux 16 gravures sur bois - des illustrations des poèmes de Charles Baudelaire *Les Fleurs du mal*<sup>1179</sup> qu' Ambroise Vollard allait publier en 1916 – dont le public tchèque eut ainsi la priorité. L'exposition se complétait de neuf dessins. Loin de réaliser le projet dont Marten avait entretenu Bernard et de consacrer au peintre une livraison spéciale, le rédacteur de *Volné směry* Miloš Jiránek ne donna beaucoup d'attention à l'exposition en se consacrant plutôt à celle d' Emile Antoine Bourdelle. En attendant un compte rendu plus détaillé, il y publia une notice anonyme – sans doute de sa plume<sup>1180</sup> - où il rappelle que le rôle de Bernard dans le mouvement artistique déclenché par Gauguin et van Gogh n'était pas négligeable. E. Bernard n'était pas avec Paul Sérusier seulement théoricien et historien du mouvement mais il y participa activement comme l'artiste et le peintre. Jiránek constate que l'exposition pragoise serait plus intéressante si elle présentait ses œuvres de cette époque. La fin de son compte-rendu est consacré à l'évaluation de l'œuvre de Bernard en comparaison à celle de son rival Gauguin s'achevant sur l'éloge du dernier :

« [M. Bernard] s'est gobergé ce luxe rare de chercher et d'expérimenter toute sa vie. Il étudie les maîtres anciens, il a essayé de courir avec eux ; ce n'est pas peu et tous ceux qui en ont envie ne peuvent pas le faire. Mais si je me rappelle l'impression de l'exposition posthume de son ami Gauguin à Vienne il y a deux ans, même si elle était organisée accidentellement et elle était très incomplète et encore beaucoup plus inégale que cette collection de Bernard, - ce sauvage généreux tahitien efface tout de suite cet intellectuel. Chez Gauguin, même s'il essaya de nier et oublier toute sa culture en vain, on ressent une passion extraordinaire de la relation directe à la nature et au monde extérieur, - Bernard voit tout à travers un prisme ; avec lui on fait des études de l'histoire culturelle, - avec Gauguin on se sent nu<sup>1181</sup> . »

<sup>1179</sup> Les gravures furent exposées uniquement à Prague.

<sup>1180</sup> « XXVII. Výstava spol. výtvar. um. Manes: E. Bernard », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 38-39. L'auteur est probablement Miloš Jiránek.

<sup>1181</sup> *Ibid.*, p. 39, traduction K. F. : « Dopřál si [Bernard] vzácný luxus hledati a experimentovati po celý život, studuje staré mistry, zkusil s nimi závoditi ; není to málo a netrefí to každý, kdo by chtěl. Ale vzpomenu-li na dojem, jakým působila před dvěma lety ve Vídni posmrtná výstava jeho přítele Gauguina, ač neúplná, sehnaná nahodile a ještě daleko nestejnější nežli tato kolekce Bernardova, - zastíní tento dobrovolný divoch Tahitský rázem tohoto inteligenta. U Gauguina nade vši kulturu, kterou marně zapíral a marně se snažil zapomenouti, převládá úžasná vášeň přímého poměru k přírodě a k vnějšmu světu, - Bernard vidí všechno prismatem ; proděláte s ním kurs kulturní historie, - s Gauguinem jste se cítili nahými lidmi. »

Comme pour souligner le défit envers Bernard et ses amis de Prague, le principal commentaire<sup>1182</sup> de *Volné směry* sur l'exposition de Bernard fut confié au peintre Bohumil Kubišta, le plus ardent d'Osma qui se présenta par cet article pour la première fois dans *Volné směry*. Partisan de la recherche picturale audacieuse mais non moins réfléchie, relevant autant de l'optique géométrique que de la géométrie descriptive, Kubišta allait se révéler somme le théoricien des plus originaux de la peinture tchèque du début du XXe siècle. Selon Antonín Matějček, historien de l'art tchèque, qui connut de près les efforts d'Osma lors de l'exposition de Bernard à Prague, l'article de Kubišta fut plus qu'une critique de cette exposition : ce fut un manifeste indirect de la jeune génération, la confession de ce qu'elle voulait accomplir par son travail, la déclaration des principes plastiques fondamentaux que les jeunes désiraient ressusciter et faire valoir de nouveau<sup>1183</sup>. C'est pourquoi Kubišta consulta ce texte avec l'autre théoricien principal d'Osma Emil Filla.

Kubišta ouvrit sa critique par la constatation ironique qu'Emile Bernard, ce peintre qui avait fréquenté les plus grands esprits créateurs de son époque, lui auquel Van Gogh demandait conseil, lui qui affirmait que Gauguin lui était redevable, que ce même Emile Bernard peignait à présent comme les Vénitiens, comme un disciple du Titien. « *Rien de surprenant à cela si l'on admet que la seule réaction possible contre l'impressionnisme ne peut être qu'un retour aux Primitifs, c'est-à-dire vers le principe linéaire, soit un retour aux Vénitiens, c'est-à-dire vers la couleur. De plus, si sur cette voie rétrograde, on souligne la nécessité de la tradition et des règles – en les opposant à l'impressionnisme comme si celui-ci n'était dans les oeuvres de ses représentants tels que Manet, Monet, Jongkind ou Renoir qu'une déviation, un hasard et une anarchie, conditionnés tout au plus par l'individualisme – on aboutit à l'erreur fondamentale, à savoir qu'une telle réaction même mal conçue peut s'adjuger cette auréole de Rénovateur de la beauté, avec laquelle on nous présente Bernard*<sup>1184</sup>. »

Le début de la critique de Kubišta semblait être la réponse d'Osma à la récente appréciation de l'exposition de Bernard, dans la *Moderní revue* et par son rédacteur Arnošt Procházka<sup>1185</sup> qui qualifiait de « rédaction rénovatrice » le mouvement traditionniste d'Emile Bernard et de ses deux amis, Armand Point et Louis Anquetin. Selon lui, ce mouvement faisait front à ce que lui, Procházka, considérait comme l'erreur de l'impressionnisme. D'après Procházka, l'oeuvre de ces trois peintres représentait le retour aux éléments primordiaux et immuables, essentiels, et partant, éternels de l'art – la ligne, le relief, le ton et l'ombre – auxquels des novateurs parfois géniaux avaient tenté de substituer l'impression traduite par la dissolution du dessin et de la couleur pure. Et Procházka conclut : « *L'oeuvre de M. Bernard contient un beau et grand message – qui pourrait être bénéfique – pour la peinture tchèque*<sup>1186</sup>. »

Telle ne fut l'opinion ni d'Osma ni de leurs amis pour qui – comme le soulignait Kubišta lui-même dans sa critique de Bernard – précisément les artistes dont l'oeuvre était

<sup>1182</sup> Bohumil Kubišta, «Emile Bernard», *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 81.

<sup>1183</sup> « Bohumil Kubišta à Paris », in: *Život a osobnost Bohumila Kubišty ve vzpomínkách současníků*, ed. František Čeřovský, Praha, Aventinum, 1949, p. 85.

<sup>1184</sup> Cité par John A. Stuart, « Emile Bernard et l'avènement de la peinture tchèque du XXe siècle », *Gazette des Beaux Arts*, nov. 1972, p. 300.

<sup>1185</sup> Hubert Cyriak, (pseudonyme d' Antonín Procházka ), « L'exposition pragoise des oeuvres d'Emile Bernard et son enseignement. Quelques glosses », *Moderní revue*, vol. XXI, 1909, p. 85.

<sup>1186</sup> Cité par John A. Stuart, « Emile Bernard et l'avènement de la peinture tchèque du XXe siècle », *art. cit.*, p. 300.



considérée comme le fruit d'une négligence extrême et d'un total abandon de la règle et de la tradition, et de la convention, offraient les plus puissants exemples de l'obéissance aux lois.

Kubišta après une analyse précise des tableaux de Bernard dénie à l'oeuvre de Bernard exposée à Prague la moindre valeur artistique hormis celle de la décoration et il continue : « *Quelle que soit l'école ou la tendance qui le passionnent, son incapacité technique, sa conception anti-spatiale, son éparpillement et son hétérogénéité picturale le trahiront toujours. Derrière son matérialisme que des profanes interprètent souvent comme un lyrisme, ne se cache rien que l'éclectisme. Quelle que soit la raison de réagir contre l'impressionnisme, c'est chez Gauguin seul qu'il faut chercher le modèle de la ligne et chez Cézanne celui de la couleur*<sup>1187</sup> . » Par l'allusion à l'éloquence déployée en faveur du peintre, Kubišta visait d'abord Procházka mais aussi Marten qui, dans sa préface au catalogue de l'exposition de Bernard à Prague, avait parlé du lyrisme du peintre français, s'exprimant « *dans l'idéalisme qui cherche le sens de la beauté dans la valeur spirituelle de la forme et dans la transposition du monde intérieur de l'artiste*<sup>1188</sup> . »

Les remous causés par la critique de l'exposition s'accrurent quand la *Moderní revue* publia en tête de sa livraison de mars 1909 la lettre ouverte au public de Prague, de Bernard qui défendait ses idées, déclarant en outre qu'il avait délaissé son « vieux maître » Cézanne, « *trop faible en son esprit et en son oeuvre* » pour rivaliser avec la Tradition, « *cette noble déesse sculptée par le ciseau de Praxitèle, de Phidias et de Michel-Ange*<sup>1189</sup> . » Cette même livraison contenait également un article de Marten qui constatait que l'oeuvre de Bernard, cherchant « *un pays vierge, capable d'une admiration sereine et réfléchie*<sup>1190</sup> », avait trouvé à Prague son public, mais il reprochait à certains dirigeants de Manes de s'être sincèrement efforcés de discréditer l'exposition de Bernard à Prague.

Rappelons-nous qu'en 1908 *Volné směry* menait une guerre contre la revue concurrente *Dílo*, qui d'ailleurs publia les écrits de Bernard<sup>1191</sup>. Un an plus tard en 1909 c'était la *Moderní revue* qui est devenu l'adversaire de Manes pour les mêmes raisons - la propagande et la soutenance des tendances modernes dans l'art. Ce conflit nous fait penser à un autre litige entre Ritter et Manes à cause de l'exposition Munch ou encore entre Mauclair et Manes à cause de sa vision de l'art des Fauves et on va en voir un autre entre Jiránek et Bourdelle à cause de l'exposition Dédina. Les dirigeants de Manes n'hésitèrent jamais à donner une opinion claire et nette aussi bien aux antagonistes tchèques que français. Mais la scène artistique tchèque n'était pas du tout homogène à ce moment. En témoigne aussi le rédacteur de la revue *Verainkon*, et ami intime de Marten Emil Pacovský qui en demandant à Marten une étude sur Bernard graveur, n'hésita pas à ajouter : « *Ce thème, j'en suis sûr, vous sera agréable, puisque c'est vous qui avez présenté Bernard chez nous. Mais les circonstances en étaient si peu propices qu'il faudrait excuser auprès de M. Bernard notre inflexibilité tchèque d'alors*<sup>1192</sup> . »

<sup>1187</sup> Bohumil Kubišta, «Emile Bernard», *art. cit.*, p. 81, traduction John A. Stuart: « *At' holduje kterékoliv škole, kterémukoliv směru, jeho výtvarnická impotence, neprostorové chápání, nesoustředěnost a nejednotnost obrazová ho vždy prozradí. Za jeho materialismem, jenž bývá od laiků často za lyrismus vykládán, neví nic více než pouhý eklecticismus. Je-li již reakce proti impressionismu z jakýchkoli příčin nutná, tu směrem k linii zůstane jejím předním reprezentantem Gauguin sám, směrem k barvě Cézanne.* »

<sup>1188</sup> Cité par John A. Stuart, « Emile Bernard et l'avènement de la peinture tchèque du XXe siècle », *art. cit.*, p. 302.

<sup>1189</sup> Cité par John A. Stuart, « Emile Bernard et l'avènement de la peinture tchèque du XXe siècle », *art. cit.*, p. 302 ( *Eclaircissements* dans *Revue moderne*, XXI, 1909, p. 269-272. En version française originale, la lettre fut publiée sous le titre d' *Explications*, dans la *Rénovation Esthétique*, IX, p. 80-84, en juin 1909).

<sup>1190</sup> Cité par *Ibid.*, ( *Gloses en marge de l'exposition* dans *Revue moderne*, XXI, 1909, p. 308-312).

<sup>1191</sup> Emil Bernard, «Odlišnost umění od přírody», *Dílo*, vol. VIII, 1910, p. 181-188.

<sup>1192</sup> Cité par John A. Stuart, « Emile Bernard et l'avènement de la peinture tchèque du XXe siècle », *art. cit.*, p.

Aussi K. B. Mádl écrivit son comte-rendu<sup>1193</sup> de l'exposition de Bernard. Il remarqua que son oeuvre de 1896 figura déjà à l'exposition des impressionnistes organisée par Manes en 1907 où il était classé parmi les artistes les plus novateurs - Gauguin et van Gogh. Et il constate qu'aujourd'hui Bernard est retourné à Manes comme un converti qui a abandonné ses devises les plus radicales, qui retourne en arrière pour conserver ce qui avait été atteint. Lui jadis anti-traditionaliste est devenu un traditionaliste pur. Mádl s'étonne pourquoi Manes qui suivait depuis des années une politique ferme présentant les artistes les plus progressifs à Prague, organise une exposition Bernard qui déjà en 1907 n'appartenait plus aux promoteurs de l'art moderne et qui en plus devint le pire des éclectiques.

L'exposition d'Emile Bernard aussi bien que celles d'Henri Le Sidaner et Louis Dejean représentaient ces événements culturels à Prague qui n'ont pas laissé des traces importantes dans le développement artistique en Bohême. Cet artiste y est venu trop tard pour pouvoir influencer la jeune génération qui était déjà en relation directe avec l'oeuvre de Gauguin et Cézanne. En plus en exposant son oeuvre tardive et au fond réactionnaire il ne pouvait plus contribuer aux recherches de la modernité ce qui fut tout de suite découvert par le jeune Kubišta. Il nous semble qu'on puisse regretter que cet artiste ne fut pas introduit sur la scène tchèque par Jiránek ou Šalda plutôt comme critique d'art car ses écrits sur Cézanne et van Gogh des années 1890<sup>1194</sup> auraient pu faire prévaloir ces artistes d'une manière importante en Bohême au moment où les Tchèques cherchaient en vain un critique d'art français avancé.

La critique de Kubišta de Bernard servit de tremplin à l'intensification de démarches déjà amorcées. Kubišta écrit à son oncle : « *L'article pour Volné směry (en fait la critique de l'exposition de Bernard) est accepté. C'est le point culminant d'une certaine campagne que nous avons entreprise et dont le résultat se fera sentir un peu plus tard ; en somme, tout ce qui a été fait jusqu'à maintenant portera ses fruits lors de la prochaine exposition*<sup>1195</sup>. » Il s'agissait de l'exposition des membres de l'association Manes en 1909 dont les membres d'Osma faisaient déjà partie et qui était alors hautement estimée dans les milieux artistiques de Bohême.

Accueilli par le mensuel officiel du groupement Manes sous l'égide duquel se tint l'exposition de Bernard, l'article de Kubišta dut forcer l'attention, facilitant ainsi les démarches qui, en 1909 et en 1910, allaient aboutir à la reconnaissance officielle de l'avant-garde de Prague par Manes et au rapprochement de cette avant-garde artistique pragoise avec celle de Paris. Un an après l'exposition Bernard se tint à Prague, sous l'égide de Manes, l'exposition des Indépendants où pour la première fois le public tchèque vit des oeuvres de Marquet, de Matisse, de Van Dongen et de Vlaminck. Si l'esthétique de Bernard n'allait donc point jouer à Prague le rôle que lui eussent souhaité ses amis, elle fut néanmoins un catalyseur qui, à un moment crucial, hâta l'évolution de la peinture tchèque du XXe siècle. Ainsi s'accomplit ce que Kubišta et ses amis escomptaient de leur critique de l'exposition pragoise de Bernard. Bohumil Kubišta devint le critique principal de sa génération.

---

303 ( Emil Pacovský à Miloš Marten, le 30 janvier 1914, Archives de Mme A. Klecandová ). Marten acquiesça, ajoutant sa traduction d'une conférence de Bernard sur la gravure ainsi que douze gravures du peintre français que celui-ci lui avait envoyées et qui parurent dans les livraisons tchèque et allemande de cette revue consacrée aux arts graphiques, en 1914, peu avant la déclaration de guerre.

<sup>1193</sup>Karel B. Mádl, «Případ Emila Bernarda», in: *Výbor z kritických projevů a drobných spisů*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, p. 159-162.

<sup>1194</sup>Voir Emile Bernard, *Propos sur l'art*, op. cit. C'est seulement en 1917 que la maison d'édition Artur Novák publie ses souvenirs de Paul Cézanne, Emile Bernard, *Vzpomínky na Paula Cézanna*, Artur Novák, Praha, 1917, traduction V. V. Štech, František Žákavec, 98 p.

<sup>1195</sup>Cité par John A. Stuart, « Emile Bernard et l'avènement de la peinture tchèque du XXe siècle », art. cit. , p. 303 (Bohumil Kubišta, *Korespondence a úvahy*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, p. 76-78).

## 2. Emile Antoine Bourdelle (1861-1929), le modèle de l'artiste, l'ouverture à la sculpture cubiste

### *I Avant l'exposition à Prague en 1909*

Emile Antoine Bourdelle est né le 30 octobre 1861 à Montauban. Il conservera dans sa sculpture la profonde influence exercée par ce terroir originel pays des Causses. Déjà à l'âge de treize ans il quitte l'école pour travailler comme sculpteur sur bois dans l'entreprise de menuiserie-hucherie de son père. Mais l'année décisive fut pour lui 1874 quand il obtient une bourse d'étude pour l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse où il travailla pendant dix ans. Cette ville avec ses ruines romanes et ses sculptures du XI<sup>e</sup> siècle, fut pour lui une source de laquelle naquirent ses conceptions architecturales. Cet art roman est pour lui « *l'expression la plus droite, la plus pure, la plus éclairée de la pensée constructive et décorative chrétienne* »<sup>1196</sup>. En 1884 il se rend à Paris où il réussit au concours d'admission à l'Ecole des Beaux-Arts et en même temps il commence à exposer aux Salons. Mais il n'y reste pas très longtemps et au bout de deux ans il part en disant à son maître Falguière : « *Moi ce qui m'intéresse c'est la rue, c'est la vie* »<sup>1197</sup>. Désormais, Bourdelle va travailler seul. En 1888 il commence la fameuse série de portraits et de bustes qu'il poursuivra jusqu'à la fin de sa vie. Il sculpte et peint et en 1890 il expose à la Closerie des Lilas des dessins que Félicien Champsaur considéra comme admirables.

En 1893 il fait les premières études pour le *Monument aux Morts de la Guerre de 1870* de Montauban et Rodin l'engage comme praticien. Bourdelle reste chez lui pour quinze ans jusqu'à 1908. Il se laisse forcément influencer par le grand sculpteur mais petit à petit il commence à découvrir sa voie propre et tout à fait originelle, dans un certain sens même opposée à son maître. Le monument de Montauban sur lequel Bourdelle travaille pendant neuf ans est érigé dans sa ville natale en 1902 et il suscitera de nombreuses polémiques. Dès les premières élaborations qu'il effectue, il rencontre de violentes oppositions mais est soutenu par Rodin, qui intervient en sa faveur auprès du comité qui avait fait la commande. Puis succédant à la réalisation du monument, surviennent les attaques de la critique qui le qualifia notamment de « *négation des lois anatomiques* »<sup>1198</sup>. Là encore, Rodin se fit le défenseur de la sculpture de Bourdelle en déclarant à son propos qu'il était « *un éclairé de l'avenir* »<sup>1199</sup>. Cette lutte menée de plein front et accompagnée d'un travail de création énorme devait imposer non seulement à Rodin mais aussi aux Tchèques de l'association Manes qui s'intéressaient toujours aux tentatives les plus progressives et les plus avancées. Il est probable que Rodin pendant son voyage à Prague en 1902, au moment de l'accomplissement de la bataille de Bourdelle, a conseillé aux Tchèques ce collaborateur et artiste même s'il était conscient des tendances opposées aux siennes. A partir de 1900 Bourdelle affirma son authenticité avec la *Tête d'Apollon*, une oeuvre à propos de laquelle Rodin dira : « *Bourdelle, vous me quittez* »<sup>1200</sup>. Bourdelle se pose comme l'un des maîtres de la sculpture moderne.

---

<sup>1196</sup> Cité par : *Bourdelle dans la Maison de Sylvie*, Maison de Sylvie de Chantilly, du 6 juin au 15 septembre 1985, Chantilly, 1985, p. 30.

<sup>1197</sup> Emile Antoine Bourdelle, « Bourdelle sa vie, son oeuvre », *Dossier de l'Art*, vol. X, janvier-février 1993, p. 18.

<sup>1198</sup> Cité par : *Bourdelle dans la Maison de Sylvie*, op. cit., p. 31.

<sup>1199</sup> Cité par : *Ibid.*, p. 34.

<sup>1200</sup> Cité par : *Ibid.*

En 1900 il fonde avec Rodin et un autre praticien Jules Desbois une école libre pour l'enseignement de la sculpture où il révélera ses dons de pédagogue. En 1905 il est invité par la galerie Hébrard<sup>1201</sup> à Paris à organiser sa première exposition personnelle. Il y présente 38 sculptures, 18 peintures et 21 dessins. La préface du catalogue est signée par Elie Faure<sup>1202</sup>. Trois ans plus tard, éprouvant une grande admiration pour le poète Mickiewicz, en 1908 il fait un voyage en Pologne pour faire partie d'un jury pour un monument à Chopin. La même année il commence à enseigner à la Grande Chaumière et il devient le Chevalier de la Légion d'Honneur. Cette année il réalise les trois oeuvres qu'il consacre à Rodin et il réalise son fameux *Héraclès Archer* qui reçoit d'emblée une critique enthousiaste qui confère à son créateur une reconnaissance immédiate du public. Sa renommée dépasse la frontière même en Bohême et en 1909 les Tchèques acceptent sa proposition d'organiser son exposition à Prague dans leur pavillon construit il y a sept ans pour Rodin.

---

<sup>1201</sup>La galerie Hébrard fondée par Adrien Hébrard, le fondeur à cire perdue et le collaborateur précieux de Rodin, fut l'une des premières qui présenta les oeuvres des jeunes sculpteurs – parmi d'autres aussi de Bohumil Kafka en 1906.

<sup>1202</sup>Voir Ionel Jianou, Michel Dufet, *Bourdelle*, Paris, Arted Editions d'art, 1975, p. 54.

A/ L'exposition

Il s'agissait de la première exposition personnelle du sculpteur à l'étranger. F. X. Šalda avait connu l'oeuvre de Bourdelle déjà pendant son voyage à Paris au printemps 1906. Il écrit de lui: « *il est toujours intéressant et jamais banal même s'il ne sait pas encore équilibrer la tempête de ses nerfs et de son coeur dans une harmonie artistique* <sup>1203</sup>. » Mais depuis 1907 Šalda ne fut plus rédacteur en chef de la revue *Volné směry* et il n'influença plus le choix et l'organisation des expositions au pavillon de Manes. A part lui le public tchèque ne fut pas familier avec l'oeuvre du sculpteur et son exposition à Prague fit une apparition complète.

C'était le président de Manes Jan Preisler et son secrétaire Jan Štenc qui le 27 novembre 1908 adressèrent une lettre officielle à Bourdelle pour l'inviter à faire son exposition à Prague <sup>1204</sup>. En fait, ils ont réagi au désir de Bourdelle qui en connaissant le succès de l'exposition Rodin à Prague avait demandé à Rodin et Mařatka de parler avec leurs amis de Manes et de leur proposer d'organiser son exposition dans leur arrangement. Ils lui écrivent : « *C'est pourquoi nous venons vous prier officiellement au nom du comité de la société « Manes » de vouloir bien nous dire, combien d'oeuvres vous pourriez exposer et à quelle époque vous voudriez bien nous envoyer vos oeuvres* <sup>1205</sup>. » Ensuite ils font savoir qu'ils ont l'intention de faire cette exposition déjà en décembre, donc même pas dans un mois. Le commissaire de l'exposition d'aujourd'hui ne peut que s'étonner de la rapidité avec laquelle les membres de Manes agissaient alors. Mais Bourdelle réagit aussi vite, même si l'exposition fut finalement renvoyée au mois de février.

Le 15 décembre 1908 l'association Manes a déjà une liste des oeuvres à exposer à sa disposition, la deuxième liste du 2e envoi suit le 12 janvier 1909. Deux jours avant Noël, le 22 décembre 1908 l'emballeur Chenue informe Manes que suivant les ordres de Mařatka de la veille, il avait envoyé les sculptures de Bourdelle à Prague « en petite vitesse ». Le deuxième envoi partit le 13 janvier <sup>1206</sup>. Mais en voyant les oeuvres du sculpteur, les Tchèques voulaient en exposer encore plus. Déjà le 16 janvier Bohumil Kafka et Jan Preisler demandent à Bourdelle de leurs faire envoyer encore d'autres sculptures mais cette fois ci « en grande vitesse » <sup>1207</sup>. Le même jour Bohumil Kafka qui a pris une initiative importante dans l'organisation de l'exposition écrit à Bourdelle :

*« Mes amis du comité de la société de Manes m'ont prié d'assister au déballage de Vos oeuvres, ce que j'ai fait hier avec grand plaisir, j'ai été bien heureux d'être le premier, qui a vu Vos oeuvres, auxquelles je souhaits d'être bien compris et admiré par le public de Prague. Il faut se réjouir de l'ensemble si grand des oeuvres, que Vous avez bien voulu nous prêter ; mais moi, qui est un admirateur bien sincère de votre art, j'aurai désiré d'avoir ici Votre oeuvre toute entière. Je l'ai dit hier soir à la réunion du comité de Manes, j'ai dit notamment que j'aurai bien voulu avoir ici Votre « buste d'Ingres », [...] « Sphinx », « Le nu*

<sup>1203</sup>F. X. Šalda, « Jarní salony pařížské », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 271, traduction K. F. : «... je vždycky zajímavý a nebanální, i když neumí ještě plně vyvážit bouři svých nervů a svého srdce v uměleckou harmonii.»

<sup>1204</sup>Toutefois les principaux organisateurs de l'exposition furent Bohumil Kafka, Josef Mařatka et Miloř Jiránek.

<sup>1205</sup>Lettre de Manes (de Jan Štenc et de Jan Preisler) à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 27 novembre 1908, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1206</sup>Les sculptures furent assurées pour la somme de 21 800 frcs et 31 600 frcs.

<sup>1207</sup>Lettre de Manes (de Bohumil Kafka et de Jan Preisler) àM. Chenue, Prague, le 16 janvier 1908, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

de femme » [...] et autres sculptures de la dernière époque, que je n'ai pas vu, et des quelles M. Hébrard m'a parlé avec enthousiasme. Le comité de « Manes » m'a prié de Vous écrire immédiatement sur ce sujet une lettre officielle [...]. Je dois Vous prier mon cher Maître, d'avoir l'obligeance de nous envoyer encore quelques de ces sculptures que j'ai indiquées. [...] Nous espérons d'avoir de Vous encore 1 ou 2 caisses de sculptures [souligné dans le texte][...]. Excusez moi, cher Maître, d'être si peu modeste, mais comprenez, que du bon vieux vin – on en a jamais trop...<sup>1208</sup> »

Mais cette fois ci Bourdelle ne peut pas les satisfaire et il leur répond : « ...tous mes remerciements pour la grande obligeance et l'invitation pour d'autres oeuvres à envoyer en grande vitesse. Mais il est parti en tout soixante sculptures et vingt dessins et peintures. Je suis souffrant et j'ai envoyé ce que j'avais en réserve et les nouveaux travaux pourront être expédiés plus tard, toute une peuplade nouvelle d'Art qui sortira de mon travail. Je remercie vivement monsieur B. Kafka j'espère le remercier de vive voix. Il faut que je songe au Salon de l'Art Français en Février à Paris, dont je suis Président et ou je dois exposer. Puis la Sté Nationale puis le Salon d'Automne et tout d'autres expositions. En plus depuis deux mois je n'ai pu rien préparer étant souffrant d'un bras et d'une épaule...<sup>1209</sup> ».

Toutefois Bourdelle changea tôt son avis et se décida de faire parvenir à Prague encore un autre envoi de ses travaux. Les membres de Manes sont ravis et Kafka rassure Bourdelle que le pavillon de Manes va permettre « ...de placer Vos oeuvres librement, de ne pas les placer près du mur, et leur donner la possibilité, - pouvoir prendre le tour, quand il le faut...<sup>1210</sup> » Le 8 février 1909 Jan Preisler annonce à Bourdelle la date définitive de l'inauguration de son exposition qui fut fixée au 27 février 1909<sup>1211</sup>. C'était l'artiste français même qui, étant sans doute inspiré du voyage de Rodin à Prague, désira visiter aussi bien cette ville et il prit l'initiative d'y prononcer une conférence sur la sculpture. Les membres de Manes sont d'accord et Bourdelle leur adresse le 18 février sa lettre dans laquelle il fixe son arrivée et la date de sa conférence: « ...Je serai à Prague [...] pour l'inauguration. Pour la conférence sur la sculpture et sur l'oeuvre de Rodin c'est très bien le soir. J'ai répondu aussi à ce sujet à M. Mařatka et je ne sais pas si tout de suite après l'inauguration on pourra donner la conférence, mais j'ai dit à Mařatka qu'il veuille bien de s'entendre avec vous pour ce-là ...<sup>1212</sup> » Le 13 février 1909 Mařatka écrit à Bourdelle pour le rassurer que son épouse avec laquelle il voulait venir trouvera à Prague une bonne compagnie des dames. Ensuite il ajoute : « Ne craignez rien – vos sculptures sont bien gardées et bien fermées dans une petite salle où personne n'entre...<sup>1213</sup> ».

Le mercredi 26 février 1909 à cinq heures du soir Bourdelle arriva avec un ami et sa première femme à Prague où il fut attendu par les représentants de l'association Manes. Il fut amené à l'hôtel Arcivévoda Štěpán où les artistes tchèques organisèrent une soirée commune. La visite de Bourdelle à Prague ne fut pas beaucoup moins solennelle que la visite de ses compatriotes Auguste Rodin et Camille Mauclair. Bien sûr il visita le Théâtre national où il participa à l'opéra national de Bedřich Smetana *Prodaná nevěsta* (La fiancée vendue). Une

<sup>1208</sup> Lettre de Bohumil Kafka à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 16 janvier, 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1209</sup> Lettre d'Antoine Bourdelle à Manes (à son président Jan Preisler), Paris, le 18 janvier 1909, Archiv hlavního města Prahy, Prague, sign. 6. 1. 41, karton 39.

<sup>1210</sup> Lettre de Manes (de Bohumil Kafka) à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 26 janvier 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1211</sup> Lettre de Manes (de Jan Preisler) à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 8 février 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1212</sup> Lettre d'Antoine Bourdelle à Manes (à son président Jan Preisler), Paris, le 18 février 1909, Archiv hlavního města Prahy, Prague, sign. 6. 1. 41, karton 39.

<sup>1213</sup> Lettre de Josef Mařatka à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 13 février 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

voiture personnelle était à sa disposition. L'historien d'art V. V. Štech fut chargé de faire le guide au sculpteur à Prague. Il nous a laissé un témoignage de sa personnalité: « *Il était petit, mouvant, et bavard : son français parlé à travers la barbe noire ne perdait jamais son accent du sud et il était difficile à comprendre. Mais un feu incessant d'enthousiasme et d'entraînement jaillissait de lui, les flammèches de la capacité de comprendre tout de suite la base des choses étincelaient de lui. C'était son charme aussi bien que la sûreté infailible de son regard*<sup>1214</sup>. »

Le samedi 29 février 1909, Manes inaugura son exposition dans son pavillon sous le jardin Kinský où Bourdelle présenta 58 sculptures et reliefs et 18 dessins et tableaux. Le lundi 1<sup>er</sup> mars 1909 à 11 heures du matin le maire de Prague Groš l'accueillit à l'hôtel de ville. Le même jour il prononça au Club national sa conférence sur l'art d'Auguste Rodin, ensuite les Tchèques l'invitèrent à un dîner.

Comme d'habitude František Kysela fut l'auteur de l'affiche. *Volné směry* accompagnaient l'exposition par les articles et les reproductions consacrés à l'oeuvre de Bourdelle. La rédaction préparait un numéro spécial déjà avant l'arrivée de Bourdelle à Prague. Il devait comporter la lettre de Bourdelle adressée à Manes et l'interview de Rodin publiée aussi dans le catalogue. Dans une lettre du 20 décembre 1908 Miloš Jiránek accepte la proposition de Bourdelle d'offrir « *une sculpture pour dédommager l'imprimeur des frais*<sup>1215</sup>. »

L'exposition donna une occasion au public pragois de connaître l'oeuvre de Bourdelle depuis ses premiers essais picturaux jusqu'aux derniers portraits. Il a envoyé à Prague toutes les oeuvres, qu'il croyait importantes et qui étaient pour lui comme des documents biographiques de son évolution intérieur. L'arrangement de l'exposition fut comme d'habitude très bien étudié. Les organisateurs consacrèrent même les deux petites salles spéciales, chacune à une oeuvre : la statue de *Pallas Athéné* et un buste d'une femme. Ses murs furent tapissés par un papier foncé pour souligner la splendeur des lignes des statues blanches. Symboliquement dans la salle principale à côté des nombreuses études pour le monument de la Guerre, les organisateurs placèrent deux portraits des maîtres de la peinture et de la sculpture moderne : un buste d'Ingres et la statue de Carpeaux. Dans la salle d'entrée et dans la salle suivante Bourdelle exposa ses peintures, ses dessins et les petits sculptures.

---

<sup>1214</sup>V. V. Štech, «Vzpomínka na E. A. Bourdella», *Volné směry*, vol. XXVII, 1930, p. 170, traduction K. F. : «*Byl malý, pohyblivý a výmluvný. Jeho francouzština, mluvená do černého plnovousu nikdy neztratila svého jižního zbarvení a bylo jí dosti těžko rozumět. Ale tryskal z něho oheň ustavičného zápalu a nadšení, sršely z něho jiskry okamžitého proniknutí podstaty věci. Tím okouzloval právě, tak jako neomylnou jistotou svého pohledu.* »

<sup>1215</sup>Lettre de Miloš Jiránek à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 20 décembre 1908, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

Le 1<sup>er</sup> février 1909 Jan Preisler, alors président de Manes, adresse une lettre à Bourdelle définissant clairement les buts de l'association depuis sa création et des raisons de l'invitation du maître à Prague: « *La société d'artistes tchèques de Prague [...] est constituée par la réunion de jeunes artistes peintres-sculpteurs tchèques dont les oeuvres s'attachent aux grandes idées modernes de l'Europe. Depuis douze années d'une existence qui prouve sa vitalité, cette société par ses expositions et ses publications a fait connaître l'art moderne au public tchèque son désir actuel est de persévérer à grandir encore en faisant participer à ses expositions les grands maîtres étrangers.* » Ensuite ils proposent à Bourdelle de figurer sur leur liste de membres d'honneur. Ils lui écrivent : « *nous désirerions exprimer notre admiration à ceux de ces maîtres qui furent nos directeurs spirituels et qui le sont restés, heureux que nous serions de pouvoir compter sur leur sympathie*<sup>1216</sup> . »

En 1909 les artistes tchèques furent au sommet de leur recherche de la modernité et à ce moment un grand sculpteur français arriva à Prague et il commença à s'intéresser surtout à l'art gothique, la cathédrale st. Guy et à l'art du passé en général. Cet artiste qui cherchait son inspiration dans les églises et couvents romains du sud de la France apporta à Prague une nouvelle conception de l'art actuel. Avec V. V. Štech Bourdelle visita les ateliers des artistes et partout où il fut, il professa sa vision de la sculpture moderne qui se tournait dans le passé pour chercher sa base. Déjà Rodin fut fasciné par les cathédrales mais Bourdelle projeta cette fascination dans son art. Si l'exposition Rodin à Prague signifiait pour les sculptures tchèques une grande fête de la sculpture de l'éclosion du XIXe siècle, l'exposition de Bourdelle ouvrit de nouvelles voies à la sculpture moderne du XXe siècle. Il n'est pas par hasard que justement ces deux grands sculpteurs, dont l'un fut élève de l'autre, présentèrent le sommet de leur art pour la première fois à l'étranger – à Prague. Si on se permet de faire une parallèle entre Rodin et Monet on pourrait la faire entre Bourdelle et Gauguin ou Cézanne. Avec Bourdelle la sculpture moderne fit une démarche vers la synthèse même si plus tard que la peinture.

En 1902 Rodin fut invité à passer quelques jours en Moravie slovaque, une région où les Tchèques cherchaient leur identité artistique à l'époque. Mais les priorités changèrent entre temps. Les Tchèques ont préparé pour Bourdelle une autre excursion, pour lui beaucoup plus intéressante. Le mercredi 3 mars 1909 il est parti pour Kutná Hora<sup>1217</sup>, une ville ancienne pas loin de Prague, qui est célèbre surtout pour sa cathédrale st. Barbe et d'autres monuments du style gothique. En plus à Sedlec, un village tout près, que Bourdelle avait visité aussi bien, Santini, l'un des plus grands architectes baroques fit une reconstruction de la cathédrale gothique dans le style spécial gothique-baroque qui servit plus tard l'inspiration aux architectes cubistes tchèques<sup>1218</sup>. Bourdelle étonnait ses amis tchèques par sa capacité de voir

<sup>1216</sup>Lettre de Manes (de Jan Preisler) à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 1er février 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1217</sup>Plus tard Bourdelle envoya au bourgmestre de Kutná Hora deux de ses statues pour le remercier: *La tête d'une femme du peuple* (cat. n° 42) et *Le guerrier mourant* – la tête (cat. n° 36). Puis au cours d'un prochain passage de Bourdelle à Prague le maire de Kutná Hora M. Macháček l'invita de nouveau à venir dans sa ville.

<sup>1218</sup>D'après les documents des archives de Manes il semble que Bourdelle devait faire encore un autre voyage. Le soir le mercredi 3 mars il devait partir de Kutná Hora en train à Dvůr Králové où il devait passer la nuit. Le matin le 2 mars il devait continuer à Kuks, un endroit dans l'est de Bohême où le comte Špork avait construit un complexe architectonique particulier dans le style baroque. Le sculpteur tchèque le plus fameux à l'époque Matyáš Braun y créa ses meilleures oeuvres dont la plus connue est sa Crèche – une série des statues incarnée dans la nature d'une forêt. Après la visite des sculptures Bourdelle devait déjeuner à l'hôtel Betlem qui se trouvait à dix minutes des sculptures à côté de la gare. Il devait passer la nuit à l'hôtel à Žirč,



les choses connues d'une manière originale, il leur montrait leur propre patrimoine d'une manière complètement neuve et avec un enthousiasme tout à fait spontané. Il fut tellement enchanté par les fresques gothiques de la cathédrale et de la colonne des Martyrs qu'il demanda la municipalité de lui faire envoyer leurs photographies à Paris.

Après Auguste Rodin, Gabriel Mourey, Camille Mauclair, la visite de Bourdelle à Prague fut déjà la quatrième parmi les représentants de la culture artistique française. Mais son séjour différait de ses précurseurs. Il est venu à Prague en se faisant l'idée du milieu et de la mentalité tchèques décrits par son maître Rodin et par son ami Jan Dědina<sup>1219</sup>. Il n'y est pas tombé du ciel mais il est arrivé préparé et plein d'attente et de curiosité. Bourdelle visita l'exposition de František Bílek, l'école de Sucharda, il fut chez Preisler, Mařatka, Kafka, Štursa, Slavíček et bien sûr Jiránek. Il rendit visite à son vieil ami qu'il connut déjà de Paris Jan Dědina. Après sa conférence du 1<sup>er</sup> mars 1909 il organisa avec Manes des causeries sur ses oeuvres dont l'une se déroula le 8 mars au pavillon Manes<sup>1220</sup>. Bourdelle fut un professeur né qui parlait facilement de l'oeuvre de ses amis en indiquant précisément les points faibles aussi bien sur les tableaux que sur les statues. Enfin contrairement à son maître Rodin dont le culte suscitait une distance et ne permit pas une discussion spontanée, Bourdelle fut ouvert à ses élèves. Son séjour à Prague ne fut pas seulement officiel mais c'était comme s'il se fit des ateliers pragois son Académie, son Ecole où il expliquait ses visions artistiques. Même si ses remarques ne furent pas systématiques, ses auditeurs sentirent qu'il y avait caché toute une philosophie importante d'un ordre, de la tradition, des lois dans l'art. Jiránek écrivit tout de suite après sa visite : «...*en écoutant ses paroles, ses idées si exclusivement d'un sculpteur, nous sentions tous que voilà ce qui nous manque surtout : une conviction sincère, puisse-t-elle être aussi subjective que possible*<sup>1221</sup>. » La vivacité de Bourdelle rentrait parfaitement dans le concept de l'art et de la critique que les Tchèques professaient.

C'est pourquoi la visite de Bourdelle fit une apparition et elle laissa des empreintes indéfectibles. Spécialement Jan Štursa fut ravi de lui et il voulait même devenir son élève à Paris. Les artistes donnèrent une grande importance à ses idées et c'est pourquoi ils lui ont demandé d'écrire ses remarques sur la scène artistique tchèque. Son texte fut publié à Radikální listy (Journaux radicaux)<sup>1222</sup>. Toutefois sa politesse française avait effacé toute la fraîcheur de son discours mené avec les artistes et il n'y restait que des formules. Jiránek par contre exprima le sentiment de ses auditeurs : « *Tout le séjour de E. A. Bourdelle à Prague était riche en telles suggestions et en des leçons très saines, surtout puisque sa façon d'être est si loin d'un professeur autoritaire ; il était pour nous tous simplement un grand confrère* [souligné dans le texte, en français dans l'article originel], *qui nous apportait une atmosphère plus forte, l'atmosphère de l'art d'aujourd'hui, du mouvement auquel collaborer, auquel apporter les dons de notre race est l'ambition et l'espoir de notre génération*<sup>1223</sup>. »

---

une petite ville proche et le lendemain il devait retourner à Prague.

<sup>1219</sup>Le peintre tchèque Jan Dědina séjournait à Paris et devint l'ami proche de Bourdelle déjà avant son arrivée à Prague en 1909.

<sup>1220</sup>Les invités ne furent pas seulement les artistes mais aussi les critiques, parmi d'autres K. B. Mádl.

<sup>1221</sup>Miloš Jiránek, «E. A. Bourdelle à Prague», traduction de Miloš Jiránek de son article («E. A. Bourdelle v Praze», *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 111), Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1222</sup>Voir V. V. Štech, «Vzpomínka na E. A. Bourdella», *Volné směry*, vol. XXVII, 1930, p. 170.

<sup>1223</sup>Miloš Jiránek, «E. A. Bourdelle à Prague», *art. cit.*

Soulignons qu'au début de l'année 1909 Bourdelle commença seulement son existence indépendante de Rodin chez qu'il resta comme praticien pendant quinze années jusqu'en 1908. Il nous semble qu'à ce moment le voyage de Bourdelle à Prague fut pour lui particulièrement important pour deux raisons. Premièrement il savait quel succès et renommée Rodin avait obtenu à Prague. A ce moment Bourdelle se battit pour sa place sur la scène artistique en France et Rodin fut son plus grand concurrent. Avant l'exposition pragoise il était difficile pour lui à obtenir des commissions publiques. Sa position était d'autant plus compliquée qu'il était le praticien de Rodin pendant trop longtemps pour que le monde et surtout les critiques ne le voient pas dans l'ombre de son maître. Bourdelle espérait se faire à Prague en 1909 la même réputation que Rodin en 1902, une réputation qui lui aurait permis d'obtenir de grandes commissions. Miloš Jiránek confirme cette hypothèse: « ...E. A. Bourdelle [...] vint à Prague avec la conviction –suggérée par Rodin, - que le jugement du public de Prague sur l'art moderne possède une très réelle importance...<sup>1224</sup> » Stanislav Sucharda nous laisse un autre témoignage : « ... il [Bourdelle] connut aussi le triomphe de la première exposition de Rodin à Prague et c'est pourquoi il fut persuadé que Prague actuel signifie pour un artiste une reconnaissance définitive que l'art moderne y trouve toujours un public capable d'une compréhension et d'une opinion décisive...<sup>1225</sup> »

Les idées de Bourdelle sur l'importance de Prague dans le monde de l'art contemporain furent sans doute exagérées. Stanislav Sucharda qui le visita à Paris avant son exposition écrivit : « *Quelle ironie pour nous qui connaissons de près la réalité ! Je me suis senti terriblement à ce moment où la croyance à notre Prague étincelait carrément de l'esprit de Bourdelle. Devais-je le tirer de cette horrible erreur ? Devait-je priver cet homme agité de ce bout de foi, de la possibilité de prendre pied ? Je n'aurais pas pu même si j'avais voulu...<sup>1226</sup>* » Même si Bourdelle se fit des illusions sur Prague, après son exposition, il commence l'enseignement à la Grande Chaumière, il est nommé Chevalier de la Légion d'Honneur et surtout en 1910 il fait déjà les premiers projets pour la façade du Théâtre des Champs-Élysées ce qui fut sa première grande commission à Paris.

Même si Bourdelle fut le seul qui parmi les élèves de Rodin a réussi à se détacher de son influence encore aujourd'hui, on lui donne l'étiquette « Elève de Rodin<sup>1227</sup> ». Si on ajoute « Maître de Giacometti » on exprime parfaitement le rôle de Bourdelle dans l'histoire de la sculpture – il présentait un pont entre les deux époques : celle de l'impressionnisme et celle des avant-gardes du XXe siècle. Il a réussi ce qui échappait à un autre élève de Rodin Josef Mařatka qui continua dans la tradition de son maître. Nous nous permettons de faire une parallèle des étiquettes assez caractéristique pour l'art tchèque en rapport à l'art français : « Mařatka élève de Rodin » et « Gutfreund<sup>1228</sup> élève de Bourdelle ». Il devait venir en Bohême un autre maître français pour cultiver une nouvelle génération des sculpteurs modernes. Il est

<sup>1224</sup> *Ibid.* Mais ensuite il démontre à quel point Bourdelle devait être déçu en arrivant à Prague: «...il s'informait de tous côtés, et au trouble de nos confuses tendances, qu'il constatait très vite au cours de ses visites dans nos galeries, écoles et ateliers, il opposait une conviction passionnée d'un homme mûr, d'un artiste accompli...» *Ibid.*

<sup>1225</sup> Stanislav Sucharda, «O dobrém sochaři, úvod do studia díla Bourdellova», *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 46, traduction K. F. : « ...znal [Bourdelle] i triumf první výstavy Rodinovy v Praze a tak vzniklo v něm přesvědčení, že dnešní Praha vtiskuje umělci pečeť definitivního uznání, že moderní umění najde v Praze vždy obecenstvo schopné porozumění i rozhodného úsudku... »

<sup>1226</sup> *Ibid.*, p. 46, traduction K. F. : «Jaká to ironie pro nás, kteří známe z blízka jak je tomu ve skutečnosti! Bylo mi hrozně v tom okamžiku, kdy z Bourdella přímo sršela víra v naši Prahu. Měl jsem připravit zmítaného člověka o kus důvěry, o možnost zakotvení? Nebyl bych to dokázal, i kdybych byl chtěl...»

<sup>1227</sup> Voir la couverture de la revue *Dossier de l'Art*, n° 10, janvier-février 1993.

<sup>1228</sup> Otto Gutfreund, l'artiste tchèque, l'un des plus grands sculpteurs cubistes.

possible que sans sa leçon, les Tchèques (à part de Jan Štursa qui était déjà au début de sa propre création originelle mais pourtant pensait aller étudier chez lui à Paris) auraient continué à travailler dans le style de Rodin encore longtemps.

La deuxième raison de l'exposition de Bourdelle à Prague fut liée à la première mais elle fut encore plus grave étant plus personnelle. Pour Bourdelle il était particulièrement important de manifester d'une manière voyante et claire la différence qu'il y avait entre son oeuvre et l'oeuvre de Rodin. Prague, le lieu de triomphe de Rodin, était pour une telle intention parfait. C'est aussi pourquoi Bourdelle insistait à visiter Prague personnellement, à être présent à l'inauguration de son exposition et surtout à avoir sa conférence. Le 8 février 1909 Bourdelle reçoit cette lettre de Manes : « ... Vous avez eu la bienveillance de nous annoncer que vous aviez l'intention de venir visiter notre ville et y tenir une conférence. Alors nous vous prions, Monsieur, de nous annoncer bientôt le jour qui vous conviendrait pour cette conférence pour pouvoir réserver une salle convenable...<sup>1229</sup> ».

Le sujet qu'il a choisi fut tout à fait logique: « Rodin et la sculpture ». En plus un an avant son arrivée à Prague Bourdelle conçut le projet d'écrire un livre sur Rodin. Il en entreprit la réalisation au cours de l'été, à Villars-de-Lans. Mais il eut vite fait de dépasser son sujet : l'ouvrage intitulé *L'Art éternel*<sup>1230</sup> devint une sorte de confession et de guide à l'intention des jeunes sculpteurs. Cette tendance se projetait aussi bien dans sa conférence pragoise. Bourdelle fut non seulement un grand artiste mais aussi un grand diplomate – il devait prononcer une conférence sur Rodin qui l'avait aidé à avoir son exposition à Prague en lui faisant une entrée dans le milieu artistique tchèque mais qui fut en même temps son plus grand émule. Bourdelle devait trouver un ton et une forme particuliers pour exprimer sa vision artistique opposée à celle de son maître sans l'offenser et sans l'outrager et tout cela à Prague qui n'oublia pas encore le séjour et l'exposition grandiose du maître en 1902. Il a réussi même si son message ne fut pas compris par les Tchèques immédiatement mais seulement avec un recul de temps. Bourdelle d'une manière bien pensée et intelligente présenta l'oeuvre de Rodin en la louant vivement mais en réalité sa conférence n'était rien d'autre qu'une négation de l'art de Rodin. Il classifia d'une manière indirecte l'oeuvre de Rodin grande mais trop particulière pour être un exemple à suivre - elle est un piège, une impasse pour le développement artistique d'avenir.

Bourdelle tenait beaucoup que son exposé soit lu non seulement par Rodin mais aussi par le public tchèque et surtout français<sup>1231</sup>. Dès son arrivée à Prague à son hôtel Arcivévoda Štěpán le 26 février 1909 il écrit à Rodin: « Avant de donner ma conférence à propos de votre oeuvre lundi soir 29 Février<sup>1232</sup> nous tenons à vous adresser notre témoignage d'admiration et d'affection. Vous recevrez des rédactions dans divers journaux de Prague, de la conférence et elle paraîtra d'autre part en français dans divers journaux et revues soit à Prague soit en France. Le chaleureux accueil de Prague témoigne d'un bel avenir pour cette race jeune enthousiaste amicale...<sup>1233</sup> ». Il fait signer cette lettre par tous les artistes présents<sup>1234</sup>. On ne

<sup>1229</sup>Lettre de Manes (de Jan Preisler) à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 8 février 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1230</sup>Voir Claude Aveline, « Antoine Bourdelle, La sculpture et Rodin », Paris, Emile-Paul, 1937, p. 18.

<sup>1231</sup>Après son départ de Prague Jiránek lui fit envoyer 50 exemplaires de son catalogue avec l'introduction de Rodin et 100 exemplaires de *Volné sméry* avec son exposé sur Rodin.

<sup>1232</sup>Bourdelle s'y trompe de date car sa conférence ne fut pas donnée le samedi 29 février 1909 après le vernissage mais le lundi 1<sup>er</sup> mars.

<sup>1233</sup>Lettre d'Antoine Emile Bourdelle à Auguste Rodin, Prague, le 26 février 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris. Une autre lettre de Bourdelle à Rodin signée par les artistes Tchèques suivit la veille de sa conférence : « Au club ou je ferai demain la conférence Cher Maître. La liste des noms grandit qui vous saluent. » Lettre de E. A. Bourdelle à Auguste Rodin, sans date, Archives du Musée Rodin, correspondance personnes, E. A. Bourdelle. Et une autre suivit de Kutná Hora : «...de Kutná Hora que nous visitons dans la chaleur de l'âme Tchèque, je vous salue et je proclame la grandeur de votre art » (signé par Bourdelle, sa

peut pas s'empêcher de penser qu'il le fait pour faire savoir à son maître que dès maintenant c'est lui qui le remplace non seulement en Bohême mais aussi dans son pays natal. Il semble que cette ambition fut obscure aux Tchèques et peut-être aussi bien à Rodin. La correspondance entre Prague et Medon fut dans ces quelques jours du séjour de Bourdelle assez vive.

La promesse ou la menace de Bourdelle fut accomplie - sa conférence fut publiée non seulement à *Volně směry* mais aussi dans les journaux et les revues françaises qui en plus aujourd'hui se trouvent dans le Musée Rodin à Paris, donc Rodin les a certainement lues. Parmi d'autres, le texte de Bourdelle fut publié dans le *Journal de Monaco* ou on lui a fait cette préface : « *Le jeune et déjà célèbre sculpteur Bourdelle [...] a été invité par le Club National de Prague à prononcer une conférence sur l'illustre maître Rodin*<sup>1235</sup> ». Contrairement aux expositions de Mourey en 1902 et de Mauclair en 1907, l'exposition de Bourdelle avait marqué la presse française. On suppose que surtout grâce au sculpteur qui suivait ce but. A part des membres du club et de leurs dames, un grand nombre d'artistes de la société Manes est venu écouter la conférence de Bourdelle. Le Dr. V. Tille nous laisse son témoignage : « *La société se réunissait dans le grand salon du Club où le grand Maître arriva avec la suite de ses amis. Le président du Club, dr. Kramář, salua le noble hôte par des paroles chaleureuses*<sup>1236</sup> . »

Bourdelle commence son discours par le remerciement à tous ceux qui contribuèrent à l'organisation de l'exposition et ensuite il décèle le vrai auditeur de sa conférence : « *je dois parler très haut ce soir, car du seuil de cette salle mes paroles doivent aller jusqu'à Paris, vers un grand ami, un ami très grand [...] Maître Rodin*<sup>1237</sup> . » De la même manière que Prague avait compris Rodin, Bourdelle espérait qu'il va le comprendre : « *Il [Rodin] garde à la ville de Prague et ses environs, il garde de tous ceux qui l'ont si bien compris et si noblement accueilli, un souvenir ineffaçable. Prague qui lui fit une si belle réception est pour lui comme une deuxième terre natale. Honneur, honneur à Prague d'avoir compris Rodin*<sup>1238</sup> ! »

Bourdelle reproche à Rodin surtout deux choses : premièrement son oeuvre est solitaire et tout à fait personnelle – en dehors de l'évolution sculpturale, et secondement elle ignore la forme et la construction architecturale des grands maîtres du passé. C'est pourquoi Bourdelle fait comprendre que l'oeuvre de Rodin a amené la sculpture contemporaine dans l'impasse. Il démontre que « *Rodin est seul, les imitateurs ne valant jamais*<sup>1239</sup> . » D'après lui le maître exerce par son oeuvre une grande influence, il a beaucoup de copistes, mais il a peu de véritables élèves (sans doute par politesse Bourdelle mentionne « un à Prague<sup>1240</sup> »). Bourdelle considère l'oeuvre de Rodin comme un exemple à part – c'est à dire – une oeuvre qui aberre la direction de l'évolution de la sculpture qui part de Barye dont Rodin n'a jamais compris l'oeuvre (même s'il était son maître) non plus que l'oeuvre des autres maîtres du passé en se créant un style tout à fait originel mais solitaire. L'oeuvre de Rodin est pour ces

---

femme, V. V. Štech, J. Mařatka, F. Bilek, Berta Bilková, etc. ) Lettre de E. A. Bourdelle à Auguste Rodin, sans date, Archives du Musée Rodin, correspondance personnes, E. A. Bourdelle.

<sup>1234</sup>Y ont été : Viktor Stretti, Bohumil Kafka, Miloř Jiránek, Karel Špillar, Jan Dědina, Jan Štenc, Stanislav Sucharda, Josef Mařatka, V. V. Štech, V. Tille, etc.

<sup>1235</sup>« Rodin et la sculpture par E. A. Bourdelle », *Journal de Monaco*, La Vie artistique, le 29 juin 1909, Archives du Musée Rodin, Paris, dossiers personnes, E. A. Bourdelle.

<sup>1236</sup>V. Tille, traduction de l'article sur la conférence de Bourdelle à Prague publié à *Den*, le 2 mars 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1237</sup>E. A. Bourdelle, « Rodin et la sculpture », p. 1, conférence prononcée au Club National à Prague, Archives du Musée Rodin, Paris, dossiers personnes, E. A. Bourdelle.

<sup>1238</sup>*Ibid.*, p. 3.

<sup>1239</sup>*Ibid.*

<sup>1240</sup>Il s'agit probablement de Josef Mařatka.

buts beaucoup trop personnelle, il y est quelque chose de pas assez permanent. Enfin Bourdelle fait savoir que Rodin ne fait que s'approcher des vénérables vieux maîtres Gothiques. L'exemple qu'il donne et qui démontre le plus cette tendance est sa *Porte de l'Enfer* : « *La qualité de sculpture de cette Porte ne prend rien de la manière du poète [Dante], cette oeuvre n'a rien de l'art du Moyen-âge, est-elle, aujourd'hui, même notre contemporaine d'esprit ? Non, elle est avant tout une oeuvre solitaire*<sup>1241</sup> . » Et il continue : « *Comme système décoratif Rodin là aussi est seul, il n'a pas de système. Il ne se sert d'aucune tradition...*<sup>1242</sup> »

Bourdelle voit la sculpture de Rodin comme « *une architecture des formes humaines, une architecture des formes de la Faune, des formes de la Flore, une architecture aussi des nuages du ciel, et encore une architecture, par les traits humains de toutes les passions du coeur, et de tous les élans de l'âme*<sup>1243</sup> . » Mais enfin « l'architecture des nuages » n'est rien d'autre qu'une négation de l'architecture. Mais « *La sculpture et l'architecture ne séparent jamais leurs lois, quand l'ouvrier penseur, quand l'artiste est grand*<sup>1244</sup> . » Bourdelle reprochait cette négation à l'oeuvre de son Maître, une négation au profit de la littérature et des sentimentalités. Il prend l'exemple l'Âge d'airain « *un des premiers grands travaux de Rodin*<sup>1245</sup> » où Rodin combattait « *déjà contre la lettre du modèle humain, contre la lettre de sa forme pour n'en plus vouloir que l'esprit...*<sup>1246</sup> » La création de cette oeuvre est le moment où Rodin commença à s'éloigner de la nature, des lois de la sculpture architecturale au nom de la spiritualité. Bourdelle loue les sujets humains et profonds de la sculpture de son maître mais ensuite il dit : « *La qualité du sujet traité ne peut jamais rien pour la beauté sculpturale, tout le miracle de beauté est dans la conception sculpturale pure, qui pour s'élever s'appuie sur la vérité*<sup>1247</sup> . »

Enfin les seules oeuvres que Bourdelle apprécie vivement sont les torsos de la terre en travail. Ces sculptures qui ne sont pas du tout caractéristiques pour le Maître. « *Et c'est là dans ces figures simples, dans des fragments parfois, dans des troncs humains [...] qui sans gestes ne laissent rien à raconter sur eux d'anecdotique ou littéraire [...]. Devant ces morceaux de sculpture pure, de sculpture seule on n'a rien dit qui leur soit adapté directement*<sup>1248</sup> ... »

Bourdelle est venu à Prague pour enseigner une nouvelle esthétique moderne, une esthétique qui correspondait aux mêmes idéaux proclamés par les peintres qui se dressaient contre le symbolisme et contre l'impressionnisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : « *nous ne demanderons pas aux sculptures pour une fois de nous raconter des histoires, nous ne nous occuperons que de la beauté des plans, des profils, des proportions. On n'enseigne pas assez aux hommes ce qui est le domaine propre de chaque art, essayons nous, levons le glaive de combat*<sup>1249</sup> . » De la même manière que les peintres cherchaient leur inspiration chez Poussin, Bourdelle sollicite la jeune génération à se tourner vers le passé – surtout vers l'art grec et gothique – pour retrouver la forme. L'art sculpturale gothique était pour Bourdelle un art primitif à suivre, qui jouait le même rôle que l'art japonais ou l'art africain pour les peintres : « *Allons, amis tchèques, camarades artistes [...] unissons nous tous pour remercier les*

<sup>1241</sup>E. A. Bourdelle, « Rodin et la sculpture », *op. cit.*, p. 7.

<sup>1242</sup>*Ibid.*

<sup>1243</sup>*Ibid.*, p. 1.

<sup>1244</sup>*Ibid.*, p. 2.

<sup>1245</sup>*Ibid.*, p. 5.

<sup>1246</sup>*Ibid.*

<sup>1247</sup>*Ibid.*, p. 4.

<sup>1248</sup>*Ibid.*, p. 8, 9.

<sup>1249</sup>*Ibid.*, p. 7.

*grands aïeux modestes*<sup>1250</sup> ! » Et il continue dans le style un peu national : « *Tchèques, amis courageux [...], artistes de demain, suivez ceux d'aujourd'hui qui sont de dignes maîtres et vos vrais ancêtres [...]. Artistes, mes amis, mes camarades, soyez Tchèques, restez Tchèques dans vos oeuvres ! [...]* vous devez nous sculpter l'âme de votre peuple<sup>1251</sup> . » Et il termine son exposée par des phrases caractéristiques aussi bien pour William Ritter qui les a prononcées quelques années plus tôt: « *Défendez vous, faites face au danger qui veut tromper vos âmes. Vous avez vu Rodin, - regardez bien son oeuvre, elle vous dit : ne faites pas d'oeuvre pareille à moi, elle vous dit : faites comme celui qui me fit, regardez, vivez, aimez...*<sup>1252</sup> »

Le lendemain de la conférence de Bourdelle, le 2 mars 1909, on trouve déjà des réactions dans la presse tchèque. Le Dr. V. Tille écrit : « *La conférence du sculpteur français [...] eut un succès étincelant [...]. La conférence dite par Bourdelle d'une façon brillante et avec une verve irrésistible a été écoutée dans un silence religieux interrompue de temps en temps par des approbations. Après la fin, le Maître dont les paroles ont absolument électrisé les auditeurs eut à accepter des félicitations de toutes parts. Les causeries vives et animés se prolongèrent jusqu'à une heure assez avancée*<sup>1253</sup> . »

Le rapport entre Bourdelle et Rodin fut assez compliqué non seulement professionnellement mais aussi personnellement. Bourdelle était trop longtemps proche de la personnalité aussi influente que Rodin pour pouvoir rester indifférent et cela même au moment où il trouva sa propre voie. Il écrivit sur Rodin tout du long de sa vie. Cela peut sembler paradoxal vu que Bourdelle n'avait presque pas eu une éducation de l'école. Son exposé semblait au premier regard comme un tout simple éloge de l'art de Rodin mais celui qui savait lire entre les lignes et qui savait regarder l'oeuvre de Bourdelle comprenait très clairement l'antagonisme qui existait entre ces deux grands sculpteurs. Après l'exposition pragoise V. V. Štech visita Bourdelle à Paris. Il se souvient comment Bourdelle lui a éclairci l'essence de la différence entre lui et Rodin par une seule remarque : « *La tragédie artistique de Rodin consiste dans le fait qu'il n'a pas compris Barye*<sup>1254</sup> . » Mais Rodin ne serait pas Rodin si c'était autrement et l'importance de Bourdelle dans l'histoire de l'art consiste justement dans le retour à la forme et à la construction de la sculpture dans la tradition de Rude, de Barye et des artistes gothiques. Il arriva après une période du règne de Rodin où la sculpture suivait les principes analytiques en subordonnant la forme aux idées symbolistes.

Avant de quitter Prague Bourdelle écrit à Rodin : « *J'ai fait l'effort pour placer par l'exemple de votre oeuvre la jeunesse Tchèque dans la voie de la nature, que prêche magnifiquement l'âge d'airain pas encore placé. Il ira à l'Hôtel de Ville [...]. Vous lirez ma conférence sur vous et votre oeuvre et sur la sculpture en général en finissant par nos Romains et nos gothiques...*<sup>1255</sup> » Cette parabole entre l'Âge d'airain et les Romains et gothiques exprime parfaitement l'idée de Bourdelle : l'Âge d'airain commença la déviation de la forme, ensuite l'art de Rodin et l'art contemporain suivaient cette voie – désormais c'est chez les Romains et les gothiques qu'il faut rechercher et renouveler la forme.

Après son retour à Paris, le 25 mars 1909 Bourdelle écrit à Rodin: « *J'ai à Prague donné ce que l'esprit d'art a de votre art. Il faut toujours défendre le sens de vérité qui partout est en minorité – je l'ai fait de toute mon âme.* » Mais il évite la visite personnelle

<sup>1250</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>1251</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1252</sup> *Ibid.*

<sup>1253</sup> V. Tille, traduction de l'article sur la conférence de Bourdelle à Prague publié à *Den*, le 2 mars 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1254</sup> V. V. Štech, «Vzpomínka na E. A. Bourdella», *Volné směry*, vol. XXVII, 1930, p. 174, traduction K. F. : «*Umělecká tragédie Rodinova je v tom, že nepochopil Barye.* »

<sup>1255</sup> Lettre de E. A. Bourdelle à A. Rodin, Prague, le 8 mars 1909, Archives du Musée Rodin, Paris, correspondance personnes, E. A. Bourdelle. L'écriture de Bourdelle est presque illisible.

chez le maître en ajoutant « *Je suis un travail très pressé et n'ai pu venir vous parler de tout et vous serrer la main et saluer madame Rodin. Plusieurs fois nous vous avons de Prague adressé l'hommage à vous...* »<sup>1256</sup> . » Rodin fut probablement déçu d'apprendre que la statue qu'il avait laissée à Prague ne fut toujours pas exposée. Cela ne pouvait pas changer ni la lettre aimable de la municipalité pragoise: « *La Ville de Prague est très contente d'avoir dans ses murs quelques temps une Exposition de sculpture de cette haute valeur artistique et à cette occasion nous vous rapellons votre grandiose oeuvre, cher Maître, et votre séjour à Prague en 1902* »<sup>1257</sup> . »

Mais toute l'exposition pragoise se déroulait comme un dialogue entre Rodin et Bourdelle. Rodin n'avait pas besoin de se distinguer de son élève, sa position était tellement rassurée qu'il pouvait se permettre de donner son avis sur Bourdelle aussi enthousiaste et aussi sincère qu'il le sentait vraiment. Avant l'exposition, Rodin fut demandé par les organisateurs de leur donner l'interview sur le sujet de la sculpture de Bourdelle. Ce discours spontané fut enregistré et il servit comme une préface au catalogue de Bourdelle. Le texte marqué par un ton léger - contrairement à l'étude sérieuse de Bourdelle sur la sculpture de Rodin - fut publié en tchèque et en français<sup>1258</sup> : « *...si vous voulez connaître mon opinion sur sa [de Bourdelle] sculpture, je suis d'autant plus disposé à vous la dire que Bourdelle est un de ces hommes et de ces artistes dont on doit parler. C'est un éclaircur de l'avenir* »<sup>1259</sup> . » Rodin appelle Bourdelle « un éclaircur de l'avenir » étant conscient que son oeuvre allait au delà de l'oeuvre de son maître. Il touche ce sujet encore plus tard quand il écrit : « *Alors quelles trouvailles ; quelle allégresse de trouver là [dans l'atelier de Bourdelle] des modèles que mes études n'ont fait pressentir, - et que voilà réalisés ! [...] Alors l'avenir était à nous* »<sup>1260</sup> ! » Rodin y suggère la forme de l'oeuvre de Bourdelle qui pourtant raisonna à d'autres principes que les siens. Rodin comprend Bourdelle comme son continuateur et il souligne son rôle important pour la formation de Bourdelle : « *Mais il retrouvera sa belle personnalité qu'avec moi. Je lui ai enseigné à se défier de sa trop grande facilité ; je l'ai averti de ce danger que l'Ecole n'eut pas manqué d'aggraver* »<sup>1261</sup> . » Mais Bourdelle ne fut pas tout à fait de son avis : « *Du peu que j'ai pu mesurer de la courbe du génie de Rodin, je ne me suis pas reconnu son disciple, toutes mes synthèses s'opposent aux lois qui dirigent son art* »<sup>1262</sup> . »

La sculpture de Bourdelle semble à Rodin « *très personnelle [...] correspondante à [...] son tempérament passionné et fougueux* »<sup>1263</sup> . Mais enfin c'est une caractéristique que Bourdelle donna à l'oeuvre de Rodin qu'il critique justement pour cela. Bourdelle ne cherchait pas l'originalité et ne voulait pas donner un caractère personnel à sa sculpture mais il aspirait à exprimer dans son oeuvre une continuation de la tradition et une sorte d'universalité du langage des formes. Il cherchait à donner une vision totale de l'univers dans la moindre chose qu'on crée. Même si dans son texte Rodin comprend les sources d'inspiration de Bourdelle en le nommant le « *Grec de la France méridionale* »<sup>1264</sup> il jète un voile sur la vraie originalité de son oeuvre.

<sup>1256</sup> Lettre de E. A. Bourdelle à Auguste Rodin, Paris, le 25 mars 1909, Archives du Musée Rodin, Paris, correspondance personnes, E. A. Bourdelle. L'écriture de Bourdelle est presque illisible.

<sup>1257</sup> Lettre du Conseil Municipal de Prague à Auguste Rodin, Prague, le 12 mars 1909, Archives du Musée Rodin, Paris, correspondance personnes, E. A. Bourdelle.

<sup>1258</sup> « Rodin o E. A. Bourdellovi », « Emile Antoine Bourdelle », *Mânes, XXVIII. Výstava*, pavilon pod Kinského zahradou, février-mars 1909, Prague, Mânes, 1909.

<sup>1259</sup> « Emile Antoine Bourdelle », *Ibid.*, sans page.

<sup>1260</sup> *Ibid.*

<sup>1261</sup> *Ibid.*

<sup>1262</sup> Cité par Emile-François Julia, *Antoine Bourdelle – maître d'oeuvre*, Paris, Librairie de France, 1930, p. 33.

<sup>1263</sup> « Emile Antoine Bourdelle », *op. cit.*, sans page.

<sup>1264</sup> *Ibid.*

Rodin connaissait la capacité de Bourdelle d'enthousiasmer le public : « *Un signe particulier : Bourdelle est toujours le premier à manifester un sentiment que tout le monde aussitôt partage*<sup>1265</sup> ». » Il devait être conscient que Bourdelle va professer à Prague sa vision de la sculpture mais il semble qu'il ne voyait pas son oeuvre en antagonisme à la sienne. Car Rodin en louant la sculpture de Bourdelle en admirant sincèrement la base de la recherche et de l'originalité de Bourdelle restait muet vis à vis de son effort de renouveler la forme et la construction dans la sculpture après la période de sa sculpture émotionnelle et sensitive. Dans le texte de Rodin on chercherait en vain les mots « forme » et « architecture » qui se répètent dans l'étude de Bourdelle sur Rodin. Même quand il parle avec un grand enthousiasme de son monument de la *Défense nationale* à Montauban il ne s'occupe pas trop de sa forme : « *Il est à remarquer combien ce monument considéré dans son ensemble, surtout de loin garde de grandeur et d'unité, grâce à la distribution et au jeu de grandes valeurs essentielles. C'est encore l'exclusion des moyens ordinaires si péniblement visibles dans les choses d'école, c'est cette fraîcheur, cette spontanéité de vision et d'exécution qui rattachent ce monument de Bourdelle aux oeuvres des belles époques*<sup>1266</sup> ». »

Bourdelle avait comblé la manifestation de l'émancipation de Rodin après son retour à Paris en 1910 quand il créa la buste de Rodin qu'il exposa au Salon de la société Nationale des Beaux-Arts et qui a fait une grande rumeur dans le milieu critique de Paris. Bourdelle avait pris la tête de Rodin en soulignant les traits caractéristiques du maître et il l'a posée sur une pierre de taille presque pas ouvrée. Charles Étienne écrit : « *Comment un artiste si [...] doué a-t-il pu concevoir ce buste ahurissant [...]* » qui « *donne de l'illustre statuaire une image aussi singulière [...]. Cette oeuvre qui vise à la synthèse est une fâcheuse erreur...*<sup>1267</sup> » Enfin le critique a tout compris même s'il classe cette oeuvre comme une erreur. Bourdelle avait utilisé la physiognomie du sculpteur célèbre pour démontrer clairement sa vision de la sculpture indépendante de lui. Il voulait créer une image singulière car l'oeuvre même de Rodin lui semblait à part. Contre son style analytique il dresse une sculpture synthétique. Son but fut compris par Charles Morice qui écrit dans *Paris Journal* : « *Il [Bourdelle] sculpte un portrait qui est une oeuvre et qui est une leçon...*<sup>1268</sup> »

Dans une lettre adressée un peu plus tard à l'un de ses praticiens, Bourdelle explique clairement que son but était de changer la compréhension de l'oeuvre de Rodin par la critique. Si on devait exprimer la compréhension de Rodin par une phrase on dirait: Rodin est grand mais solitaire. Bourdelle l'exprime par une métaphore : « *Vous m'écrivez que « je gratte le nez à Rodin ». Ce n'est pas tout à fait cela. C'est plutôt que je pense qu'on lui en a mis un de travers dans les portraits que les critiques d'art ont fait de lui, et je tache de lui remettre son nez au bon endroit, où il doit l'avoir. Si je lui suis désagréable, c'est à dire à ses admirateurs et à ses imitateurs ? – ça je le crois et je m'en fous - [...] je le connais et je l'apprécie autrement que le tas d'endouilles [sic] qui nous bâclent un tas de faux grands sculpteurs. [...] Vous verrez l'étude est très sérieuse ...*<sup>1269</sup> » Pour Bourdelle Rodin est grand parce qu'il fait jaillir l'âme de la matière ; il anoblit la volupté ; il magnifie la douleur ; il grandit l'être dans cet élan surhumain qui est le propre de son génie mais il ne construit pas. Reconstruire c'était le rôle de Bourdelle dans l'histoire de la sculpture. Reconstruire, tel est pour Bourdelle le mot qui résume toute sa conception d'art.

<sup>1265</sup> *Ibid.*

<sup>1266</sup> *Ibid.*

<sup>1267</sup> Cité par Véronique Gautherin, « Rodin vu par Bourdelle », *Revue du Louvre*, n° 2, année 51, 2001, p. 68 (Charles Étienne, *Liberté*, 28 avril 1910, Archives Dufet-Bourdelle, Archives du Musée Bourdelle, Paris).

<sup>1268</sup> Cité par Véronique Gautherin, « Rodin vu par Bourdelle », *art. cit.*, p. 68 (Charles Morice, *Paris Journal*, le 14 avril 1910, Archives Dufet-Bourdelle, Archives du Musée Bourdelle, Paris).

<sup>1269</sup> Cité par Véronique Gautherin, « Rodin vu par Bourdelle », *art. cit.*, p. 69 (Bourdelle à Gaston Toussaint, Saint-Barthélémy, 28 août 1918. Transcription dactylographiée, Archives Dufet-Bourdelle, Archives du Musée Bourdelle, Paris).



En 1929 Josef Čapek, le membre de la jeune génération qui suivit celle des années 1890, publie son souvenir à Bourdelle : « *Alors, à l'époque où Manes nous apporta l'exposition magnifique de l'oeuvre de Bourdelle qui suivit celle du grand Rodin dont il parlait d'une manière aussi grandiose, Bourdelle commença à devenir le maître de la sculpture moderne européenne. Déjà alors sa gloire européenne et mondiale d'un créateur moderne s'épanouissait entièrement...* »<sup>1270</sup> Ses paroles et l'oeuvre des sculpteurs tchèques surtout Otto Gutfreund témoignent clairement de quelle influence et quelle importance Bourdelle professait en Bohême.

---

<sup>1270</sup>Josef Čapek, «Za E. A. Bourdellem», in: *Moderní výtvarný výraz*, Praha, Československý spisovatel, 1958, p. 118, traduction K. F. : «*Tehdy, v době, kdy Mánes nám přinesl skvělý přehled Bourdellova díla po velikém Rodinovi, o němž dal tak velkolepě zaznít svůj hlas, stával se on, Bourdelle, učitelem moderního evropského sochařství. Tehdy ji se rozvíjela cele jeho evropská i světová sláva moderního tvůrce...*»

Dans les archives du Musée Bourdelle on trouve les traductions des articles publiés à propos de l'exposition du sculpteur dans la presse tchèque. Il semble que Bourdelle désirait connaître tout l'effet que son exposition provoqua et c'est pourquoi il avait demandé à ses amis tchèques de l'informer régulièrement. Hanuš Jelínek écrivit : « *Rarement, j'ai senti si fortement l'impuissance de la parole écrite qui doit interpréter l'oeuvre d'un artiste. [...] Il avait raison d'appeler la sculpture la matérialisation du mouvement et des sensations. Et cependant ces mots n'expriment pas assez une des brillantes qualités de son oeuvre à lui. M. Bourdelle ne s'est pas borné à la matérialisation du mouvement, une grande partie de son oeuvre fait mieux : elle spiritualise, si je puis ainsi dire, la matière. [...] Il matérialise l'esprit, et au contraire, la matière, sous sa main, s'éveille, respire, vit, et, [...] elle pense.* »

Lisant les paroles de Jelínek on voit que les Tchèques même s'ils saluèrent avec enthousiasme l'art de Bourdelle, avaient besoin du temps pour digérer sa leçon. Son apparition fut trop brusque et différente de l'impression profonde, que Rodin y laissa il y avait sept ans, pour que les artistes et les critiques puissent l'accepter et comprendre tout de suite. A cette sorte d'incompréhension contribua Bourdelle lui-même par sa conférence louable de l'oeuvre de Rodin où sa critique fut cachée seulement pour ceux qui écoutaient avec une grande sensibilité et connaissance profonde de la sculpture actuelle.

Même à K. B. Mádl échappa le message propre de Bourdelle quand il écrivit : « *Son exposition dans le pavillon « Manes » n'est que la continuation de l'oeuvre de Rodin ce que disent aussi les arrangeurs et ce qui est logique comme il est logique que l'art méridional a pour la base l'art de Rodin*<sup>1271</sup>. » Et il continue : « *Non pas l'ensemble de l'homme ni l'oeuvre sculpturale entière, seulement des débris voulus, accidentelles. Seulement des essais et non pas des choses finies. Pas un contour entier, toujours interrompu. Pas de plastiques dans l'espace, mais dans un vide indéterminé*<sup>1272</sup>. » Le critique tchèque cherche toujours l'oeuvre finie donc une « qualité » à laquelle déjà Rodin résignait au profit de la force de l'expression. Tandis que Bourdelle se consacra surtout à la forme Mádl cherche dans son oeuvre le côté spirituel : « *Il [Bourdelle] peut comprendre les sens poétiques des scènes mythologiques mais le côté religieux lui reste inconnu. Que faire de ces types de dieux ? Aucun Grec ne prendrait le morceau de femme pour une Pallas*<sup>1273</sup> ! » Mais il savait apprécier ses oeuvres principales Héraclès combattant et le Monument de la Guerre de Montauban pour l'expression du mouvement : « *Et ce n'est pas seulement le mouvement physique qui parle, mais les têtes sont pleines d'expression comptée à être vues de loin et pour cela elles paraissent exagérées de près*<sup>1274</sup>. » Mádl suggère dans sa critique aussi l'importance de la personnalité de Carpeaux dont Bourdelle exposa le portrait : « *l'ensemble exprime la vénération que la nouvelle génération doit à ce maître qui représente par son art et esprit la vivacité d'esprit, la chaleur de pensées avec la gravité et la puissance du travail amené à l'expression la plus pure de la vie humaine*<sup>1275</sup>. »

Le correspondant de la revue *Dílo* est enchanté de l'oeuvre de Bourdelle qui lui semble simple, sincère et profonde. Il est curieux de voir que ce critique d'art qui se cache derrière les lettres « da. » savait saisir très bien la base de l'oeuvre de Bourdelle. Il est l'un des rares critiques tchèques qui sentit que « *Bourdelle est un artiste tout à fait accompli, son*

<sup>1271</sup>K. B. Mádl, traduction de l'article sur « E. A. Bourdelle » dans la presse tchèque (probablement l'article de *Národní listy* du 7 mars 1909), Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1272</sup>*Ibid.*

<sup>1273</sup>*Ibid.*

<sup>1274</sup>*Ibid.*

<sup>1275</sup>*Ibid.*

*but est atteint et son rôle épuisé. Chaque oeuvre d'art prochaine et nouvelle ne sera qu'un autre document de sa maturité*<sup>1276</sup>. » Il fut aussi bien sensible à l'effort de renouveler la construction en sculpture : « *Bourdelle ne fait pas d'allégories, mais il exprime tout simplement et humainement son amour et son enthousiasme [...] son sentiment*<sup>1277</sup>. » Ensuite il fait observer que les prix des oeuvres de Bourdelle exposées sont tellement basses qu'il faudrait qu'elles restent toutes à Prague. Il reproche aux sculpteurs tchèques<sup>1278</sup> d'avoir amené à Prague un art parisien mais superficiel qui n'a rien en commun avec l'oeuvre de Bourdelle ou Rodin : « *Il y a des artistes contemporains tchèques « plus français », ou dois-je dire « plus parisiens », que ce grand sculpteur français, Bourdelle*<sup>1279</sup>. »

Néanmoins les artistes de l'association Manes avaient le plus l'occasion de bavarder avec le sculpteur et ils furent le plus impressionnés par la sculpture et les paroles de Bourdelle. Son message ne leur échappa pas et le sculpteur français pouvait être content de sa mission car elle trouva les auditeurs et les élèves prêts à écouter et à accepter. En plus ils pouvaient se permettre de dire ouvertement ce que lui ne pouvait que suggérer dans sa conférence. C'est le sculpteur Stanislav Sucharda qui s'est chargé d'écrire une étude sur Bourdelle. Il lui donna le titre « *Sur le bon sculpteur* »<sup>1280</sup> qui nous fait penser au titre de l'article de Šalda sur Paul Cézanne « *Le peintre maudit* »<sup>1281</sup> écrit deux ans auparavant. Etant instruit des livres de Richard Muther et d' Alexandre Arsène mais surtout de la philosophie de Bourdelle qu'il avait l'occasion de comprendre pendant son séjour à Paris avant l'exposition du sculpteur, Sucharda commence son article par une esquisse de l'histoire de la sculpture depuis l'antiquité pour arriver jusqu'à Rodin et la sculpture actuelle : « *Aujourd'hui il est tout à fait clair que la période de la sculpture française après Carpeaux était au niveau artistique nul et que la période de soit disant l'impressionnisme en sculpture [...] fut un égarement qui a seulement dérouté la sculpture française et étrangère [...] de la véritable vision plastique car elle donna l'importance au pittoresque au lieu de le donner à la forme*<sup>1282</sup>. »

Ensuite il parle de l'oeuvre de Rodin qui y est pour la première fois depuis son exposition à Prague en 1902 critiquée même si d'une manière très délicate : « *Rodin, l'homme dont l'oeuvre fut à son époque aussi différente de toute la sculpture européenne, est un sculpteur de la forme déterminée et précise exprimant exactement et tout à fait ce qu'il voulait. Même lui, dont le sommet de l'activité se range dans la période culminante des grands combats de l'impressionnisme, il s'est passionné et fut séduit par de purs buts sculpturaux, vers lesquels il se dirigeait toujours par son instinct de sculpteur pur. Ses petits marbres et bronzes [...] sont marqués par cet accent du pittoresque*<sup>1283</sup>. » Dans le texte qui

<sup>1276</sup>«Francouzský sochař E. A. Bourdelle v pavilloně Manesa», *Dílo*, vol. VII, 1909, p. 115, traduction K. F. : « *Bourdelle je naprosto hotový umělec, cíl jeho dosažen, úloha vyčerpána. Každé příští a nově jeho dílo, bude jen novým dokumentem jeho zralosti.* »

<sup>1277</sup>*Ibid.*, traduction K. F. : « *Bourdelle neallegoriseuje, nýbrž prostě lidsky odvažuje svoji lásku i svoje nadšení a [...] svůj cit.* »

<sup>1278</sup>Le critique y fait probablement une allusion à Bohumil Kafka et Josef Mařatka.

<sup>1279</sup>«Francouzský sochař E. A. Bourdelle v pavilloně Manesa», *art. cit.*, p. 115, traduction K. F. : « *Jistě jsou někteří naši sochaři «francouzštější», či mám říci «pařížštější», než tento veliký francouzský sochař, Bourdelle.* »

<sup>1280</sup>Stanislav Sucharda, « O dobrém sochaři, úvod do studia díla Bourdellova », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 45-64.

<sup>1281</sup>F. X. Šalda, « Prokletý malíř, Paul Cézanne », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 11-13.

<sup>1282</sup>Stanislav Sucharda, « O dobrém sochaři, úvod do studia díla Bourdellova », *art. cit.*, p. 56, traduction K. F. : « *Tak jest dnes zcela jasno a zřejmo, že vyšla umělecky naprázdno celá perioda francouzského sochařství po Carpeauxovi, a že doba takzvaného impressionismu v sochařství [...] byla poblouzněním, které jen odvádělo skulpturu francouzskou a cizí [...] od pravého plastického citění tím, že místo plastičnosti kladla hlavní váhu na malebnost.* »

<sup>1283</sup>*Ibid.*, p. 57, traduction K. F. : « *Rodin, člověk ve své době tak odlišný od ostatní plastiky evropské, jest zase sochařem učité jasně formy, vyjadřující přesně a plně, co chtěl. I on, jehož nejvydatnější činnost spadá*

suit on ressent carrément l'éducation de Bourdelle : « *Il est vrai qu'à côté de ce groupe de petites oeuvres pittoresques il y a parallèlement des oeuvres des qualités sculpturales éminentes comme Le Penseur, Eve, Les Bourgeois de Calais, Balzac [...] mais pourtant on ne peut pas s'empêcher d'avoir le sentiment que le propre style sculptural y était parfois oublié ou exprès omis et que ces oeuvres même si elles avaient tué pour toujours cet effort de la beauté de la ligne et de la forme, suivi par la sculpture académique [...], ce qui sera toujours leur mérite immortel, - pourtant elles ne représentent pas un idéal de la sculpture, dans le sens comme on le comprend en mesurant les sommets du style ancien grec. C'est le moment où Bourdelle arrive avec son vouloir monumental, avec sa forme éprouvée jusqu'au dernier détail et simplifiée par rapport [...] à l'ensemble...<sup>1284</sup> »*

Ensuite Sucharda saisit très bien le rôle de Bourdelle pour la sculpture contemporaine : « *Il [Bourdelle] ne connaît pas des buts distingués aussi précisément qui furent dressés par Rodin à son époque, il n'a ni sa force rapace, avec laquelle il avait usurpé la primauté unique et indéniable dans la sculpture mondiale, mais son but est plus proche à la sculpture magistrale que le but de Rodin, c'est là où il y a son importance et son mérite. Bourdelle, c'est la première grande tentative du style sculptural [...] c'est une nouvelle sculpture dense, une sculpture par excellence qui s'exprime d'une manière sculpturale rigoureuse, seulement par la forme<sup>1285</sup> .* » Ensuite Sucharda souligne que Bourdelle n'est pas le seul qui crée dans un style purement sculptural et qui recherche la simplicité de la forme. Rodin ne s'enferme pas à influencer les sculpteurs de la nouvelle génération dont Aristide Maillol est le plus radical dans sa recherche de la simplicité sculpturale.

Pour que l'enseignement des nouvelles tendances sculpturales soit complet, les Tchèques publièrent l'article de Maurice Denis sur Aristide Maillol<sup>1286</sup> (publié originellement en 1905 à *L'Occident*) qui fut accompagné aussi bien que l'article sur Bourdelle par beaucoup de reproductions de ses oeuvres<sup>1287</sup>. Denis commence son texte par comparer l'oeuvre de Rodin et Maillol : « *Rodin nous a imposé ses façons aiguës de sentir, son goût de la beauté dynamique, du caractère et de l'expression, surtout son style : un style à lui, fougueux et compliqué, passionné, tendu vers l'étrange, et pour tout dire empreint de Romantisme. [...] Or voici qu'un nouveau Maître nous découvre un autre idéal, d'autres beautés dont la sensualité naïve, la simplicité, la noblesse sans apprêt relèvent plutôt du goût classique, et qui ont la saveur d'une eau fraîche et très pure<sup>1288</sup> .* » Denis range clairement l'oeuvre de Maillol à côté de celle de Cézanne et de Gauguin. Son art est essentiellement un art de synthèse et il a pris part au mouvement néoclassique. « *L'idéal de l'Art c'est de*

*v plnou periodu velkých bojů impressionismu, dal se těmito vášnivými zápasy strhnout a zlákat od ryzích met sochařských, k nimž vždycky směřoval vrozeným instinktem ryzího plastika. Jeho drobné mramory a bronzы [...] nesou stopy tohoto akcentování malebnosti. »*

<sup>1284</sup> *Ibid.*, p. 59-60, traduction K. F. : « *Je pravda, že vedle této řady drobných malebných prací vznikají paralelně díla tak eminentně sochařských kvalit jako Myslitel, Eva, Calilaišti a Balzac [...] ale při tom všem neubráníte se dojmu, že vlastní sochařský styl byl tu místy polozapomenut nebo schválně pominut, a že tato díla, ač zabírala nadobro všechnu snahu o krásu linie a formy, jak jí rozumělo akademické sochařství [...], což bude jich nesmrtelnou zásluhou, - přece nevyvrcholila v sobě ideál plastiky, jak mu rozumíme měřice vrcholky starého stylismu řeckého. Zde nastupuje Bourdelle se svým monumentálním chtěním, s formou do posledního detailu procítěnou a zjednodušenou v poměru [...] k celku... »*

<sup>1285</sup> *Ibid.*, p. 59-60, traduction K. F. : « *Nezná tak přesně vyznačených met, jaké vytýčil své doby Rodin, nemá snad ani jeho dravčí síly, se kterou uchvátil jediný nepopiratelný primát ve světové plastice, ale jeho cíl jest vrcholně plastice nad cíl Rodinův bližší, a v tom jest jeho váha i význam. Bourdelle jest první pokus o sochařský styl [...] je to nová zhuštěnější platika, sochařství par excellence, vyjadřující se přísně po sochařsku, jen formou. »*

<sup>1286</sup> Maurice Denis, « Aristide Maillol », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 335-344.

<sup>1287</sup> Les reproductions aménagea le sculpteur Bohumil Kafka qui fut en contact avec Maillol aussi bien qu'avec Bourdelle.

<sup>1288</sup> Maurice Denis, « Aristide Maillol », in : *Théories*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920, p. 235.

*condenser, de résumer [...] de faire du simple avec du compliqué [...]. Maillol s'efforce de créer des formes parfaitement belles et parfaitement simples*<sup>1289</sup>. » Le critique se consacra à neuf sujets qui nous résumèrent assez bien son avis sur le sculpteur : « le don classique », « de l'art classique », « classique grec ou classique gothique ? », « plénitude de la forme », « sens du réel », « sensualité de Maillol », « gaucherie de Maillol », « en quel sens il est maître de sa destinée ».

Maillol en même temps que Bourdelle commença sa recherche du style, de la synthèse et de la monumentalité même si chacun utilisa des moyens différents. Tous les deux étaient nés dans le sud de la France et il était logique qu'ils s'inspiraient de l'art antique mais aussi du moyen âge surtout gothique. Mais tandis que Maillol retournait au classique, Bourdelle s'adressait surtout à l'art non classique ou préclassique. Pour les artistes tchèques l'œuvre de Bourdelle fut plus proche pour son caractère qui ne fut pas contredisant à l'art baroque qui avait une tradition beaucoup plus forte que l'art classique en Bohême. D'après le critique d'art Miroslav Lamač le disciple de Bourdelle Otto Gutfreund « *est l'exemple le plus typique d'une lignée d'artistes allant du baroque à la sculpture moderne en passant par Daumier* »<sup>1290</sup>. » Le côté spirituel de l'œuvre de Bourdelle lié à la tradition du symbolisme qui ne disparaît même pas du cubisme tchèque, joua aussi un rôle important. L'attention n'y est pas concentrée sur une nature morte ou sur un personnage de caractère neutre, mais sur la composition thématique figurative de signification symbolique. L'œuvre de Maillol même si les artistes tchèques la connaissaient et l'étudiaient était beaucoup trop formelle pour leur tradition et leur éducation.

---

<sup>1289</sup> *Ibid.*, p. 236, 237.

<sup>1290</sup> Miroslav Lamač, *Paris-Prague 1906-1930*, Musée national d'Art moderne, Paris, du 17 mars au 17 avril 1966, Paris, 1966, sans page.

### III Après le départ

L'exposition avait un grand succès<sup>1291</sup> et Bourdelle fut tenté de la faire transporter à Varsovie en Pologne. Mais pour des raisons inconnues ce projet ne fut pas finalement réalisé et Bourdelle n'y fit envoyer que cinq oeuvres à la *Société d'encouragement des Beaux-Arts*. Vu le grand succès que l'exposition pragoise a obtenu dans le monde artistique, elle fut prolongée jusqu'au 13 avril 1909.

Le 2 avril Mařatka adresse une lettre à Bourdelle dans laquelle il l'informe de la vente des oeuvres: « *Je suis très content que je peux Vous dire que Votre exposition marche très bien. On a acheté déjà plusieurs de Vos oeuvres*<sup>1292</sup>. » Dans la lettre suivante il le prie de faire un prix favorable à Karel Špillar et à sa femme qui voulaient acheter son *Palas Athéné* et *Héraclés combattant* mais qui étant pauvres n'avaient pas assez d'argent<sup>1293</sup>. La Municipalité de Prague a acheté pour ses collections la sculpture *Le Repos d'une sculpteuse*<sup>1294</sup> (*Portrait d'une jeune Athénienne*) en souvenir de la visite de Bourdelle à Prague. L'association Manes voulait acquérir le buste d'*Ingres* mais il fut offert par Bourdelle à la municipalité de Prague: « *Confromément à votre désir que vous avez bien voulu exprimer dans votre lettre datée du 5 avril Monsieur Mařatka a informé la Présidence du Conseil Municipal de Prague que vous avez bien voulu désigner l'admirable buste de Ingres comme devant rester dans nos collections en souvenir précieux de votre visite, visite personnelle à Prague*<sup>1295</sup>. » Le buste devait être palcé à l'Hôtel de Ville. Il est possible que Bourdelle voulait y avoir une de ses oeuvre à côté de l'*Âge d'airain* de Rodin.

Manes fut profondément déçu et le 17 avril il adresse une lettre à Bourdelle: « *A notre grand chagrin nous avons appris que vous avez fait de la statue magnifique « Ingres » que Manes voulait acheter sans connaitre votre dessin – un don à la municipalité de notre ville. Ce n'est qu'avec regret, que nous y renonçons en revanche nous nous sommes décidés de gagner un autre ouvrage de Vous. Nous désirons tant de posséder une oeuvre de Vous dont nous pourrions d'une manière excellente enrichir notre collection. Or comme nous avons échoué avec notre première tentation nous vous prions, Cher Maître, de vouloir bien nous vendre le plâtre de la statue « La Volonté » comme Vous avez d'ailleurs fait de celui de la Pallas...*<sup>1296</sup> »

Mais Bourdelle était très généreux. Après son retour à Paris il fit fondre la statue *La Volonté* et il la fit envoyer à Prague pour remercier la société Manes pour son séjour. Il a

<sup>1291</sup>L'influence de l'oeuvre de Bourdelle sur les artistes tchèques après son exposition à Prague fut étudiée par Petr Wittlich, « E. A. Bourdelle a jeho výstava r. 1909 v Praze », *Umění*, vol. IX, 1961, p. 476-484.

<sup>1292</sup>Lettre de Josef Mařatka à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 2 avril, 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris. Ils ont vendu : *Pallas Athéné* (bronze) pour 500 couronnes, *Esprit et Matière* pour 200 couronnes, *Héraclés* (plâtre) pour 1500 couronnes, *Pallas Athéné* (torse plâtre) pour 200 couronnes, *Le repos d'une sculpteuse* (bronze) pour 1 800 couronnes (acheté par la ville de Prague), *Pénélope* (plâtre) pour 300 couronnes, *Main désespérée* (plâtre) pour 50 couronnes, *La Volonté* (plâtre) pour 200 couronnes. En tout Bourdelle a vendu ses oeuvres à Prague pour 3105 francs, les 10% (345 couronnes) furent la provision pour les frais de l'exposition.

<sup>1293</sup>Lettre de Josef Mařatka à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 16 avril, 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris. Les Špillar pouvaient l'acheter pour 300 couronnes les deux.

<sup>1294</sup>C'est le portrait d'une jeune fille grecque, de la deuxième femme de Bourdelle.

<sup>1295</sup>Lettre du Conseil Municipal de Prague à Emile Antoine Bourdelle, le 13 avril 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris. Il s'agissait du buste d'*Ingres* en plâtre et plus tard la municipalité de Prague demanda l'autorisation à Bourdelle de la faire couler en bronze. Sucharda était tout prêt à se charger des soins de la fonte.

<sup>1296</sup>Lettre de Manes à Emile Antoine Bourdelle, le 17 avril 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

offert à Jiránek<sup>1297</sup> *La Volonté* en plâtre et probablement encore à d'autres membres de Manes. Déjà à Prague il fit don au traducteur Emmanuel Čenkov qui a traduit et qui a fait publier sa critique de la scène artistique en Bohême dans *Radikální listy*<sup>1298</sup> en lui offrant *La tête de Beethoven* et encore d'autres statues dont il le remercie par une lettre: « *Merci! Votre tête de Beethoven - c'est un nuage sombre dans lequel on sent naître toute une tempête de vous. – Ma femme vous remercie de vos trois délicieuses têtes des jeunes filles. – La femme nue sur le rocher est pleine d'harmonie dans les lignes – c'est une poésie...*<sup>1299</sup> » A la municipalité de Kutná Hora Bourdelle fit envoyer par Manes deux oeuvres: *Le Guerrier mourant* et *La Tête de femme du peuple*. Les Tchèques par contre lui procuraient régulièrement les traductions des compte-rendus dans la presse tchèque, les photographies de l'installation de son exposition et bien sûr les numéros de *Volné směry* consacrés à son oeuvre.

Après le départ de Bourdelle de Prague, Manes lui envoie ses remerciements sincères: « *Monsieur, votre bienveillance avec laquelle vous avez accepté et réalisé votre exposition chez nous, votre aimable visite, vos conférences et tous les mots, beaux et excellents que vous avez adressés à nous artistes pendant votre séjour à Prague, tout cela était pour nous d'une importance si grande, que nous nous voyons bien obligés de vous remercier, Monsieur, le plus profondément et de vous documenter en même temps notre reconnaissance et notre aveu qu'il nous reste encore aussi à l'avenir beaucoup de travailler pour s'approcher de vos idéaux...*<sup>1300</sup> »

Jiránek particulièrement touché par le séjour de Bourdelle à Prague, lui adresse encore une lettre personnelle pour le remercier: « *...La veille de votre départ je voudrais vous dire un peu ce que votre présence à Prague pendant ces quelques jours signifiait pour nous. On vous a dit sans doute et je ne le répéterai pas, [...] que votre exposition est l'événement artistique [...] le plus important depuis des années et certainement depuis les jours glorieux de l'exposition Rodin à Prague.*

*Mais vous ne nous offrez pas seulement l'exemple de votre oeuvre. En venant parmi nous vous nous avez montré surtout l'exemple d'un parfait artiste, d'un artiste complet, c'est à dire conscient de son rôle et parfaitement responsable de ce qu'il veut et de ce qu'il fait. Vous allez vous étonner peut être que je vous fais compliment d'une chose qui n'est ce pas, devrait s'entendre d'elle même: c'est que je la crois excessivement rare, surtout chez nous où on ne manquerait jamais des talents, mais presque toujours d'artistes dans votre sens du mot.*

*Et vous n'êtes pas venu en maître qui accepte seulement les hommages et qui juge souverainement, [...] mais en grand confrère qui s'intéresse à toute manifestation de la vie dans notre mouvement d'art d'aujourd'hui. Vous avez vu les échantillons de notre vieille culture paysanne, vous avez vu et jugé nos essais diverses, vous avez trouvé de mots bienveillants pour nous et vous nous avez dit même de mots de prendre garde où nous faisons fausse route.*

*En nous en voyant que vous nous jugez dignes de nous dire la vérité, toute la vérité de votre belle vie, nous sentions monter à notre coeur, une grande fierté, un grand espoir et une grande responsabilité: la fierté, et la responsabilité en même temps, d'une grande race à*

<sup>1297</sup> Dans une lettre Jiránek le remercie et ajoute : « *...on bouleversera toute la maison pour trouver une place digne de votre statue. Mme Jiránek se réjouit surtout beaucoup.* » Lettre de Miloš Jiránek à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 30 avril 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1298</sup> Voir V. V. Štech, «Vzpomínka na E. A. Bourdella», *Volné směry*, vol. XXVII, 1930, p. 170.

<sup>1299</sup> Lettre d' Emmanuel Čenkov à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 9 mars 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris. D'après une autre lettre de Čenkov Bourdelle donna à sa femme encore la statue de *Jeanne d'Arc*. Voir Lettre d' Emmanuel Čenkov à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 21 novembre 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1300</sup> Lettre de Manes à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 12 mars 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

laquelle nous devons prêter le langage d'art, et l'espoir étonnant de l'avenir, où nous aussi nous apporterons les meilleures fruits de notre race, notre art, au grand partage universel. Pour cet espoir, pour toutes ses pensées vagues que vous avez éveillé en nous, pour ce grand contract d'art – je vous remercie pour nous tous et bois à votre santé<sup>1301</sup>. »

Jiránek charmé par la personnalité de Bourdelle qu'il considérait comme le père artistique récemment découvert par la jeune génération tchèque, continua à l'informer de la scène artistique même après son départ. Il lui commente la XXIXe exposition de Manes qui suivit celle de Bourdelle: « *A Manes il y a surtout Kafka, Mařatka et Štursa qui soutiennent le niveau de notre sculpture; Bilek me plaît moins cette fois-ci. La peinture, à l'exposition de Preisler qui expose toute une collection, est plutôt faible. Il y a aussi Mestrovic – est ce que vous aimez ce qu'il fait ? Franchement, je déteste ça autant que Metzner*<sup>1302</sup>. »

L'artiste particulièrement sensible à l'oeuvre et la personnalité de Bourdelle fut Jan Štursa dont l'oeuvre fut aussi très apprécié par l'artiste français. Comme nous avons dit, Štursa voulait même aller étudier chez lui. Leur rapport fut intensif même après la guerre<sup>1303</sup>. En 1925, à la requête de l'historien d'art Emanuel Siblík Bourdelle s'est chargé d'écrire le nécrologue de Štursa publié à *Volné směry*<sup>1304</sup>. Il considérait Štursa comme le grand maître et surtout le « sculpteur-constructeur ». La raison de leur sympathie réciproque fut sans doute liée à la position de leur oeuvre dans le contexte tchèque et français. L'oeuvre de Štursa représentait pour le développement de l'art tchèque une analogie de l'oeuvre de Bourdelle pour l'art français. Il s'agissait de cette transition de l'Art Nouveau à l'art des avant-gardes, donc de la négation de l'art de Rodin.

Le sculpteur Otto Gutfreund présenté à Bourdelle lors de son séjour à Prague par Josef Mařatka, décida de suivre le maître tout de suite après son exposition et il partit à Paris pour étudier chez lui de l'automne 1909 jusqu'au début de l'été 1910<sup>1305</sup>. Sa conception de l'éducation très libérale devait lui être sympathique : « *Je vous demande* », disait-il à ses élèves « *de pénétrer, de reconstruire et de rester naïf*<sup>1306</sup>. » En fait l'influence de la sculpture de Bourdelle sur Gutfreund fut très faible, mais par contre il lui ouvrit la porte à l'univers artistique qui fut pour lui décisif. Comme Kubiřta, Gutfreund s'intéresse à l'expérience du

<sup>1301</sup>Lettre de Miloř Jiránek à Emile Antoine Bourdelle, sans date, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1302</sup>Lettre de Miloř Jiránek à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 30 avril 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1303</sup>En 1919 Štursa écrit à Bourdelle : « *...j'use la belle occasion, qui me donne le départ du Mr. Franzl pour Paris, afin que je puisse vous déclarer mes les plus profonds sentiments d'estime, que j'ai pour vous ainsi que mes milles remerciements pour vos salutations par lesquelles j'étais honoré de votre part. Vous savez bien mon très cher Maître, comment nous Tchéco-Slovaques aimons la France, et comme tous les artistes Tchèques vous adorent. Et je prie, mon cher Maître, de me permettre à vous dire comme j'admire vos oeuvres, sur lesquelles je trouve l'inspiration pour mon travail. Vivez bien pour votre grande oeuvre !* »  
Lettre de Jan Štursa à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 7 octobre 1919, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1304</sup>Voir Petr Wittlich, « E. A. Bourdelle a jeho výstava r. 1909 v Praze », *Umění*, vol. IX, 1961, p. 482.

<sup>1305</sup>D'après une lettre que Otto Gutfreund adressa à Bohumil Kafka il semble que ce dernier fut l'intermédiaire entre les deux artistes : « *Pendant notre dernière conversation vous m'avez promis gentiment d'écrire au moins le brouillon de la lettre, par laquelle je pourrais annoncer mon arrivée à Paris à M. Bourdelle. Je veux annoncer à M. Bourdelle que j'arrive à la fin du mois de septembre à Paris et qu' au mois d'octobre je commencerai mes études chez lui dans les conditions qu'il désigne.* » Lettre d' Otto Gutfreund à Bohumil Kafka, Králův Dvůr, le 27 août 1909, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence přijatá od jednotlivců, traduction K. F. : « *Při naší poslední rozmluvě slíbil jste mi laskavě, že mi sestavíte alespoň koncept dopisu, kterým bych oznámil M. Bourdellovi svůj příjezd do Paříže. Chci oznámiti M. Bourdellovi, že přijedu koncem září do Paříže a že bych během října u něho za udaných jím podmínek nastoupil.* »

<sup>1306</sup>Cité par Emile-François Julia, *Antoine Bourdelle – Maître d'oeuvre*, Paris, Librairie de France, 1930, p. 157.



cubisme et à son retour à Prague, il s'efforce d'introduire les théories du cubisme dans la sculpture. Il est remarquable que Gutfreund ait été l'un des premiers, et même avant Duchamp-Villon, parmi les artistes européens à tenter cette démarche. La solution de Gutfreund se développe organiquement depuis le début de 1911, l'époque à laquelle existait dans l'art mondial une seule sculpture cubiste, la *Tête* de Picasso (1909)<sup>1307</sup>.

En 1912 Bourdelle fut invité par Skupina výtvarných umělců (Le Groupe des artistes plasticiens)<sup>1308</sup> à leur deuxième exposition qui eut lieu de septembre à novembre 1912 à Obecní dům (Maison municipale) à Prague. Gutfreund qui était le plus proche du maître fut chargé de lui adresser la lettre d'invitation : « *La nouvelle que vous avez consenti d'exposer chez nous fut accueillie avec enthousiasme par mes amis que j'ai mis en connaissance de votre lettre [...]. Nous sommes tous impatients de voir quelques de vos dernières oeuvres. Nos amis qui ont eu la chance de voir les reliefs du Théâtre des Champs Elysées ou « Penelope » du Salon d'Automne ou les dessins d'Isidora Duncan, racontent avec admiration de ces chefs d'oeuvres*<sup>1309</sup> . »

Les artistes tchèques étaient d'accord d'attendre l'envoi des sculptures de Bourdelle jusqu'au 20 septembre. Pourtant pour des raisons inconnues finalement Bourdelle ne figura pas à l'exposition. Il est possible qu'au dernier moment il s'est rendu compte de la situation délicate vis à vis de Manes car le Groupe était en scission et le rapport entre eux fut assez tendu. Finalement Bourdelle s'est limité à exprimer son appui aux efforts du nouveau groupe d'artistes tout en soulignant l'importance de l'art ancien. Dont témoigne la réponse de Gutfreund : « *Nous nous faisons honneur de votre admiration pour notre art ancien qui augmente notre conscience puisque nous sentons distinctement que ce n'est que sur une bonne tradition que tout art est basé et c'est justement votre pays qui en offre le meilleur témoignage. Nous tendons à gagner les intelligences pour l'art de nos ancêtres parce que comprendre l'art ancien c'est comprendre l'art moderne. Assurément nous avons assez de courage bien que nous ne rencontrons encore pas assez de bonne volonté. Vos sympathies amicales témoignées dans votre chère lettre, nous en sont autant plus précieuses et je pris autorité par mes amis de Vous en exprimer nos remerciement les plus chaleureux*<sup>1310</sup> . »

---

<sup>1307</sup> Il est difficile de déterminer à quel point cette sculpture de Picasso, qui se trouvait, dès 1911, dans la collection de Kramář, avait orienté Gutfreund dans la voie du cubisme.

<sup>1308</sup> Groupe artistique d'avant-garde – une scission du groupe Osma.

<sup>1309</sup> Lettre d'Otto Gutfreund à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 21 août 1912, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1310</sup> *Ibid.*

Tôt après le départ de Bourdelle de Prague, la scène culturelle tchèque fut occupée par la question des deux statues baroques créés par Brokoff pour le pont Charles. Comme on sait, elles furent détruites en 1890 par une inondation et les artistes de Manes se sont battus pour qu'on ne les remplace pas par des copies mais qu'on donne une chance aux artistes contemporains de créer de nouveaux chef d'oeuvres. Pour soutenir ce point de vue ils ont organisé une enquête parmi leurs collaborateurs<sup>1311</sup>. Naturellement après la rencontre enthousiaste avec le sculpteur, ils attendirent de lui une réponse affirmative aux idées modernes. Mais ils devaient se tromper et Bourdelle tout en sachant que son opinion ne correspondra pas aux idées de ses amis se dressa contre eux<sup>1312</sup>. Il démontre que l'ensemble du pont est crée dans les deux styles – l'architecture gothique qui se mélange avec le style baroque des sculpteurs. Il compare le pont à l'image du centaure qui a une double nature : celle du cheval et celle de l'homme. Il est persuadé que si on y ajoute encore les statues contemporaines le pont perd toute son homogénéité et il devient un hybride un monstre qui perd son charme. Il conseille aux artistes tchèques de faire des copies dans le style ancien même s'ils perdent comme ça une occasion de commande. Il pense qu'il faut soit détruire toutes les statues du pont et les remplacer par des oeuvres modernes soit garder le caractère ancien tout entier.

Après un tel enthousiasme du séjour de Bourdelle à Prague la surprise des artistes tchèques d'avoir reçu une telle réponse devait être immense. Le caractère ouvert et sincère de Jiránek devait réagir à une telle déception. Le 14 juin 1909 il lui écrit : « *Pour ce qui concerne l'affaire du pont Charles, j'ai traduit mot par mot votre réponse avec le post-scriptum, que je ferait imprimer à Volné směry, et je l'ai lu avec la lettre destinée à nous tous en plein comité de Manes vendredi passé. Ces messieurs sont beaucoup trop fixés dans leur opinion pour que vous les ayez convaincu ; tout de même, je ne crois pas que l'intérêt de commande joue pour eux un rôle aussi important que vous lui donnez. Je sais que les raisons d'une opinion ne sont jamais simples, qu'il y entre presque toujours des motifs intéressés, - mais j'ai vu bien clairement cette fois ci qu'il y va pour nous tous d'une question de principe [souligné dans le texte] et pas d'autre chose.*

*Et si vous voulez connaître mon opinion personnelle – je ne craindrais pas de détruire l'unité du pont par des oeuvres nouvelles. Je ne la vois pas, cette unité là. J'y vois un chef d'oeuvre, le Christ avec la St. Luitgarde, (et les deux statues détruites, qui étaient encore plus fortes peut-être), - puis quelques oeuvres baroques du qualité du temps, plutôt médiocres, - et enfin quelques statues relativement modernes (1850-61) et franchement mauvaises... L'unité me paraît due plutôt à la noirceur uniforme de statues et à notre habitude de chaque jour...<sup>1313</sup> »*

Parmi les défenseurs de la solution moderne figurait aussi le grand critique d'art et plus tard aussi le grand collectionneur de l'art cubiste Vincenc Kramář dont on trouve le nom dans *Volné směry* pour la première fois justement cette année 1909. Il a saisi l'occasion de l'enquête sur la question du remplacement des statues détruites du pont Charles par des copies ou par de nouveaux originaux pour exprimer une espèce du manifeste de la génération d'avant-gardes arrivant qui a pris le témoin de la « recherche de la modernité » de la génération précédente des années 1890. Il a confirmé l'attitude de Manes à tous les points – il faut créer des statues neuves aux sujets neufs par des artistes contemporains non seulement

<sup>1311</sup> «Naše anketa», *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 221-236.

<sup>1312</sup> *Ibid.*, p. 222-224.

<sup>1313</sup> Lettre de Miloš Jiránek à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 14 juin 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

tchèques mais aussi étrangers. Il s'oppose rigoureusement à l'idée des copies mortes et mécaniques qui ont entravé la créativité spontanée au XIXe siècle et il soutient l'idée d'aborder les artistes contemporains qui sont assez forts pour satisfaire toutes les exigences du projet. La résolution de ce problème est pour lui aussi bien que pour Jiránek une question de principe<sup>1314</sup>.

Plus tard Kramář écrivit à Jiránek : « ...l'enquête est certainement intéressante pour la divergence des points de vue exprimés mais je doute que cette variété peut servir à son usage [...] la revue moderne et avancée comme V. S. devait s'adresser seulement aux gens qui pensent et sentent progressivement. Toutefois on a vu que même ceux, comme Meier-Graefe et Bourdelle, ne sont tout à fait véridiques. J'aime le plus la réponse de Pissarro<sup>1315</sup>, celle de Bílek est aussi intéressante (j'avais de l'instinct !), mais celle de Hostinský est misérable<sup>1316</sup> et la réponse de Myslbek<sup>1317</sup> donne une impression pénible...<sup>1318</sup> »

Pourtant l'opinion de Bourdelle fut suivie par la municipalité pragoise et aujourd'hui on peut regretter de ne pas avoir eu le courage de donner une chance par exemple à Otto Gutfreund, qui à ce moment commença à étudier chez Bourdelle à Paris et dont la statue cubiste serait allée parfaitement avec l'art baroque. La réponse de Bourdelle appartient aux plus réactionnaires et elle témoigna déjà de son sens pour l'histoire et pour la tradition qui l'amenera plus tard à être de plus en plus dépendant des modèles archaïques. Il était le seul parmi les correspondants, qui s'exprima purement pour les copies. Parmi les réponses conservatrices Max Dvořák était pour la reconstruction des originaux et leur remplacement sur le pont, Meier-Graefe pour ne pas les remplacer du tout et laisser le pont sans rien, Z. Winter soit pour les copies soit pour rien. Mais tous les autres<sup>1319</sup> s'exprimèrent dans le sens de la création contemporaine moderne.

Ce malentendu entre les Tchèques et Bourdelle fut seulement l'un des deux qui ont marqué leur relation au maître après son départ. Leur estimation de ses idées était beaucoup trop élevée pour qu'ils puissent accepter sans amertume et sans déboire ses points de vue considérés par eux conservateurs. Dans la même lettre du 14 juin 1909 Jiránek reproche à Bourdelle d'avoir écrit la préface laudative au catalogue du peintre tchèque Jan Dědina qui séjourna longtemps à Paris et qui devint depuis l'ami proche du sculpteur français. Il fut l'un des nombreux successeurs du grand illustrateur Luděk Marold mais la qualité de son oeuvre est plutôt chancelante. En tout cas il était assez loin des courants modernes et de la politique artistique de Manes. En 1909 il organisa son exposition personnelle dans sa ville natale Nymburk. Se trouvant dans une situation financière difficile<sup>1320</sup> il demanda la préface de

<sup>1314</sup>«Naše anketa», *art. cit.*, p. 228-231.

<sup>1315</sup>Pissarro s'exprime dans le sens qu'il faut créer des statues nouvelles par un des grands artistes contemporains. Voir «Naše anketa», *art. cit.*, p. 233.

<sup>1316</sup>On ne comprend pas le mécontentement de Kramář car Hostinský était pour des statues neuves aux sujets neufs.

<sup>1317</sup>Myslbek s'exprime dans le sens qu'il est pour les statues neuves mais contre la participation des étrangers au concours, il donne l'impression non seulement nationaliste mais aussi de celui qui veut surtout obtenir la commande et éliminer la concurrence au maximum.

<sup>1318</sup>Lettre de Vincenc Kramář à Miloš Jiránek, sans date, Archiv Národní galerie, Prague, fond Miloš Jiránek z pozůstalosti Jiřího Kotalíka, traduction K. F. : «...anketa je jistě zajímavá růzností zaujatých stanovisek, ale pochybuji, že je tato rozmanitost na prospěch jejího účelu [...] moderní pokrokový list jako V. S. měl se obrátit pouze na pokrokové citící a myslící lidi. Ovšem ukázalo se tu, že i tito, jako Meier-Graefe a Bourdelle, nejsou úplně spolehliví. Nejlépe se mi líbí odpověď Pissarrova, zajímavá je též Bílkova (měl jsem instinkt!), ubohá je za to Hostinského a trapný dojem činí odpověď Myslbekova .... »

<sup>1319</sup>Hermann Bahr, A. Bartholomé, S. L. Bensusan, František Bílek, Dr. Hans Dietze (historien d'art à l'Université à Vienne), Dr. Theodor V. Frimmel, Gurlitt, Franz Jourdain (Président Salon d'Automne, président « Syndicat de la Presse Artistique), Otakar Hostinský, V. Kramář, Gabriel Mourey, Camille Maclair, Lucien Pissarro, Franz Servaes, Ladislav Šaloun, František Táborský, Otto Wagner.

<sup>1320</sup>Dědina avait cinq enfants et beaucoup de dettes même vis à vis de Bourdelle. Le 30 décembre 1913 il lui

Bourdelle sans doute pour souligner l'importance de son exposition grâce à son nom populaire en Bohême et pour donner plus de crédit à son oeuvre.

Bourdelle a écrit de lui : « ... *Dědina au coeur vastement paternel, dessine ses enfants comme une mère sait les bercer. Toute son âme se fait tendre, ses pastels, ses crayons ou ses brosses de peintre semblent couvrir papier et toile comme avec les fraîches dépouilles des jardins printanniers. Là le charmant homme natif de Bohême est proche parent du grand Français Watteau [...]. J'ai vu, de Dědina, des peintures, des dessins de nus, qui font songer à la netteté superbe des vieux décors chinois ; si l'occasion lui en est offerte, Dědina sera un décorateur de grande allure et de fonds. Il a été à Paris le collaborateur, pour d'immenses toiles superbes, des plus grands artistes français ; Besnard le peintre, Rodin le sculpteur cotent très haut Dědina. Que l'on confie des murs, des salles, à ce peintre qui, à sa belle race, ajoute des influences de l'art vivace de France...* <sup>1321</sup> »

Nous nous permettons de citer la réaction de Jiránek qui exprime non seulement son avis mais l'avis de toute sa génération qui depuis les années 1890 combattait pour les qualités artistiques en Bohême : « *Enfin il y a la question Dědina, n'est ce pas ? Eh bien je vous assure surtout [souligné dans le texte] que ce n'était nullement D. qui m'intéressait là-dedans, ce n'était que Vous et votre [souligné dans le texte] opinion sur lui que je ne savais pas comment mettre d'accord avec vos autres idées. Et permettez moi de vous dire que parmi les 50 dessins et tableaux reproduits dans le volume [...] je ne trouve aucune [souligné dans le texte] qui juste ferait la comparaison avec Watteau ou les Japonais. Je ne doute pas de la grande habileté technique [souligné dans le texte] de D. , mais elle ne suffit pas à m'imposer, - même chez un Besnard, s'il n'y a pas autre chose. Eh bien, il n'y a qu'une explication pour moi : c'est que nous réellement voyons autrement. » Ensuite Jiránek réagit probablement à une lettre de Bourdelle <sup>1322</sup> : « *Nous ne savons et même nous ne voulons lire entre les lignes ainsi que vous indiquez ; pour notre [souligné dans le texte] public au moins il faut dire les choses les plus clairement possible, c'est à dire d'une façon qui ne comporte qu'une* [souligné dans le texte] *interprétation...* <sup>1323</sup> »*

Cette affaire était pour les membres de Manes particulièrement importante car Jiránek y revient encore une fois dans sa lettre prochaine et aussi dernière à Bourdelle. Sa copie se trouve aux archives de l'association Manes ce qui prouve que Jiránek y donna l'avis personnel aussi bien que l'avis de ses collègues : « ... *Votre visite à Prague, nous la sentions tous comme une aide puissante dans le combat d'art que nous menons ici, nous pesions chacune de vos paroles qui étaient pour nous d'une importance énorme, puisque elles étaient soutenues par l'autorité de votre oeuvre. Et voilà que par complaisance vous écrivez la préface pour l'oeuvre de Dědina et quelle préface ! Je ne nie ni n'envie certes le talent de Dědina, je veux bien lui concéder tous les succès qu'il trouvera fatalement auprès du grand public, mais je proteste contre l'iniquité qui le met de paire avec des artistes sérieux et qui trompe notre public par l'autorité de votre nom !*

*Vous ne pouvez pourtant pas ne pas voir aussi bien que nous, que Dědina dans ses rapports avec l'art est un homme parfaitement frivole [souligné dans le texte] , c'est à dire*

---

adresse cette lettre: « ...*Nous avons passé par les dures épreuves. Les affaires ne marchaient pas, nous avons fait des dettes, nous avons vécu, mais souffert [...]. Tous mes projets et tous mes espoirs ont échoué et je fut battu comme un chien abandonné et affamé, qui court avec ses petits à travers un pays hostile et froid, et sans miséricorde...* » Lettre de Jan Dědina à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 30 décembre 1913, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1321</sup> *Jan Dědina*, Nymburk, František Hrnčíř, édition Čestí mistři a malíři, vol. I, 1909, sans page.

<sup>1322</sup> Dans une de ses lettres Bourdelle a probablement essayé de faire savoir à ses amis de Manes qu'il avait écrit la préface du catalogue de Dědina pour l'aider financièrement.

<sup>1323</sup> Lettre de Miloš Jiránek à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 14 juin 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

*qu'il fait tout sans discernement avec la même espèce d'habileté parfaitement routinière, sans aucune conviction artistique. Vous qui aimez les Primitifs, qui admirez Carrière, comment pouvez vous rapprocher Dědina de vieux décors chinois et de Watteau ? Comment n'avez vous pas senti qu'en agissant ainsi vous ruinez tout pourquoi nous combattons depuis si longtemps, le sérieux, la probité, la reponsabilité [souligné dans le texte] artistique ?*

*Je sais parfaitement que je pêche contre les premiers règles de la civilité puérile et honnête en vous parlant ainsi, mais j'aime mieux vous fâcher en vous disant franchement mon opinion que de me taire en gardant ma rancune. Le souvenir de notre rencontre et l'impression que vous m'avez laissée m'est beaucoup trop chère pour que je veuille changer sans protester. A vous de juger si vous me trouvez encore digne de réponse : en tout cas agrées les meilleurs souvenirs de notre rencontre de Votre toujours tout dévoué M. Jiránek<sup>1324</sup>. »*

On ne sait pas si Bourdelle répondit mais en tout cas cette lettre est la dernière qu'on trouve dans les archives du Musée Bourdelle de la main de Jiránek. Ily exprimait d'une manière intransigeante, comme il le savait et comme il avait déjà fait dans le cas de Ritter, les buts et les sensations de sa génération sans laquelle l'art moderne tchèque est difficilement imaginable. Bourdelle devait être surpris de la réaction violente et brutale de la part de Jiránek pour une simple préface qui servait à aider son ami. Il ne pouvait pas comprendre que son aide amicale fut comprise par les membres de Manes comme une gifle donnée à leurs efforts. Que dans un certain sens ce simple geste avait nié la leçon qu'il leur avait donnée pendant son séjour, la leçon d'un artiste qui fut considéré comme un exemple à suivre non seulement pour son oeuvre mais aussi pour sa façon de penser et agir. Il ne pouvait pas comprendre que la situation artistique en France était fort différente de celle en Bohême, où les artistes de Manes se sont battus d'une manière réfléchie et stricte et avec beaucoup de peine pour créer non seulement l'art probe, digne et moderne mais aussi la critique d'art qui devait donner une éducation au public tchèque. Leur propres désires et les vraies raisons de leur admiration échappèrent à Bourdelle qui ne suivait pas tout à fait les mêmes buts et qui ne pouvait pas sentir la fragilité solide de leur bataille.

---

<sup>1324</sup>Lettre de Miloš Jiránek à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 19 août 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

En 1908 Bohumil Kafka avec un autre Tchèque vivant à Paris Rudolf Kepl, qui jouera plus tard un rôle important pour l'organisation de l'exposition des Indépendants à Prague en 1910, commencèrent à affronter l'idée de l'exposition de l'art tchèque à Paris. L'exposition devait avoir lieu en 1909 au Salon d'Automne où tous les ans un pays présentait une collection de son art<sup>1325</sup>. Ce projet, qui aurait eu une importance cruciale pour le développement prochain de l'art tchèque et ses rapports à l'art français, aurait pu être considéré comme le sommet de l'émancipation de l'art tchèque de la culture autrichienne et allemande, comme un geste courageux qui aurait permis à l'art tchèque de se confronter non seulement à l'art français mais aussi mondial. Kafka vivant aussi bien à Paris qu'à Prague était persuadé que l'art tchèque est au niveau pour être présenté sur la scène internationale. Créant activement des liens entre Prague et Paris, il voulait que les relations entre ces deux centres ne soient pas unilatérales – jusqu'à maintenant les Tchèques présentèrent l'art français à Prague soit aux expositions soit dans *Volné směry* mais l'art tchèque, à part des présentations individuelles aux Salons, ne trouva aucun écho à Paris où le public ne le connaissait guère à part des articles de William Ritter. Kafka étant en contact quotidien avec les galeristes et les artistes français s'est rendu compte que presque personne n'est au courant de la culture tchèque et que tous les procédés sont accompagnés de méfiance.

En février 1908 Kafka présenta son idée à plusieurs membres de Manes ( Kotěra, Preisler, Štenc, Špillar et Švabinský ). En même temps les artistes tchèques vivant à Paris étaient aussi bien engagés dans le projet ( Strimpl, Šimon, Španiel ). Le 30 septembre 1908, Kafka adressa à Manes une conception de l'exposition<sup>1326</sup>. Il argumente: « *Tout le temps on a besoin des services de la part des Français, tous le temps on discute de nos affaires avec eux, et ici chacun sait à quel point il est difficile de demander quelque chose des personnes qui d'habitude ne savent pas du tout qu'il y a un art en Bohême et comment cet art, qu'ils devraient affronter, se présente [...]. Peu importe quel succès notre exposition pourrait avoir elle serait certainement utile dans le sens qu'elle référerait de nous*<sup>1327</sup>. »

En plus l'exposition de l'art tchèque au Salon d'Automne aurait permis pour la première fois de présenter la collection de l'art tchèque d'une manière autonome et dense ce qui jusqu'à alors était impossible aux expositions à St. Louis, Munich, Vienne, Venise, Paris. Cette fois-ci les organisateurs n'auraient été restreint en rien même pas en ce qui concerne les dimensions des salles. Kafka écrit à Manes : « *Si un jour on va organiser l'exposition de notre art à Paris, on ne peut pas désirer un meilleur lieu que le Salon d'Automne, car l'attention du public n'est nulle part attirée autant que la bas et on ne peut pas organiser l'exposition à des frais plus bas nulle part ailleurs puisque dans toutes les galeries privées il faut payer des sommes élevées pour le loyer tous les jours ( Durand Ruel, Georges Petit, Bernheim) [...]. Il faut aussi souligner qu'aujourd'hui on pourrait profiter des contacts amicaux avec des artistes français – par exemple Rodin, le président d'honneur du Salon d'Automne ferait sans doute beaucoup pour nous*<sup>1328</sup>. »

<sup>1325</sup>Après l'expositions des Russes, des Belges et des Suédois.

<sup>1326</sup>« Projekt výstavy Čes. umění v Paříži 1909 », Paris, le 30 septembre 1908, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, sign. 6. 1. 44, karton 39.

<sup>1327</sup>« O pořádání výstavy českého umění v Paříži r. 1908 na Salonu d'Automne – koncept návrhu Bohumila Kafka a Rudolfa Kepla », Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, knihy konceptů, adresář, 2966, 23, traduction K. F. : « *Neustále Francouzů potřebujeme, neustále se s nimi ve svých záležitostech domlouváme, a tu každý ví, jak je to osudné chtít něco pro nás u lidí, kteří nemají zpravidla ani zdání o tom, že jest v Čechách nějaké výtvarné umění a jak vypadá toto umění, s nímž mají přijíti do styku [...]. Ať už bynaše výstava jakkoli dopadla, jistě by nám prospěla v tom směru, že by o nás informovala. »*

<sup>1328</sup>*Ibid.*, traduction K. F. : « *A má-li se kdy v Paříži naše výstava pořádati, nemůžeme si přát pro ni*

Alors Kafka proposa pour Paris une exposition de Manes complétée par l'oeuvre des maîtres plus anciens ( Schwaiger, Myslbek, Hynais ). Il désirait que la conception architecturale soit confiée à l'un des membres de Manes pour qu'elle exprime et représente l'architecture tchèque de l'époque. Il a discuté personnellement du projet avec le directeur du Salon d'Automne Franz Jourdain et le commissaire des expositions des Beaux –Arts M. Saglio qui étaient prêts à accueillir la collection de l'art tchèque à partir du moment où Manes lui adressa une lettre officielle. Le 2 octobre 1908, l'association Manes envoie une lettre à Kafka dans laquelle elle le remercie de son initiative pour l'organisation de l'exposition et elle lui annonce qu'elle a pris la décision de réaliser cette exposition et qu'elle va envoyer très bientôt une lettre officielle à M. Saglio<sup>1329</sup> .

Les représentants du Salon d'Automne demandaient que le programme soit large et à part la peinture, la sculpture, les estampes et l'architecture que soit aussi exposé l'art appliqué (les bijoux, les livres, etc. ) et les exemples d'art populaire (la broderie, les dentelles, la céramique) qu'ils connaissent déjà. En même temps ils proposèrent qu'un programme musicale – les concerts de la musiques tchèques joués par les interprètes tchèques, soient organisés au cours de l'exposition.

Le 17 décembre 1908 le secrétaire du Salon d'Automne adresse une lettre à Bohumil Kafka : « *Le Comité a discuté hier soir la question des expositions étrangères pour la Salon de l'Aut. Prochain. Les deux projets auxquels il est disposé à donner suite sont celui d'une exposition italienne et la vôtre. En ce qui vous concerne, on m'a prié de vous demander des documents qui permettent de se rendre compte de l'intérêt que votre exposition peut offrir [...]. On serait aussi heureux que la partie art décoratif fût assez importante dans votre section ; vous savez qu'on a beaucoup regretté que les Finlandais eussent fort insuffisamment représenté leur art décoratif. Evidemment, ce projet italien, qui est fort important et arrêté depuis longtemps, nuit un peu au vôtre. J'ai insisté cependant pour qu'on les conciliât tous deux ; il n'y a pas impossibilité de les admettre l'un à côté de l'autre, et le comité ne s'est pas non plus prononcé contre cela, mais il me prie de vous dire que dans ces conditions vous ne pourriez en tout cas compter que sur une salle ...*<sup>1330</sup> »

Manes envoya la documentation demandée. Les organisateurs décidèrent d'exposer non seulement l'art contemporain des membres de l'association mais aussi des oeuvres plus anciennes de la Galerie moderne. L'exposition devait présenter 1. Les tableaux des fondateurs de l'art moderne tchèque surtout de Josef Manes. 2. Les oeuvres des artistes tchèques contemporains : Preisler, Švabinský, Slavíček, Hudeček, Šimon, Špillar, Kupka, Uprka, Bílek, Sucharda, Myslbek, Hynais, Kafka, Štursa, etc. 3. L'art slovaque – la céramique, les broderies empruntées du musée ethnographique et aussi la maison rurale slovaque. 4. L'art décoratif (le meuble etc. ) de l'école de Jan Kotěra. 5. Les concerts de musique tchèque. L'exposition devait être organisée dans plusieurs salles et Jan Kotěra fut chargé de la conception architecturale. Le but était de réaliser un événement qui présentera l'art national tchèque. Les dépenses pour le transport, l'installation et l'assurance étaient à la charge de Manes. Kafka espérait avoir des subventions de la part du ministère et surtout de la municipalité.

---

*výhodnějšího místa, než-li je Podzimní salon, neboť nikde zde není pro ni zajištěna větší pozornost obecnostva a nikde zde nemůžeme výstavu pořádati menším nákladem, protože všude v soukromých galeriích nutno platiti značné sumy nájemného denně (Durand Ruel, Georges Petit, Bernheim) [...]. Konečně nutno vzpomenouti i toho, že by nám v nynější době byly k prospěchu naše přátelské styky s některými umělci francouzskými, že by např. Rodin, čestný president Salonu Podzimního, jistě pro nás hodně udělal. »*

<sup>1329</sup>Voir la lettre de Manes à Bohumil Kafka, Prague, le 2 octobre 1908, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence přijatá, korporace 23/3.

<sup>1330</sup>Lettre de E. Avenard (secrétaire général du Salon d'Automne) à Bohumil Kafka, Paris, le 17 décembre 1908, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, překlad Z. Dyková-Hásková.

Le 28 janvier 1909 le secrétaire du Salon d'Automne répond à Manes : « ...J'ai eu votre lettre et j'ai communiqué votre paquet de documents à la dernière séance du comité. Après discussion, il a été décidé d'accorder en 1909 à l'exposition tchèque la grande salle du rez-de-chaussé [...]. Cette salle, vous vous en souvenez, a ses fenêtres donnant sur le cour la Reine. Elle ne sert ordinairement pas aux expositions du Salon d'Automne, parce qu'elle est très grande et demande presque nécessairement une installation qui la partage en deux dans sa longueur pour que toutes les oeuvres soient placées dans un bon éclairage. Il est également à peu près nécessaire de faire, près de l'escalier une entrée qui invite le public à se rendre dans cette partie du Salon. Ce n'est donc guère qu'une exposition étrangère qui peut faire ces frais ; mais, par ailleurs, la salle n'est point mauvaise, elle est haute, large, et exposée au midi. De plus elle est la seule qui permette de satisfaire pour 1909 à votre demande de 250 oeuvres. Veuillez me faire savoir si votre Société accepte la proposition du Comité...<sup>1331</sup> »

Après l'exposition de Bourdelle à Prague en hiver 1909, les Tchèques à l'initiative de Bohumil Kafka engagèrent le sculpteur dans le projet. Le 30 avril 1909 Miloš Jiránek lui écrit : « Pour ce qui est de l'exposition au Salon d'Automne, je serai presque d'avis de remettre à l'année prochaine, vous ne croyez pas que l'espace est beaucoup trop court pour le grand effort qu'il faudrait faire ? Dans notre idée cela devrait être non seulement une exposition de Manes, mais une réelle manifestation de notre race à Paris (l'art, la musique, l'ethnographie, l'art populaire) – vous voyez ce que ça demandera matériellement et intellectuellement. Nous en parlerons d'ailleurs sérieusement à Manes ces jours-ci et je vous rapporterai fidèlement le résultat<sup>1332</sup>. »

Et il continue le 14 juin 1909 : « ...Ces Messieurs du Manes vous prient de vouloir bien les excuser auprès du directeur du Salon d'Automne pour cette année [souligné dans le texte], mais ils comptent à coup sûr [souligné dans le texte] réaliser l'exposition projetée pour l'année prochaine [souligné dans le texte]. Les raisons pourquoi la chose n'est guère plus possible cette année sont plusieurs et vous les devinez aisément : c'est le terme trop court, c'est la question d'argent aussi. On parle de 30 000 frcs que ça coûterait : nous ne désespérons pas [souligné dans le texte] de les trouver, mais dans un délai aussi court c'est absolument impossible. Il s'agit aussi de faire obtenir la permission d'exposer des oeuvres qui sont la propriété de nos galeries publiques, une chose qu'on n'obtienne pas non plus d'un jour à l'autre avec nos lenteurs administratifs. Nous devons compter aussi, n'est ce pas, avec la collaboration de ces Messieurs du Musée Ethnographique – la plupart des gens dont l'activité nous est nécessaire est partie ou part ces jours-ci pour la campagne – bref, pour le moment on ne peut rien faire. En automne on installera probablement un comité avec le concours de Manes, du Musée Ethnographique, et on se mettra sérieusement au travail<sup>1333</sup> ? »

Mais la question de l'exposition est ouverte de nouveau par Bourdelle et Hanuš Jelínek qui écrit à Jiránek le 29 novembre 1909: « Voulez-vous [l'association Manes] organiser l'exposition au Salon d'Automne ? Je sais que vous en avez négocié l'année passée et que vous l'avez laissé tombé à cause du manque des sources financières. Hier, j'étais de nouveau chez Bourdelle et j'en ai parlé avec lui. Il faut prendre une décision définitive et si

<sup>1331</sup> Lettre de E. Avenard (secrétaire général du Salon d'Automne) à Manes, Paris, le 28 janvier 1909, Archiv hlavního města Prahy, fond Mánes, Projekt výstavy českého umění v Paříži 1909, sign. 6. 1. 44, karton 39.

<sup>1332</sup> Lettre de Miloš Jiránek à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 30 avril 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris. Toutefois les Tchèques demandèrent au président du Salon d'Automne Frantz Jourdain de donner son avis sur la question des statues détruites du pont Charles. Il est pour ne pas faire des copies mais donner une chance aux artistes contemporains de créer de nouvelles oeuvres. Il félicite les Tchèques d'avoir l'esprit ouvert et aborder non seulement les créateurs tchèques mais aussi les étrangers. Voir « Naše anketa », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 226-227.

<sup>1333</sup> Lettre de Miloš Jiránek à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 14 juin 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris.



*possible rapidement [...] Bourdelle a promis que dès qu'il reçoit votre avis définitif, il réserve les salles tout de suite pour que personne ne nous précède [...]. S'il vous plaît, pensez bien s'il est possible de trouver cet argent. Je sais que se serait vraiment difficile – mais un jour on doit le réaliser. Je sais que le gouvernement ne vous donne rien pour l'exposition tchèque puisque il ne s'agit pas d'un événement « autrichien ». Mais vous avez réussi à faire tellement de miracles...<sup>1334</sup> »*

Manes décida au dernier moment d'essayer d'organiser l'exposition tchèque en 1910. Mais la décision est venue trop tard. Déjà le 29 octobre 1909 le président du Salon d'Automne répond à Hanuš Jelínek : *« Je suis aux regrets, mais vous arrivez trop tard. Nous sommes engagés avec la Bavière qui nous prend tout le rez-de-chaussée pour une exposition d'Art Décoratif. Les Tchèques devaient venir chez nous, en Octobre dernier, nous leurs avons réservé deux grandes salles et nous avons été péniblement étonnés de voir que le projet était abandonné au dernier moment, sans que nous en ayons été même avertis directement. Cette décision imprévue nous a jetés dans le plus grand embarras et, si vos compatriotes persistent à exposer, en 1911, il faudra que, cette fois, nous ayons un engagement ferme...<sup>1335</sup> »*

L'exposition ne fut pas réalisée en 1911 non plus. Il est probable que les Tchèques n'ont pas réussi à trouver la somme nécessaire. En plus cette année signifiait de grands désaccords internes dans l'association Manes qui n'ont certainement pas contribué à l'organisation d'un événement aussi exigeant. Un autre essai fut réalisé en 1920 à l'aide de Bourdelle qui est remercié par le ministre des affaires étrangères Edvard Beneš : *« Cher Maître, J'ai bien reçu votre très aimable lettre dans laquelle vous me parliez de vos démarches pressées en vue d'assurer la place à nos artistes au Salon du Printemps. Je me suis empressé de transmettre vos précieuses informations à mon collègue, Monsieur le Ministre des Beaux-Arts, auquel de même, il y a quelques jours, j'ai pu faire parvenir une invitation officielle de la part du Comité du Salon de printemps. Veuillez agréer, cher Maître, avec mes vifs remerciements, l'expression de mes sentiments dévoués<sup>1336</sup> »* Toutefois les Tchèques devaient attendre jusqu'à la fondation de l'état indépendant et c'est seulement en 1925 que la Tchécoslovaquie expose pour la première fois des oeuvres de son art appliqué à l'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de Paris.

En 1928 Karel Čapek écrit à l'occasion du numéro spécial de l'Art vivant consacré à l'art tchèque : *« ...voyez ce que nous avons accompli dans les conditions les moins favorables ; voyez quel magnifique art gothique s'est conservé dans ce pays plusieurs fois ravagé, et de quelle manière s'est développé le baroque d'origine étrangère, sur cette terre féconde ; goûtez le charme de cet art populaire auquel s'est plu un peuple opprimé ; voyez combien vivant et hardi est l'art de notre époque ; jugez notre art selon ses oeuvres, mais*

<sup>1334</sup>Lettre de Hanuš Jelínek à Miloš Jiránek, Paris, le 29 novembre 1909, Archiv Národní galerie, Prague, fond Miloš Jiránek z pozůstalosti Jiřího Kotalíka, traduction K. F. : *« Chcete [Mánes] mít v Salonu d'Automne výstavu? Víím, že jste už o tom loni jednali a že se to rozbilo, snad pro nedostatek prostředků. Byl jsem včera u Bourdella a jednal s ním? Bylo by nutno rozhodnout se v zásadě a sice pokud možno brzo [...]. Bourdelle slíbil, že jakmile by se dověděl Vaše zásadní rozhodnutí, zamluvil by hned sály, aby to někdo nepřebíral [...]. Prosím Vás, uvažte to všechno, bylo-li by možná ty peníze k tomu sehnat. Víím, že by to asi dělalo značné potíže – ale jednou přece k tomu dojít musí. Já víím, že Vám vláda asi nedá na českou výstavu nic, když by to nebylo « rakouské ». Ale vy jste dokázali už tokik zázraků, že snad i tohle byste dovedli... »*

<sup>1335</sup>Cité dans la lettre de Hanuš Jelínek à Miloš Jiránek, Paris, le 31 décembre 1909, Archiv Národní galerie, Prague, fond Miloš Jiránek z pozůstalosti Jiřího Kotalíka

<sup>1336</sup>Lettre d'Edvard Beneš à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 28 février 1920, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

*souvenez-vous aussi de l'effort national, courageux et opiniâtre, qui s'exprime par celles-  
ci<sup>1337</sup>.»*

---

<sup>1337</sup>Karel Čapek, « L'art tchécoslovaque », *L'Art vivant*, année 4, le 15 mars 1928, p. 201.

## VI Après la Première guerre mondiale

Bourdelle appartenait aux gens reconnaissants et aussi bien que Mauclair il n'oublia jamais son séjour pragois. Jusqu'à sa mort tous les Tchèques qui venaient chez lui étaient toujours accueillis avec une cordialité exceptionnelle. Il intervenait pour faire prévaloir les artistes tchèques (surtout Josef Mařatka ) aux salons à Paris et il leur donnait à disposition son atelier pour entreposer leurs oeuvres. En 1914 les Tchèques proposèrent à Bourdelle de faire le portrait du grand violoniste Kubelík mais le sculpteur probablement pour des raisons du temps refusa. Mais en 1918 il créa la *Médaille Révolutionnaire Tchèque* qui fut commandée en souvenir du combat pour la liberté de l'Etat Tchèque et comme récompense à tous ceux qui ont contribué à la victoire finale<sup>1338</sup>. En 1919 Bourdelle fut élu membre d'honneur de l'association Manes<sup>1339</sup>. En 1920 le peintre Alois Bílek expose à la Galerie la Boëtie et Bourdelle signe le texte de son catalogue<sup>1340</sup>. En 1923 Bourdelle illustre l'édition française des *Mois de Toman*<sup>1341</sup> et la même année la délégation tchèque vient à Paris pour acheter plusieurs de ses chef d'oeuvres pour la Galerie Moderne de Prague. L'un de ses membres, critique d'art V. V. Štech décrit comment ils sont venus chez Bourdelle et ils ont choisi sa sculpture *Héraclès* dont l'étude fut exposée à Prague en 1909. Quand ils ont discuté du prix Bourdelle a dit : « *La sculpture est à vous, vous payerez le moulage à mon fondeur*<sup>1342</sup>. »

---

<sup>1338</sup>Ministre des Affaires étrangères Edvard Beneš a remercié Bourdelle : « *Comment vous remercier de la nouvelle preuve d'amitié que vous donnez à notre nation ? Vous pouvez être assuré que le peuple tchécoslovaque, si fervent de votre art, sera heureux de posséder dans cette médaille un gage tangible de l'attachement que vous lui portez. Dans sa reconnaissance, il associera au souvenir du grand artiste que vous êtes, toute la France noble et généreuse dont il voit en vous une pure émanation...* » Lettre d' Edvard Beneš à Emile Antoine Bourdelle, Paris, le 27 novembre 1919, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1339</sup>Manes écrit à Bourdelle : « *Nous nous empressons donc à Vous donner, cher Maître, après des années de séparation, un signe de vie et une marque de la plus vive reconnaissance, à Vous qui, à tant de reprises, nous aviez rendu des services multiples, qui nous aviez donné la haute leçon de votre art et qui aviez de suite reconnu le peuple tchèque dans l'effroyable mêlée des nations blanches et des nations souillées, adoptant généreusement notre cause en danger et soulignant de l'éclat de votre nom les efforts de nos compatriotes en France....* » Lettre de Manes à Emile Antoine Bourdelle, Prague, le 15 février 1919, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1340</sup>Voir lettre d' Alois Bílek à E. A. Bourdelle : « *En attendant l'occasion pour vous remercier personnellement, je tiens à vous témoigner ma grande reconnaissance pour la belle préface que vous avez bien voulu écrire pour mon catalogue. Si votre précieux temps vous le permet, il sera d'un très grand honneur pour moi, si vous vouliez bien visiter mon exposition....* » Lettre d' Alois Bílek à Emile Antoine Bourdelle, Paris, le 7 juillet 1920, Archives du Musée Bourdelle, Paris.

<sup>1341</sup>Voir Petr Wittlich, « E. A. Bourdelle a jeho výstava r. 1909 v Praze », *Umění*, vol. IX, 1961, p. 482.

<sup>1342</sup>Cité par V. V. Štech, « Vzpomínka na E. A. Bourdella », *Volné směry*, vol. XXVII, 1930, p. 176.

### 3. Les Indépendants, le tremplin pour le cubisme et la jeune génération

#### *I Bohumil Kubišta et son premier séjour à Paris de la fin mars jusqu'à juillet 1909*

Après les expositions d'Emile Bernard et d'Antoine Emile Bourdelle organisées à Prague en 1909, Manes mais surtout la nouvelle génération des artistes, réunie dans le groupe Osma qui commencèrent à avoir une influence de plus en plus importante dans l'association, décidèrent de faire voir à la capitale de la Bohême l'art le plus jeune et le plus avancé de Paris. Mais cette fois-ci ils ne firent plus confiance aux critiques étrangères et ils organisèrent cet événement eux mêmes. Le peintre et le critique de la jeune génération Bohumil Kubišta appartenait à ses initiateurs. Il fut en contact surtout avec F. X. Šalda qui accueillit son article sur Emile Bernard publié dans *Volné směry*<sup>1343</sup> avec beaucoup de sympathie<sup>1344</sup>. L'influence des jeunes se fit également sentir dans cette revue qui depuis mars 1910 possédait une nouvelle rédaction composée de cinq artistes dont deux anciens membres d' Osma. Plus tard Filla et Matějček deviennent les rédacteurs en chef de *Volné směry*. Cette même année, plusieurs membres d'Osma partirent pour de courts séjours à Paris – Kubišta, Filla, Pittermann-Longen.

Šalda connut Kubišta en 1907 peu de temps avant la première exposition d' Osma. Ce théoricien étonnement averti fut plus clairvoyant que Ritter, ainsi que Mauclair et même Meier-Graefe. Il fut le seul de sa génération qui devint l'ami, l'interprète et en quelque sorte le patron des fondateurs de l'art moderne tchèque. En 1907 il créa avec J. S. Machar la revue *Novina* (Nouvelle) où il fit publier les articles de Kubišta.

Il comprenait les efforts de Kubišta et de ses collègues d'une manière moderne et profonde: « *Puisque il [leur effort] était conditionné par le savoir vrai, que l'art moderne est une expression contraignante légitime du vouloir créatif de l'époque, une expression à laquelle on peut s'approcher par une formule de légalité presque mathématique ; ensuite un savoir vrai, que l'artiste doit se dépersonnaliser et se défaire de la contingence et de la distraction lunatiques et s'élever de la particularité privée et personnelle à l'aspect si possible typique ; et troisièmement une accusation involontaire de l'école : ce que l'école devait leur donner et ne donna pas, un ordre et une prédication des pensées, celle-ci ils l'ont procuré tous seuls*<sup>1345</sup>. »

Aussi bien Šalda retourne régulièrement à la question de la beauté et de la laideur dans l'art moderne et sur l'exemple de Kubišta il définit les buts de la recherche des jeunes artistes pour lesquels la beauté fut remplacée par la vérité : « *Ce qu'il peint, était « pénible à regarder » comme le disait l'un de ses amis récemment. C'est à dire : rien d'agréable à voir, rien de charmé et charmant, juste une tectonique rigide, exacte et âpre et une cristallisation de la réalité. Et pourtant je n'ai pas oublié ces tableaux en apparence ou au premier regard répugnants. C'est parce qu'ils furent austères peut être, anguleux peut être, mais ils*

<sup>1343</sup> Bohumil Kubišta, «Emile Bernard», *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 81.

<sup>1344</sup> Voir la lettre de Bohumil Kubišta à son oncle Oldřich Kubišta, sans date, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, p. 79.

<sup>1345</sup> F. X. Šalda, «Za Bohumilem Kubištou», in: *Život a osobnost B. Kubišty ve vzpomínkách současníků*, Praha, Aventinum, 1949, p. 159-160, traduction K. F. : «*Neboť předpokladem jejím [jejich snahy] bylo správné pochopení, že moderní umění jest zákonně nutný výraz tvůrčí vůle dobově, výraz, kterému možno někdy přiblížiti se formulí zákonnosti až matematické, dále správné poznání, že umělec musí se vykoupiti z náladové náhodnosti a rozptýlenosti, povzněsti se od zajímavosti soukromě osobních k nazírání pokud možno typickému; a potřetí bezděká obžaloba školy: co měla jim dáti škola a nedala, řád a kázeň myšlenkovou, tu oprařovali si sami na vlastní rub.* »

s'approchaient souvent de la monumentalité sévère d'un caractère structuré interne. C'était l'âme de Kubišta qui parlait d'eux...<sup>1346</sup> » Kubišta en était conscient quand il écrit à Beneš : « Les tableaux de Matisse, que j'ai vus, sont d'après mon opinion terribles, beaucoup pires que les miens, les déformations sont horribles et les sculptures ne peuvent pas être pires. Mádl deviendrait fou s'il le voyait. Si on fait une comparaison, les choses que nous avons envoyées à Manes sont encore académiques<sup>1347</sup> . »

Au printemps en 1909, étant soutenu par sa famille et par F. X. Šalda, Kubišta fait tout pour partir comme le délégué du groupe Osma à Paris, pour lier des contacts avec les artistes groupés autour d'Henri Matisse qui exposèrent à l'époque au Salon des Indépendants<sup>1348</sup> et pour préparer les premières démarches pour l'exposition de ces artistes à Prague. Mais à ce moment les membres d'Osma se préparaient pour l'exposition de Manes et les relations entre les deux groupes n'étaient pas encore claires. Les Huit n'étaient pas encore décidés s'il fallait organiser l'exposition du jeune art français en collaboration avec Manes ou indépendamment.

Le 22 février 1909 Kubišta écrit à son oncle : « Pour moi, il s'agit surtout de faire la connaissance des plus jeunes artistes français qui cherchent comme moi la solution du même problème ; puisqu'ils bâtissent sur les bases de la culture française, ils possèdent la plus vaste tradition orale ; ils ont en main la plus grande partie du problème que j'étudie et dont la maîtrise me situera au stade ultime de l'évolution générale de l'art<sup>1349</sup> . » Et il continue : « A présent, après avoir pris contact avec notre élite, il faut nous situer sur le plan international et entamer des relations avec les Français. C'est pour cela que je pars pour Paris...<sup>1350</sup> »

Dans cette lettre Kubišta mentionne qu'il va recevoir une recommandation pour Camille Mauclair « par l'entremise duquel je pourrais lier des contacts avec les meilleurs artistes de la France<sup>1351</sup> . » Cette recommandation venait probablement de la part de F. X. Šalda qui lui donna aussi les coordonnées d'un autre critique d'art français Charles Morice. La recommandation à Camille Mauclair est assez curieuse vu qu'en 1909 Mauclair n'était plus considéré par Šalda comme un critique d'art avancé et surtout pas un critique lié avec la génération artistique la plus jeune. Toutefois Šalda voulait probablement aider son jeune collègue par tous les moyens.

Notons aussi que la jeune génération profitait de tous les contacts avec les critiques d'art étrangers que Manes et surtout Šalda avait construit pendant sept ans depuis l'exposition Rodin en 1902. Avant son départ, au cours du séjour de Bourdelle à Prague, Kubišta fut présenté au sculpteur qui devait lui ouvrir les portes chez Auguste Rodin. En 1909 Julius Meier-Graefe visita Prague et sans doute son séjour fut l'occasion pour les jeunes artistes de

<sup>1346</sup> *Ibid.*, p. 160, traduction K. F. : « Co maloval bylo, jak řekl ještě nedávno jeho někdejší druh, ošklivé «k nedivání». To jest: nic libivého, nic kouzelného a okouzlujícího, jen přesná, drsná, tvrdá tektonika a krystalizace skutečnosti. A přece nezapomněl jsem na ty obrazy zdánlivě nebo na první pohled odpuzující. To proto, že byly snad tvrdé, snad hranaté, ale také blížily se ve mnohých chvílích přísné monumentalitě vnitřního strukturálního rázu. Mluvila z nich Kubištova duše... »

<sup>1347</sup> Lettre de Bohumil Kubišta à Vincenc Beneš, le 14 juin 1909, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy*, op. cit., p. 123, traduction K. F. : « Obrazy Matissovy, které jsem viděl, jsou dle běžného úsudku strašné, mnohem horší než moje, zkrasleniny příšerné a plastiky, že to dál nejde. Mádl by se snad zbláznil, kdyby to viděl. Podle toho věci nám zaslané do Manesa jsou ještě akademické. »

<sup>1348</sup> Le séjour de Kubišta à Paris est décrit par l'historien de l'art Antonín Matějček, « Bohumil Kubišta v Paříži », in : *Život a osobnost B. Kubišty ve vzpomínkách současníků*, op. cit., p. 84-96.

<sup>1349</sup> Cité par John A. Stuart, « Emile Bernard et l'avènement de la peinture tchèque du XXe siècle », *Gazette des Beaux Arts*, nov. 1972, p. 303.

<sup>1350</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>1351</sup> Lettre de Bohumil Kubišta à son oncle Oldřich Kubišta, le 22 février 1909, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy*, op. cit., p. 76, traduction K. F. : « ...jehož prostřednictvím mohu navázat styky s nejlepšími umělci Francie. »

faire sa connaissance et grâce à lui de lier des contacts directs avec la scène berlinoise. Le 1er avril 1909 Kubišta écrit à son oncle : « *Mon collègue Nowak était à Berlin chez Meier-Graefe et celui-ci l'a proclamé comme le meilleur peintre autrichien qu'il n'ait jamais vu. De cette manière il a exprimé aussi son rapport à nous* <sup>1352</sup> . »

Kubišta est parti à la fin du mois d'avril 1909. Ce séjour fut pour lui une occasion exceptionnelle de connaître la peinture impressionniste et postimpressionniste. Déjà le premier jour il fut enchanté par les tableaux de Cézanne et plus tard pendant son deuxième séjour il va consacrer à cet artiste une longue étude. Chez Durand Ruel il visita l'exposition de Claude Monet qui y exposait 48 tableaux de la période de 1904 à 1908 divisés en cinq séries représentant les vues sur des surfaces d'eau et des nénuphars.

Cette exposition fut aussi visitée par un autre artiste tchèque qui séjourna à Paris à ce moment – le sculpteur Otakar Španiel. Il en écrivit à Miloš Jiránek dans une lettre privée: « *Je viens de rentrer de la galerie Durand Ruel où j'ai vu l'exposition Monet (Claude), j'en suis encore maintenant tout abasourdi, à savoir d'effroi. Imaginez à peu près 35-40 tableaux (carrés) toujours sur le même sujet (la surface d'un étang, plutôt de la vue d'oiseau, une vue sans horizon avec des nénuphars et des roses. Une échelle de l'atmosphère la plus douce jusqu'aux effets lumineux théâtraux, du rouge coucher du soleil). Il y en a qui sont dans des cadres ronds (un cercle). Ce n'est même pas une dégénération qu'on peut pardonner par sa vieillesse, c'est quelque chose de pire. Vu la quantité on ne peut même pas parler de « kitch ». Renoir a seulement beaucoup dégénéré et « rabattu » mais il est toujours par rapport à Monet un grand artiste. Peut être vous pouvez vous faire l'idée comment ces choses se présentent si je les compare aux affiches colorées d'une usine qui fabrique des parfums. Les fleurs roses « lisses » et l'eau d'un vert doux. Probablement il est la proie des marchands de tableaux. C'est si caractéristique pour Paris. Maintenant je regrette d'y être allé parce que je ne pourrait plus jamais penser ce que je pense de Degas et de Cézanne. Seulement ces deux étaient des 'héros et des artistes qui ne furent pas abattus par Paris* <sup>1353</sup> . » Soulignons que ces idées de la corruption par le marché d'art à Paris s'approchaient de celles de Camille Mauclair.

Jiránek fit publier cette lettre dans *Volné směry* <sup>1354</sup> anonymement cachant le nom de l'auteur derrière « l'ami de la revue ». Kubišta y réagit violemment : « *Quelqu'un a écrit inconsidérément de ces tableaux dans Volné směry, qu'ils sont comme des peintures de publicité pour de la chicorée. Mon dieu, nos critiques et nos référents que pensent-ils comprendre ou ne pas comprendre ! Munch, Gauguin, van Gogh, Cézanne arrivent et il sont fauves pour eux et Monet commence à leur sembler déjà banal et peu loufoque. N'importe qui sauve l'art indigène contre l'influence nuisible de l'étranger et juge strictement Manet, Monet, Renoir etc. Toutefois il faut verser le rapport pour une fois, donner raison aux maîtres*

<sup>1352</sup>Lettre de Bohumil Kubišta à son oncle Oldřich Kubišta, le 1er avril 1909, in : Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, *op. cit.*, p. 78, traduction K. F. : « *Kolega Nowak byl v Berlíně u Meiera-Graefa, a ten ho prohlásil za nejlepšího rakouského malíře, kterého viděl. Tím je dán již jeho poměr také k nám.* »

<sup>1353</sup>Lettre d' Otakar Španiel à Miloš Jiránek, Paris, le 5 juin 1909, Archiv Národní galerie, Prague, fond Miloš Jiránek z pozůstalosti Jiřího Kotalíka, traduction K. F. : « *Právě jsem byl u Durand Ruel kde je výstava Moneta (Claude) jsem z toho doposud celý zmámený, totiž hrůzou. Představte si nějakých 35-40 obrazů (čtverce) jeden a ten samý motif (hladina rybníka spíše z ptací perspektivy, výřez bez horizontu s lekníny a růžemi od nejsladší nálady do divadelních světelných efektů, červeného západu slunce). Některé z nich jsou též v kulatých rámech (kruh). Není to už ani úpadek, který je možno omluvit stářím, je to něco horšího. Při tom množství nemožno ani mluvit o «giči». Renoir jen hluboko upadl a «slevil», je pořád vedle takového Moneta velký umělec. Snad si dovedete udělat představu jak ony věci vypadají, když je přirovnám k barevným plakátům továrny na parfum. «Ulízané» růžové kvítky a sladce zelená voda. Stal se patrně obětí obchodníků s obrazy. Je to tak charakteristické pro Paříž. Lituji nyní, že jsem tam šel a že si nebudu již nikdy s to o Monetovi myslet co si myslím o Degasovi a Cézannovi. Jen tito dva byli hrdiny a umělci, nad kterými Paříž neztvrdila. »*

<sup>1354</sup>« Zprávy a poznámky », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 272.

*nommés et examiner tous ceux qui se sentent forts pour ébranler les fondements des piliers de l'art*<sup>1355</sup>. » Il est curieux à quel point ces paroles se rapprochent des idées de William Ritter qui répétait sans cesse que les Tchèques cherchaient les nouveautés et la modernité à tout prix.

Kubišta constate qu'on commence à ne plus comprendre l'impressionnisme de la même manière qu'on ne le comprenait pas à ses débuts. Si on lui reproche le manque d'idée, l'irascibilité du moment, la faiblesse de l'expression, on démontre sa justesse en effet, parce que cette négation est due au principe de la lumière du jour. L'abolition de l'impressionnisme de la peinture signifie la même chose que l'abolition du poème lyrique de la littérature seulement parce qu'il n'a pas l'idée d'un drame. L'idée des tableaux tardifs de Monet est minimale, son évolution est tout à fait terminée par un style net et personne d'autre ne peut faire plus sur le champ de l'impressionnisme. C'est pourquoi il est inutile et impossible de continuer dans la tradition de Monet. Aujourd'hui ceux qui veulent créer pour le future, doivent s'adresser à l'oeuvre de Cézanne, Gauguin et Gogh. Et Kubišta ajoute : « *Ces artistes ne sont pas compris aussi bien par ceux qui les repoussent que par ceux qui les glorifient. Qui et quand comprendra leur vraie importance chez nous*<sup>1356</sup> ? » Même pas un an plus tard, Kubišta publiera son étude sur Cézanne.

Les idées de Kubišta étaient sans doute vraies toutefois elles n'étaient pas neuves. Tout ce qu'il prononçait était senti et dit par la génération précédente aussi bien française que tchèque. Sa réaction impétueuse contre la critique de Španiel, qui lui même ne se considérait pas comme un critique et ne savait probablement même pas que sa lettre fut publiée, fut plutôt un malentendu. Toutefois tandis que Španiel, mais aussi d'autres critiques à l'époque (y compris Meier-Graefe), considère la dernière phase de l'impressionnisme de Monet comme une déchéance due au profit financier, pour Kubišta c'est la dernière phase d'un mouvement conclu mais qui garde toujours ses valeurs.

Kubišta étudie à la Bibliothèque nationale, il fait des copies au Musée du Louvre. Il est reçu par Bourdelle qui lui présente d'autres artistes. Il entretient les visites chez lui aussi en 1910. Mais le plus important était de faire connaissance avec les artistes français au cour du Salon des Indépendants. C'est le peintre d'origine allemande Kars, qui lui présenta les peintres du groupe « Les Fauves ». Parmi eux, Friesz lui était personnellement le plus proche et il le revit aussi au cours de son deuxième séjour en 1910. Le 14 juin 1909 il écrit à Beneš : « *Othon Friesz, un nom familier, il peint un peu comme Procházka ...*<sup>1357</sup> » Peu de temps après il le rencontra et désormais le visita souvent pour lui montrer ses tableaux et pour discuter des théories d'art. Dans la lettre suivante à Beneš il ajoute : « *Je crois que Friesz est l'un des meilleurs. Son opinion de la peinture française est intéressante. Il est persuadé que la couleur est le seul moyen expressif de notre époque nerveuse. Bonnard, qui est d'après lui proche des impressionnistes pour son expression picturale, est rangé par lui déjà dans le mouvement précédent [...]. Tout ce mouvement moderne se divise à peu près en deux fractions, analogiquement comme nous. Matisse dénie toute exactitude rythmique, tandis que Friesz la considère comme très importante ( Poussin ), il utilise tous les éléments des*

<sup>1355</sup> Bohumil Kubišta, «Claude Monet a impresionismus», in: *Předpoklady slohu*, Praha, Nakladatelství Otto Girgal, 1947, p. 16, traduction K. F. : «*O těchto obrazech kdosi nepředloženě napsal do Volných směrů, že jsou jako malby na cikorku. Pro boha, čemu již u nás kritikové a referenti rozumějí nebo nerozumějí! Přijde Munch, Gauguin, van Gogh, Cézanne a jsou divocí ; a Monet začíná jim už být obyčejný a málo ztřeštěný. Kdekdo zachraňuje domácí umění před škodlivými vlivy z ciziny a podrobuje přísnému soudu Maneta, Moneta, Renoira atd. Je však nutno jednou poměr obrátit, dát za pravdu jmenovaným mistrům a podrobit zkoušce všechny, kdož se cítí schopni otřást sloupy umění v základech.* »

<sup>1356</sup> *Ibid.*, p. 17, traduction K. F. : «*Tito umělci jsou nechápáni právě tak těmi, kdož je odmítají, jako těmi, kdož je velebí. Kdo a kdy pochopí u nás jejich pravý význam?* »

<sup>1357</sup> Lettre de Bohumil Kubišta à Vincenc Beneš, le 14 juin 1909, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy*, op. cit., p. 123, traduction K. F. : «*Othon Friesz, jméno povědomé, maluje asi jako Procházka ...* »

*contrasts de Cézanne, aussi bien linéaires que de couleur, toutes les courbes, etc [...]. On voit qu'il maîtrise toute la culture traditionnelle de la peinture et qu'on peut en partir directement. Il est d'accord d'exposer ensemble avec nous*<sup>1358</sup> . »

Kubišta a accompli sa mission et il s'est lié surtout avec Henri Matisse lui même. Il écrit de lui : «...*c'est un homme extraordinaire (sa physionomie fait penser à Bilek) et on peut parler avec lui*<sup>1359</sup> . » Toutefois il ne possédait aucun de ses propres tableaux et donc il ne pouvait rien prêter à l'exposition pragoise et c'est pourquoi il conseilla à Kubišta de s'adresser à ses marchands d'art, surtout à Bernheim. Mais Kubišta n'eut plus de temps de le rencontrer car il devait retourner à Prague. A part Matisse, il visite Marquet et Friesz qui promettent d'exposer les oeuvres de leur propriété. Kubišta annonce à Manes que ces deux artistes vont inviter d'autres peintres qui représentent le même mouvement – Henri Manguin, Van Dongen, Pierre Giriaud, Raul Duffy, André Derain, Jan Verhoeven, Georges Braque, et il ajoute des adresses pour que Manes puisse les contacter<sup>1360</sup> . Il visite les galeries Durand Ruel, Vollard, Weill<sup>1361</sup> et il voit des oeuvres de Gogh, Bonnard, Vuillard, Matisse, Seurat, Cézanne et il annonce à Vincent Beneš : « *j'ai donc déjà un total aperçu de tout l'art et c'est pourquoi je retourne à la maison à la fin du mois de juin*<sup>1362</sup> . » Cette proclamation était sans doute exagérée et Kubišta le savait mais il voulait montrer à son camarade à quel point son séjour parisien était féconde et enrichissant pour lui et qu'il était conscient de tout ce qui se passait dans l'art actuel.

---

<sup>1358</sup>Lettre de Bohumil Kubišta à Vincenc Beneš, Paris, juin 1909, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.* , p. 123-124, traduction K. F. : « *Friesz jest myslím jedním z nelepších. Zajímavý jest jeho úsudek o francouzské malbě. Jest přesvědčen, že barva jest jediným výrazovým prostředkem naší nervosní doby. Bonnarda klade do hnutí již minulého a malířským citěním příbuzného impresionistům [...]. Celé toto moderní hnutí se dělí asi na dvě frakce podobně jako my. Matisse neguje veškerou přesnost rytmickou, kdežto Friesz ji pokládá za velmi důležitou ( Poussin), užívá všech prvků Cézannových kontrastů, lineárních, tak barevných, veškerých křivek atd. [...]. Je vidět, že ovládá celou tradiční kulturu malířství a že zde na ni můžeme direktně navázat. Jest srozuměn s tím, kdybychom společně s nimi vystavili. »*

<sup>1359</sup>Lettre de Bohumil Kubišta à Vincenc Beneš, le 14 juin 1909, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.* , p. 122, traduction K. F. : « *Jest to výborný člověk (typem připomíná Bika) a dá se s ním mluvit. »*

<sup>1360</sup>Voir la lettre de Bohumil Kubišta à Manes, le 15 octobre 1909, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Manes, Les Indépendants.

<sup>1361</sup>Mlle Weill, un marchand d'art à Montmartre à Paris.

<sup>1362</sup>Lettre de Bohumil Kubišta à Vincenc Beneš, le 14 juin 1909, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.* , p. 123, traduction K. F. : « *...takže mám již úplný přehled přes celé umění, a přijedu proto koncem června domů. »*



## II L'exposition des Indépendants à Prague en 1909

### A/ La préparation

Kubišta rentra à Prague en juin 1909 pour donner ses références mais surtout à cause de problèmes financiers graves. En été 1909 les jeunes discutent des détails de l'exposition prochaine qui devait présenter l'art actuel de Paris. Il est décidé de l'organiser sous l'auspice de Manes, où les Huit acquérèrent déjà une position certaine. Mais sans doute la question financière y jouait son rôle. Ils assemblèrent une liste d'artistes qui fut acceptée par Manes en automne 1909. L'association forma un comité de l'exposition ou à part des membres anciens figurèrent aussi les jeunes : Jan Preisler, Emil Filla, Miloš Jiránek, Jan Kotěra, Otakar Kubín, Karel Myslbek, Vratislav Nechleba, Otakar Novotný, Stanislav Sucharda, Jan Štursa, Max Švabinský, Rudolf Kořenek. Le but était de présenter à Prague les Fauves qui devaient être introduits sur la scène tchèque sous le titre « Les Indépendants »<sup>1363</sup>. Ludvík Striml, l'artiste qui séjournait à Paris à l'époque et qui s'engageait déjà dans l'exposition de Henri Le Sidaner en 1907, devait être responsable des démarches parisiennes. Toutefois Striml renonce à l'organisation de l'exposition et Manes décide de le remplacer par le critique d'art Antonín Matějček et un autre Tchèque vivant à Paris Rudolf Kepl<sup>1364</sup>.

Néanmoins Kubišta, pour qui l'exposition des Indépendants à Prague avait une importance extraordinaire, et qui travaillait déjà sur les premières démarches pendant son séjour dans la capitale française, voulait être présent pendant les préparations et s'activait pour pouvoir agir à Paris personnellement. Mais de nouveau des difficultés financières ajournèrent son départ. Il fit tout pour trouver les moyens et il demanda même l'aide à Manes. Kubišta voulait obtenir de l'association 240 couronnes et argumentait qu'étant un artiste il pourrait négocier avec ses collègues français, qu'il connaissait depuis son premier séjour, beaucoup plus facilement que Matějček et Kepl<sup>1365</sup>. Matějček étant averti par Kubišta appuya sa demande et écrivit dans ce sens à Miloš Jiránek mais en vain puisque Manes ne disposait pas de sources financières pour une telle mission et en plus la trouvait inutile. Finalement il fut aidé surtout par son oncle Oldřich Kubišta et F. X. Šalda qui grâce au contact avec lui avait les renseignements les plus actuels de la scène artistique parisienne.

En septembre 1909, Antonín Matějček partit à Paris. Il conservait le contact avec Bohumil Kubišta qui lui donnait des conseils concernant les galeries et les artistes qu'il fallait visiter. Le ton des lettres de Kubišta devait irriter le critique d'art qui se sentait assez

---

<sup>1363</sup>Ce nom est sans doute lié au nom du salon où ils exposèrent – Le Salon des Indépendants.

<sup>1364</sup>Rudolf Kepl émergea sur la scène artistique justement en 1909 quand il fut demandé d'aider à préparer l'exposition des Indépendants à Prague. Il s'en occupait avec beaucoup de soin. Il est né le 21 février 1876 à Kaliště u Nadějkova, un petit village en Bohême. Il a fait ses études romanes à la Faculté des lettres de Prague où il a rencontré les poètes Viktor Dyk et Hanuš Jelínek avec lesquels il s'est lié pour toute la vie. En 1908 il est parti à Paris et il tomba amoureux de cette ville où il passa le reste de sa vie, si on ne compte ses séjours à Genève et à Londres. Très tôt après son départ il devint le correspondant de *Národní listy* (Feuilles nationales), *Přehled* (Aperçu), *Moderní revue* (Revue moderne), *Samostatnost* (Indépendance), *Lumír*, *Volné směry* où il s'orientait surtout au domaine de l'art. Séjournant à Paris il appartenait aux piliers de la colonie tchèque et ayant beaucoup de liens il facilitait le séjour à ses compatriotes qui visitaient la capitale française. Il s'est lié d'amitié avec plusieurs artistes tchèques vivant en France surtout Otakar Kubín et František Kupka, dont il collectionnait aussi leurs oeuvres.

<sup>1365</sup>Voir la lettre de Bohumil Kubišta à Manes, le 12 novembre 1909, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Manes, Les Indépendants.

compétant pour préparer l'exposition de l'art français pour Prague et pour en écrire dans les journaux tchèques. Ce ton directif et militaire était celui d'un commandant qui donnait des ordres à son soldat : « *Je t'indique que l'art moderne n'existe que chez les marchands, aux salons officiels très peu, et puis chez les collectionneurs. Pour l'instant il te suffit Durand Ruel, Vollard, Bernheim, Druet (rue Royal no 20) et derrière Bernheim il y a un marchand qui a des tableaux de Gogh [...]. Ne cherche pas à Paris une lyrique, mais des choses réelles, si tu écris, tu compares le milieu parisien au tchèque, tu compares la culture des marchands parisiens et des nôtres, leurs marchandise et la nôtre. Donne des conseils et des instructions, influence notre opinion publique de cette façon. Si tu écris quelque chose de l'art sois très prudent, puisque tu ne peut pas avoir une bonne opinion sur Matisse ou Manguin par exemple pour l'instant*<sup>1366</sup> . » Ensuite Kubišta conseille à Matějček de lui envoyer d'abord ses écrits pour qu'il les corrige avant la publication parce que tout doit être vrai et définitif.

En même temps Kubišta expliquait la politique et la philosophie de ses collègues : « *Notre effort va de plus en plus s'éclaircir à toi et tu verra la valeur propre de notre travail justement chez nous. Naturellement qu'il est très facile de se joindre au mouvement artistique français et fusionner avec lui, cela ne serait pas juste ; nous voulons assimiler et tchéquiser les nouveaux éléments d'après notre race, c'est pourquoi on doit toujours penser à notre milieu indigène. Mais il faut dresser contre le faible le fort, contre le kitsch l'art, contre l'inculture de la forme la loi, contre le jugement étourdi et non critique la critique saine*<sup>1367</sup> . » Toutefois quelques mois plus tard sous l'influence de son deuxième séjour à Paris il écrit à Beneš : « *Il est nécessaire de se joindre au mouvement mondial et de renoncer au caractère tchèque définitivement*<sup>1368</sup> . »

Kubišta posa les jalons de l'exposition déjà au printemps 1909, il prépara la conception de l'exposition à Prague mais il put continuer à travailler sur l'organisation seulement à partir de mi-décembre 1910 quand il réussit à venir à Paris. Entre temps Matějček et Kepl commencèrent à visiter les artistes et à négocier avec eux. Il est difficile de discerner la part de chacun sur la préparation de l'exposition. Kubišta fut sans doute le plus grand initiateur idéologique même si Matějček était l'auteur de la préface dans le catalogue. D'après la correspondance conservée dans les archives de Manes où il n'y a pas de correspondance de la part de Matějček mais seulement de Rudolf Kepl, on dirait que c'était lui le responsable de l'organisation pratique du projet. Il écrit le 31 janvier à Manes : « *Si jamais quelqu'un de Vienne, d'Allemagne ou d'ailleurs s'informe de l'exposition et demande de l'accueillir après Prague, écrivez lui s'il vous plaît, qu'il faut s'adresser à moi, que j'ai préparé toute*

<sup>1366</sup> Lettre de Bohumil Kubišta à Antonín Matějček, Prague, le 6 octobre 1909, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.* , p. 136, traduction K. F. : « *Upozorňuji Tě, že moderní umění existuje pouze u obchodníků, v oficiálních výstavách velice málo, a pak u kolekcionářů. Prozatím Ti stačí Durand Ruel, Vollard, Bernheim, Druet (rue Rozal čís. as 20) a za Bernheimem jest jeden obchodník, jenž má Goghy [...]. Nehledej v Paříži nějakou lyriku, nýbrž reální věci, budeš-li psát, piš o poměrech pařížských proti pražským, srovnávej kulturu pařížských obchodníků a našich, jejich zboží a naše zboží. Dávej rady a pokyny, působ takovým způsobem na naše veřejné mínění. Budeš-li psát něco o umění, buď velice opatrný, jelikož nemůžeš prozařím postavit správný názor třebaš o Matissovi noeb Manguinovi atd. »*

<sup>1367</sup> Cité par Antonín Matějček, « Bohumil Kubišta v Paříži », in : *Život a osobnost B. Kubišty ve vzpomínkách současníků, op. cit.* , p. 86-87, traduction K. F. : « *Naše snaha se Ti čím dále tím více objasní a uvidíš pravou cenu naší práce právě u nás. Ovšem velice snadno jest přidružit se proudu francouzskému a splynout s ním, to však by bylo nesprávné, my chceme zčeštit a asimilovat dle naší rasy umělecké prvky vůbec, musíme tudíž na domácí prostředí neustále myslit. Jest ovšem nutno proti slabému postavit silné, proti kýčů umění, proti nekulturnosti formy zákon, proti zbrklému a nekritickému soudu zdravou kritiku. »*

<sup>1368</sup> Lettre de Bohumil Kubišta à Vincenc Beneš, Paris, le 12 mai 1910, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.* , p. 127, traduction K. F. : « *Jest nutno se přidělit světovému proudu a češství se definitivně odříci. »*

*l'exposition et que je connais toutes les instructions à suivre des artistes*<sup>1369</sup> . »

Il est sûr qu'il fut chargé surtout de la négociation avec les artistes et avec les marchands même s'il influença aussi la conception de l'exposition. Des galeristes, ils avaient les meilleures relations avec Hébrard qui fut le plus prévenant de prêter les oeuvres. Cela était dû à sa longue amitié avec l'un des membres de Manes – le sculpteur Bohumil Kafka qui, comme on le sait, organisa son exposition dans sa galerie en 1906.

Plus tard Kepl publia ses expériences avec les marchands parisiens dans *Volné směry*<sup>1370</sup> . D'après lui, même si aujourd'hui la galerie Durand Ruel n'appartient plus parmi aux plus vivantes, il la considère toujours comme la plus honorable pour sa grande histoire, pour son caractère conservateur et pour son rapport agréable à l'art où on ne ressent presque pas le côté commercial qui est si présent chez Bernheim et surtout chez Druet. La galerie Durand Ruel reste fidèle aux impressionnistes qui la rendirent célèbre. Kepl constate qu'à part eux la galerie ne s'occupe que de peu d'autres artistes surtout des épigones des impressionnistes comme par exemple d'Espagnat, Bonnard, Vuillard, Roussel. Les néo-impressionnistes donnèrent son caractère à la galerie Bernheim. Le directeur de la galerie Felix Fénéon organise des expositions cruciales comme par exemple en 1910 au mois de janvier celle de Paul Cézanne, au mois de février celle d'Henri Matisse et au mois de juin celle d'Edouard Manet. La galerie Druet, qui fut ouverte il y a deux ans dans la rue Royale, offre aux artistes des possibilités nouvelles même si peu confortables exposant souvent dans de petits magasins improvisés.

Kepl critique la galerie Petit qui se contente d'après lui de n'importe quoi voulant seulement satisfaire la clientèle. Le père Tanguy est plutôt une légende qu'un galeriste. La galerie de Mlle Weill à Montmartre joue un rôle important dans l'histoire de la peinture actuelle. « *Il y a deux galeries qui signifient beaucoup pour le jeune art français. C'est la galerie Kahnweiler, petite et très élégante dans la rue Vignou, dont le propriétaire sympathique ne craint pas de s'engager pour les artistes les plus radicaux comme par exemple Picasso et Braque. Ensuite c'est la célèbre galerie Vollard dans la rue Laffite...* »<sup>1371</sup>

Au début du mois d'octobre Matějček et Kepl rencontrèrent Henri Matisse qui leur donna d'autres contacts et aussi des informations que Matějček voulait utiliser pour son texte dans le catalogue de l'exposition. Ce fut l'occasion de se lier avec l'artiste qui fut considéré comme le chef du mouvement artistique actuel et le chef de la nouvelle génération. Toutefois obtenir ses oeuvres pour l'exposition pragoise fut le plus difficile car à ce moment il était déjà connu chez les marchands d'art qui achetaient ses tableaux dès qu'il les a terminés. Kepl écrit à Manes : « *Matisse est présenté peu et c'est embêtant. A part deux peintures à l'huile, des dessins et des bronzes, il n'a rien à donner et ici on ne peut rien prêter s'il y a son exposition au mois de février à Paris. C'est pourquoi j'ai demandé à Matisse les adresses des propriétaires de ses tableaux en Allemagne, à Peste et je leur ai écrit s'ils étaient d'accord de prêter les tableaux à l'huile de Matisse pour l'exposition de Manes* »<sup>1372</sup> . » Finalement Matisse

<sup>1369</sup> Lettre de Rudolf Kepl à Manes, Paris, le 31 janvier 1910, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Les Indépendants, traduction K. F. : « *Kdyby se stalo a odněkud – z Vídně nebo z Německa nebo odjinud – se informovali, zda by mohli získati výstavu po Vás, napište jim prosím, aby se obrátili na mne, že jsem celou výstavu zde vyjednal a znám dispozice jednotlivých umělců. »*

<sup>1370</sup> Rudolf Kepl, « Obchodníci s obrazy v Paříži », *Volné směry*, vol. XV, 1911, p. 119-121.

<sup>1371</sup> *Ibid.*, p. 121, traduction K. F. : « *Dvě galerie znamenají dnes mnoho pro mladé umění francouzské. Je to malá a velmi vkusná galerie Kahnweilerova v rue Vignou, jejíž sympatický majitel nebojí se angažovati ani pro nejkrajnější malíře rázu Picassova a Braquova, a je to známá galerie Vollardova v rue Laffite...* »

<sup>1372</sup> Lettre de Rudolf Kepl à Manes, Paris, le 15 décembre 1909, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Les Indépendants, traduction K. F. : « *Málo jest zastoupen Matisse a to je mrzuté. Sám nemá mimo dva oleje a kresby a bronzy, co by dal a zde nelze nic půjčiti, když v únoru jest jeho výstava v Paříži. Proto jsem si vyžádal od Matisse adresy majitelů jeho obrazů v Německu a Pešti a dopsal jsem jim zda by nebyli*

exposa six oeuvres mais pas les plus caractéristiques pour lui.

Dans la lettre de Manes à Rudolf Kepl du 23 octobre 1909, Manes, certainement au conseil de Kubišta, proposa ces artistes pour l'exposition : Matisse, Marquet, Friesz, Manguin, van Dongen, Girieud, Duffy, Derain, Braque et Verhoeven<sup>1373</sup>, dont seulement Duffy ne participa pas à l'exposition même s'il voulait puisqu'il était à ce moment au Havre. Un mois plus tard Kepl annonça que d'autres artistes les avaient joints : Puy, Camoin, Vlaminck et d'autres allaient les rejoindre – Vallotton, Laprade. Finalement ce dernier n'exposa pas mais plus tard au mois de décembre d'autres artistes furent invités au conseil de Matisse: Bonnard, Maillol, Redon même si ce dernier n'avait que quelques pastels et 30 lithographies à sa disposition. Déjà au mois de novembre Matějček et Kepl réussirent à terminer presque tout le travail. Le 24 novembre 1909 Rudolf Kepl annonce à Manes que toute la négociation sur l'exposition est accomplie<sup>1374</sup>.

Donc à part Duffy et Laprade l'oeuvre de tous ces artistes fut à voir à Prague. D'après Kepl personne ne refusa l'invitation et tous les artistes promirent de participer à l'exposition et d'envoyer non seulement des tableaux mais aussi des dessins, des bronzes et de la céramique. Kepl fut enchanté de la collaboration avec ces artistes qui préparèrent leurs oeuvres avec une grande obligeance. Manes hésitait à exposer aussi des objets en céramique et Kepl essaya de les persuader pour les accepter en argumentant qu'ils sont assez caractéristiques pour tout le mouvement de ces artistes qui souvent au lieu de peindre sur toile peignent sur des assiettes, des plats et des vases. Il les considère comme indispensables. Mais finalement aucune céramique ne fut envoyée à Prague – le nombre qui pouvait y être exposé fut trop petit finalement et puis les organisateurs ont renoncé à cette idée à cause de la fragilité des objets et donc leur transport cher et compliqué.

Kepl ajoute : « ...je pense que vous voulez surtout que l'exposition soit homogène, qu'elle représente un mouvement artistique et qu'elle présente un groupe d'artiste qui suivent à peu près les mêmes problèmes. Il était nécessaire surtout d'intéresser ces cinq artistes qui forment ce groupe de Matisse – cela veut dire Matisse, Marquet, Manguin, Puy et Camoin [...]. On peut compter qu'on va avoir 40-45 tableaux de ses artistes<sup>1375</sup>. » Ensuite il constate que les plus jeunes artistes peuvent donner un nombre plus grand de leurs oeuvres mais il prévient qu'il faut être prudent car la qualité n'est pas toujours bonne. « Il sera de notre devoir que soient présentées à Prague ces oeuvres de leur production, qui peuvent être les plus salutaires pour l'ensemble de l'exposition et pour l'image de la France actuelle, pour que l'impression de ces grands artistes mûrs, auxquels on s'intéresse le plus, ne soit pas corrodée. Est-ce que les 80 tableaux et dessins est un nombre suffisant pour vous ou il faut plus d'oeuvres pour remplir le pavillon<sup>1376</sup>? »

Kepl trouve qu'il est dommage que l'exposition des impressionnistes à Prague ne soit

---

*ochotni pro Manes půjčiti Matissovy oleje. »*

<sup>1373</sup>Voir la lettre de Rudolf Kepl à Manes, Paris, le 24 novembre 1909, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Les Indépendants.

<sup>1374</sup>Voir *ibid.*

<sup>1375</sup>*Ibid.*, traduction K. F. : «Myslím, že Vám jde o to, aby výstava byla jednotná, aby představovala jeden směr a tvořila soubor umělců, jimž jde o problémy přibližně stejné. Šlo v první řadě o to, získati oněch pět umělců, kteří tvoří vlastní skupinu matissovskou, totiž Matisse, Marqueta, Manguina, Puya a Camoina [...]. Počítejme, že bychom získali od těchto umělců 40-45 obrazů. »

<sup>1376</sup>*Ibid.*, traduction K. F. : «Tu bude naši starostí, aby se do Prahy dostalo z jejich věcí, co by celku výstavy a obrazu dnešní nejmladší Francie bylo nejprospěšnější, aby dojem díla oněch velkých, hotových umělců, o něž nám vlastně jde, nebyl rušen. Dostačilo by Vám, když by šlo do Prahy osmdesát obrazů a kreseb, či jest nutný větší počet prací k zaplnění pavilonu?»

pas suivie par celle du groupe Vuillard – Bonnard et Denis – les Nabis - pour que l'image de l'évolution de la peinture française jusqu'à nos jours soit complète : « *Par exemple Manguin disait qu'on devait préférer le groupe qui les a précédé directement, plutôt que les plus jeunes artistes*<sup>1377</sup> . » Donc Braque et Derain qui appartenait déjà aux fondateurs du cubisme. Mais il semble que l'image de l'évolution de la peinture moderne n'en soit pas trop tourmentée. Toutefois les organisateurs invitèrent aussi Pierre Bonnard et tout en connaissant tous les obstacles difficiles Kepl propose d'essayer d'exposer à Prague aussi d'autres artistes qui ont été mal présentés à l'exposition des impressionnistes- cela veut dire Gauguin, van Gogh et Cézanne.

Il est curieux à quel point Kepl influençait le concept du projet. Manes voulait que les sculpteurs soient présentés largement à l'exposition. Il s'agissait d'Aristide Maillol, Despiau Charles, Duchamp-Villon R., Halman E., Marquet A., Poupelet Jeanne, Schnegg Lucien, J. Bernard. Cette envie fut nourrie déjà depuis 1905 quand Kafka préparait un numéro de *Volné směry* consacré spécialement à la sculpture française actuelle. Kepl, en avertissant que la présence de ces artistes pourrait éparpiller la conception, propose qu'on accepte seulement les bronzes de Matisse, van Dongen, Vallotton et peut-être de Derain et de Braque mais qu'on n'élargisse plus l'exposition. Il fait une seule exception concernant Maillol puisqu'il trouve que sa sculpture est en lien direct avec l'oeuvre du groupe. Ce concept fut réalisé et d'après le témoignage de Kepl<sup>1378</sup>, Maillol fut content d'exposer tout seul sans d'autres sculpteurs français<sup>1379</sup>.

Cette décision fut sans doute influencé par les opinions de Maillol. Kepl écrit à Kafka : « *S'il vous plaît souvenez-vous que Maillol ne veut rien avoir en commun avec ces autres statuaires. La dernière fois il m'a dit que les peintres faisaient une bonne sculpture mais ce que les sculpteurs faisaient ce n'était pas de la bonne sculpture. Je sais certainement qu'il n'aurait rien donné pour l'exposition à Prague si je ne l'avait pas assuré avant que je sois venu chez lui, qu'il y serait le seul statuaire*<sup>1380</sup> . » Kepl propose d'organiser une autre exposition de l'oeuvre de ces sculpteurs complétée par les dessins de Rodin, Maillol, Denis, Marquet, Roussel, etc., au printemps ou en automne prochain en collaboration avec Sucharda<sup>1381</sup>. Mais finalement Manes décida de faire un compromis et de publier un article sur la plastique accompagné par les photographies des oeuvres des sculpteurs français dans *Volné směry*.

Après le départ de Kafka de Paris en 1908, Otakar Španiel reprit son service et procurait des photographies pour *Volné směry*. D'après le conseil du sculpteur, J. Bernard Kafka demanda Arsène Alexandre d'écrire une étude de la sculpture française contemporaine pour *Volné směry* mais celui-ci demanda une rémunération de 800 francs ce qui fut pour les Tchèques inacceptable sans doute<sup>1382</sup>. C'est pourquoi ils publièrent finalement l'article de

<sup>1377</sup> Lettre de Rudolf Kepl à Manes, Paris, le 24 novembre 1909, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Les Indépendants, traduction K. F. : « *Manguin např. říkal, že jsme měli spíše vzítí onu skupinu, jež je předcházela bezprostředně, nežli ony mladší umělce.* »

<sup>1378</sup> Lettre de Rudolf Kepl à Manes, Paris, le 19 janvier 1910, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Les Indépendants.

<sup>1379</sup> Maillol, appartenant aux amis de Kafka, lui demanda de réparer des plâtres endommagés qu'il a envoyés à Prague.

<sup>1380</sup> Lettre de Rudolf Kepl à Bohumil Kafka, Paris, le 8 avril 1910, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence přijatá od jednotlivců, traduction K. F. : « *Prosím Vás, pamatujte na to, že Maillol nechce nic mítí společného s oněmi sochaři jinými, říkal mi posledně, že dělají malíři dobrou plastiku, ale to, co dělají sochaři, že není plastika dobrá, a vím určitě, že by nebyl dal pro výstavu do Prahy nic, kdybych jej nebyl ujistil než jsem k němu šel, že bude jediný ze sochařů zastoupen.* »

<sup>1381</sup> Voir la lettre de Rudolf Kepl à Manes, Paris, le 24 novembre 1909, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Les Indépendants.

<sup>1382</sup> Voir la traduction de la lettre d'Arsène Alexandre à Bohumil Kafka, le 17 mai 1910, Archiv Národní galerie,

Bürger-Thoré<sup>1383</sup>. Toutefois puisque il n'était pas écrit spécialement pour *Volné směry*, il n'avait aucun rapport à la sculpture contemporaine française. C'est pourquoi la rédaction décida de compléter les renseignements par le compte-rendu de Charles Morice sur la plastique du Salon de la Société Nationale<sup>1384</sup>. L'auteur y proclamait la supériorité de la sculpture sur la peinture.

Après une remontrance avec Matějček Kepl avertit que les idées que l'exposition va représenter vont être très étrangères et incompréhensibles en Bohême, au même degré que la différence entre le milieu parisien et pragois. Si Manes a des moyens, il conseille de préparer la voie surtout dans les journaux. Kepl envoie à Manes les revues françaises où il y a des articles sur les artistes du groupe de Matisse et il conseille de les montrer à l'exposition. Comme ça il espère précéder les malentendus et les méprises.

Les artistes qui prêtaient leurs oeuvres à l'exposition de Prague vivant dans des conditions souvent minables, espéraient les y vendre. Kepl et Matějček, pour les persuader d'envoyer leurs tableaux leur donnaient de fausses espérances tout en connaissant la situation à Prague où leur art n'avait pas beaucoup de chances d'intéresser un collectionneur. Kepl conseille vivement à Manes d'acheter ces tableaux au moment où cela était encore possible et il mentionne que Matisse vend à la Pinacothèque de Munich et aussi bien que des galeries russe ont ses oeuvres. Il envoie à Manes une liste des oeuvres à exposer où il joint les prix. La commission de Manes fut 10 pour-cent. L'achat des oeuvres serait intéressant non seulement pour les artistes mais aussi pour les marchands et Kepl argument logiquement que du succès commercial dépend la serviabilité des galeristes de prêter des oeuvres pour l'exposition prochaine. Kepl est persuadé que Manes a assez de contacts pour intéresser des gens riches soit du milieu tchèque soit allemand d'acheter quelque chose.

A la question commerciale fut liée celle de la publicité. Kepl propose de mettre des annonces dans les journaux et les revues françaises. Ensuite il conseille<sup>1385</sup> d'annoncer l'exposition aussi bien à Vienne et en Allemagne et d'inviter personnellement les critiques autrichiens et allemands à venir à Prague. Il est persuadé qu'ils vont donner beaucoup d'attention à cette exposition parce que cet art est très actuel chez eux à ce moment. Et il souligne qu'il faut signaler l'exposition au comte Harry von Kessler de Výmar, qui va en être intéressé certainement puisqu'il est en contact étroit avec ces artistes. Ensuite Kepl joint les adresses des gens qui peuvent être abordés et qui peuvent être intéressés à acquérir ces oeuvres. Le consul français de Prague est invité par lui de Paris.

Dans la lettre du 15 décembre 1909, Kepl annonce à Manes<sup>1386</sup> que l'exposition est déjà tout à fait prête et que dans dix jours elle peut être expédiée à Prague pour qu'elle puisse être ouverte le 21 janvier. Désormais il s'agissait de faire seulement la sélection définitive des tableaux chez les marchands suivant le but de montrer à Prague l'ensemble le plus homogène. Au désir de Vollard, Manes engage l'emballeur Pottier qui en collaboration avec la compagnie G. Martin et Fils (moins cher) expédie l'exposition à Prague. Les dépenses pour le projet augmentèrent. A part du transport et l'assurance il fallait payer aussi les cadres qu'il était nécessaire de procurer pour un grand nombre de tableaux.

---

Prague, fond Bohumil Kafka, překlad Z. Dyková-Hásková.

<sup>1383</sup>W. Bürger-Thoré, « Plastika », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 351. D'après le témoignage de Kafka, Maillol ne voulait même pas publier les photographies de ses oeuvres en compagnie des autres sculpteurs dans *Volné směry*. Voir la lettre de Rudolf Kepl à Bohumil Kafka, Paris, le 8 avril 1910, Archiv Národní galerie, Prague, fond Bohumil Kafka, korespondence přijatá od jednotlivců.

<sup>1384</sup>« Z časopisů », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 359-361.

<sup>1385</sup>Voir la lettre de Rudolf Kepl à Manes, Paris, le 31 janvier 1910, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Les Indépendants.

<sup>1386</sup>Lettre de Rudolf Kepl à Manes, Paris, le 15 décembre 1909, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Les Indépendants.

C'est seulement à ce moment que Kubišta arrive à Paris. Matějček alla le chercher à la gare de l'est. Il se souvient : « ...pendant le trajet il me dit qu'il avait si peu d'argent sur lui qu'il lui était impossible de louer une chambre à l'hôtel et il me demanda s'il pouvait loger chez moi (Hôtel du Progrès, rue Gay-Lussac dans le quartier Latin). J'étais d'accord même si je savais que cela signifiait de payer le prix pour un lit en plus installé dans la chambre. Pour compenser la différence, à la fin du mois de décembre, je décidais de déménager avec Kubišta dans une mansarde bon marché au sixième étage. Et c'était là où on habita ensemble jusqu'à la fin du mois de janvier 1910<sup>1387</sup>. »

Au mois de janvier Matějček, Kepl et Kubišta terminèrent la sélection définitive pour l'exposition de Prague et la négociation avec les artistes et marchands d'art qui devaient prêter des oeuvres. En même temps Kubišta procurait des photographies des oeuvres pour le numéro spécial de *Volné směry* qui fut ensuite envoyé à Friesz<sup>1388</sup>, Derain, Dongen, Matisse, Druet et Kahnweiler. Toutefois désormais le rédacteur en chef *Miloš Jiránek* qui fut soutenu dans cette fonction par les jeunes d'Osma en 1909, commença à s'éloigner des tendances les plus avancées. L'un des premiers signes se manifesta dans *Volné směry* en 1910 quand il interdit de publier des reproduction des tableaux de Braque. Kubišta en fait commentaire : « ...Je suis vraiment désolé qu'un seul Braque [le tableau] ne fut pas reproduit, même si j'en ai fait la demande. Kahnweiler l'espérait le plus. Il aurait pu être reproduit facilement au lieu d'un van Dongen [le tableau]<sup>1389</sup>. »

Les organisateurs furent satisfaits : « On est content de la manière dont l'exposition est préparée aussi parce qu'elle sera la première exposition où ces artistes vont exposer ensemble si cela ne s'est pas déjà produit en Russie, où ils exposent tous depuis des années...<sup>1390</sup> » L'exposition fut envoyée à Prague au début du mois de janvier mais l'ouverture fut ajournée pour le mois de février<sup>1391</sup>. Kepl expédia en tout 78 tableaux, 15 dessins, 27 lithographies et 11 sculptures des 17 artistes<sup>1392</sup>. Dans sa lettre du 19 janvier 1910 il écrit : « Les tableaux sont choisis de telle manière pour qu'ils caractérisent aussi bien l'évolution des artistes en particulier que du mouvement représenté par eux. Vous avez

<sup>1387</sup> Cité par Antonín Matějček, « Bohumil Kubišta v Paříži », in: *Život a osobnost B. Kubišty ve vzpomínkách současníků*, op. cit., p. 86-87, traduction K. F. : « ...Cestou mi sdělil, že má s sebou tak málo peněz, že by si nemohl najmout v hotelu pokoj a ptal se mě, nemohl-li by bydlet se mnou (Hotel du Progrès v ulici Gay-Lussac v Latinské čtvrti). Přisvědčil jsem, ačkoli jsem věděl, že to znamená připlatit za druhé lůžko vestavěné do pokoje. Abych rozdíl vyrovnal, rozhodl jsem se koncem prosince přestěhovat se i s Kubištou d levného mnsardového pokoje v 6. poschodí. Tam jsme také spolu bydlili až do konce ledna 1910. »

<sup>1388</sup> D'après Kubišta Friesz était enchanté de la revue *Volné směry*. Voir Lettre de Bohumil Kubišta à Vincenc Beneš, Paris, après les Pâques 1910, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy*, op. cit., p. 126.

<sup>1389</sup> Lettre de Bohumil Kubišta à Vincenc Beneš, Paris, après les Pâques 1910, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy*, op. cit., p. 126, traduction K. F. : « Velice mne mrzí, že nebyl reprodukován ani jeden Braque, ačkoliv jsem o to psal pro něho, Kahnweiler nejvíce čekal, místo jednoho van Dongena mohl být docela reprodukován. »

<sup>1390</sup> Lettre de Rudolf Kepl à Manes, Paris, le 15 décembre 1909, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Les Indépendants, traduction K. F. : « Máme potěšení z této výstavy, jak je připravena, i z toho důvodu, že to bude snad první výstava, kde tito umělci souborně a společně vystavují, leda že by se tak bylo stalo už v Rusku, kde od let všichni stále vystavují... »

<sup>1391</sup> Dans la lettre du 19 janvier 1910 (lettre de Rudolf Kepl à Manes, Paris, le 19 janvier 1909, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Les Indépendants) Kepl annonce la liste des oeuvres envoyées - les sculptures : Maillol 3, Henri Matisse 4, Vallotton 3, van Dongen 1 ; les tableaux et les dessins : Bonnard 2 (emprunté de Bernheim), Redon 2 (emprunté de Bernheim), Vallotton 2, van Dongen 14, Derain 4, Girieud 8 + quatre dessins, Braque 3, Verhoeven 5 huiles sur toile + 3 aquarelles, Henri Matisse 2, Puy 8 (emprunté de Vollard), de Vlaminck 7 (emprunté de Vollard), Manguin 4+4 dessins (emprunté de Druet), Marquet 4+4 dessins (emprunté de Druet), Friesz 4 (emprunté de Druet), Camoin 9, Redon 27 lithographies.

<sup>1392</sup> Les oeuvres furent empruntées par ces galeries : Bernheim Jeune et Cie (15, rue Richepanse - Paris), E. Druet (20, rue Royale - Paris), A. A. Hébrard (8, rue Royale - Paris), Kahnweiler (28, rue Vignon - Paris) et Vollard (6, rue Laffite - Paris).

*l'exposition, qu'on peut vous envier partout et vous avez l'exposition qu'on ne pourrait plus organiser dans quelques années, puisque déjà aujourd'hui il était impossible de se procurer plus d'oeuvres de plusieurs artistes (par exemple de Matisse) ou cela a été fait avec les grandes difficultés*<sup>1393</sup>. » Dans la lettre suivante il ajoute : « [L'exposition] est un ensemble d'oeuvres de ces artistes pour lesquels on lutte et qui sont suivis par la France la plus progressive. Il est dommage qu'on n'ait pas pu mettre à leur tête au moins quelques tableaux de Cézanne<sup>1394</sup>. » Toutefois en 1910, les Tchèques, grâce à leur intuition, ont réussi ce qui était impossible en 1907 quand ils organisèrent l'exposition des impressionnistes – de montrer à Prague la meilleure production actuelle des artistes choisis.

L'exposition fut organisée au mois de février jusqu'au mois de mars 1910 au pavillon Manes à Prague et paradoxalement Kubišta ne l'a même pas visitée car il s'est prolongé son séjour à Paris à cause de ses études de la peinture au Musée du Louvre, ses projets de l'exposition au Salon des Indépendants et au Salon de l'Automne mais surtout parce qu'il ne voulait pas rentrer à Prague avant ses collègues et concurrents Matějček, Kars, Pittermann ayant peur que s'orientant très bien dans le milieu parisien et tchèque ils ne prennent une position et ne saisissent l'occasion d'influencer et de guider le développement artistique en Bohême au détriment des membres d'Osma qui étaient isolés à Prague.

---

<sup>1393</sup>Lettre de Rudolf Kepl à Manes, Paris, le 19 janvier 1909, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Les Indépendants, traduction K. F. : «*Obrazy jsou vybrány tak, že charakterizují i vývoj jednotlivých umělců i směru, jež reprezentují. Máte výstavu, jakou Vám mohou všude záviděti a máte výstavu, kterou za pár let by nebylo možno sehnati, poněvadž už dnes u některých umělců, (např. Matisse) nebylo možno více opatřiti, nebo stalo se tak jen stěží.* »

<sup>1394</sup>Lettre de Rudolf Kepl à Manes, Paris, le 31 janvier 1910, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Les Indépendants, traduction K. F. : «*[Výstava] je souborem děl oněch umělců, za něž bojujeme a s nimiž jde nejpokrokovější Francie. Škoda, že nebylo možno v čelo jich postaviti aspoň pár obrazů Cézannových.* »



Le rapport entre Kubišta et Matějček ne fut pas simplement amical, même si tous les deux participèrent à la préparation de l'exposition des Indépendants et tous les deux écrivaient pour Šalda dans sa revue *Novina* et aussi dans *Volné směry*. Leurs caractères et leurs théories différaient trop pour qu'ils puissent s'entendre comme les collègues. Tandis que Kubišta venait d'un milieu très pauvre et devait se battre pour qu'il puisse étudier et peindre pendant toute sa vie, Matějček fut largement saturé par sa famille. Tandis que Kubišta était très sérieux et même rigide dans toutes ses activités, Matějček était d'un esprit bien plus légèr.

Le 12 mai 1910 Kubišta écrit à Beneš de Paris : « *Au moment où Matějček retourne [à Prague], entretenez le contact avec lui, puisque s'il va être engagé par quelqu'un qui est contre nous, par exemple Jiránek et « Manes » en général, il peut faire beaucoup contre nous maintenant, pas à cause de mauvaises intentions, mais à cause de son caractère que j'essaie de décrire : Il est très prétentieux en qui ce concerne ses préséances [...]. Toutefois il est très intelligent et doué universellement sans doute et parfois il travaille beaucoup mais parfois il dépense sans réfléchir [...]. Il y grandit [dans un milieu riche] et il n'affronta jamais de difficultés en recevant les récompenses pour son travail [...]. Pour l'instant il n'entend rien contre nous, au contraire il s'identifie à nous entièrement, mais tout pourrait évoluer contre nous si quelque chose était mal compris. Pour l'instant vous le protégez parce qu'il n'y a pas de raison de se dresser contre lui. Je crois qu'il faut connaître les éléments de son caractère. J'en écris comme une préparation pour la vie à Prague parce que cela va être actuel*<sup>1395</sup>. »

Matějček écrivit la préface du catalogue<sup>1396</sup> qui fut beaucoup discutée avec Kubišta qui sans doute aspirait lui-même à ce travail. Mais Matějček était pour Manes beaucoup plus acceptable que Kubišta trop jeune, trop militant et donc trop dangereux. D'après Matějček la raison des désaccords entre lui et Kubišta consistait en l'opposition des thèses rationnelles du peintre et l'interprétation libérale de l'art nouveau du critique. Une interprétation qui d'après lui correspondait mieux au matériel de l'exposition, où on ne trouva même pas deux artistes qui auraient suivi le même programme pictural et encore moins ceux qui auraient professé une théorie homogène. Toutefois Matějček fut sans doute influencé par des idées de son collègue peintre, qu'on ressent dans sa préface. En même temps Matějček traduisit en tchèque l'article de Matisse « Les notices du peintre » publié dans *Volné směry*<sup>1397</sup>. Ce texte avait une grande popularité à l'époque mais d'après le critique il pouvait être interprété de beaucoup de manières mais pas du tout comme une théorie ferme ou comme une doctrine<sup>1398</sup>.

Dans une de ses lettres Kepl aussi mentionne l'article de Matisse « Les notices du peintre » qui a été publié dans la *Grande Revue* en 1907 pour la première fois. Il annonce à Manes qu'il a obtenu de lui la permission de le traduire et de le publier en tchèque. Il propose

<sup>1395</sup>Lettre de Bohumil Kubišta à Vincenc Beneš, Paris, le 12 mai 1910, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.*, p. 129, traduction K. F. : « *Až se Matějček vrátí [do Prahy], udržujte s ním styky, jinak chopí-li se ho někdo proti nám, třebaš Jiránek a «Manes» vůbec, může mnoho teď udělat proti nám, ne ze špatných úmyslů, ale na základě své povahy, kterou se pokusím charakterizovat: Je nanejvýš domýšlivý o svých přednostech [...]. Jest však ale bez odporu velice bystrý a všestranně nadaný a někdy pracuje silně, jindy ale lehkomyslně utráčí [...]. V tom vyrůstal a nikde nenarazil na obtíže, vždy dostával ceny za své práce [...]. On prozatím něco proti nám nezamýšlí, ba naopak plně se s námi ztotožňuje, ale vše by se mohlo vyvinout proti nám, kdyby se něco špatně pochopilo. Prozatím ho chraňte, poněvadž není příčiny nějak proti němu vystupovat. Myslím, že složky jeho charakteru je nutno znát. Píši to jako přípravu pro život v Praze, jelikož k tomu brzo dojde. »*

<sup>1396</sup>XXXI. Výstava S. V. U. Manes, *Les Indépendants*, Prague, S. V. U. Manes, février-mars 1910.

<sup>1397</sup>Henri Matisse, « Malířovy poznámky », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 123-134.

<sup>1398</sup>Voir Antonín Matějček, « Bohumil Kubišta v Paříži », in : *Život a osobnost B. Kubišty ve vzpomínkách současníků, op. cit.*, 1949, p. 89.

de l'utiliser comme la préface pour le catalogue s'il n'y a pas autre chose<sup>1399</sup>. Il ne savait probablement pas que le compte-rendu de cet article était déjà publié récemment dans *Volné směry*<sup>1400</sup>.

Finalement le traducteur du texte fut Matějček et il lui servit de source d'inspiration pour écrire la préface du catalogue. Dans son texte Matisse déclare que ce qu'il cherche surtout – c'est une expression de l'esprit qui dépasse le temps, qui va au-delà du moment où elle est fixée. Ce n'est plus l'impression momentanée peinte par les artistes impressionnistes mais il s'agit d'une recherche de l'expression d'une émotion éternelle et stable, plus réelle et plus vraie, de l'expression d'un caractère. Matisse cherche une harmonie où chaque élément ait sa place nette. Son idéal est de créer un art qui exprime le calme et la sérénité et qui sert à la réfection psychique. Le moyen d'expression est la couleur. Le texte de Matisse peut-être n'était pas une doctrine des jeunes peintres mais à l'époque il était considéré comme un manifeste de l'expressionnisme<sup>1401</sup>; du mouvement qui se développait à la base de l'impressionnisme mais qui d'après ses représentants présentait son antithèse dans ses principes.

Même Matějček dans sa préface du catalogue<sup>1402</sup> qualifie le texte de Matisse d'un programme du groupe. Le critique d'art tchèque ouvre son texte par une citation des écrits du père de la peinture moderne Paul Cézanne. Il souligne que c'était lui qui construisit la base du nouveau mouvement. Son héritage fut complété par celui de Gauguin et van Gogh. Il écrit : « *L'impressionnisme comme exemple pictural a grandi en expressionnisme, la volonté d'une nouvelle expression exigea une synthèse au lieu d'une analyse, une transcription subjective au lieu d'une description objective*<sup>1403</sup>. » D'après Matějček les impressionnistes se consacraient surtout à la lumière au détriment de la couleur qui fut par contre l'élément principal des peintres expressionnistes du groupe des Fauves concentré autour de Matisse. Il est intéressant qu'à ce moment Kubišta probablement grâce à ses contacts avec le peintre Friesz, dont la peinture même étant fauve se caractérisait d'une harmonie particulière, était déjà plus loin dans sa compréhension de l'art actuel en soulignant qu'il ne fallait pas surestimer la couleur mais qu'il fallait se consacrer surtout à sa valeur et aussi à la ligne – les éléments qui formulèrent l'art cubiste.

Matějček explique l'histoire du mouvement – du groupe qui s'est rencontré autour de Matisse. Au début il comprenait Marquet, Manguin, Puy, Camoin et plus tard aussi Odilon Redon qui a fréquenté le cercle des jeunes pour discuter des théories. Ensuite d'autres artistes émergèrent dont Braque était le plus jeune. Matějček écrit de ce futur fondateur du cubisme : « *Braque est le plus primitif de tous les primitifs. Son abstraction plastique et sa simplification de la forme atteint presque un schème. Il réduit son échelle de la couleur en quelques tons et la façon en forme presque géométrique. Comme s'il transcrivait le sens exacte des mots de Cézanne : « Tout dans l'art est modelé par le globe, le cône et le cylindre. Il faut apprendre la peinture sur ces formes simples et puis on peut créer tout, tout ce que l'homme voudra. » Braque est très jeune ; ses tableaux sont le témoignage de son talent*

<sup>1399</sup> Lettre de Rudolf Kepl à Manes, Paris, le 24 novembre 1909, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Les Indépendants.

<sup>1400</sup> « Z časopisů », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 269.

<sup>1401</sup> On s'y rencontre avec le terme « l'expressionnisme » qui est très problématique. Aujourd'hui au sens étroit du mot on l'utilise pour décrire le mouvement artistique qui se développa surtout en Allemagne et en Autriche avant la première guerre mondiale. Au sens plus large du mot on comprend par l'expressionnisme tout un grand mouvement de l'art moderne fondé sur les dispositions expressives. Matisse l'utilise pour expliquer les tendances des artistes nommés Fauves qui réagissent à l'impressionnisme.

<sup>1402</sup> XXXI. *Výstava S. V. U. Manes, Les Indépendants*, Prague, S. V. U. Manes, février-mars 1910, sans page.

<sup>1403</sup> *Ibid.*, traduction K. F. : « *Impressionism jako malířský zor přerostl v Epressionism, vůle nového výrazu vyžádala si synthesu místo analyzy, subjektivní přepis místo objektivního popisu.* »

*fermenté et son art est certainement loin de son expression définitive*<sup>1404</sup> . »

La dernière partie du texte est dédiée à l'éducation du public. C'est pourquoi le critique touche le sujet de la beauté : « *Le rapport naïf au monde, la simplicité et la clarté de la forme, la beauté déplaisante sont une conséquence de la nouveauté du mouvement développant les premières possibilités de ses principes. L'expressionniste d'aujourd'hui doit forcément faire son deuil de la concordance de la forme plastique à la forme naturelle qui est exprimée par un classique raisonnant par l'oeuvre préparatoire des primitifs. L'arrivée du classique ne détruit pas la beauté des primitifs mais il la toujours seulement approuva et éclaircit*<sup>1405</sup> . » Tout à la fin Matějček constate que personne des artistes modernes n'était reconnu par le public et personne ne reçut de récompenses officielles. C'était seulement grâce aux marchands d'art, surtout Mlle Weill et le jeune Kahnweiler, que ces artistes pouvaient survivre. Le public et la plus part des critiques s'opposent à cet art à l'époque du chaos global étant étonné par la volonté du style et de la loi, de la connaissance des moyens et des buts, de l'effort de l'harmonie de l'idée et de sa réalisation.

En fait Matějček étant dans le centre du mouvement était très bien informé par les artistes mêmes et savait se faire une idée assez claire. Mais même si Matějček ressent dans la peinture de Braque des éléments nouveaux il ne savait pas encore discerner suffisamment les deux mouvements différents qui furent présentés à l'exposition mais dont les principes n'étaient pas du tout similaires – celui du fauvisme qui fut déjà conclu à ce moment et celui qui venait de naître – le cubisme. Mais Kubišta non plus n'était pas encore tout à fait orienté. Les membres d'Osmare tournèrent aux sources de la peinture moderne à moitié subconsciemment à moitié volontairement. A l'occasion de l'exposition d'Honoré Daumier en 1909 à la galerie Miethke à Vienne, Emil Filla consacra un article à son art dans *Volné směry*<sup>1406</sup> . Kubišta ne pouvant écrire ni dans le catalogue ni dans *Volné směry* publia ses idées dans la revue de Šalda *Novina*. A la fin du mois de janvier 1910, donc en même temps que Matějček écrivait sa préface pour le catalogue, il étudia à l'occasion de l'exposition à la galerie Bernheim à Paris, l'oeuvre de Paul Cézanne<sup>1407</sup> .

L'article de Kubišta sur lui était plus qu'une étude, c'était un programme d'Osmare et c'est pourquoi il le faisait lire aussi par l'autre porte-parole du groupe Emil Filla. Kubišta mentionne dans une lettre à Šalda<sup>1408</sup> qu'il voulait y exprimer quelque chose qui jusqu'à maintenant n'était pas écrit en Bohême. Même en écrivant, Kubišta suivit sa théorie des numéros qui énervait autant Matějček. Il informe Šalda : « *Je voulais donner à tout l'article une forme géométrique organique en optique du temps. L'unité est donnée par le numéro 129 que je divise plusieurs fois en moyenne et extrême raison, donc je reçois les parties organiques numérotées dès le début par les numéros 1, 2, etc. 1-19 partie théorique, 19-49 sur Cézanne en général, 49-79 analyse des natures mortes et des figures, 17-19 analyse des paysages, 10-20 analyse des compositions et des aquarelles, 30-129 conclusion concernant le*

<sup>1404</sup> *Ibid.* , traduction K. F. : « *Braque je z primitivů nejprimitivnější? Jeho výtvarná abstrakce a formové jednodušení zachází až v schéma. Redukuje svoji barevnou škálu v několik vybraných tónů a formu téměř v geometrický tvar. Jakoby výtvarně přepisoval doslovný smysl Cézannových slov: «Všecko v přírodě modeluje se dle koule, kužele a válce. Nutno se učiti malbě na těchto prostých tvarech a bude pak možno tvořiti všechno, cokoliv bude člověk chtít. » Braque je velmi mlád; tyto jeho obrazy jsou dokladem jeho kvasícího talentu a jeho umění je jistě daleko svého definitivního výrazu. »*

<sup>1405</sup> *Ibid.* , traduction K. F. : « *Naivní poměr k světu, prostota a průzračnost formy, nelibivá krása jsou důsledkem novosti směru, vyvíjejícího první možnosti svých principů. Expressionista dneška musí nutně oželeť shodu výtvarné formy s formou přirozenou, kterou přináší klasik, vycházející z přípravného díla primitivů. Příchod klasika nebořil, nýbrž vždy jen potvrdil a ozřejmil krásu primitivů. »*

<sup>1406</sup> Emil Filla, « Honoré Daumier », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 85-89.

<sup>1407</sup> Bohumil Kubišta, « Paul Cézanne », in: *Předpoklady slohu, op. cit.* , p. 22-32.

<sup>1408</sup> Lettre de Bohumil Kubišta à F. X. Šalda, Paris, le 31 janvier 1910, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.* , p. 132-133.

Aussi bien que Matějček, Kubišta commence son article par une citation mais il choisit Leonard de Vinci. La première partie théorique est consacrée à la couleur et l'espace pictural qui est construit par elle. Paul Cézanne y est présenté comme le maître qui savait dominer la couleur et l'utiliser comme le moyen d'expression total. Cézanne comprenait que la base psychique de l'impressionnisme était fondée sur la négation de l'art et c'est pourquoi Cézanne dresse le postulat de l'ordre et de l'unité contre tout anarchique et tout accidentel et c'est comme ça qu'il crée la traversée de l'impression à l'expression. C'est son grand mérite.

Kubišta décrit plusieurs tableaux du maître en se consacrant surtout à leur côté de la couleur en faisant l'analyse précise de chacun. Etant inspiré des écrits de Meier-Graefe il démontre les liens avec les maîtres du passé - surtout Rembrandt mais aussi El Greco. Il trouve que les éléments de la composition de Cézanne sont très proches de l'oeuvre de ce peintre espagnol. D'après le critique tchèque, Cézanne voulait toujours donner à l'époque moderne une récompense de l'expression du sentiment religieux (par exemple le *Baptême de Jésus Christ*) ; il cherchait un symbole neuf pour l'âme moderne. L'idée du nouveau symbolisme dans l'art moderne était actuelle dans la critique depuis les années 1890 et vu le caractère religieux de Kubišta elle devait lui être proche.

Depuis l'Ecole de Nabis et du synthétisme des années 1890 jusqu'au fauvisme et cubisme, chaque génération formula son rapport à l'oeuvre de Cézanne soulignant toujours un aspect de sa création du point de vue des leurs propres intérêts. L'image de Cézanne, représentant du synthétisme basé sur la couleur, était actuelle déjà avant son exposition rétrospective de 1907. Depuis cette date, les jeunes artistes commençaient à voir une nouvelle façon de construction de la forme dans son oeuvre. Ce qui était neuf dans l'article de Kubišta c'était son intérêt à la partie linéaire de l'oeuvre de Cézanne. Déjà dans ses lettres à Beneš, Kubišta soulignait l'importance de la ligne dans l'art actuel et c'était justement cet élément qui jouait le rôle fondamental pour la naissance de l'art cubiste.

La fin de l'article de Kubišta est dédié à l'exposition des Indépendants elle-même et à la critique du milieu tchèque. Kubišta rappelle que Prague avait l'occasion de faire connaissance avec un fragment d'oeuvre de Cézanne il y a deux ans (à l'exposition des impressionnistes en 1907) mais que le résultat était tout à fait négatif. Les tableaux étaient exposés pour un mois dans le pavillon sans que personne ne les ait compris. Ensuite ils ont disparu. Notons qu'il n'avait pas tout à fait raison car ces tableaux étaient sans doute aperçus par le groupe naissant Osma. Kubišta souligne que le but de l'exposition actuelle des Indépendants, l'exposition des expressionnistes qui continuent dans la tradition de Cézanne et de l'Ecole de Pont-Aven, est de montrer la peinture vraie et la seule possible contre la peinture mauvaise. Il suppose que le sentiment de beauté d'une grande partie de la critique avec M. Mádl en tête serait offensée. Il s'imagine les phrases prudentes de la plume de ces critiques : il s'agit de l'art qu'on ne peut pas encore comprendre, certainement il y a des peintres de talent mais on ne peut pas trouver dans la masse des excès dégoûtants.

D'après Kubišta on ne peut pas prétendre que les tableaux de Matisse - un grand artiste en état physique et psychique parfait - soient l'oeuvre d'un fou. Les dernières phrases se terminent par un appel : « *Et c'est pourquoi on ne peut que chercher d'autres moyens pour déchiffrer l'énigme - qu'est ce qui mène les artistes à se dériver autant de la nature. Les*

---

<sup>1409</sup> Lettre de Bohumil Kubišta à F. X. Šalda, Paris, le 31 janvier 1910, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.*, p. 132, traduction K. F. : « *Chtěl jsem dát celému článku organicko geometrickou formu ze stanoviska času. Jednotou jest mi číslo 129m to dělím několikrát zlatým řezem, takže mi vzniknou organické části číslované vždy od počátku 1, 2, atd. 1-9 část teoretická, 19-49 všeobecné o Cézannovi, 49-79 analýsa zátíší a figur, 17-19 analýsa krajín, 10-20 analýsa komposic a akvarelů, 30-129 závěr týkající se našich poměrů...* »

*jeunes gens, qui veulent que finalement notre développement artistique soit basé sur un fondement solide de la fermeté et de l'unité esthétique, devraient s'unir pour faire cette recherche*<sup>1410</sup>. » Ecrivant ces phrases Kubišta sans doute ne réalisait pas que cette recherche durerait au moins depuis l'exposition de Rodin à Prague en 1902, la date depuis laquelle Manes et les critiques d'art comme Šalda et Jiránek travaillaient sur le fondement qui finalement permit à lui et ses jeunes amis de continuer dans cet effort de créer des liens entre l'art tchèque et l'art mondial et donc d'organiser l'exposition des Indépendants à Prague en 1910. Ayant une grande prévoyance Šalda comprenait que désormais une nouvelle génération avec une force jeune prenait sa place et qu'il fallait lui ouvrir les portes.

Mais son appel avait un sens encore plus large – Kubišta ne pouvait pas trouver cette esthétique ferme ni en France chez les Fauves – c'était seulement peu de temps après qu'il découvre la nouvelle philosophie des cubistes qui lui était particulièrement proche.

Il y a des phrases chez Kubišta et chez Matějček qui sont presque similaires. Matějček écrit : « *Tous ceux qui voulaient hâter l'évolution naturelle par une accélération fausse et qui voulaient devenir les princes de l'art avant d'être ses serveurs, étaient tués par le classicisme prétendu : le destin de Bernard, Anquetin, Point* »<sup>1411</sup>. » Kubišta dit : « *Le fait que Cézanne soit un primitif c'est sa supériorité et sa vertu ; les essais de Bernard, de Anquetin, de Point, qui voulaient s'approcher du classicisme, soit italien soit flamand, devaient se terminer par un échec pour leur prématurité* »<sup>1412</sup>. » Evidemment que les deux textes écrits en même temps par les deux critiques qui en plus habitaient ensemble à Paris se montrent similaires en certains points. On peut présumer que ces paroles réagissaient aux théories de Maurice Denis qui fut le premier à classer le mouvement postimpressionniste de Gauguin, van Gogh et Cézanne « primitif » et qui prétendait que le développement du classicisme fut représenté par lui-même et ses confrères de l'École de Pont-Aven et Nabis.

La question du primitivisme et du classicisme est devenue particulièrement ambiguë à l'époque. Qui est ce qui était primitif et qui est ce qui était classique ? Au mois de février 1910 Kubišta retourne encore à ce sujet et désormais il admet que Cézanne n'est plus primitif mais classique : « *Si Cézanne est un classique de la couleur, parce que la vraisemblance de son échelle de la couleur s'approche de nature, Matisse est un primitif en utilisant la couleur propre [ ... ]. Cézanne est universel en couleur, il ne dépasse pas la loi et il répond à la nature ; Matisse subordonne la nature à sa combinaison de la couleur* »<sup>1413</sup>. » Ce sujet fut important au moment où les termes « classique » et « primitif » acquéraient le contenu nouveaux – encore avant 1907 – la date de la grande exposition de l'œuvre de Cézanne au Salon d'Automne, peu de critiques imaginèrent de qualifier Cézanne comme un classique. Maintenant il fallait éclaircir la situation pour pouvoir construire sur une base solide une nouvelle esthétique qui aura le nom « cubiste ».

La question du primitivisme et du classicisme fut traitée aussi par un autre membre

<sup>1410</sup>Bohumil Kubišta, «Paul Cézanne», in: *Předpoklady slohu, op. cit.*, p. 32, traduction K. F. : «*A tak nezbude nic jiného, než nalézt jinou cestu k rozřešení záhady, co opravňuje umělce k tak značným úchylkám od přírody, a k hledání v tomto směru by se měli spojit všichni mladší lidé, kteří mají zájem na tom, aby náš umělecký vývoj byl už konečně jednou opřen o pevný základ estetické jistoty a jednoty.* »

<sup>1411</sup>Antonín Matějček, «Úvod k výstavě neodvislých», *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 150, traduction K. F. : «*Všechny ty, kteří chtěli uspišiti přirozený vývoj uměloú accelerací a chtěli být knížaty umění nestavše se dříve jeho služebníky, zahubil předstíraný classicism: osud Bernardův, Anquetinův, Pointův.* »

<sup>1412</sup>Bohumil Kubišta, «Paul Cézanne», in: *Předpoklady slohu, op. cit.*, p. 25, traduction K. F. : «*Že je Cézanne primitivem, je jeho předností a ctností; pokus Bernardův, Anquetinův, Pointův, jenž si kladl za cíl přiblížit se klasickému umění, buď italskému nebo vlámskému, musil ztroskotat pro svou předčasnost.* »

<sup>1413</sup>Bohumil Kubišta, «Henri Matisse», in: *Předpoklady slohu, op. cit.*, p. 38-39, traduction K. F. : «*Je-li Cézanne v barvě klasikem, poněvadž se pravděpodobností barevné škály blíží přírodě, je Matisse primitivem, používaje čistých tint [ ... ]. Cézanne je v barvě universální, nepřekročuje zákon a vyhovuje přírodě; Matisse podřizuje přírodu své barevné kombinaci.* »

d’Osma – Emil Filla qui en 1911 publie son article intitulé « De la vertu du novoprimitivisme »<sup>1414</sup>. Filla explique que le primitivisme est un point de départ qui précède la création qui se dirige vers le classicisme consistant en l’assimilation impeccable abstraite et formelle de la réalité. D’après Filla l’époque actuelle éprouve un mouvement primitif fort qui est analogue aux tentatives de l’expression picturale au début du moyen âge. Mais le primitivisme moderne diffère du celui du moyen âge. Il tient aux prémisses plus univoques, il incline à la totale renaissance de la forme et de ses lois. Le primitivisme est presque sans tradition, il construit dès le début. Sa partialité résulte forcément de sa mission réactionnaire au mouvement impressionniste précédent. Le néo-primitivisme réagit à son manque de composition, de style, de monumentalité et d’homogénéité de la forme. Les primitifs veulent surtout fonder une nouvelle convention de la création de la forme qui se dirige vers l’abstraction et la dématérialisation. Sans le dire aussi cet article est dirigé contre les faux prophètes du classicisme et son auteur souligne l’importance des tendances des jeunes primitifs en publiant les reproductions des oeuvres de Derain, Braque et pour la première fois en Bohême de Picasso<sup>1415</sup>.

Le séjour de Kubišta à Paris était profondément enrichissant pour lui. A l’occasion de l’exposition de Matisse à la galerie Bernheim de 65 peintures de 1895-1910 et 26 dessins au mois de février et mars, Kubišta écrit l’article sur cette oeuvre pour la revue de Šalda *Novina*<sup>1416</sup>. A ce moment Kubišta savait déjà que le mouvement fauve était conclu et qu’un autre commençait. Il définit la peinture des Fauves comme une tentation d’exprimer les effets lumineux qui étaient traités déjà par l’impressionnisme mais cette fois-ci ils sont exprimés par d’autres moyens – non plus par la lumière mais par la couleur. Il classifie l’oeuvre du groupe formé en 1905 comme l’impressionnisme de couleur. D’après Kubišta, le chef de ce groupe n’était pas Matisse mais surtout Derain, qu’il avait l’occasion de rencontrer et dont les idées l’influencèrent profondément. Mais la nouvelle façon de peindre ne satisfaisait pas les créateurs pour longtemps car ils tenaient à un art plus idéal et un style plus pur. Les artistes commencèrent à retourner plus loin dans le passé au delà de l’impressionnisme – vers l’art gothique, égyptien, grecque... Dans cet article Kubišta utilise pour la première fois le terme « cubiste » : « *Friesz et Derain voulaient parvenir à l’expression la plus plastique tout en simplifiant les formes, c’est pourquoi le groupe entier fut traité par un autre nom moqueur « cubistes »* »<sup>1417</sup>.

Le peintre tchèque essaie de démontrer le développement du style de Matisse depuis ses débuts : « *Les changements que Matisse a subits en quinze ans ont un caractère interne aussi bien qu’externe ; il est passé du style impressionniste à celui expressionniste et il a franchi le caractère décoratif dangereux* »<sup>1418</sup>. Kubišta, qui aussi bien que ses collègues d’Osma donna une grande importance aux éléments symboliques et spirituels de l’oeuvre d’art, considère la dernière phase de la peinture du maître du point de vue psychique comme une déchéance. Rappelons que Meier-Graefe éprouvait les mêmes sensations en appelant Matisse « *Tapetenmaler* » - le peintre de tentures.

La fin de l’article est étonnement radicale. Kubišta se consacre à la comparaison des deux maîtres - Matisse et Derain, dont le premier resta le représentant du fauvisme qui était à ce moment terminé, l’autre préparerait déjà le chemin au cubisme – d’un style qui devait influencer tout le développement artistique du XXe siècle. En fait, dans les années 1907-1910

<sup>1414</sup>Emil Filla, « O čtosti novoprimitivismu », in: *O výtvarném umění*, Praha, Karel Brož, 1948, p. 317-322.

<sup>1415</sup>Emil Filla, « O čtosti novoprimitivismu », *Volné směry*, vol. XV, 1911, p. 62-70.

<sup>1416</sup>Bohumil Kubišta, « Henri Matisse », in : *Předpoklady slohu, op. cit.*, p. 36-44.

<sup>1417</sup>*Ibid.*, p. 40, traduction K. F. : « *Frieszovou a Derainovou snahou bylo docílit co nejvyššího plastického výrazu při největším zjednodušení forem, což vyneslo celé skupině jiný posměšný název: «coubistes»...* »

<sup>1418</sup>*Ibid.*, p. 38, traduction K. F. : « *Změny, kterými prošel Matisse během patnácti let, jsou vnitřního i vnějšího rázu; přešel od impresionistického chápání k expresivnímu a zašel až do nebezpečné dekorativnosti.* »

Derain parallèlement avec Braque et Picasso tentait la création du nouveau style cubiste. À ce moment là Kubišta ne pouvait pas savoir que Derain déjà l'année suivante 1911 commencerait à s'approcher de la peinture traditionnelle pour retourner finalement à la peinture réaliste. Paradoxalement il lui arriva ce que Kubišta critiqua chez Emile Bernard.

Kubišta comprenant déjà la nouvelle esthétique cubiste ne pouvait pas être d'accord avec Matějček dont les réflexions se consacraient surtout à l'art des Fauves. Kubišta écrit : *« A l'époque on pouvait considérer Matisse comme le représentant du mouvement français artistique le plus avancé. Il a réussi à éveiller la plus grande attention à l'étranger et à cultiver le plus grand nombre d'élèves dans son école. C'était possible puisqu'on lui accordait une priorité spirituelle et puisqu'il formulait certains principes artistiques et picturaux dans son article, qui fut considéré comme le programme du groupe nommé Les Fauves ; pourtant cet article est quand même la déclaration d'un individu et pour son relâchement de l'exigence de la discipline artistique, il est contradictoire à l'esthétique de Derain sur la personnalité de qui se fonde tout le mouvement le plus jeune. »*

*Matisse n'a pas enrichi et n'a pas élargi le domaine de l'art de nouveaux éléments psychiques ; il ne va pas devenir cet initiateur qui aurait autant de force suggestive pour amener toute la génération à voir la vie à travers son oeil spirituel comme par exemple Manet a réussi [ ... ]. L'initiative de Derain a un autre caractère, une autre direction et d'autres buts, c'est le début du style nouveau...<sup>1419</sup>* » Si Matisse était encore au début du mois de janvier le chef de l'école, désormais, au mois de février il ne l'était plus. Pour l'instant Kubišta ne parle pas des deux initiateurs les plus importants de la peinture cubistes de Picasso et de Braque, mais il va découvrir leur art bientôt déjà dans un mois. Le développement de la conscience de la peinture actuelle fut chez Kubišta étonnement rapide. Dans la courte période qu'il pouvait passer à Paris, il s'est fait l'image la plus précise.

Au mois de mars il écrit à Beneš ses notions concernant la couleur et la peinture des deux fondateurs du cubisme Picasso et Braque: *« La couleur (comme tu l'écrit) est une chose relative dans l'art, on peut observer le début d'une réaction contre elle, Braque, Picasso, et ils vont avoir une influence importante, on ne doit pas s'intéresser seulement à la couleur mais suivre tout le développement. Si tu avais vu Picasso tu aurais parlé un peu autrement peut être. La couleur ne possède pas seulement le ton mais aussi la valeur, ça veut dire, une capacité lumineuse...<sup>1420</sup>* » Et il ajoute que déjà Cézanne respecte à part le ton aussi la valeur dans tous ses tableaux et il prévoit que cette tendance va être bientôt dominante en peinture en même temps que la tendance suivant l'importance de la ligne inspirée par l'art japonais. Il comprend ce développement comme une réaction contre l'art du passé qui fut basé surtout sur le ton.

Le discours continue dans la lettre suivante : *« ...d'après Derain la valeur est une force créative plus importante que le ton. C'est pourquoi ses choses [tableaux] sont plutôt*

<sup>1419</sup>Ibid. , p. 43-44, traduction K. F. : *« Matisse bylo možno pokládat v jisté době za představitele nejnovějšího francouzského uměleckého hnutí. Podařilo se mu vzbudit největší pozornost ciziny a vychovávat ve své škole nejvíc žáků. Bylo to možné, poněvadž se mu přičítala duševní priorita a poněvadž formuloval jisté umělecké zásady v článku, který byl pokládán za program skupiny t. zv. Les Fauves; tento článek je však přece jen projevem jednotlivce a svým uvolněním požadavku umělecké disciplíny se protivi Derainově estetice, o jehož osobnost se vlastně opírá nejmladší hnutí. Matisse neobohatil a nerozmnožil umění o nějaké nové psychické složky; nestane se oním iniciátorem, který by měl tolik sugestivní síly, aby přinutil celou generaci nahlížet do života svým duševním okem, jak se to zdařilo např. Manetovi [ ... ]. Iniciativa daná Derainem má jiný ráz, jiný směr a jiné cíle; je to počátek nového stylu... »*

<sup>1420</sup>Lettre de Bohumil Kubišta à Vincenc Beneš, mars 1910, in : Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit. , p. 124-125, traduction K. F. : *« Barva (jak píšeš) je v umění jen relativní věc, dostavuje se na ni reakce, Braque, Picasso a budou působit silným vlivem, nesmíme se zajímat jen o barvu, nýbrž sledovat vše dál. Kdybys viděl Picassa, mluvil bys snad trochu jinak. Barva nemá jen tón, nýbrž valér, tj. světelnou schopnost... »*

*grises que colorées*<sup>1421</sup>. » Et plus tard il continue dans le même sens : « *Il faut délaissier la couleur définitivement, elle est actuelle toujours mais c'est déjà la dernière phase. Friesz a fait ce qui manquait à Cézanne, la création des choses vitales, on n'en peut pas faire plus. Le développement se dirige vers la ligne à la base de la tradition gothique et de l'art primitif en général. On est trop fauve pour Prague et ensuite on n'y a pas de base, on est trop retardé pour Paris et on n'y a pas encore construit de base. On est planté quelque part entre le ciel et la terre*<sup>1422</sup>. »

En 1940 František Čeřovský demanda à Matějček d'écrire ses souvenirs sur Bohumil Kubiřta et leur séjour à Paris<sup>1423</sup>. En quelque sorte c'était pour lui une occasion de régler son compte à ce peintre en ce qui concerne leurs avis sur l'art, même s'il avoue que les disputes entre lui et Kubiřta étaient pour lui enrichissantes : « *Il y avait un paradoxe. Kubiřta le peintre, était un rationaliste, qui cherchait l'essence de la création artistique dans les lois et les règles, qui après les avoir étudiés et maîtrisés permettaient à l'artiste d'atteindre son but et d'amener la peinture au niveau créatif. C'est le théoricien qui se querellait avec lui, qui avait étudié assez profondément le domaine de l'esthétique et la théorie de l'art, qui, dégoûté par la stérilité du rationalisme et du positivisme dans la pensée sur l'art, trouvait une solution pour lui enrichissante dans les pensées et l'intuition de Croce qui comprenait l'art comme une cognition particulière et indépendante de la réflexion conceptuelle*<sup>1424</sup>. » Ce fut le moment où le critique décida d'abandonner les études d'esthétique pour commencer les études de l'histoire de l'art, une discipline où d'après lui une critique esthétique et une critique historique fusionnaient dans une unité qui formait une méthode scientifique réelle.

Le critique était d'accord avec Kubiřta qu'avec l'impressionnisme la période du réalisme s'était terminée, ne pouvant plus continuer et que l'art inclinait forcément vers un nouvel idéalisme, qu'après l'analyse impressionniste il fallait rétablir une construction et une synthèse formelle. Notons que ces pensées étaient répandues dans la critique artistique de l'époque et correspondaient à celles de Camille Mauclair et celles d'Emile Antoine Bourdelle, c'était seulement la réalisation de ces idées en pratique qui différait fortement.

Matějček consentit avec Kubiřta que le tableau représente un monde particulier qui est dominé par ses propres lois et qu'il faut augmenter l'autonomie de l'oeuvre d'art qui est un organisme qui ne dépend de l'expérience visuelle que librement. « *Mais tandis que Kubiřta supposait l'existence des lois de la validité éternelle, que le temps faisait oublier et qui successivement ne sont plus comprises, j'affirmais que ces lois changent avec le développement, que chaque période de l'art établie une nouvelle théorie, qui jaillit plutôt*

<sup>1421</sup>Lettre de Bohumil Kubiřta à Vincenc Beneř, mars 1910, in : *Bohumil Kubiřta, korespondence a úvahy, op. cit.*, p. 126, traduction K. F. : « *Víc než tón je valér tvůrčí mocnost dle Deraina. Jeho věci jsou proto víc šedé než barevné.* »

<sup>1422</sup>Lettre de Bohumil Kubiřta à Vincenc Beneř, Paris, le 12 mai 1910, in : *Bohumil Kubiřta, korespondence a úvahy, op. cit.*, p. 127, traduction K. F. : « *Nutno je definitivně se rozloučit s barvou, žije se z ní ještě, ale to je již odkvět. Friesz vykonal, co scházelo Cézannovi, tvoření životních věcí, nic víc není z ní možno udělat. Vývoj jde směrem linie na základě gotické tradice a primitivního umění vůbec. Pro Prahu jsme příliš divocí, následkem toho nemáme tam basi, pro Paříž jsme opoždění a nemáme zde dosud vystavenou basi, visíme mezi nebem a zemí.* »

<sup>1423</sup>Antonín Matějček, « Bohumil Kubiřta v Paříži », in : *Život a osobnost B. Kubiřty ve vzpomínkách současníků, op. cit.*, p. 84-96.

<sup>1424</sup>*Ibid.*, p. 90-91, traduction K. F. : « *Byl v tom jistý paradox. Kubiřta, malíř, byl racionalista, který hledal podstatu uměleckého tvoření v zákonech a pravidlech, jichž poznáním a ovládnutím lze spolehlivě dojít cíle a přivést malířství na výši tvůrčí. S ním se přel teoretik, který měl za sebou dosti obsáhlé studium estetiky a teorie umění, který znechucen jalovostí racionalismu a pozitivismu v myšlení o umění, nacházel v Croceově chápání umění jako zvláštního, na pojmovém myšlení nezávislého poznání a v Croceově intuici pro sebe řešení plodné.* »



toute seule de la création artistique que de la pensée précédant la création<sup>1425</sup>. »

Toutefois Matějček aussi nie involontairement son idée par la phrase qui succède : « Déjà alors je savais que chaque mesure et numération sont en principe une doctrine de la renaissance qui ne réussit jamais à dépasser la théorie de l'extrême raison et que tout ce qui était découvert dans cette direction de la théorie d'art n'était qu'une répétition des notions, qui ont été connues depuis longtemps pour être de nouveau surmontées et petit à petit ressuscitées pour être de nouveau oubliées<sup>1426</sup>. » Comme si depuis la renaissance, la théorie et l'art se développant ne sont pas liés l'un à l'autre.

Les idées de Matějček contrastent aussi avec les opinions de Matisse qui en terminant ses notices<sup>1427</sup> constate que peut être on peut lui reprocher qu'il ne disait que des vérités connues. Il répond qu'il n'y a pas des nouvelles vérités et que le devoir de l'artiste aussi bien que du scientifique consiste en la compréhension des vérités connues qui ont été souvent répétées mais qui redeviennent quelque chose de nouveau et qui sont adoptées seulement au moment où on comprend leur sens profond. Mais en même temps Matisse est persuadé que tous les artistes portent la marque de leur époque mais seulement ce sont les plus grands dont la marque est empreinte le plus profondément.

Matějček reprochait à Kubišta sa fascination et l'importance qu'il donnait à la mathématique, la géométrie et la mystique des numéros dans l'art. Mais en même temps il admirait sa méthode de création, ses essais de construire un espace pictural et une forme nouvelle - son art. Il appréciait surtout son travail avec la couleur. Il accepta Kubišta - peintre mais non Kubišta - critique. Ses théories lui étaient étrangères pour leur côté positiviste mais il admira leur application dans sa peinture.

Pendant son deuxième séjour à Paris, Kubišta fait tout pour qu'Osma expose ensemble au Salon d'Automne à Paris. Néanmoins ce projet ne fut pas réalisé et Kubišta dut rentrer à Prague en été avant l'inauguration. Matějček continua ses études parisiennes et écrivit le compte-rendu du Salon d'Automne de 1910 dans *Volné směry*<sup>1428</sup> : « Les lois de la composition, le bourrage harmonieux de la surface par les formes, les lois des formes [ ... ], le problème d'évocation de l'illusion picturale de la troisième dimension sur la surface – ce sont les questions qui excitent de nouvelles et de nouvelles réponses. Avec elles émergea la question de la déformation dans la peinture, question qui provoque le rire chez les officiels et l'inquiétude chez ceux qui ne sont pas assez persuadés, mais une question à la quelle tout l'art moderne réagit<sup>1429</sup>. » Matějček y définit les problèmes principaux du cubisme. A lui aussi il suffisait quelques mois pour qu'il rentre dans la nouvelle esthétique, mais contrairement à Kubišta il ne savait pas discerner clairement les nouveaux maîtres. Il jouge Henri Matisse et Marquet les plus importants et les plus avancés.

Le critique explique qu'il ne s'agissait pas d'une déformation involontaire mais au contraire réfléchie qui est dictée par les lois propres à l'artiste et qu'on peut suivre de Michel-

<sup>1425</sup> *Ibid.*, p. 90, traduction K. F. : « Ale kdežto Kubišta se domníval, že tu vládnu zákony věčně platné, časem nepochopené, tvrdil jsem, že tyto zákony se mění s vývojem, že každá perioda umění buduje si theorii novou, která vyvěrá spíše z uměleckého tvoření sama, než z myšlení tvorbu předcházejícího. »

<sup>1426</sup> *Ibid.*, traduction K. F. : « Věděl jsem již tehdy, že všechno měření a počítání je v základě nauka renesanční, která neodšla nikdy dále než k thiorii zlatého řezu, a že všechno, co se na této dráze v theorii umění objevilo, nebylo než opakování poznatků, které byly dávno získány, ale zase překonány, aby byly časem znova vzkříšeny a zase zapomenuty. »

<sup>1427</sup> Voir Henri Matisse, « Malířovy poznámky », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 123-134.

<sup>1428</sup> Antonín Matějček, « Podzimní pařížský salon », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 34-40.

<sup>1429</sup> *Ibid.*, p. 34-35 traduction K. F. : « Zákony kompozice, harmonického zaplnění plochy tvary, zákonnost forem [ ... ], problém vyvolávání malířské illuse třetího rozměru v ploše – to jsou otázky, které dráždí k novému a novému zodpovídání. S nimi vynořila se i otázka deformace v malbě, otázka, která budí posměch oficiálních, znepokojení nedosti přesvědčených, na niž však nutně reaguje všechno moderní umění. »

Ange, Rembrandt, Rubens jusqu'à Cézanne, Gauguin et Munch. Matějček prouve que cette déformation est naturelle dans l'art depuis toujours et qu'on ne mesure pas la valeur d'une oeuvre d'art par ses relations au monde et à la nature mais par ses propres lois. Rappelons que le premier parmi les critiques d'art de l'époque qui avait un rapport au milieu tchèque et qui prononça cette idée des liens de l'art moderne à l'art du passé était Julius Meier-Graefe qui prouva que l'impressionnisme avait ses racines même dans la peinture baroque.

Le séjour de Kubišta et de Matějček à Paris, l'exposition des Indépendants qu'ils ont co-organisée, leurs essais sur l'art contemporain furent un grand enrichissement pour le développement artistique en Bohême. Un an plus tard, en 1910 les artistes tchèques absorbèrent l'art fauve et les membres du groupe Osma se dirigèrent vers l'art cubiste. Désormais personne et rien ne pouvait plus arrêter leur envie de créer d'après leurs propres idées suivant l'esthétique cubiste.

L'exposition de Prague présenta les tendances les plus avancés de l'art actuel en France, dont le groupe principal fut formé par les artistes fauves (Henri Matisse, André Derain, Kees van Dongen, Girieud, Verhoeven, Jean Puy, Maurice Vlaminck, Henri Manguin, Albert Marquet, Othon Friesz, Charles Camoin). Georges Braque se dirigea déjà vers le mouvement cubiste. Par contre Odilon Redon, le plus âgé et Pierre Bonnard, Felix Vallotton les plus jeunes (du groupe Nabis) représentaient les artistes qui précédèrent les Fauves. Aristide Maillol était le seul sculpteur qui y figurait.

En 1911 Václav Špála écrit l'article intitulé « Les Fauves »<sup>1430</sup>. Avec un recul d'un an il fait une analyse privée du mouvement et de ses protagonistes mais aussi de l'art de Picasso: « *Derain se dirige vraiment ailleurs que Cézanne et il utilise d'autres éléments, donc on trouve chez lui des combinaisons assez différentes. Il est plus gothique, rigide et plus comme en bloc. On peut observer une déviation vers les directions différentes aussi chez les autres. Picasso aussi est plutôt fauve que cubiste. De tous il possède le plus la vitalité des primitifs, le plus d'éléments mystiques [...]. Picasso possède quelque chose de diabolique de Goya et du grotesque espagnol. Cézanne semble à côté de lui plutôt idyllique et casanier. Chez O. Friesz il y a encore plus d'idylle rigolant que chez Cézanne, plus de souffle des fleurs et du bonheur familial, plus de sourires de la terre. Par contre l'essence de Braque est plutôt scientifique*<sup>1431</sup> ».

L'exposition était suivie non seulement par les artistes les plus jeunes mais aussi par la revue conservatoire *Dílo* qui en écrivit : « *Le groupe français « Les Indépendants » [en français dans le texte] exposant au pavillon Manes est une preuve instructive de la pathologie dans l'art. En gros la réaction contre l'impressionnisme, où l'artiste devient analyste de l'objet, dresse une nouvelle théorie basée sur l'axiome de l'expression de soi-même, de sa propre vision*<sup>1432</sup> ». L'auteur constate que cette théorie n'est pas neuve et qu'on peut l'appliquer sur les maîtres anciens, mais il souligne que dans ce cas « *cette expression se déroule suivant le but de la déformation totale, de la négligence de la forme*<sup>1433</sup> ». Il ne reproche pas aux artistes « *qu'ils s'expriment primitivement mais qu'ils ne s'expriment pas du tout artistiquement, puisque il n'y a pas [dans leurs oeuvres d'art] assez de force et d'aptitudes artistiques pour que l'expression de l'auteur se communique au spectateur [...]. La faute des « indépendants » ne consiste pas en leur renoncement de « l'objet » mais au fait qu'ils n'arrivent pas à exprimer le sujet par les moyens artistiques*<sup>1434</sup> ». Le critique admire

<sup>1430</sup>Václav Špála, «Divoci», in: *Osmá a skupina výtvarných umělců, teorie, kritika a polemika*, Praha, Odeon, 1992, p. 40-41.

<sup>1431</sup>*Ibid.*, p. 41, traduction K. F. : « *Derain skutečně směřuje jinam než Cézanne a přibírá jiné prvky, takže u něho záhy zjišťujeme značně odlišné kombinace. Je více gotický, tuhý, více balvanitý. Odklon různými směry vidíme i u jiných. I Picasso je spíše Divoký než Kubišta. Má ze všech nejvíce něco z vitality primitivů, nejvíce mystických prvků [...]. Picasso má něco d'ábelského z Goyi a španělské grotesky. Cézanne se vedle něj zdá spíše idylický a domácký. V O. Frieszovi je ještě více smavé idyly než v Cézannovi i, více dechu květů a rodinného štěstí, více úsměvů země. Braque je naproti tomu zase spíše založen vědecky.* »

<sup>1432</sup>«Výstava Neodvislých v pavillonu Manesově», *Dílo*, vol. VIII, 1910, p. 76, traduction K. F. : «*Francoúzká skupina «Les indépendants» vystavující v pavillonu Manesově je velmi poučný doklad pathologie v umění výtvarném. V podstatě reakce proti impressionismu, kde umělec stává se analytikem objektu, staví nový směr v teorii zásadu vyjádření sebe, svého vlastního zření expresse.* »

<sup>1433</sup>*Ibid.*, p. 76-77, traduction K. F. : «*...tato expresse je ve znamení úplného znetvoření, zanedbání formy...*»

<sup>1434</sup>*Ibid.*, p. 77, traduction K. F. : «*Ne že vyjadřují se primitivně [umělecká díla], ale že se výtvarnický nevyjadřují vůbec, neboť není tu dostatečné síly a výtvarnických schopností, by expresse autorova sdělovala se pozorovateli [...]. Není vadou «neodvislých», že zřekli se «objektu», ale že nedovedou výtvarnými prostředky podati subjekt.* »

seulement l'oeuvre d' Odilon Redon, l'artiste que la critique française accepta depuis longtemps, qui était déjà connu à Prague, et dont le style désormais ne dérangeait même plus les critiques conservateurs tchèques et puis l'oeuvre d' Aristide Maillol dont la sculpture classique ne pouvait pas l'irriter non plus. Sa critique confirma la politique de la revue concurrente de *Volné směry*. Toutefois désormais cette revue n'effectua plus une grande influence sur le développement artistique tchèque.

F. X. Šalda ne pouvait pas rester muet vis à vis de l'exposition organisée sous le jardin Kinský. Dans son compte-rendu<sup>1435</sup>, il critique le titre de l'exposition « Les indépendants » répliquant que le titre est négatif mais les artistes qui y exposent désirent être positifs, typiques et objectifs. Ils veulent créer méthodiquement, ils veulent créer un nouveau style. Toutefois l'exposition à Prague présenta un mélange des oeuvres fauves et cubistes dont les organisateurs ne savaient pas encore discerner la différence au moment donné. Le titre qu'ils ont choisi était juste pour distinguer l'oeuvre de ces peintres de la production officielle.

Šalda loue la préface d' Antonín Matějček qui d'après lui expliquait assez clairement les lois, les buts et les moyens de la peinture nouvelle. Il apprécie et lui sont sympathiques la probité et l'ascétisme avec lesquels ces peintres créent, même sans aucun soutien du public ou des cercles officiels. Aussi Šalda s'arrête à la question du primitivisme et du classicisme et il est persuadé que même chez les maîtres les plus grands comme par exemple Ingres ou Flaubert, et même dans leurs oeuvres les plus impeccables il y a des marques du primitivisme importantes : « ...même dans leurs oeuvres les plus grandes ils répètent l'évolution de leur art de l'embryon, ils recréent leur alphabet du style devant nous ; et ce primitivisme est une garantie de l'authenticité artistique, sans lui il n'y a pas de grandeur artistique<sup>1436</sup>. »

Šalda est d'accord avec Matějček que le moyen principal de la nouvelle peinture est la couleur et il constate que l'initiateur de cette méthode picturale est Paul Cézanne qui dans la deuxième période de son oeuvre se consacra uniquement à la couleur niant la lumière et la ligne. Šalda diffère sur ce point de vue des théories de Kubišta qui soulignait dans l'oeuvre du maître justement son côté linéaire. Et de la même manière que Matějček, plus tard, Šalda indique que la création artistique ne consiste pas en le décalque de la nature mais en la recherche des variantes, en la création d'un organisme nouveau, indépendant, et autonome. La réalité doit être transformée pour devenir le détenteur des valeurs artistiques – ni l'oeuvre de Rembrandt, ni de Michel-Ange, ni de Léonard de Vinci ne correspond pas à la réalité. Chaque style est une limitation et une prédication qui font sa grandeur. Le critique apprécie que les artistes qui exposent sous le jardin Kinsky aspirent non seulement à la création d'un style mais aussi à la création d'une oeuvre qui soit un organisme vivant – un système spirituel. Mais la méthode n'est pas suffisante – il faut aussi du caractère et du talent.

D'après Šalda l'expressionnisme n'est pas seulement une nouvelle technique, l'expressionnisme est toute une philosophie différente qui est opposée à celle de l'impressionnisme. L'expressionnisme aspire à montrer l'essence des choses caché derrière les effets. Ce mouvement est culturellement et artistiquement plus positif que l'impressionnisme.

Šalda apprécie surtout les statues d' Aristide Maillol et il souhaite que Prague organise son exposition indépendante. L'oeuvre de Bonnard et de Matisse est représentée très mal à l'exposition. Le critique donne le plus d'attention à Othon Friesz, van Dongen, Derain, dont il considère l'art comme le sommet de l'exposition. Les plus intéressantes sont ses remarques

<sup>1435</sup>F. X. Šalda, «Mladí Francouzové pod Kinskou», in: *Soubor díla F. X. Šaldy, Kritické projevy 8, 1910-1911*, Praha, Melantrich, 1951, p. 19-24.

<sup>1436</sup>*Ibid.*, p. 19-24, traduction K. F. : «...i ve svých dílech nejvyšších opakují vývoj svého umění od embrya, tvoří znova před námi svou stylovou abecedu; a tento primitivism jest sama záruka umělecké autentičnosti, bez něho není umělecké velikosti. »

sur la peinture de Derain. Il trouve qu'il y a quelque chose de ferme et grand, presque religieux chez cet artiste qui fut si proche à Kubišta. « *Son tableau « Les Baigneuses » a scandalisé le public le plus ; et c'était naturel puisque sa grandeur monumentale exprime quelque chose de froid, presque glacial. On y est dans le domaine préhistorique de l'art, où on ne trouve rien de la coquetterie frivole et du confort de compromis. Derain cherche les archétypes de forme de l'architecture cosmique. Il dématérialise les corps en formes essentielles géométriques, il gradue leur énergie de couleur [...]. Le suivre signifie grimper les plus grandes montagnes [...]. On peut admettre que cela n'est pas une promenade commode du dimanche pour un bourgeois spirituel – mais cela ne change rien de la constatation qu'on se trouve devant un grand artiste d'un caractère rarement aussi dense* <sup>1437</sup> . »

Aussi d'après le témoignage d' Emil Filla le tableau *Les Baigneuses* de Derain provoqua les plus grandes aversions <sup>1438</sup> : « *A l'époque j'étais avec Jiránek membre du jury de l'exposition. Longtemps je ne pouvais faire accepter ce tableau et puis finalement après une longue hésitation Jiránek fut d'accord et introduisit le tableau en tête de l'exposition française plutôt pour son format que pour la compréhension de ses qualités artistiques. Picasso ne fut pas représenté à cette exposition même s'il était choisi. Son marchand, Kahnweiler, refusait d'envoyer ses tableaux à Prague pensant que Prague n'était pas encore assez mur pour eux. En revanche il nous fit envoyer deux tableaux de Braque à l'exposition. Mais je ne réussis pas à les faire prévaloir à l'exposition. Finalement Jiránek autorisa de ranger les oeuvres de Braque dans le département des estampes. Les oeuvres de Maillol et de Friesz et d'autres étaient à cette exposition, mais nous les jeunes étions le plus intéressés par Braque. Jiránek comprenait le moderne comme une extravagance individuelle même si autrement il était pour tout l'art progressif* <sup>1439</sup> . »

Le tableau *Les Beigneuses* de Derain de 1906 fut l'une des premières présentations de la combinaison de la nouvelle interprétation de l'oeuvre de Cézanne et du concept des masques nègres. Derain était compris comme le plus important successeur de Cézanne et son oeuvre des années 1907-1910 reflétait des tendances cubistes.

En 1932, quand Filla écrivit ses souvenirs, il prétendait que les membres d'Osma s'intéressaient le plus à l'art de Braque néanmoins d'après les écrits de Kubišta qui était au centre même du mouvement de l'art actuel au tournant des années 1909 et 1910, on sait qu'au moment de l'exposition, lui même commença à découvrir le style cubiste à travers Friesz et seulement ensuite Derain. Cela aussi explique pourquoi les artistes décidèrent d'acheter le tableau de Derain et pas de Braque qui était encore plus loin dans sa recherche. L'initiateur était Filla : « *Alors j'ai eu l'idée de sauvegarder le tableau de Derain pour Prague (il coûtait*

<sup>1437</sup> *Ibid.* , p. 24, traduction K. F. : « *Jeho Koupající se ženy pohoršovaly nejvíce; a přirozeně, neboť jejich monumentální velikost má cosi až ledovcové mrazivého. Jsem zde v prahorní oblasti umění, kde není ani stínu libivé koketnosti a kompromisního pohodlí. Derain hledá formové pratytypy vesmírné architektury. Odhmotňuje těla v základní geometrické útvary, stupňuje jejich barevnou energii [...]. Sledovati jej znamená zlézati velehory [...]. Že něco takového není právě pohodlná nedělní promenáda pro duševního měšťáka, jest možno klidně uznati a – nezměnití přitom nic ze svého soudu, že zde stojíme před opravdovým umělcem vzácné celosti charakterové. »*

<sup>1438</sup> Voir Miroslav Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha, Odeon, 1988, p. 36 (E. Filla v rozhovoru s V. Zavadou, Rozpravy Aventina, 1932).

<sup>1439</sup> Cité par : *Ibid.* , p. 36 (E. Filla v rozhovoru s V. Zavadou, Rozpravy Aventina, 1932), traduction K. F. : « *Byl jsem tenkrát s Jiránekem ve výstavní komisi. Dlouho jsem nemohl s tímto obrazem prorazit, až Jiránek po delším váhání povolil a obraz umístil, spíše pro jeho formát než z pochopení jeho umělecké kvality, v čelo expozice francouzské. Picasso na této výstavě zastoupen neby, ačkoliv byl vybrán. Jeho tehdejší obchodník Kahnweiler odmítl poslat do Prahy jeho obrazy, domnívaje se, že Praha není pro ně dosud dosti zralá. Zato nám poslal na výstavu dva obrazy Braquovy. Nepodařilo se mi však prosadit, aby obrazy Braquovy byly vystaveny. Konečně Jiránek dovolil zařadit Braqua do oddělení grafiky. Na této výstavě byla díla Maillolova a Frieszova a jiných, ale nás mladé nejvíce zajímal Braque. Jiránek se díval na modernu jako na individuální extravaganci, ačkoliv jinak všemu pokrokovému byl nakloněn. »*

800 couronnes). On allait donc aux cafés avec la liste de souscription et on collectait de 5 à 10 couronnes jusqu'au moment où on obtint 800 couronnes<sup>1440</sup>. »

Plusieurs fois avant l'exposition, Kepl soulignait l'importance de la vente des oeuvres d'art. Néanmoins dans ce sens le résultat du projet fut désastreux – on ne vendit rien du tout sauf ce seul tableau - *Les Baigneuses* d' André Derain. Les membres d'Osma et l'association Manes furent les initiateurs de cette acquisition. Toutefois d'après les prix dans le catalogue, le tableau ne coûtait pas 800 couronnes mais presque le double - 1500 couronnes. Ils furent décidés d'obtenir la somme nécessaire par de petites contributions des artistes et des amis<sup>1441</sup>. Le tableau devait être offert à la municipalité de la ville de Prague. L'exposition se termina au mois de mars mais le 20 avril 1910 Derain n'avait pas encore cette somme. Kubišta écrit de Paris à Emil Filla : « *C'est une simple honte en ce qui concerne Derain, si ce tableau n'est pas acheté. Je l'ai mentionné à Kahnweiler et il lui écrivit. Derain est très pauvre et cela va être une déception pénible s'il comptait avec ça. On pouvait en acheter un autre de lui* »<sup>1442</sup>.

Derain est venu exprès à Paris pour récupérer l'argent et quand il n'y trouva rien il s'adressa à Kepl. Celui-ci désespéré pressa Manes d'envoyer au moins l'argent qu'ils avaient à disposition, au moins 500-700 francs et le reste une autre fois: « *Derain est toujours à Paris, je l'ai rencontré hier, jusqu'à maintenant il n'a reçu aucun envoi et il va attendre encore probablement puisqu'il a besoin de l'argent. Pourtant même ici les gens ne se battent pas pour avoir les oeuvres des Indépendants...* »<sup>1443</sup> La première somme de 400 fracs fut envoyée seulement le 25 juin 1910, une autre de 200 fracs succéda le 26 novembre 1910, on ne sait pas si Derain a jamais vu la somme entière.

Kepl regrette surtout qu'on n'ait rien acheté de van Dongen qui prêta un grand nombre (quatorze) de ses meilleures choses à l'exposition et il ajoute : « *Druet a seulement rigolé que personne n'a rien acheté de Marquet, lui même vend tout ce qu'il trouve de Marquet* »<sup>1444</sup>. » Toutefois à ce moment l'idée de l'achat pour la Galerie moderne est née et dès lors on commença à compter aussi les débuts de l'activité du grand collectionneur de l'art moderne surtout cubiste Vincenc Kramář.

Il semble que Manes retourna les oeuvres à Paris seulement le 19e jour après la fin de l'exposition ce qui provoqua des problèmes de la part des marchands qui organisèrent d'autres expositions et qui manquèrent des tableaux prêtés à Prague. Toutefois d'après le témoignage de Kepl<sup>1445</sup> ils avaient une bonne impression de l'exposition de Manes dont ils se

<sup>1440</sup>Cité par : *Ibid.*, p. 36 (E. Filla v rozhovoru s V. Zavadou, Rozpravy Aventina, 1932), traduction K. F. : « *Tehdy jsem pojal úmysl, aby Derainův obraz (stál 800 korun) byl zachován pro Prahu. Chodili jsme tedy po kavárnách se subskripční listinou a vybírali po 5-10 korunách, až jsme sebrali 800 korun.* »

<sup>1441</sup>Par exemple : Emil Filla 20 K, Josef Gočár 20 K, Josef Hoffmann 15 K, Hofman Vlastimil 10 K, Hudeček Antonín 20 K, Janák Pavel 20 K, Kotěra Jan 50 K, Kubín Otakar 20 K, Kysela František 40 K, Mařatka Josef 10 K, Myslbek Karel 20 K, Novotný Otakar 20 K, Preisler Jan 20 K, Sochor Stanislav 20 K, Stretti Viktor 20 K, Sucharda Stanislav 100 K, Václav Štech 20 K, Štursa Jan 20 K, Wirth Zdeněk 20 K, Bohumil Kafka 10 K et l'association Manes 200 K. Voir la liste – seznam vybraných příspěvků, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Indépendants. Bohumil Kubišta n'y figure pas puisqu'il était à Paris à ce moment et il y affrontait des difficultés financières graves.

<sup>1442</sup>Lettre de Bohumil Kubišta à Emil Filla, Paris, 1910, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.*, p. 131, traduction K. F. : « *S Derainem je to blamáž, není-li onen obraz zakoupen. Zmínil jsem se o tom u Kahnweilera a ten mu psal. Derain je ve veliké bídě, bude to trapné zklamání, počítal-li s tím. Mohl se koupit jiný od něho.* »

<sup>1443</sup>Lettre de Rudolf Kepl à Manes, le 20 avril 1910, Archiv hlavního města Prahy, Prague, fond Mánes, Les Indépendants, traduction K. F. : « *Derain dosud je v Paříži, setkal jsem se s ním včera, dosud nedostal žádnou zásilku a bude čekatí dále, neboť peníze snad potřebuje, vždyť o díla noedvislých se ani zde lidé neperou...* »

<sup>1444</sup>*Ibid.*, traduction K. F. : « *Druet se jen smál, že v Praze nikdo nekoupil Marqueta, on sám prodá, kde co od Marqueta sežene.* »

<sup>1445</sup>Voir *Ibid.*

sont fait l'idée d'après le catalogue qu'il leur fut envoyé. Les artistes du groupe de Matisse furent aussi enchanté par la revue *Volně směry* et Kepl témoigne qu'ils en étaient impressionnés en disant qu'ils aimeraient avoir une telle revue à Paris. On ne sait pas si les revues françaises écrivirent de l'événement pragois mais l'impression que ces artistes laissèrent en Bohême fut fort.

### III Le deuxième séjour de Bohumil Kubišta à Paris de mi-décembre jusqu'à la fin mai 1910

Comme on le sait, c'est seulement à la mi-décembre 1910 que Kubišta réussit à revenir à Paris. Il visita avec Matějček les expositions, ils allèrent surtout chez Bernheim et Druet, où ils virent une grande exposition des oeuvres de Cézanne et ensuite une exposition des œuvres de Matisse qui fut suivie par celle de Friesz particulièrement proche de Kubišta qui réagit à cette exposition dans une lettre à Beneš : « *Friesz a une belle exposition à Druet. Il y a un grand « Automne » qui est publié dans V. S.*<sup>1446</sup>, *magnifique dans les couleurs*<sup>1447</sup>. » Ils étaient excités par l'exposition du douanier Rousseau « *menaçant par la naïveté profane de son émotion et même de l'expression par une méthode cézannienne artistique mentale qu'on croyait un dogme imperturbable*<sup>1448</sup>. » Kubišta visita aussi l'exposition de Vlaminck chez Vollard et Derain chez Druet. Au Louvre, Matějček faisait des copies des tableaux de Delacroix, de Manet et de Chardin pour découvrir le mystère de la couleur et de la forme chez eux, Kubišta copiait *Orfeus et Euridique* de Poussin.

Kubišta se considérait à Paris comme le délégué de sa génération et surtout du groupe Osma, il comprenait son séjour comme une mission. Il informe Beneš : « *...il y a plusieurs personnes qui pouvaient contrôler ce que je faisais, Matějček, Jelínek, etc. , si je pars plutôt qu'eux, ils vont être supérieurs car je ne pourrai pas contrôler ce qu'ils faisaient. Par exemple Matějček sait tout et dans les bibliothèques il sait s'orienter déjà mieux que moi, alors il se peut qu'il devienne supérieur à nous dans le temps [que je serai absent]. Sans ce travail d'une grande importance on ne peut pas avancer*<sup>1449</sup>. » Après avoir terminé la préparation de l'exposition des Indépendants, Kubišta décida de prolonger son séjour à Paris. Au début il pouvait le faire surtout grâce à sa famille et à Šalda, qui même essaya de persuader d'autres personnes pour le soutenir, qui paya des rémunérations à Kubišta pour ses articles publiés à *Novina* et qui même chercha un acheteur pour la copie du tableau de Poussin que Kubišta effectua. Kubišta reçut de l'argent jusqu'au mois de mai mais après cette date il affronta de graves problèmes financiers de nouveau.

Déjà en hiver Kubišta cherchait des sources financières chez son oncle à qui il écrit : « *Maintenant à Prague il y a l'exposition des plus jeunes Français, qui suivent le même but que nous. Déjà à cause de cette exposition vous pourriez venir à Prague, car c'est une occasion unique de voir quelque chose de pareil chez nous. Toutefois il est probable que vous ne soyez pas trop enthousiasmé, puisque tout sera tout à fait incompréhensible pour vous. Si j'avais à peu près 10. 000 francs à ma disposition, j'établirais une galerie ici à Paris, puisque tous ces artistes sont toujours plutôt incompris on peut acheter leurs tableaux à bas prix. Il y a seulement un ou deux marchands qui s'en occupent. Ils ont des magasins tout petits où ils vendent leurs tableaux. Dans quelques années ils seront riches de la même manière que*

<sup>1446</sup>Othon Friesz, Podzim, *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 129.

<sup>1447</sup>Lettre de Bohumil Kubišta à Vincenc Beneš, Paris, avril ou mai 1910, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.*, p. 127, traduction K. F. : « *Friesz má krásnou výstavu u Drueta. Je tam veliký «Podzim», co je ve V. S. , nádherný v barvě. »*

<sup>1448</sup>Cité par Antonín Matějček, « Bohumil Kubišta v Paříži », in : *Život a osobnost B. Kubišty ve vzpomínkách současníků, op. cit.*, p. 86-87, traduction K. F. : « *...ohrožujícího diletantskou naivitou svého citění i vyjadřování cézannovskou mentální metodou výtvarnou, v níž jsme věřili jako v neochvějné dogma. »*

<sup>1449</sup>Lettre de Bohumil Kubišta à Vincenc Beneš, Paris, le 12 mai 1910, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.*, p. 127-128, traduction K. F. : « *...jest zde několik lidí, kteří mohli kontrolovat, co jsem dělal, Matějček, Jelínek, atd. , a odjedu-li dříve než oni, dostanou oni prim, jelikož já nebudu moci zkontrolovat, co udělali oni. Matejček kupř. ví všechno a v bibliothékách umí se již lépe vyznat než já, tedy je docela možno, že by za ten čas [co bych byl pryč] nám přerostl přes hlavu. Ta práce je důležitá, bez ní není možno kupředu.»*



*Vollard, qui fit fortune avec Cézanne, il y a dix ans à peu près*<sup>1450</sup>. »

Kubišta payait ses dettes à son oncle par ses tableaux et sans doute il voulait l'engager comme mécène du jeune art pour des raisons pratiques mais en même temps il était étonnement clairvoyant en conseillant à son oncle<sup>1451</sup> d'acheter le maximum d'oeuvres de ses amis en sachant qu'ils auraient une grande valeur, ce qu'on peut confirmer aujourd'hui quand les tableaux de l'avant-garde tchèque atteignent des prix extraordinaires sur le marché de l'art. Il semble que Kubišta avait conscience de la valeur d'une oeuvre d'art rare chez un artiste. Voyant les artistes comme Matisse qui vendaient leurs oeuvres même avant qu'elles ne soient terminées il avait l'idée que pour pouvoir survivre à Paris il fallait rentrer dans le marché de l'art. C'est pourquoi il désirait tant exposer au Salon des Indépendants sans quoi cela serait impossible. Le problème était qu'il lui manqua le capitale nécessaire pour pouvoir faire les premières démarches – il n'avait pas d'argent même pas pour les cadres.

En fréquentant les peintres français modernes il commença à négocier la participation des membres d'Osma au Salon des Indépendants au printemps. De nouveau il engagea son oncle en lui demandant d'aller chercher les oeuvres chez ses amis et de les lui faire envoyer à Paris le plus vite possible<sup>1452</sup>. Kubišta était prêt à y exposer même tout seul mais les tableaux des membres eurent expédiés. Néanmoins le projet échoua à cause de problèmes d'organisation. Kubišta le regrette en écrivant le 12 mai 1910 à Beneš: « *Maintenant déjà on devait exposer au Salon des Indépendants, puisque la concurrence n'était pas grande. Braque, Picasso n'exposèrent pas, Dongen seulement deux choses, pareil pour Matisse, on a raté un bon moment*<sup>1453</sup>. » Dans la même lettre, Kubišta demande à Beneš et d'autres amis de lui trouver au moins 150 jaunets pour qu'il puisse rester à Paris pendant les vacances et il souligne que c'est important pour eux tous. Il informe que Gutfreund va quitter son atelier qu'il pourrait le donner à disposition des membres d'Osma – Kubišta, Filla et Beneš. Kubišta voulait y déménager déjà pendant l'été pour y rester jusqu'en automne.

Il tenait beaucoup à assurer la participation des artistes tchèques au moins à une exposition à Paris et déjà en mars il annonça à son oncle: «... *au Salon d'Automne on exposera tous une petite collection grâce à l'entremise du sculpteur Bourdelle*<sup>1454</sup>. » Notons que Bourdelle s'engagea pour l'exposition de l'art tchèque au Salon d'Automne déjà en 1909, maintenant il intervenait de nouveau pour que l'exposition soit réalisée au moins dans cette forme limitée. Kubišta voulait y monter six tableaux qu'il avait déjà préparés au mois de mai. Il écrit à Emil Filla: « *Il faut penser au Salon d'Automne en avance [...]. Cela doit être notre*

<sup>1450</sup>Lettre de Bohumil Kubišta à son oncle Oldřich Kubišta, Paris, le 6 février 1910, in: *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.*, p. 87, traduction K. F.: «*V Praze je teď výstava nejmladších Francouzů, kteří jdou za týmž cílem jako my. Mohl byste se již kvůli této výstavě do Prahy podívat, jelikož je to jediná příležitost u nás něco podobného vidět. Nebudete však asi mnoho nadšen, jelikož vše Vám bude naprosto nesrozumitelné. Kdybych měl k dispozici asi 10. 000 franků, zařídil bych umělecký obchod zde v Paříži, jelikož všichni tito malíři jsou ještě větším dílem nepochopení a dají se tudíž jejich obrazy lacino koupit. Je teprv jeden nebo dva obchodníci, kteří se jim zaměstnávají. Mají docela malé krámky a v nich jejich (těch malířů) obrazy. Během několika let budou z nich boháči jako z Vollarda, který asi před deseti léty podobně zbohatl z Cézanna.* »

<sup>1451</sup>Après la mort de Kubišta en 1918 son oncle Oldřich Kubišta essaya d'acheter ses tableaux qui lui manquèrent.

<sup>1452</sup>Voir lettre de Bohumil Kubišta à son oncle Oldřich Kubišta, Paris, le 6 février 1910, in: *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.*, p. 86-87.

<sup>1453</sup>Lettre de Bohumil Kubišta à Vincenc Beneš, le 12 mai 1910, in: *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.*, p. 128, traduction K. F.: «*Měli jsme již teď vystavit v «Indépendants», jelikož nebyla velká konkurence. Nevystavil Braque, Picasso, Dongen měl jen 2 věci, Matisse rovněž, propásli jsme příznivý moment.* »

<sup>1454</sup>Lettre de Bohumil Kubišta à son oncle Oldřich Kubišta, Paris, le 2 mars 1910, in: *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.*, p. 88, traduction K. F.: «*...v «Salon d'Automne» budeme mít všichni prostřednictvím sochaře Bourdella menší kolekci.* »

*but, on doit donner une impression de la plus grande discipline de la finesse, j'en ai vu clairement chez les Indépendants. Seulement Friesz et Marquet ont des bonnes choses, le reste crie et braille*<sup>1455</sup> . »

Néanmoins ce projet ne fut réalisé non plus, à cause des difficultés pratiques de Kubišta dont la situation financière pénible le poussa presque au suicide et qui l'obligea de rentrer à Prague le plus vite possible. Il perdit toutes ses illusions et le 15 juin il écrivit à son oncle : « *Pour se faire prévaloir à Paris il faut au moins deux ans de séjour dans cette ville en exposant tout le temps. Même si on a les meilleures recommandations, il n'y a pas de marchand d'art qui achèterait quelque chose, si les tableaux n'étaient pas exposés et s'il ne pouvait pas suivre le développement de l'artiste un certain temps.* » Et il ajoute « *notre misère artistique est liée étroitement à la misère politique, économique et financière*<sup>1456</sup> . »

Kubišta retourne définitivement à Prague à la fin du mois de juin 1910. D'après le témoignage de Šalda il est rentré de Paris encore plus sévère et encore plus sérieux, plus mûre et plus persuadé que la direction de l'art qu'il suit est bonne et juste. A Paris il connut la peinture française pour laquelle il éprouvait beaucoup d'estime pour sa force noble et pour son évolution historique logique. Il fut enchanté surtout par l'art du XVIIe siècle en faisant les copies des oeuvres de Nicolas Poussin chez qui il admirait son sens pour sa construction du tableau. C'est précisément en 1909-1910 que Kubišta, alliant dans ses oeuvres le don de construction au symbolisme des couleurs expressives, arriva, en fusionnant les enseignements de Cézanne, de Gauguin, de Seurat, du Fauvisme et de Derain, à parfaire le « cubo-expressionnisme » tchèque aux traits maniéristes et baroques, lequel, assimilé par plusieurs autres chefs de file de la nouvelle génération, s'imposa en Bohême peu avant la Première guerre mondiale.

---

<sup>1455</sup>Lettre de Bohumil Kubišta à Emil Filla, Paris, 1910, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.* , p. 130, traduction K. F. : «*Na «Salon d'Automne» je předem nutno myslit.... To musí být nyní náš cíl, musíme působit největší disciplinou v jemnosti, viděl jsem to jasně v «Idépendants». Jediný Friesz a Marquet mají dobré věci, vše ostatní křičí a huláká.* »

<sup>1456</sup>Lettre de Bohumil Kubišta à son oncle Oldřich Kubišta, Paris, le 15 juin 1910, in : *Bohumil Kubišta, korespondence a úvahy, op. cit.* , p. 89, traduction K. F. : «*Abych pronikl v Paříži, jsou nutny aspoň dva roky pobytu v tomto městě a stále vystavování. I s nejlepšími doporučením žádný obchodník nic nekoupí, nebyly-li obrazy vystaveny a nemohl-li určitý čas sledovat vývin malířův – a dodává - Naše bída umělecká souvisí těsně s bídou politickou, hospodářskou a finanční.* »

## Conclusion

On a vu à quel point la recherche de la modernité à travers des relations franco-tchèques fut ferme et réfléchie. Elle s'est déroulée surtout dans la période de 1889 jusqu'à 1910 grâce aux quatre générations d'artistes qui étaient prêts à sacrifier tout pour leur but – l'art vrai. Les représentants les plus importants de la première génération (celle du Théâtre national) – Vojtěch Hynais et Václav Brožík - résidant en France pour une longue période et créant un pont entre la Bohême et la France appartenaient aux artistes officiels et les mieux représentés à l'Exposition universelle en 1889. Cet événement même si les Tchèques ne réussirent pas à y avoir son pavillon indépendant peut être considéré comme leur première tentative sérieuse de montrer l'art tchèque sur la scène internationale à Paris. Dans les années 1880 les artistes de la génération successive ( Alfons Mucha, Luděk Marold, Karel Vítězslav Mašek) étant les premiers à venir à Paris dans un grand nombre après avoir fait leurs études à Munich, y ont formé une espèce de colonie tchèque. Pourtant ils n'y ont établi aucune association artistique autonome mais ils se sont réunis dans Česko-slovanská beseda (Société tchéco-slave) fondée en 1862 par Josef Václav Frič.

En 1893, Vojtěch Hynais et Václav Brožík sont devenus les professeurs de l'Académie des Beaux-Arts à Prague où ils ont formé une nouvelle génération d'artistes particulièrement vivante qui a développé son activité surtout dans les années 1890 et qui a effectué ses efforts dans le cadre de l'association artistique Manes et sa revue *Volné směry*. Ses activités furent facilitées par les bourses de voyages distribuées par l'Académie Hlávka. C'était surtout grâce à deux critiques d'art particulièrement avertis Miloš Jiránek et F. X. Šalda, qu'elle lia des contacts étroits avec les critiques d'art étrangers surtout français. L'Exposition universelle en 1900 qui fut la première grande manifestation de l'art tchèque à Paris et qui a entre'ouvert les portes à l'art tchèque vers la France et la scène artistique internationale, signifia le début de la publication des critiques d'art de la plume des étrangers, à ce moment de Joris-Karl Huysmans, qui sont apparues grâce à la traduction de Miloš Jiránek dans *Volné směry*. A ce moment les Tchèques rentrent en contact indirect avec l'art impressionniste et se lient avec Auguste Rodin.

Il y a cinq critiques d'art étrangers particulièrement importants pour la recherche de la modernité des Tchèques et pour les échanges artistiques entre la Bohême et la France : William Ritter, Gabriel Mourey, Julius Meier-Graefe, Charles Morice et Camille Mauclair. La position de William Ritter est extraordinaire pour trois raisons : premièrement il n'était ni Français ni Allemand mais Suisse donc il venait d'un pays bien neutre. Deuxièmement il est venu auprès des Tchèques par son initiative étant attiré en Bohême par son romantisme et pour des raisons personnelles. Troisièmement fut le seul qui habita Prague pour une longue période de deux ans de 1904 à 1905, donc il connaissait le milieu tchèque de près. Jusqu'en 1902, il était l'unique critique d'art étranger avec lequel les Tchèques et surtout Miloš Jiránek gardaient le contact personnel. Son importance pour le développement artistique en Bohême fut double : premièrement il était le seul et le premier à encourager les artistes de la génération des années 1890 dans leurs efforts en publiant des articles sur leur art régulièrement dans les revues étrangères surtout françaises. Deuxièmement il était le premier qui servait d'intermédiaire et qui a mis les Tchèques en contact avec la production étrangère. A partir de 1900 et surtout 1905, la collaboration entre lui et l'association Manes fut de plus en plus compliquée à cause de leurs points de vue artistiques différents. Tandis que Manes se dirigeait vers l'art international et moderne, Ritter inclinait de plus en plus vers l'art national et traditionnel.

La date décisive pour le développement des relations franco-tchèques est l'année 1902 quand l'association Manes organise l'exposition Rodin à Prague au moment où le sculpteur

n'était pas encore reconnu ouvertement pas même en France. Cet événement fut crucial pour l'évolution de l'art tchèque futur puisqu'il permit aux organisateurs tchèques d'obtenir une notoriété certaine auprès des critiques d'art et des artistes français. Désormais ils n'étaient plus complètement inconnus en France et ils créèrent une base de contacts solides. Donc l'exposition Rodin ne signifia pas seulement un grand encouragement artistique à la sculpture tchèque mais aussi une ouverture au milieu de la critique car presque tous les critiques d'art français importants entouraient Rodin à ce moment. Le premier de ce cercle qui est venu à Prague fut Gabriel Mourey qui y organisa peu de temps après l'exposition Rodin en 1902 l'exposition de l'art français moderne. Le rôle de ce critique avec lequel la collaboration ne dura pas longtemps fut double : premièrement il présenta pour la première fois à Prague une collection assez importante d'artistes impressionnistes et deuxièmement sa revue *Les Arts de la Vie* servit de modèle à F. X. Šalda quand il dirigea la revue *Volné směry*.

Avec l'arrivée de Šalda à la rédaction de *Volné směry* en 1902, la revue a pris une direction internationale et bien dynamique. Ce que Jiránek commença doucement et assez difficilement puisque étant artiste il devait partager son temps entre l'art et la critique, Šalda développa d'une manière décisive. Désormais même si Jiránek continua à travailler infatigablement au nom de l'art moderne tchèque dans le contexte international, c'était surtout grâce à Šalda si les critiques étrangers venaient sur la scène tchèque. Paradoxalement celui qui a mis les Tchèques en contact direct avec l'art moderne français ne fut pas un Français mais l'Allemand – Julius Meier-Graefe. Son importance fut triple : premièrement il enseigna aux Tchèques un modèle de l'évolution de l'art moderne du XIXe siècle. Deuxièmement il fut le premier critique d'art étranger qui confirma nettement l'importance de l'oeuvre de Paul Cézanne au mouvement de l'art actuel dans le milieu tchèque. Troisièmement il servit d'exemple de critique courageux qui n'hésitait pas à se battre contre les préjugés dans son pays dont la culture et la façon de concevoir l'art furent assez proches du milieu tchèque.

Charles Morice fut le seul critique d'art français qui collaborait activement avec les Tchèques tout en soutenant les idées de l'art moderne particulièrement l'oeuvre de Paul Gauguin qui fut présenté dans la revue *Volné směry* pour la première fois en 1906, l'année de sa rencontre avec Šalda à Paris. En plus il était le seul qui a contribué régulièrement dans *Volné směry* par ses « Chroniques artistiques parisiennes ».

La personnalité de Camille Mauclair démontre beaucoup de ressemblance avec celle de William Ritter. Ils étaient les seules critiques d'art étrangers à s'intéresser à l'art et à la nation tchèque continuellement. Ils voyageaient non seulement dans l'espace mais aussi contre le temps. Tout en étant du côté tchèque dans leur combat contre l'oppression autrichienne et allemande, étant des ennemis de la démocratie ils cherchaient en Bohême les valeurs du monde ancien des monarchies. Il est significatif qu'aucun d'eux n'écrivit ni d'Osma, ni du cubisme tchèque. Le conflit entre leurs idées et celles des Tchèques s'est concrétisé entre Jiránek et Ritter en controverse appréciation de l'art et de l'exposition de Munch à Prague en 1905 et entre Šalda et Mauclair en échanges de leurs avis contradictoires sur Paul Cézanne et les Fauves en 1906. Mauclair aussi bien que Ritter s'est rangé parmi les ennemis de l'art moderne. Le mérite de Mauclair pour le développement de l'art tchèque en Bohême fut double. Premièrement sa collaboration avec la revue *Volné směry* où il publia des études érudites sur l'art ancien et impressionniste, fut la plus longue et la plus intensive de tous les critiques d'art étrangers. Deuxièmement en 1907, il co-organisa l'exposition sur l'impressionnisme et le postimpressionnisme à Prague qui sans ses contacts et connaissances aurait été impossible.

L'année 1909 signifie dans l'évolution artistique en Bohême une autre date cruciale. L'association Manes organise l'exposition Emile Bernard qui même si elle n'a pas une grande importance artistique, déclenche un dialogue théorique entre Manes et le groupe Osma, donc

entre la génération des années 1890 et celle des avant-gardes dont le critique et l'artiste le plus signifiant est Bohumil Kubišta. Ensuite en février 1909, elle organise l'exposition Emile Antoine Bourdelle qui fut une leçon de la sculpture moderne décisive. Après l'exposition Rodin en 1902, Bourdelle accéléra le retour de la sculpture tchèque vers un style architectural et une forme ferme. De l'autre côté son exposition à Prague l'aïda à fixer sa position en France. Depuis ce moment jusqu'à sa mort, Bourdelle devient l'ami fidèle de la nation et des artistes tchèques. Son rôle était très varié étant compris par les Tchèques à la fois comme un grand artiste, un professeur et aussi bien un organisateur de l'exposition tchèque au Salon d'Automne en 1909 qui n'a pourtant jamais vu le jour.

En 1911, Bohumil Kubišta consacra une étude à Miloš Jiránek à l'occasion de son décès soudain où il écrit : « ...*l'évolution indépendante de l'art tchèque ne sera possible jusqu'au moment où tout ce que l'art français peut nous offrir dans la forme ne sera assimilé, et par la suite jusqu'au moment où son influence gravitationnelle sur nous ne sera dominée en libérant la force créative latente qui est celée certainement dans notre race. Suivant ce but, une partie de la mission de Jiránek et de sa génération fut réalisée, la génération qui en se mettant au fait de l'art français occidental accélérerait indubitablement notre développement très en avant et suscita qu'il était possible de se dresser sinon à côté de Paris, au moins de Berlin et d'effacer et d'écarter Vienne en arrière*<sup>1457</sup> . »

L'effort qui fut commencé par la génération de Jiránek, fut amené à son plus grand degré par la génération de Kubišta. En 1911 quand Kubišta écrivit ses paroles, les artistes tchèques suivirent déjà les mêmes problèmes que les artistes français. L'exposition des Indépendants (des artistes Fauves et cubistes français) organisée à Prague en 1910 fut le moment du début de la rupture des peintres et des sculpteurs se recommandant du cubisme avec l'association Manes dirigée par les artistes de la génération précédente – la rupture eut lieu l'année de la mort de Jiránek en 1911 où les jeunes quittent Manes et fondent Skupina výtvarných umělců (le Groupe des artistes plasticiens), lancent une revue baptisée *Umělecký měsíčník* (Mensuel des arts) et ouvrent une exposition au siège du Manes au printemps.

Au tournant des années 1999 et 2000 le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris organisa l'exposition *Le Fauvisme ou l'épreuve du feu* où les artistes tchèques occupèrent une place honorable. Jana Claverie écrivit à cette occasion dans le catalogue : « *Dès 1905-1906, ils [les artistes tchèques] ont eu l'occasion de voir les toiles des Fauves à Paris [...]. Leur peinture, moins lumineuse, moins éclatante, moins colorée et moins exaltée, exprime plus de tension, voire une certaine mélancolie. S'ils ont également connaissance des oeuvres de Die Brücke en Allemagne, leur peinture n'a pas la même violence. Malgré l'influence si sensible de Munch et de Daumier, ils sont à la recherche de leur propre voie à travers une expression picturale qui ne se limite jamais au strict reflet des choses, mais, avides d'introspection, ils désirent « aller au fond de l'être », aspirent à en trouver la traduction en peinture et tentent, par la couleur, d'exprimer leur vécu et leurs états d'âme [...]. Le groupe des Huit connaît son apogée entre 1908-1910, réalisant la synthèse du fauvisme et de l'expressionnisme et trouvant alors un écho auprès du public*<sup>1458</sup> . »

<sup>1457</sup> Bohumil Kubišta, «Miloš Jiránek», in: *Předpoklady slohu, op. cit.*, p. 73-74, traduction K. F. : «...*samostatný vývoj českého umění nebude dotud možný, dokud nebude asimilováno všechno, co nám formově francouzské umění může poskytnout a pokud nebude následkem toho přemožen jeho gravitační vliv na nás a zároveň uvolněna latentní výtvarná síla, která v našem národě je jistě utajena. V tomto úkolu vyplnil Jiránek část poslání svého a své generace, která soustavným seznamováním se se západním francouzským uměním pohnala náš vývoj jistě o mnoho dopředu a působila, že bylo možno postavit se po bok ne sice Paříži, ale Berlínu a zastínit a do pozadí zatlačit Vídeň.* »

<sup>1458</sup> Jana Claverie, « Le fauvisme et la peinture tchèque, un fauvisme introspectif », in : *Le Fauvisme ou l'épreuve du feu*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, du 29 octobre 1999 au 27 février 2000, Paris, Paris musées, 1999, p. 316.

Quand Kubišta écrivit le nécrologue de Jiránek en 1911 il ne réalisait pas que désormais grâce à ses activités et à l'exposition des Indépendants qu'il co-organisa, les Tchèques ont rejoint le développement artistique français et en même temps ils confirmaient la tradition artistique autochtone, ce qui était le but de la génération des années 1890 qui a définitivement ouvert les fenêtres en France par l'exposition Rodin à Prague en 1902. Vers 1900 même l'impressionnisme ne fut pas assimilé par les artistes tchèques, en 1910 ils frappaient à la porte du cubisme et la jeune avant-garde continua sa recherche sur le champ artistique et créa une base solide pour les avant-gardes qui la suivirent.

Jiří Padrta, l'auteur de la publication prestigieuse sur la critique d'art d' Osma et de Skupina výtvarných umělců publiée en 1992 écrit : « ...après la publication de *Entwicklungsgeschichte de Meier-Graefe, au juste après l'exposition des Impressionnistes à Prague en 1907, après une suite d'articles publiés dans Volné směry, van Gogh, Gauguin, ni Cézanne ne sont plus vraiment une révélation en Bohême. La génération des années 1890 avec Miloš Jiránek et F. X. Šalda en tête, comprit leur importance, [...] toujours en liaison continue avec l'impressionnisme. De là vient une plus ou moins grande incompréhension du rôle de tous ces trois fondateurs dans le nouveau art postimpressionniste. L'incompréhension qui n'est pas corrigée même par les extra-lucides étincelles de l'intuition de Šalda et plus tard aussi de Jiránek qu'ils exprimèrent sur les pages de Volné směry. Dès le début les jeunes d' Osma partent clairement du point de vue opposé, comprenant et appréciant le rôle de Gogh, Gauguin, et Cézanne comme un rôle discontinu, critique ou même négatif par rapport à l'impressionnisme et régénérant par rapport au présent. En l'étudiant les jeunes renforcent leur conscience que leur rôle n'est pas celui des accomplisseurs de la situation ancienne créé par l'impressionnisme mais celui des régénérateurs et des primitifs qui commencent leur oeuvre dès le début d'une manière* <sup>1459</sup> . »

Comme on a vu, déjà en 1903 K. B. Mádl prononce pour la première fois dans la revue tchèque l'idée de la synthèse qui doit venir après l'analyse impressionniste : « *L'impressionnisme dépassât son premier zénith, ses efforts analytiques culminèrent et s'il a une mission à l'avenir – dont on ne doit pas douter, cette mission consiste en synthèse nouvelle des éléments décomposés* <sup>1460</sup> . » Šalda a compris la discontinuité de l'art des postimpressionnistes déjà en 1907, après l'exposition des impressionnistes quand il écrivit : l'oeuvre d' Edgar Degas et de Paul Cézanne est « *la protestation silencieuse contre l'impressionnisme* » <sup>1461</sup> . La même année, Jiránek constate qu'il n'aime plus « *ces maîtres*

<sup>1459</sup> Jiří Padrta, Miroslav Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců, teorie, kritika, polemika*, Praha, Odeon, 1992, p. 42-43, traduction K. F. : « ...po vydání Meier-Graefovy knihy *Entwicklungsgeschichte*, po výstavě francouzských impresionistů roku 1907 v Praze a po řadě článků otištěných ve *Volných směrech* ani van Gogh, Gauguin ani Cézanne v Čechách už de facto skutečným objevem. Generace devadesátých let v čele s Jiránekem a Šaldou chápala však jejich význam, jak už bylo řečeno, stále ještě v určitém kontinuálním vztahu k impresionismu. Odtud více či méně zásadní nepochopení role všech tří zakladatelů v novém postimpresionistickém umění, které nevyvážá ani některé jasnozřivé záblesky Šaldovy a později i Jiránkovy intuice, vyjádřené na stránkách *Volných směřů*. Mladí z *Osmy* vycházejí od začátku jednoznačně z opačného stanoviska, z pochopení a ocenění diskontinuitní, ve vztahu k impresionismu kritické či přímo negativní a v poměru ke své současnosti obrodné úlohy Goghovy, Gauguinovy a Cézannovy. Její studium posiluje v nich vědomí nikoliv dovršitelů staré situace, navozené impresionismem, ale obroditelů a primitivů, začínajících své dílo od základu nově. »

<sup>1460</sup> Karel B. Mádl, «Impresionisté ve Vídni (1903)», in: *Výbor z kritických projevů a drobných spisů, op. cit.*, p. 145, traduction K. F. : « *Impresionismus překročil svůj první zenit, jeho snahy analytické se vyvrcholily, a má-li opravu jakou misi v budoucnosti – o čemž netřeba pochybovati, záleží tato v nové synthesi rozložených prvků.* »

<sup>1461</sup> F. X. Šalda, «Výstava francouzských impresionistů v Praze, Informační slovo úvodem», in: *Soubor díla F. X. Šaldy, Kritické projevy 6, 1905-7*, Praha, Melantrich, 1951, p. 190, traduction K. F. : « *Jest v mnohém tichým protestem proti impresionismu ...* »

*parce qu'ils étaient les impressionnistes mais malgré ça »*<sup>1462</sup>.

Notons que la génération des années 1890 devait s'acquitter en même temps avec l'impressionnisme et le postimpressionnisme et en plus elle devait les légaliser au milieu tchèque. Le but de l'exposition organisée en 1907, l'année de la grande rétrospective de l'art de Cézanne, donc l'année de son acceptation officielle, n'était pas, malgré son titre de montrer le mouvement impressionniste. Les organisateurs voulaient plutôt faire voir le développement de l'art moderne avant et après l'impressionnisme. Ils y incorporaient non seulement les représentants de l'impressionnisme mais aussi van Gogh et Gauguin donc l'exposition ne présenta pas le mouvement impressionniste même mais plutôt l'oeuvre des artistes qui en parlaient pour trouver leur propre style individuel.

Dans les années 1890, l'oeuvre des artistes tchèques fut décalée par rapport à la critique d'art. Comme si en Bohême la théorie fut acceptée beaucoup plus facilement que la pratique et c'est pourquoi surtout dans le cas de Miloš Jiránek son oeuvre ne correspond pas à ses écrits. Jiránek propageait les théories des impressionnistes et des postimpressionnistes mais peignait dans le style symboliste. Ce décalage fut réglé seulement par la génération des cubistes vers 1910. En 1910 les membres d'Osma pouvaient se lier avec l'art français directement sans devoir digérer lentement et difficilement les phases qui précédaient. On présume que la plus grande différence entre la génération des années 1890 et des jeunes par rapport à l'art français ne consiste pas seulement en une différente compréhension du rôle des postimpressionnistes mais surtout en une liberté créative. Tandis que Jiránek et ses collègues devaient toujours vivre au passé et au présent en même temps, les Huit avaient cette chance de réagir au développement artistique français actuel immédiatement. Ils se sont retrouvés dans la phase fauve au même moment que leurs collègues français.

Désormais les années qui succédèrent l'exposition des Indépendants apportèrent d'autres exemples de l'art français le plus actuel à Prague. En mai 1913 le Skupina výtvarných umělců inaugure sa quatrième exposition à la Maison municipale. Son principal intérêt réside dans la présence de cinq tableaux de Derain, onze de Braque, neuf de Picasso et deux toiles de Gris, ainsi que dans des gravures de Cézanne, de Soffici et des artistes déjà nommés, à l'exception de Gris. La représentation déjà plus ou moins obligatoire des cubistes français, des futuristes italiens et des expressionnistes allemands est enrichie par de nouveaux noms : Arp, les frères Bourliouk, Chagall, Ernst, Bruce, Gontcharova, Larionov, Mondrian, Picabia. En février 1914, l'association Manes inaugure dans le pavillon au pied des jardins Kinsky l'exposition L'Art moderne, sur un choix du poète parisien Alexandre Mercereau<sup>1463</sup>. Parallèlement la sixième exposition du Skupina výtvarných umělců complétée par des oeuvres de Munch, Picasso et Pechstein et par quelques gravures de Braque, Picasso, Derain a lieu à la Maison municipale de Prague.

Depuis 1910 les artistes tchèques communiquèrent vivement avec leurs collègues français et d'autres avant-gardes européennes et une des périodes les plus fameuses dans l'art tchèque commença – la fabuleuse période cubiste qui fut interrompue seulement par la Première guerre mondiale<sup>1464</sup>. A l'occasion de l'exposition de l'avant-garde tchèque à Paris en

<sup>1462</sup>Miloš Jiránek, «Francouzští impresionisté», in: *O českém malířství moderním a jiné práce, literární dílo II.*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, p. 148, traduction K. F. : «... jeho mistry mám rád již ne proto, že byli impresionisty, nýbrž ačkoli jimi byli. »

<sup>1463</sup>Les exposants étrangers sont Bruce, Delaunay, Duffy, La Fresnaye, Friesz, Gleizes, Kiesling, Lhote, Marchand, Marcoussis, Metzinger, Mondrian, Rivera, Villon, Gonzales, Archipenko, Brancusi, Duchamp-Villon.

<sup>1464</sup>L'art et la théorie de l'art cubiste tchèque furent largement étudiés par Miroslav Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha, Odeon, 1988, 541 p. , Miroslav Lamač, Jiří Padrta, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917, teorie, kritika, polemika*, Praha, Odeon, 1992, 373 p. , Miroslav Lamač, *Cubisme tchèque*, Centre Pompidou, du 17 mars au 17 mai 1992, Paris, Flammarion, 1992, 279 p. , Gladys

1966 Miroslav Lamač a écrit : « *Le trait le plus caractéristique de l'avant-garde artistique tchèque [...] était le point de rencontre du climat spirituel de l'Europe centrale avec la pensée artistique française. [...] La particularité de la solution tchèque consiste dans le fait qu'elle réalise un rapprochement toujours plus conséquent entre les problèmes de l'expressionnisme et la conception française*<sup>1465</sup> . »

---

Fabre, «Paris/Prague: la querelle des cubistes, commentaires sur la correspondance inédite d' Alexandre Mercereau », *Prague 1900-1938 Capitale secrète des avant-gardes*, Musée des Beaux-Arts, Dijon, du 15 juin au 13 octobre 1997, Dijon, 1997, p. 132-135.

<sup>1465</sup>Miroslav Lamač, *Paris-Prague 1906-1930*, Musée national d' Art moderne, Paris, du 17 mars au 17 avril 1966, Paris, 1966, sans page.



*I En général sur la période de 1900 et 2000*

En écrivant sur la théorie d'art qui s'est développée dans cette période particulièrement vivante au tour de 1900 on était forcé de rentrer dans les esprits des penseurs et des hommes de lettres et on ne pouvait pas s'empêcher de faire des comparaisons entre les deux fins de siècles – celle du XIXe et celle du XXe siècle qu'on a vécu récemment.

Tandis que vers 1900, « la modernité » fut le mot le plus décliné dans la théorie d'art, vers 2000 on ressent une profonde fatigue de « la modernité » et dans les années 1970 et 1980 on rencontre un nouveau terme qui exprime les nouvelles tendances culturelles et sociales – « le postmodernisme ». À ce moment, il nous semble intéressant de faire une comparaison des pensées des critiques d'art français « pré-modernes » qui sont presque tous oubliés aujourd'hui mais avec lesquels on a fait connaissance pendant notre voyage aventureux – William Ritter, Camille Mauclair, Gabriel Mourey – avec les pensées des critiques d'art et des hommes de lettres contemporains – Jean Clair, Philippe Dagen, Yves Michaud et Guy Debord. Cette comparaison est attirante d'autant plus qu'« on trouve dans les années quatre-vingt-dix comme au début du siècle, de Kirkeby à Schnabel, une peinture qui se dit « expressionniste ». En dépit de différences locales, un graphisme débridé ou convulsif, une palette dissonante ou bien réduite aux seuls noir et blanc, une facture bâclée qu'on a parfois appelé la « bad painting », un format volontiers démesuré, enfin une imagerie « primitive » qui décrirait le destin d'un individu ramené au sexe et à la mort, ou bien encore illustrerait les mythes de la nation ont fait du néo-expressionnisme d'aujourd'hui une sorte de lingua franca<sup>1466</sup>. »

En plus au début des années 1990 comme vers 1905, le débat français sur la crise de l'art contemporain remonte. Dans les deux camps de critiques une première ligne d'attaque oscille entre le rejet caractérisé de l'époque et l'appel mélancolique au passé. Pour ces débats il est significatif que dans les années 1920 on peut observer un certain retour à l'ordre chez un grand nombre d'artistes qui commencèrent leur carrière avant-garde (Picasso, Braque, Delaunay, etc.). Au début des années 1990 une polémique s'est donc ouverte et elle s'est poursuivie depuis lors, avec un certain nombre de protagonistes : Jean-Philippe Domecq, Jean Clair, Olivier Céna, Jean-Louis Pradel, auxquels se sont joints en cours de route des personnalités comme Jean Baudrillard et Marc Fumaroli. Dans une réponse à une réponse de Marc Fumaroli dans le compte-rendu de son livre *L'Etat culturel*<sup>1467</sup>, Olivier Mongin précisait : « Nous sommes tous confrontés à un mouvement de démocratisation des moeurs et de la culture, à un relativisme profond contre lequel il faut réagir<sup>1468</sup>. » Il fallait, selon lui, défendre la Grande Culture, ou se résigner au relativisme, ou encore « partir à la recherche de valeurs esthétiques, morales » permettant à la société démocratique d'échapper à « la vulgarité et à la bêtise ». C'est une pensée qu'on entend répéter de la bouche des critiques d'art vers 1900 très souvent.

Yves Michaud publie en 1997 un livre<sup>1469</sup> dans lequel il essaie de faire une synthèse de tous les arguments de la crise de l'art contemporain. Il constate que même si tout va plutôt

---

<sup>1466</sup>Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste*, Paris, Gallimard, 1997, p. 111-112.

<sup>1467</sup>Voir Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 9 (*L'Etat culturel* est paru chez De Fallois en juillet 1991).

<sup>1468</sup>Voir *ibid.* (*Esprit*, février 1992, n° 179, p. 154).

<sup>1469</sup>*Ibid.*, 305 p.

bien : l'institution fonctionne, les critiques critiquent, le marché est provisoirement au ralenti, les artistes survivent, certains très bien, d'autres tant bien que mal, il n'y a pas grand monde pour s'y intéresser. Et il se demande : « *De quoi se plaint-on alors ? Probablement du fait que la plupart des gens n'y croient plus. Croire quoi ? A l'art bien sûr. Mais quel art ? C'est toute la question*<sup>1470</sup> . »

Michaud définit les problèmes principaux d'aujourd'hui ainsi : l'art contemporain est ennuyeux, il ne donne pas d'émotion esthétique, il est l'effet de trucages intellectuels qui dissimulent son vide et sa nullité, il est sans contenu, il ne ressemble littéralement à rien, aucun critère esthétique ne s'applique à ce n'importe quoi, il ne demande aucun talent artistique, il est un art épuisé par l'histoire, il est produit par l'excès d'historicisation, il n'est plus un art critique, il est une pure création du marché, il est l'effet d'un complot du monde de l'art et de ses réseaux, internationaux, américains ou mondains, c'est un art officiel, il n'existe que sous la protection du musée, il est coupé du public qui n'y comprend rien<sup>1471</sup> . Les inquiétudes et les questions d'aujourd'hui et d'il y a cent ans sont tellement similaires qu'il nous semble intéressant de leur consacrer cette dernière partie de notre thèse. On a choisi plusieurs thèmes qui nous paraissent intéressants à aborder.

---

<sup>1470</sup>*Ibid.* , p. 153.

<sup>1471</sup>Voir *ibid.* , p. 17.

William Ritter, Camille Mauclair et Gabriel Mourey, nés entre 1865 et 1872, appartenaient à la génération des symbolistes qui dans les années 1890 représentait une élite intellectuelle. A partir de 1905 ils se sont retrouvés de plus en plus en marge des courants actuels et leurs pensées furent finalement presque complètement effacées par les critiques plus proches des courants artistiques modernes. Leurs vies disparurent peut avant ou après la deuxième guerre mondiale. Mourey qui était le seul de ce trio à ne pas tomber dans le piège de l'antisémitisme et du nationalisme ne figure même pas dans *l'Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*<sup>1472</sup>. Tous les trois éprouvèrent une grande difficulté de comprendre et d'accepter l'art moderne, chacun s'arrêtant à un autre degré. William Ritter réagit aux tendances artistiques progressives par une ignorance – le plus souvent il ne donne aucune attention à l'art qui ne l'intéresse pas, donc à part quelques exceptions il resta muet devant les fauves et les cubistes. Dans ce sens il représente le contraire de Camille Mauclair qui depuis 1906, quand il publia sa critique d'art contemporain<sup>1473</sup>, attaque violemment tous les symptômes artistiques modernes depuis les impressionnistes. Gabriel Mourey prit la position la plus absolue – à partir de la Première guerre mondiale il cesse de publier et il disparaît du monde critique. Mourey contrairement à Ritter et Mauclair comprit que l'art est étroitement lié au monde qu'il interprète. Contrairement à Ritter qui a tout simplement fermé les yeux devant la réalité et par contrairement à Mauclair qui a voulu la changer d'après ses idées, Mourey arrête d'écrire au moment où il ne se sent plus compétent.

Contrairement à Mauclair, Mourey en 1890 déjà, avait défini les changements radicaux dans l'art comme un reflet des changements profonds dans la société, qui étant forcée par le système démocratique nivèle des valeurs. Cette tendance incline d'après lui vers la vénération de la médiocrité appartenant à tous et à personne. Il attaque la superficialité et le vide omniprésent rempli par une activité frénétique qui est pourtant dépourvue de tout sens et de tout contenu : « *Démocratiser l'art, c'était le vouer à une mort prochaine. Démocratiser l'art ! on n'imagine point accouplement de syllabes plus monstrueux et plus blasphématoire*<sup>1474</sup>. » Mourey allait aussi loin dans son jugement et dans sa critique qu'il attaque les résultats de la Révolution qu'il accuse de l'état de crise dans lequel la société actuelle se trouve. Cette Révolution qui représente pour les Tchèques le symbole de la liberté signifie pour Mourey plutôt une illusion de liberté.

---

<sup>1472</sup> *La promenade du critique influent, Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990, p. 375.

<sup>1473</sup> Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1906.

<sup>1474</sup> Gabriel Mourey, *Les Arts de la vie et le règne de la laideur*, Paris, P. Ollendorff, 2e édition, 1899, p. 106.

### III L'impressionnisme

Comme on a dit, Mauclair n'a jamais dépassé le stade de l'impressionnisme et ce mouvement fut le dernier (avec le symbolisme) qu'il défendit jusqu'à la fin de sa vie. Il est curieux de lire les remarques du critique d'art contemporain Philippe Dagen sur la considération de l'impressionnisme aujourd'hui : « *Qu'est-ce que l'Impressionnisme ? Le paradis – vert – de la France éternelle ; le dernier âge d'or certifié, garanti, officiel, incontestable. Les catalogues, les allocutions des guides, la production imprimée diffusent ce lyrisme rassurant. Au risque, dont apparemment chacun se moque, de donner de la France l'image la plus convenue, la plus anachronique, la plus naïvement pittoresque, la mode impressionniste prospère. La Réunion des musées nationaux reprend à son compte et exploite une sousmythologie populiste dont le moins subtil des observateurs peut déduire que ce pays n'aime rien tant qu'un certain passé, la Troisième République avant la Première Guerre mondiale : autrement dit un temps que l'on fait passer pour celui des plaisirs et des jeux, un interminable juin ensoleillé et frais. A cette image idyllique – parfaitement fausse au regard de ce que fut vraiment la France de cette époque, entre Commune, anarchisme et affaire Dreyfus – l'art français se trouve désormais associé, ne serait-ce que parce que les seules expositions qui circulent à l'étranger sont justement ces rétrospectives. A Londres, à Berlin, à New York, à Chicago, l'art français tel que les musées le présentent, c'est encore et toujours l'Impressionnisme<sup>1475</sup>. »*

Yves Michaud constate que : « *Les amateurs vont plus dans les musées classiques que dans les musées d'art moderne [...]. Leurs préférences vont vers les impressionnistes : ils aiment Van Gogh, Renoir et Monet et ils détestent Picasso, Dalí et [...] Buffet – probablement en tant qu'artiste « moderne » connu. De manière générale, ils ignorent plus le contemporain qu'ils ne le rejettent, mais ils rejettent franchement le moderne<sup>1476</sup>. »*

L'impressionnisme est aimé encore aujourd'hui par un large public international probablement parce que c'est le dernier mouvement artistique qui lui est compréhensible et qui est en plus décoratif donc beau à voir. Il utilise des motifs et du langage facile et accessible aussi bien aux Français qu'aux Tchèques, aux intellectuels qu'aux ouvriers. Les impressionnistes ne prétendent pas être quelque chose d'autre qu'ils ne sont – les peintres des paysages, des scènes figuratives et leur simplicité est reposante, sereine et calmante. Tout ce qui a suivi l'impressionnisme est senti par le public violant, compliqué, individuel et donc inaccessible. L'impressionnisme est le dernier mouvement qui a réussi à provoquer un grand écho parmi les gens, non seulement dans un cercle étroit des critiques d'art. Et c'est pourquoi on trouve même sur les murs d'une chambre d'un hôtel situé dans un petit village tchèque des reproductions des tableaux impressionnistes. On y chercherait en vain des Braques et des Picassos.

<sup>1475</sup>Philippe Dagen, *La haine de l'art*, Paris, Grasset, 1996, p. 80-81.

<sup>1476</sup>Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, op. cit., p. 55-56.

La question du rapport de l'art et de la science particulièrement vivante à la fin de XIX<sup>e</sup> siècle reste actuelle aussi bien de nos jours. Vers 1905, Mourey aussi bien que Mauclair a succombé à l'illusion de la renaissance artistique au nom de la peinture murale fondée sur la nouvelle iconographie scientifique dont le représentant le plus fameux à l'époque et l'un des leurs préféré fut A. Besnard qui a décoré le plafond de l'Hôtel de Ville de Paris dans ce style. Ernst Gombrich au retour d'un entretien, se laisse aller à confier son malaise : « *Les progrès de la science moderne sont si étonnants que je me sens un peu gêné lorsque je vois mes collègues à l'université discuter des codes génétiques, alors que les historiens d'art discutent le fait que Duchamp a envoyé un urinoir à une exposition. Réfléchissez à la différence de niveau intellectuel, ce n'est vraiment pas possible*<sup>1477</sup> . » Et Jean Clair en fait le commentaire : « *Le territorium artis, qui se nourrissait jadis de la confluence de tous les savoirs, s'est réduit, en effet, à n'être plus qu'une peau de chagrin. Les enjeux intellectuels et épistémologiques mais aussi les grandes questions métaphysiques de notre époque, c'est dans la physique, dans la biologie qu'on les rencontre, non plus dans la pratique erratique des ateliers*<sup>1478</sup> . »

Il est intéressant d'observer le rapport de l'art et des sciences depuis 1900 jusqu'à nos jours. Mourey et Mauclair s'imaginèrent que l'art conserverait les moyens d'expressions anciens pour représenter des découvertes scientifiques. Mais la science est rentrée dans l'art beaucoup plus directement. Les pointillistes ont commencé un procès particulièrement important pour le développement prochain de l'art abstrait. Déjà F. X. Šalda comprit que le pointillisme ouvre une voie nouvelle à un paradoxe dans l'art plastique - à sa dématérialisation dont le stade prochain fut la peinture abstraite. Depuis la Renaissance les peintres et les sculpteurs se sont disputés à propos de la supériorité de la peinture ou de la sculpture. L'un des arguments pour appuyer sur la supériorité de la peinture était qu'elle transforme la vision du monde tridimensionnel en une peinture dimensionnel. Aujourd'hui les catégories de la peinture ou de la sculpture perdent leur sens traditionnel car elles sont devenues changeantes. L'art autour de 2000 développe des possibilités énormes que la science lui procure grâce aux nouvelles technologies. Ce développement se dirige vers la dématérialisation et la reproduction.

Walter Benjamin prophétisait la naissance de formes d'art qui ne seraient même plus artistiques, où ne demeurerait même plus le souvenir de la contemplation et du recueillement anciens. Et Yves Michaud affirme que ce pas est franchi. La vidéo et la télévision constituent ces véhicules d'une « esthétique » de l'auto-représentation et de la distraction.

---

<sup>1477</sup> Cité par Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste*, op. cit., p. 125 (Ernst Gombrich, « Entretien », in *L'Image*, Paris, Musée d'Histoire contemporaine, B. D. I. C., n° 2, mars 1966, p. 207).

<sup>1478</sup> Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste*, op. cit., p. 125.

Déjà en 1899 Mourey constate : « *L'égalité de tous les êtres humains par l'intelligence, le savoir, la conscience morale, la valeur individuelle, qu'est cela ? Une seule chose existe : l'égalité devant l'argent ! Devant l'argent, c'est-à-dire devant ce que les foules avides considèrent comme le seul moyen d'assouvir leur soif de jouissances inférieures. Et le plus triste est que ne mettant l'argent sur le piédestal le plus élevé où l'humanité ait jamais mis un Dieu, l'humanité moderne ne fait que se montrer clairvoyante* <sup>1479</sup> . »

Mauclair défend Durand Ruel, qui s'appuyait des impressionnistes et il condamne les autres galeristes et marchands d'art comme Bernheim, Petit et les autres ne voulant pas avouer que leurs buts et leurs activités étaient quasi similaires. Mauclair devient l'un des plus violents critiques du côté commercial dans l'art jusqu'à la fin de sa vie. En 1929 il s'adresse aux marchands : « *Je suis incommodé par l'odeur d'argent que vous répandez dans un art que j'aime, alors que notre génie s'exercerait mieux dans le domaine du pétrole, du caoutchouc ou des denrées alimentaires, sans blesser les consciences. Je vous juge responsable de l'avalissement du tableau au rang d'une valeur à lots, et de la faillite physique et mentale de centaines d'artistes illusionnés par vos réclames et vos gros prix, que vous laisserez tomber sans remords, et qui sans votre organisation égoïste, avide et dure, ne se fussent point jetés dans la surproduction sans apprentissage, dans l'enfer des espérances déçues* <sup>1480</sup> . »

En 1983 Jean Clair suggère un semblable complot commercial même si d'une manière moins claire et à mots couverts. Ainsi dans cette longue phrase qui réunit les suspects et leur crime : « *Cependant, pieusement exposée par des conservateurs de musée qui, las du passé, découvrent en elle le frisson du nouveau, confortée dans sa foi d'incarner une légitimité révolutionnaire par une critique souvent inepte, aubaine enfin d'un marché qui trouve en elle des produits aussi labiles et aisément renouvelables que dans toute autre branche du commerce, susceptibles, avec le minimum d'embarras, de susciter le maximum de profit, toute une « avant-garde » occupe avec fracas le devant de la scène* <sup>1481</sup> . » Et Philippe Dagen en fait le commentaire : « *Autrement dit : les critiques ineptes, les conservateurs naïfs et les marchands cyniques s'entendent pour promouvoir des articles de New York au rayon des nouveautés* <sup>1482</sup> . »

---

<sup>1479</sup>Gabriel Mourey, *Les Arts de la vie et le règne de la laideur*, Paris, *op. cit.*, p. 52.

<sup>1480</sup>Camille Mauclair, *La Farce de l'art vivant*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue critique, 1929, p. 179-180.

<sup>1481</sup>Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983, p. 12.

<sup>1482</sup>Philippe Dagen, *La haine de l'art*, *op. cit.*, p. 30.

## VI La religion du succès et la critique

Les Fauves ont été traités de fous et de blagueurs, les cubistes ont connu le même sort. Ils étaient décrétés incompréhensibles parce que tel critique ne les comprenait pas ou ne se donnait pas la peine d'essayer. Ce discours de la dérision revient avec régularité tout au long du siècle dans la critique d'art. Au début du siècle on rencontre un nouveau phénomène de l'idée du succès artistique qui dérive du succès commercial. « La religion du succès » est le titre d'un chapitre du livre de Mourey<sup>1483</sup>. Il considère que le succès est « ...la seule [religion] devant les mystères et les dogmes de laquelle l'homme d'aujourd'hui consent à s'incliner, dont il accepte de suivre les rites et d'observer les commandements [...] elle est une religion de l'Age, de la Publicité et de l'Industrialisation universelle<sup>1484</sup>. » Jean-Philippe Domecq attaque en 1996 le phénomène Warhol qui d'après lui « n'aura été qu'une énorme farce intellectuelle, à la faveur de laquelle la critique d'art n'hésita pas à répéter et répète encore une somme de contrevérités absolument stupéfiantes<sup>1485</sup>. » Philippe Dagen commente ironiquement ce phénomène par une manoeuvre de marchands américains, le snobisme de quelques-uns, la naïveté du plus grand nombre<sup>1486</sup>.

Mourey poursuit ses réflexions : « La Religion du Succès, qui est infaillible, l'a déifié : malheur à qui ose douter de sa divinité ! La critique s'en garderait bien : elle n'a ni assez de courage ni un sentiment assez élevé de sa mission pour cela [...]. Et l'on évoque les grands noms et les grandes figures des Juges d'autrefois, et l'on est bien forcé de constater avec mélancolie qu'ici, comme ailleurs, ce ne sont pas les talents qui ont diminué mais les caractères. C'est qu'un esprit nouveau souffle à présent sur les Lettres, les Arts, le Théâtre : l'esprit d'industrialisation, de commercialisation (les affreux mots, mais qui conviennent bien aux affreuses choses qu'ils désignent !) qui n'admet et ne reconnaît que les valeurs matérielles et tient pour inexistants tous les efforts, toutes les productions dont le rapport ne se peut monnayer<sup>1487</sup>. » Et Mourey termine son chapitre par les constatations qui étonnent par leur fraîcheur aujourd'hui : « L'homme moderne ne sait pas attendre : il a perdu l'habitude de la patience. Il a perdu aussi l'habitude du sacrifice et de la résignation. Il lui faut posséder immédiatement la proie de son désir : tous les moyens sont bons et nul n'ignore que la fin est là pour les justifier. Et puis, la Religion du Succès a sans cesse besoin de dieux nouveaux à ériger sur ses autels ; la piété des foules est changeante, elle se lasse vite de ses idoles ; il s'agit donc coût que coûte, dare-dare, de la conquérir, quand on y est décidé ; il s'agit d'arriver bon premier, dès qu'une place est libre, à moins qu'on ne soit assez fort, quand elle est occupée, pour en déloger celui qui l'occupe. Car la Religion du Succès est égoïste et sanguinaire<sup>1488</sup>. »

Ce qu'Yves Michaud écrit en 1997 n'est pas loin des pensées de Mourey : « Il y a quelque chose de touchant à voir dénoncer une fausse religion de l'art, ou faire l'éloge d'un culte esthétique précieux quand il n'y a plus ni religion ni culte mais un supermarché de l'aura que les consommateurs sont en train de désert<sup>1489</sup>. »

<sup>1483</sup> Gabriel Mourey, *Propos sur les beautés du temps présent*, Paris, Ollendorff, 3e édition, 1917, p. 3-12.

<sup>1484</sup> *Ibid.*, p. 3-4.

<sup>1485</sup> Jean-Philippe Domecq, « Misère de la critique », *Krisis*, n° 19, novembre 1996, p. 36.

<sup>1486</sup> Voir Philippe Dagen, *La haine de l'art*, Paris, Grasset, 1997, p. 29.

<sup>1487</sup> Gabriel Mourey, *Propos sur les beautés du temps présent*, Paris, *op. cit.*, p. 8-9.

<sup>1488</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1489</sup> Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 62.

## VII Le règne de l'Image

Mourey réunit ses pensées critiques sur la société et l'art dans le livre intitulé *Propos sur les beautés du temps présent*<sup>1490</sup> qu'il divise en quatre parties : « Les arts, les artistes et les mœurs », « La beauté de Paris », « L'art et le théâtre », « L'horizon s'éclaircit », dont la première est la plus intéressante pour nous. Il y aborde plusieurs thèmes tout à fait actuels aujourd'hui dont l'un « Le règne de l'image ». Mourey traite le sujet sous la forme d'un dialogue entre Quelqu'un et N'Importe-qui dont nous nous permettons de citer une partie : « *N'Importe-qui : Je rêve un temps, et il est proche, je crois, où les journaux, les livres, les revues ne contiendront plus que des images. Quelqu'un : Ce sera délicieux ! Mais, dites-moi, prétendriez-vous que l'amour effréné des images dont sont possédés nos contemporains soit un indice de civilisation ? Je serais plutôt tenté d'y voir le signe certain d'un retour à la barbarie [...]. N'Importe-qui : Or, lire exige un effort, comporte une fatigue. Effort vain, fatigue inutile. Dans cent ans, l'on ne lira plus, l'on regardera des images*<sup>1491</sup> . »

Et il termine cette réflexion par la critique de ses contemporains écrite bien avant l'existence de la télévision : « *Quelqu'un : Et aussi de la haine qu'ils [les contemporains] nourrissent contre la solitude et contre le silence ! Il leur faut autour d'eux du mouvement, du bruit, des couleurs qui chatoient, des formes qui remuent ; ils ne veulent apprendre, quand encore ils le veulent, qu'en s'amusant. Ils ressemblent de plus en plus aux primitifs, aux enfants, aux sauvages que l'on conquiert en leur montrant des images, et qui sont incapables de se hausser à la compréhension des idées. N'Importe-qui : Possible, possible. Mais vous aurez beau vous lamenter, vous ne changerez rien à ce qui est, à ce qui doit être. L'humanité est sursaturée de mots et d'idées, depuis des milliers de siècles qu'elle pense. Le règne de l'Image est arrivé*<sup>1492</sup> . »

En 1967 Guy Debord écrit : « *La société qui repose sur l'industrie moderne n'est pas fortuitement ou superficiellement spectaculaire, elle est fondamentalement spectaqliste. Dans le spectacle, image de l'économie régnante, le but n'est rien, le développement est tout. Le spectacle ne veut en venir à rien d'autre qu'à lui-même*<sup>1493</sup> . »

---

<sup>1490</sup>Gabriel Mourey, *Propos sur les beautés du temps présent*, op. cit. , 201 p.

<sup>1491</sup>*Ibid.* , p. 15-16.

<sup>1492</sup>*Ibid.* , p. 21.

<sup>1493</sup>Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Editions Gallimard, 1992, p. 21.



L'Art Nouveau est souvent cité comme le dernier style de la fin du XIXe siècle après lequel les avant-gardes apportèrent une telle atomisation des tendances qu'aucun autre style ne pouvait naître. Le dernier essai fut réalisé par les artistes tchèques qui ont compris le cubisme comme un style nouveau du XXe siècle. Ils étaient les seuls qui ont tenté de créer non seulement la peinture et la sculpture mais aussi le mobilier et l'architecture cubistes.

Mourey déjà bien avant la naissance du cubisme constate : « *Chacun, en effet, ne poursuit qu'un but : suivre la Mode et, s'il le peut, la devancer ; or, la Mode est l'ennemie déclarée du style. Le propre de la Mode est d'être éphémère ; le propre du style, de viser l'éternité [...]. Pendant ce temps, je le répète, le goût, le sens, la compréhension du style s'atrophient. Nul artiste, bientôt, nul écrivain n'y visera plus, puisqu'il n'existera plus de public pour y être sensible. Et de même que, par suite de l'affaiblissement des études classiques, par suite, aussi, de la disparition de l'esprit religieux, la plupart des chefs-d'oeuvre de la peinture et de la sculpture qui peuplent les musées et les églises ne pourront plus être compris que par une élite de plus en plus restreinte, de même le nombre d'esprits capables d'apprécier les réelles beautés de forme d'un ouvrage d'art ne cessera de diminuer. Serait-ce un si grand mal ? On en vient, en présence des enthousiasmes désordonnés, des admirations inconscientes que provoquent certaines productions contemporaines, on en vient, non sans mélancolie, à se le demander*<sup>1494</sup> . »

Daniel Bell, dans son livre *Les contradictions culturelles du capitalisme*<sup>1495</sup>, ne fait guère autre chose que dire et redire que le modernisme s'épuise dans la répétition du nouveau, que le nouveau a perdu sa force agressive, qu'il s'est transformé en culte de l'originalité gratuite et subjective.

Yves Michaud fait ce résumé des articles sur la crise de l'art contemporain dans les années 1990 en France : « *Ce qui est sans cesse dénoncé comme triomphe du n'importe quoi, c'est en fait la liberté pour chacun d'affirmer « ce qui lui plaît », une liberté qui, dans une situation de démocratie non éclairée et manipulée par les médias, tourne, disent les adversaires de l'art contemporain, au snobisme et au conditionnement des goûts par la mode. Ces thèmes sont présents dans tous les articles publiés dans Esprit où l'idée d'une industrie de la conscience à l'âge démocratique est centrale*<sup>1496</sup> . »

<sup>1494</sup>Gabriel Mourey, *Propos sur les beautés du temps présent*, op. cit., p. 54, 57-58.

<sup>1495</sup>Voir Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, op. cit., p. 115.

<sup>1496</sup>*Ibid.*, p. 27.

Comme on sait, la question de la beauté et de la laideur devient particulièrement importante vers 1900 au moment de la naissance de l'art moderne. Tous nos critiques la traitaient d'une ou de l'autre manière. Depuis 1905, Camille Mauclair vivait un grand conflit et une disharmonie entre la réalité et l'art : « *Non seulement il est naturel que l'évolution entraîne la création de nouvelles expressions et leur transformation en beautés, ainsi que cela s'est toujours passé, mais encore le devoir de tout artiste est de rechercher ces beautés dans la contemplation de son époque. Rien n'est plus bas et plus ridiculement impuissant que de prétendre qu'il n'y a que laideur dans le temps où l'on vit. Les médiocres, les incapables ont toujours exprimé leur regret du passé et déclaré détester le temps où ils vivaient, tandis que les forts et les sincères ont découvert le beau à toutes époques de la vie, parce que la vie est toujours féconde en beauté...* »<sup>1497</sup> Toutefois, comme il n'arrête pas à témoigner Mauclair ne pouvait jamais accepter la nouvelle voie que l'art a prise depuis 1905. Il était incapable de répondre à la question : l'époque est belle pourquoi donc l'art n'y correspond pas ? Il trouva la réponse seulement en 1944 en écrivant son livre antisémite *La Crise de l'Art moderne*<sup>1498</sup> où il a accusé les marchands et surtout les Juifs de destruction artistique.

Au moment où l'art s'est dirigé vers une autre beauté que celle classique – qu'on pourrait décrire comme la beauté expressive et individuelle, il a commencé à perdre un langage commun avec le public et il est devenu difficile à déchiffrer. En 1909 Maurice Denis a écrit : « *Les productions de l'art moderne ne dépassent guère un petit cercle d'initiés. Ce sont de petites coteries qui en jouissent. Chaque espèce de sensibilité, chaque artiste, si incomplet soit-il, possède une catégorie d'admirateurs, son public. Or l'oeuvre d'art doit atteindre et remuer tous les hommes. Soit parce qu'ils expriment et résument toute une civilisation, soit parce qu'ils provoquent une culture nouvelle, les chefs-d'oeuvre classiques ont un caractère d'universalité, d'absolu. L'ordre de l'univers, l'Ordre divin que l'intelligence humaine manifeste en eux apparaît le même à travers la variété des formules individuelles* »<sup>1499</sup>.

Camille Mauclair ajoute en 1929 : « *On ne rencontre partout que des gens délicats, cultivés, familiers des belles choses, qui murmurent : « Est-ce que ce carnaval pictural va durer longtemps ? » Le vieil académisme était vermoulu, certes, et il est louable de tenter de faire du « nouveau », mais en tâchant de faire « autrement et autant » que les anciens maîtres savants et sincères. Ce musée des horreurs, cette insulte au goût, cette pacotille effrontée, est-ce donc cela l'Ecole française après Manet, Degas ou Puvis ? Non, cela ne peut durer »* »<sup>1500</sup>.

Philippe Dagen commente la situation actuelle en 1996 : « *Seule certitude pour l'heure : ce bon goût, qui se dit même à l'occasion le « meilleur goût », fort de ses connaissances, des expériences antérieures et de l'harmonie de « l'odorat et de l'esprit volatil », ne supporte pas l'art contemporain. Il ne peut pas le sentir* »<sup>1501</sup>. Marc Fumaroli et Jean Clair suggèrent à la fois aux artistes et au public que l'art officiel des vingt ou trente dernières années vit en vase clos et ne répond pas à l'attente profonde du public<sup>1502</sup>. Ils ressentirent de manière semblable aux critiques de la fin du XIXe siècle que l'art

<sup>1497</sup> Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1906, p. 25.

<sup>1498</sup> Camille Mauclair, *La Crise de l'Art moderne*, Paris, Editions C. E. A. , 1944.

<sup>1499</sup> Cité par Philippe Dagen, *La haine de l'art*, op. cit. , p. 21-22 (Maurice Denis, « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », *L'Occident*, mai 1909 ; repris in *Théories*, Paris Rouart et Watelin, 1920, p. 277).

<sup>1500</sup> Camille Mauclair, *La Farce de l'art vivant*, op. cit. , p. 15.

<sup>1501</sup> Philippe Dagen, *La haine de l'art*, op. cit. , p. 22.

<sup>1502</sup> Voir Jean Clair, Marc Fumaroli, « L'art contemporain est dans une impasse », *Le Figaro*, le 22 janvier 1997.

contemporain se trouve dans une sorte de porte-à-faux, puisqu'il ne répond plus au désir de ce que l'art a traditionnellement apporté de génération en génération, chaque fois d'ailleurs avec des formes différentes parce que l'optique du moment était différente.

Yves Michaud comment la situation ainsi : « ...c'est aussi au nom de la démocratie que l'art contemporain est attaqué comme hermétique et raréfié, dénué de valeurs de communication et donc inintelligible au public dont les jugements critiques, ou plutôt ceux qui lui sont attribués, sont mis à contribution pour alimenter l'attaque<sup>1503</sup>. » Il trouve que « D'un côté, les pratiques et les goûts des Français témoignent d'un rapport très conventionnel à l'art ; de l'autre, les pratiques des professionnels du monde de l'art sont en complet décalage<sup>1504</sup>. » Et il ajoute plus loin : « En fait, ce qui est appelé, depuis Harold Rosenberg, dé-définition et désesthéticisation de l'art n'est rien de nouveau : il y est simplement question d'arts qui ne sont plus beaux et qui ne sont plus de l'Art avec un A. Par ces mots s'exprime la prise de conscience de la fin d'une représentation, mais la fin de cette représentation n'est pas la fin de l'activité représentée ; elle produit tout au pire une désorientation<sup>1505</sup>. »

---

<sup>1503</sup> Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, op. cit. , p. 32.

<sup>1504</sup> *Ibid.* , p. 51.

<sup>1505</sup> *Ibid.* , p. 217-218.

Mourey prévoit la fin de l'art puisqu'il perd la base de son existence de la même manière que la religion avec laquelle il fait une liaison directe. Contrairement à Mauclair qui voyait le début de la crise en post-impressionnisme et dans toutes les avant-gardes qui succédaient à l'impressionnisme, Mourey date le début du déclin par l'impressionnisme qui résignait à l'éternité aussi bien des idées que des tableaux qui succombent aux dégâts du temps déjà après dix ans. Soulignons que l'idée de la fin de l'art est devenue très actuelle à la fin du XIXe siècle et depuis elle n'a pas disparu même si le raisonnement varie.

C'est dans le primat d'une théorie expressionniste du langage qu'un philosophe comme Karl Popper voit ainsi la cause du déclin de l'art actuel. « *Il est très significatif de la superficialité intellectuelle de notre temps, que l'on parle comme si le langage était communication, uniquement communication et uniquement expression. L'accent mis sur cette seule fonction d'expression du langage a d'ailleurs donné naissance à l'expressionnisme artistique. Qu'est-ce que l'art dans son acception générale ? L'art est expression de la personnalité : moi, artiste, je suis important dans le domaine de l'art ; il faut que je m'exprime, il faut éventuellement que je communique avec les autres. C'est tout ce qui semble importer dans l'art. Et c'est ce qui l'a condamné à sa perte [...]. C'est toute la vérité sur le déclin de l'art ; les philosophes superficiels sont responsables de la chute de l'art*<sup>1506</sup> . »

Yves Michaud après une analyse des écrits des critiques d'art contemporain arrive à une impression qui leur est commune et c'est celle de la fin de l'art: « *Le triomphe du n'importe quoi marque donc la fin de l'esthétique, et même de l'art tout court [...]. Sous une version radicale, l'art est proclamé aussi mort que nul*<sup>1507</sup> . » Et il continue plus loin : « *L'art au sens non seulement des beaux-arts mais de la haute culture a été non pas remplacé par la culture commerciale mais marginalisé par elle et, qui plus est, la culture s'est émietlée en fonction des groupes de consommateurs*<sup>1508</sup> . »

---

<sup>1506</sup> Cité par Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste*, op. cit. , p. 113-114 ( Konrad Lorenz et Karl Popper, *L'avenir est ouvert*, Symposium Popper, Paris, Flammarion, 1995, p. 119).

<sup>1507</sup> Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, op. cit. , p. 31.

<sup>1508</sup> *Ibid.* , p. 59-60.

En qui se concerne des critiques d'art tchèques leur situation dans le monde artistique fut toujours – aussi bien maintenant que vers 1900 – un peu spéciale à cause des conditions politiques dans lesquelles l'art tchèque et la critique d'art se sont développés. Comme on sait, jusqu'en 1918 le peuple tchèque exista en tant que nation mais sans son propre Etat et ce fait déterminait jusqu'à un certain point son développement culturel. Donc même si on a vu à quel point l'intuition des tels critiques d'art comme Miloš Jiránek et František Xaver Šalda fut justifiée par le futur, on ne trouve pas chez eux ni chez les critiques beaucoup plus conservateurs comme Karel B. Mádl les réflexions aussi négatives sur le monde démocratique et moderne que chez leurs collègues français. Autrement dit, les Tchèques en attrapant le développement artistique n'éprouvaient aucun sentiment de crise comme leurs collègues français. Cela s'explique par la situation politique et économique dans les Pays tchèques où la démocratie et le marché d'art étaient beaucoup moins développés qu'en France.

De l'autre côté à partir du début de la Deuxième guerre mondiale jusqu'en 1989 (une autre date symbolique qui correspond à la date de l'Exposition universelle de Paris 1889) la Tchécoslovaquie subissait le régime communiste qui ne permit presque aucun échange culturel libre et donc ces années signifiaient une isolation quasi complète du développement artistique tchèque de l'Europe de l'Ouest. L'échange artistique pouvait s'ouvrir seulement à partir de 1989 et dans un certain sens on se permet de faire une comparaison entre les années 1910 et 1990, tout en étant conscient des grandes différences. Les deux périodes sont marquées par une grande éruption de la créativité et une envie de se lier au développement artistique à l'étranger. Mais de nouveau la société tchèque se trouvait dans une autre situation que les sociétés de l'Europe de l'Ouest, donc la crise de l'art contemporain qui fut ressentie et prononcée au début des années 1990 en France ne trouva pas l'écho dans le milieu tchèque.

## Sources et bibliographie

### *Exposé bibliographique :*

La francophilie, les relations historiques franco-tchèques, le séjour des artistes tchèques en particulier en France ont fait l'objet d'études. Toutefois les relations artistiques basées sur les échanges théoriques et critiques n'ont jamais été traitées globalement. Nous avons ainsi été contraints d'utiliser un matériel abondant, hétérogène et de teneur plus ou moins grande.

Les lacunes de la bibliographie existante sur les relations artistiques franco-tchèque de notre période et la richesse des sources découvertes, nous ont conduit à privilégier ces sources et donc à faire primer l'inédit sur la compilation. Leur exploitation constitue le principal apport de notre travail.

Les imprimés utilisés, présentés dans la deuxième partie de cet exposé sont divisés en deux groupes – la littérature, les livres ayant un rapport plus ou moins directe avec les relations artistiques franco-tchèques dans le context européen et mondial et les périodiques tchèques et francophones le plus souvent de l'époque, qui ont représentés une plate-forme essentiel de la communication entre les deux pays aussi bien verbale que visuelle. La bibliographie ne saurait bien entendu prétendre à l'exhaustivité en se limitant à dresser les ouvrages et les articles utilisés au cours de notre recherche.

## Sommaire

Sources :

### *I Prague*

A/ Archives privées

B/ Archives du Musée de la littérature tchèque (Památník národního písemnictví)

C/ Archives de la Galerie Nationale (Archiv Národní galerie)

D/ Archives de la Capitale de Prague (Archiv hlavního města Prahy)

### *II Paris*

A/ Archives de la Société tchéco-slave (Archiv Československé besedy)

B/ Bibliothèque nationale

C/ Archives du Musée Rodin

D/ Archives du Musée Bourdelle

E/ Centre de documentation au Musée d'Orsay

F/ Archives Nationales

### *III Bern*

Archives littéraires suisses

### *IV La Chaux-de-Fonds*

Bibliothèque de la Ville

### *V Angleterre*

Archives privées

Bibliographie :

A/ LA LITTERATURE

#### 1. La littérature sur l'art

##### *I Sur l'art tchèque*

A/ Catalogues

B/ Autres

##### *II Sur l'art français*

A/ Catalogues

B/ Autres

### *III Sur l'art mondial*

A/ Catalogues

B/ Autres

## 2. Autour de l'art

### *I L'histoire*

A/ Tchèque par rapport à l'histoire française

B/ Française et européenne

### *II La théorie, la critique d'art, les souvenirs, la correspondance*

A/ En tchèque

B/ En français, en allemand et en anglais

### *III Romans et poésie*

### *IV Encyclopédies*

B/ LES PERIODIQUES

## 1. Les périodiques tchèques

### *I Sur l'art*

A/ Sur l'art tchèque

B/ Sur l'art français

C/ Sur l'art mondial

### *II La théorie et la critique d'art*

## 2. Les périodiques francophones

### *I Sur l'art*

A/ Sur l'art tchèque et autrichien

B/ Sur l'art français

C/ Sur l'art mondial

### *II La théorie, la critique d'art et les institutions*

### *III Prague*



## Sources

### *I/ Prague*

#### A/ Archives privées

Dans une collection privée à Prague on a découvert une correspondance riche entre les deux artistes tchèques séjournant à Paris Luděk Marold et Karel Vítězslav Mašek.

Archives privées, Prague, correspondance de Luděk Marold à Karel Vítězslav Mašek

#### B/ Archives du Musée de la littérature tchèque (Památník národního písemnictví)

Ces archives nous ont permis de consulter la correspondance de trois Tchèques particulièrement importants pour le développement des relations artistiques franco-tchèques – le mécène Josef Hlávka, le critique d'art František Xaver Šalda et l'artiste Zdenka Braunerová. On espérait y trouver aussi les écrits de Rudolf Kepl – l'homme de lettre tchèque et l'un des principaux organisateurs des expositions de l'art français à Prague – mais on a pu y consulter seulement les photocopies de sa correspondance tardive à partir des années 1920.

#### 1/ Fond Hlávková akademie:

Correspondance de Vojtěch Hynais à Josef Hlávka

#### 2/ Fond F. X. Šalda, correspondance à F. X. Šalda de :

Miloš Jiránek

Camille Mauclair

#### 3/ Fond Zdenka Braunerová, correspondance de:

Miloš Jiránek et Arnošt Hofbauer à Zdenka Braunerová

Camille Mauclair à Zdenka Braunerová

#### C/ Archives de la Galerie Nationale (Archiv Národní galerie)

Ces archives contiennent une grande richesse des écrits des artistes tchèques. On s'est consacré surtout aux personnages qui ont dépassé leur vocation artistique au bénéfice des relations artistiques franco-tchèques. On a trouvé les sources les plus abondantes dans les fonds de Bohumil Kafka, mais aussi Arnošt Hofbauer et le critique d'art Miloš Jiránek. On a consulté aussi d'autres fonds comme par exemple de Václav Radimský, Otto Gutfreund, Rudolf Ryšavý mais on n'y a pas retrouvé des informations liées à notre sujet.

1/ Fond Bohumil Kafka :

Copies de lettres envoyées par Bohumil Kafka (korespondence odeslaná, 23/4, copie de lettres I.) à:

Mme Carrière  
G. Fayet  
Camille Mauclair  
William Ritter  
Jan Štenc

Lettres adressées à Bohumil Kafka (korespondence přijatá od jednotlivců) de:

Otto Gutfreund  
Rudolf Kepl  
František Xaver Šalda  
Karel Špillar

Lettres adressées à Bohumil Kafka (korespondence přijatá, korporace 23/3) de:

L'Association Manes  
La traduction de la correspondance de Bohumil Kafka par Z. Dyková-Hásková  
Correspondance d'E. Avenard (secrétaire général du Salon d'Automne) à Bohumil Kafka  
Correspondance d'Arsène Alexandre à Bohumil Kafka

Les documents de Bohumil Kafka (knihy konceptů, adresář, 2966, 23) :

O pořádání výstavy českého umění v Paříži r. 1908 na Salonu d'Automne – koncept návrhu Bohumila Kafka a Rudolfa Kepla

2/ Fond Arnošt Hofbauer :

Hofbauerová-Heyrovská Klára, manuscrit Setkání se slavným sochařem Augustem Rodinem  
Correspondance de William Ritter à Arnošt Hofbauer  
Correspondance d'Arnošt Hofbauer à ses parents

3/ Fond Miloš Jiránek z pozůstalosti Jiřího Kotalíka, correspondance à Miloš Jiránek de:

Zdenka Braunerová

Hanuš Jelínek  
Vincenc Kramář  
Otakar Španiel  
Max Švabinský

D/ Archives de la Capitale de Prague (Archiv hlavního města Prahy)

Ces archives nous ont permis de consulter les fonds de l'association artistique Manes, en particulier les expositions de l'art français organisées à Prague et les expositions de l'art tchèque organisées à Paris au cours de notre période. Grâce à ces sources on a pu entrevoir le processus de la préparation de ces événements.

- « Světová výstava v Paříži », fond Manes, sign. 6. 1. 7, karton 35
- « Výstava Moderní umění francouzské », fond Manes, sign. 6. 1. 14, karton 36
- « Henri Le Sidaner, Louis Dejean », fond Manes, sign. 6. 1. 33, karton 38
- « Francouzští impresionisté », fond Manes, sign. 6. 1. 34, karton 38
- « XXVII. Výstava Emile Bernard », fond Manes, sign. 6. 1. 40, karton 39
- « Výstava E. A. Bourdelle », fond Manes, sign. 6. 1. 41, karton 39
- « Projekt výstavy Čes. umění v Paříži 1909 », fond Manes, sign. 6. 1. 44, karton 39
- « Les Indépendants », fond Manes

*II/ Paris*

A/ Archives de la Société tchéco-slave (Archiv Československé besedy)

En ce moment, ces archives font partie des archives de la Société tchéco-slave de gymnastique Faucon de Paris (Česká tělocvičná jednota Sokol ve Paříži). La Société tchéco-slave unissait les Tchèques de toutes les professions y compris les artistes vivant à Paris. Dans ses archives nous avons découvert non seulement l'activité des artistes tchèques dans cette organisation mais aussi des informations importantes concernant des rapports des Tchèques parisiens à la Bohême et à d'autres Tchèques émigrés dans d'autres pays. Nous avons donné la plus grande attention aux livres documentant les réunions régulières de l'association qu'on a pu consulter sur des microfilms.

B/ Bibliothèque nationale – le département des manuscrits

Dans ce département nous avons découvert surtout la correspondance du critique d'art William Ritter mais aussi d'Elémir Bourges et la famille de Brauner qui toutefois n'apporta

pas une grande contribution à notre recherche.

Correspondance de William Ritter à Robert de Montesquiou-Fezensac, 15303, ff. 43-1308, 15115, ff. 87-90.

C/ Archives du Musée Rodin

Ces archives sont extrêmement riches non seulement en ce qui se concerne Auguste Rodin mais aussi les personnes qui étaient en contact avec lui. On y a trouvé des informations importantes sur Camille Mauclair, Gabriel Mourey, E. A. Bourdelle, etc.

1/ Dossiers personnes :

E. A. Bourdelle  
Emmanuel Čenkov  
Camille Mauclair

2/ Correspondance des personnes à Auguste Rodin de:

E. A. Bourdelle  
Camille Mauclair  
William Ritter

D/ Archives du Musée Bourdelle

Ces archives nous ont permis de reconstruire les relations entre E. A. Bourdelle et les Tchèques au cours de notre période. A part sa correspondance elles contiennent la traduction française des articles tchèques liés à son exposition pragoise organisée en 1909.

A/ Correspondance :

1/ A E. A. Bourdelle de:

l'Association Manes (Bohumil Kafka, Jan Preisler, Jan Štenc)  
Edvard Beneš  
Alois Bílek  
Conseil Municipal de Prague  
Emmanuel Čenkov  
Jan Dědina

Otto Gutfreund  
Miloš Jiránek  
Bohumil Kafka  
Josef Mařatka  
Jan Štursa

2/ A M. Chenue de:

l'Association Manes (de Bohumil Kafka et de Jan Preisler)

3/ De E. A. Bourdelle à :

Auguste Rodin

B/ Traduction des articles :

K. B. Mádl, traduction de l'article sur « E. A. Bourdelle » dans la presse tchèque (probablement l'article de *Národní listy* du 7 mars 1909)

V. Tille, traduction de l'article sur la conférence de Bourdelle à Prague publié à *Den*, le 2 mars 1909

E/ Centre de documentation au Musée d'Orsay

La documentation de ce centre nous a permis de nous faire une idée des écrits français sur l'art et les artistes tchèques dans les périodiques françaises de l'époque et d'établir une liste des revues les plus importantes pour les relations artistiques franco-tchèques.

F/ Archives Nationales

Pour notre but de recherche ces archives nous ont permis de compléter une liste des artistes tchèques qui ont étudié à l'Académie Julian et Académie et Ecole des Beaux Arts. On a consulté aussi les documents liés à la participation des Tchèques aux Salons et surtout aux expositions universelles de Paris en 1889 et 1900.

- Archives de l'Académie Julian, Catalogue général des élèves 63 AS2 1
- Archives de l'Académie des Beaux-Arts de Paris F 21 4086
- Archives de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris AJ52\*292, AJ52\*298 1, AJ52\*926
- Salons F 21 4086, F 21 4105, F 21 535, F 21 538
- Expositions universelles de Paris F 21 523, F 21 524, F 21 4064, F 21 4065, F 12 7538

### III/ Bern

#### Archives littéraires suisses

Ces archives contiennent la correspondance et les écrits abondants du critique d'art suisse William Ritter. Il s'agit à peu près de 200 boîtes. Nous nous sommes consacrés surtout à ses manuscrits sur les artistes tchèques, sa biographie et sa correspondance avec les Tchèques. La correspondance fut classée par son fils adoptif Josef Ritter-Červ après la mort de Ritter d'une manière chronologique et elle contient les lettres de plusieurs milliers de personnes (dont un grand nombre faisait partie de l'élite de l'époque, comme par exemple Joséphine Péladan mais aussi Edvard Munch) avec lesquelles Ritter était en contact au cours de sa vie. Elle est menée surtout en français mais aussi en allemand, en tchèque et en anglais.

#### Fond William Ritter :

##### A/ Manuscrits de William Ritter:

- *Biographie, Maturité*, vol. II, Copie déf. 1890-1914, 76 G 3110.
- *Catalogue*, 1946, boîte 41, Inv. II 13-16 Pages tchèques 4+5.
- *Hynais*, 1925, boîte 41, inv. II : 13-16 Pages tchèques 4+5.
- *La jeunesse de Miloš Jiránek, souvenirs des années 1896-1906*, 1936, boîte 41, inv. II, 13-16 Pages tchèques 4+5.
- *L'Épopée Slave d'Alphonse Mucha*, 1928, boîte 39, Inv. II 13-6 Pages tchèques 1+2.
- *Mikoláš Aleš*, 1952, boîte 41, inv. II : 13-16 Pages tchèques 4+5.
- *Miloš Jiránek*, 1946, boîte 41, inv. II 13-16 Pages tchèques 4+5, sur Miloš Jiránek.
- *Miloš Jiránek Chroniques tchèques*, 1946, boîte 41, Inv. II 13-16 Pages tchèques 4+5, sur Miloš Jiránek.
- *Sur Prague*, 1949, boîte 42, inv. II : 13-16 Pages tchèques 6+7.
- *Premières heures d'avion, Strasbourg-Prague, lundi le 1<sup>er</sup> août 1921, Prague-Strasbourg le 24 Septembre 1921*, boîte 39, inv. II 13-16 Pages tchèques 1+2.
- *Un sculpteur national tchèque, Stanislav Sucharda*, octobre 1898, boîte 12, Inv. I. 4. Autriche/Hongrie, Prague, sur le grand chemin de monde.
- *Zdenka Braunerová, artiste peintre, aquafortiste et peintre de la verrie, belle-soeur d'Elémir Bourges, souvenirs*, 1941, boîte 41, inv. II: 13-16 Pages tchèques 4+5.

##### B/ Correspondance :

1/ De Zdenka Braunerová à William Ritter :

boîte 155, corr. 110-111 (1899/févr.-mai)

boîte 183, corr. 170 (1905/oct.-déc.)

boîte 185, corr. 173-174 (1906/mai-juillet)

boîte 200, corr. 199 (1909/avril-mai)

2/ D'Emmanuel Čenkov à William Ritter

boîte 181, corr. 166-167 (1905/mars - mai)

3/ D'Armand Dayot, directeur de l'*Art et les Artistes*, à William Ritter

boîte 181, corr. 166-167 (1905/mars-mai)

4/ De Gazette des beaux-arts à William Ritter

boîte 187, corr. 176-177 (1906/oct.-déc.)

5/ De Václav Hladík à William Ritter

boîte 183, corr. 170 (1905/oct.-déc.)

6/ De Jednota umelců výtvarných à William Ritter

boîte 198, corr. 195-196 (1908-09/déc.-jan.)

7/ De Miloš Jiránek à William Ritter :

boîte 154, corr. 108-109 (1898-1899/déc.-jan.)

boîte 155, corr. 110-111 (1899/fév.-mai)

boîte 181, corr. 166-167 (1905/mars-mai)

boîte 182, corr. 168-169 (1905/juin-juillet)

boîte 183, corr. 170 (1905/oct.-déc.)

boîte 185, corr. 173-174 (1906/mai-juillet)

boîte 187, corr. 176-177 (1906/oct.-déc.)

boîte 199, corr. 197-198 (1909/fév.-mars.).

8/ D'Alois Kalvoda à William Ritter

boîte 198, corr. 195-196 (1908-1909/déc.-jan.)

boîte 199, corr. 197-198 (1909/fév.-mars)

9/ De Karel Mádl à William Ritter

boîte 185, corr. 173-174 (1906/mai-juillet)

10/ De Miloš Marten à William Ritter

boîte 181, corr. 167 (1) (1905/mai)

boîte 185, corr. 173-4 (1906/mai-juillet)

11/ De l'association Manes à William Ritter

boîte 180, corr. 164b-165 (1904-1905/déc.-fév.)

12/ De Camille Mauclair à William Ritter :

boîte 180, corr. 164 b-165 (1904-1905/déc.-février)

boîte 181, corr. 166 (1+2)

boîte 185, corr. 173-174 (1906/ mai-juillet)

13/ D'Edvard Munch à William Ritter

boîte 185, corr. 173-4 (1906/mai-juillet)

14/ De Karel Myslbek à William Ritter :

boîte 181, corr. 166-167 (1905/mars-mai)

15/ De M. Nogüé à William Ritter :

boîte 183, corr. 170 (1905/oct.-déc.)

16/ De William Ritter à Miloš Jiránek :

boîte 12, inv. I. 4 Autriche/Hongrie, Prague sur le grand chemin de monde

17/ De Viktor Stretti à William Ritter:

boîte 181, corr. 166-167 (1905/mars-mai)

boîte 183, corr. 170 (1905/oct.-déc.)



18/ De la Rédaction de Mercure de France à William Ritter

boîte 184, corr. 171-172 (1906/jan-avril)

boîte 187, corr. 176-177(1906/oct.-déc.)

19/ De A. Vallette à William Ritter

boîte 185, corr. 173-4 (1906/mai-juillet)

20/ De Vladimír Županský à Viktor Stretti :

boîte 181, corr. 166-167 (1905/mars-mai)

#### *IV/ La Chaux-de-Fonds*

##### Bibliothèque de la Ville

L'autre partie des archives de William Ritter se trouve dans les archives de la Bibliothèque de la Ville à La Chaux-de-Fonds. Il s'agit surtout des articles de Ritter sur l'art publiés dans les revues francophones, ses dessins et aquarelles et sa correspondance avec l'architecte Le Corbusier. Pour notre sujet de recherche il était le plus important y retrouver un ensemble de ses articles sur l'art tchèque normalement dispersés dans le grand nombre des revues françaises et suisses.

##### *V/ Angleterre*

##### Archives privées

On s'est adressé aux descendants de l'homme de lettre Rudolf Kepl pour trouver plus de trace sur son séjour à Paris au début du XXe siècle. En Angleterre on a trouvé des archives assez intéressantes sur sa vie privée, ses activités politiques au cours de la deuxième guerre mondiale mais malheureusement pas sur ses activités liés à l'organisation des expositions artistiques entre Prague et Paris qui nous intéressaient le plus.

## Bibliographie

### A/ LA LITTERATURE

#### 1. Littérature sur l'art

##### *I Sur l'art tchèque*

##### A/ Catalogues

1. *Alfons Mucha – Paříž 1900: Pavilon Bosny a Hercegoviny na světové výstavě*, Praha, Obecní dům, 2002.

2. *Alois Bílek, abstrakce 1913-1914*, Vletržní palác, du 5 février au 10 mai 1998, Praha, Eminent-Patrik Šimon, Národní galerie v Praze, 1998, 35 p.

3. *Důvěrný prostor / Nová dálka, umění pražské secese*, Obecní dům, du 3 mai au 19 octobre 1997, Praha, Obecní dům, Enigma, 1997, 292 p.

4. *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris*, Catalogue des sections autrichiennes, groupes II, oeuvres d'art, tome II, Paris, Le Commissariat général impérial-royal d'Autriche, 1900.

5. *Jan Dědina*, Nymburk, František Hrnčíř, Edition Čeští mistři a malíři, vol. I, 1909, sans page.

6. *Křídla slávy, Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*, tome I et II, Galerie Rudolfinum, du 14 septembre 2000 au 14 janvier 2001, Praha, Galerie Rudolfinum, 2000-2001.

7. *Lamač Miroslav, Cubisme tchèque*, Centre Pompidou, du 17 mars au 17 mai 1992, Paris, Flammarion, 1992, 279 p.

8. *Luděk Marold (1865-1898)*, Obecní dům, du 2 décembre au 28 février 1998, Praha, Obecní dům, 1998, 159 p.

9. *Mauclair Camille, Exposition des sculptures de B. Kafka de Prague*, Galerie A. A. Hébrard, du 3 au 20 mai 1906, Paris, Galerie A. A. Hébrard, 1906.

10. *Neznámý Miloš Jiránek*, Salon Topič, du 19 novembre au 8 décembre 1946, Praha, 1946.

11. *Paris-Prague 1906-1930*, Musée national d'Art moderne Paris, du 17 mars au 17 avril 1966, Paris, 1966.

12. *Prague Art Nouveau, Métamorphoses d'un style*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, du 16 octobre 1998 au 17 janvier 1999, Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1998, 255 p.

13. *Prague 1900-1938, Capitale secrète des avant-gardes*, Musée des Beaux-Arts, du 15 juin au 13 octobre 1997, Dijon, 1997.

14. *Prague 1900, Poetry and Ecstasy*, Van Gogh Museum Amsterdam, Museum of

- Applied Art Frankfurt am Main, Waanders Uitgevers Zwolle, 1999.
- 15.Ševeček Ludvík, *Čeští malíři ve Francii*, Gottwaldov, Dům umění v Gottwaldově, 1982-1983.
- 16.*Světlo v českém malířství generace osmdesátých a devadesátých let 19. století*, Městské museum a galerie, Vodňany 1982.
- 17.*XLI. Výstava S. V. U. Manes, posmrtná souborná výstava Miloše Jiráka*, du mai au juin, Praha, S. V. U. Manes, 1912.
- 18.Žákavec František, *Francie v obrazech českých malířů*, Praha, Francouzský ústav Arnošta Denise, 1931.

#### B/ Autres

- 19.Braunerová Zdenka, *František Bílek a jeho dílo*, Praha, Manes, 1900.
- 20.Chalupa Pavel, *L'Assiette au Beurre par François Kupka*, Javorník u Vysokého Mýta, Chamaré, 1998.
- 21.Jiránek M., Hodačová-Gollová A., Herben J., *Antonín Slaviček, výbor z jeho díla*, Praha, S. V. U. Mánes, 1910.
- 22.Jiřík František X., *Vývoj malířství českého*, Praha, Jednota umělců výtvarných, 1909.
- 23.Lamač Miroslav, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha, Odeon, 1988.
- 24.Lemaire Gérard-Georges, Poivre d'Arvor Olivier, Runfola Patrizia, *Prague sur Seine 1887-1938*, Paris, Paris tête d'affiche, 1992, 71 p.
- 25.Lenderová Milena, *Zdenka Braunerová*, Praha, Mladá fronta, 2000, 232 p.
- 26.Macková Olga, *Josef Mánes*, Praha, Odeon, 1970, 70 p.
- 27.Mařatka Josef, *Vzpomínky a záznamy*, Prague, Odeon, 1987.
- 28.Masaryková Anna, *Josef Mařatka*, Prague, 1958.
- 29.Masaryková Anna, « Rodin in Prague », in : *Auguste Rodin, Plastik, Zeichnungen, Graphik*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 1979, traduction française du catalogue p. 118-134.
- 30.Mauclair Camille, « L'Art tchécoslovaque », in: *La Tchécoslovaquie, conférences organisées par l'Union française*, Paris, Georges Grès et Cie, Prague, Orbis, 1921.
- 31.Mucha Jiří, *Alphonse Mucha*, Praha, 1994.
- 32.Nebeský Václav M., *L'art moderne tchécoslovaque (1905-1933)*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1937.
- 33.Nešlehová Mahulena, *Bohumil Kubišta*, Praha, Odeon, 1984, 325 p.
- 34.Ritter William, Svoboda Jaroslav, *F. Duša*, Ostrava, Krajské nakladatelství v Ostravě, 1958, 121 p.
- 35.Ritter William, *La Moisson de Max Švabinský*, Prague, Jan Štenc, 1929.

36. Ritter William, *La passion de l'art en Moravie*, Lausanne, Bibliothèque universelle et Revue suisse, 1908.
37. Ritter William, *Max Švabinský cent dessins*, Prague, Jan Štenc, 1923.
38. Šimon Patrik, *Jindřich Waldes, sběratel umění*, Praha, Patrik Šimon-Eminent, 2001, 227 p.
39. Štech V. V., *V zamlženém zrcadle*, Praha, 1967.
40. Vlček Tomáš, *Praha 1900*, Praha, Panorama, 1986, 318 p.
41. Wittlich Petr, *Česká secese*, Praha, Odeon, 1982, 379 p.
42. Wittlich Petr, *České sochařství ve XX. století 1890-1945*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1978, 246 p.
43. Wittlich Petr, *Prague, fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1992.
44. Wittlich Petr, *Sochařství české secese*, Praha, 2000.

## *II Sur l'art français*

### A/ Catalogues

45. Alexandre Arsène, *Catalogue de l'Exposition de 1900 du pavillon de l'Alma*, (préface de Carrière, J. P. Laurens, Claude Monet, A. Besnard), Paris, Société d'édition artistique, 1900.
46. *Bourdelle dans la Maison de Sylvie*, Maison de Sylvie de Chantilly, du 6 juin au 15 septembre 1985, Chantilly, 1985, 55 p.
47. *De Carpeaux à Matisse, La sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France*, Musée des Beaux-Arts, du 15 juin au 31 août 1982, Lille, Editions de l'Association des Conservateurs de la Région Nord-Pas-de-Calais, 1982, 344 p.
48. *Emile Antoine Bourdelle, Mánés, XXVIII. Výstava*, pavilon pod Kinského zahradou, de février à mars 1909, Prague, Mánés, 1909.
49. *Gustave Moreau 1826-1898*, Galeries nationales du Grand Palais, du 29 septembre 1998 au 4 janvier 1999, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, 292 p.
50. *Henri Le Sidaner 1862-1939*, Musée Marmottan, du 2 mai au 16 juillet 1989, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1989, 120 p.
51. *Impresionisté, XXIII. výstava S. V. U. Mánés*, Praha, pavilon Mánés pod Kinskou zahradou, du 27 septembre au 30 novembre 1907, Praha, S. V. U. Mánés, 1907, 58 p.
52. Jumeau-Lafond Jean-David, *Les Peintres de l'âme, Le symbolisme idéaliste en France*, Bruxelles, Musée d'Ixelles, du 15 octobre au 31 décembre 1999, Gent, Uitgeverij Snoeck-Ducaju & Zoon, Antwerpen, Uitgeverij Pandora, 1999, 192 p.
54. *Moderní francouzské umění*, Kinského zahrada, du 30 août au 2 novembre 1902, Praha, Manes, 1902.
56. Morane Daniel, *Emile Bernard 1868-1941, catalogue de l'oeuvre gravé*, Pont

Aven, Musée de Pont-Aven, Paris, Bibliothèque d' Art et d' Archéologie-Jacques Doucet, 2000, 125 p.

57. *Paris, Belle Epoque*, Ausstellung Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, du 11 juin au 13 novembre 1994, Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers, 1994, 576 p.

58. *Pocta Rodinovi*, Národní galerie, Prague, 1992.

59. *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, Bibliothèque nationale de France, du 3 octobre 2000 au 14 janvier 2001, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2000, 206 p.

60. *XXII. Výstava S. V. U. Manes, Henri Le Sidaner a Louis Dejean*, pavilon Mánesa v Kinského zahradě, du 8 mai au 22 juin 1907, Praha, Mánes, 1907.

61. *XXXI. Výstava S. V. U. Manes, Les Indépendants*, pavilon Manesa v Kinskeho zahradě, de février à mars 1910, Praha, S. V. U. Manes, 1910.

#### B/ Autres

62. Aveline Claude, « Antoine Bourdelle, La sculpture et Rodin », Paris, Emile-Paul, 1937.

63. Beausire Alain, *Quand Rodin exposait*, Paris, Musée Rodin, 1988, 405 p.

64. Boyle-Turner Caroline, *Les Nabis*, Lausanne, EDITA S. A., 1993, 159 p.

65. Butler Ruth, *Rodin, La solitude du génie*, Paris, Gallimard, 1998, 350 p.

66. Čapek Josef, « Za E. A. Bourdellem », in: *Moderní výtvarný výraz*, Praha, Československý spisovatel, 1958, p. 118.

67. *Duchamp*, Paris, Editions Cercle d' Art, 1995, 63 p.

68. Escholier Raymond, *Le Nouveau Paris, la vie artistique de la cité moderne*, Paris, Editions Nilsson, sans date, 243 p.

69. Gibson Michael, *Le Symbolisme*, Köln, Taschen, 1994, 255 p.

70. Guryčová Ivana, *Sur les traces d'Auguste Rodin en pays tchèques*, vol. I, Mémoire de maîtrise, Université Paris IV Sorbonne, UFR des études slaves, 1999-2000.

71. Huard Raymond, Maillot Pierre, *Jules Desbois 1851-1935, sculpteur, une célébration tragique de la vie*, Paris, Le cherche midi éditeur, 2000, 112 p.

72. Jianou Ionel, Dufet Michel, *Bourdelle*, Paris, Arted Editions d'art, 1975.

73. Julia Emile-François, *Antoine Bourdelle – maître d'oeuvre*, Paris, Libraire de France, 1930.

74. Lecomte Georges, *Albert Besnard*, Paris, Editions Nilsson, 1925, 140 p.

75. Mádl Karel B., « Sto let francouzského malířství », in: *Výbor z kritických projevů a drobných spisů*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, p. 113-121.

76. Marrey Bernard, *Louis Bonnier 1856-1946*, Liège, Pierre Mardaga, 1988, 335 p.

77. Martinez Rose-Marie, *Rodin l'artiste face à l'Etat*, Paris, Nouvelles Editions Séguiet, 1993, 223 p.

78. Mauclair Camille, *Albert Besnard, l'homme et l'oeuvre*, Paris, 1914.
79. Mauclair Camille, *Auguste Rodin, člověk, myšlenky, dílo*, Praha, B. Kočí, 1907, 108 p.
80. Mauclair Camille, *Francouzské malířství od r. 1850-1920*, Praha, Bohumir Treybal, Lidé a díla, vol. I, 1925, 155 p.
81. Mauclair Camille, *Henri Le Sidaner*, Paris, Galerie Georges Petit, Henri Floury, 1928.
82. Mauclair Camille, *L'Impressionnisme son histoire, son esthétique, ses maitres*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, Ancienne maison J. Rouam et cie, 1903 (réédition 1904 et 1923).
83. Mauclair Camille, *L'Oeuvre de Rodin*, Paris, Editions du musée Rodin, 1992, 18 p.
84. Meier-Graefe Julius, *Corot und Courbet*, Leipzig, Inselverlag, 1905.
85. Meier-Graefe Julius, *Eduard Manet*, Prague, Volné směry, Výtvarné zjevy, vol. III., 1910, 87 p.
86. Meier-Graefe Julius, *Edouard Manet und sein Kreis*, en série, *Die Kunst*, Berlin, Julius Bard, 1902, 1903, 1904, 1906.
87. Meier-Graefe Julius, *Impressionisten*, Munich und Leipzig, R. Piper et Co Verlag, 1907, 210 p.
88. Meier-Graefe Julius, *Paul Cézanne*, Munich, R. Piper & Co., 1910, 1912, 1913, 1918, 1923, 1932.
89. Meier-Graefe Julius, *Vincent van Gogh*, Munich, R. Riper & Co., 1910, 1912, 1913, 1918, 1923, 1932.
90. Midant Jean-Paul, *L'art nouveau en France*, Paris, L'Aventurine, Paris, Media Serges, 1999, 170 p.
91. Monnier Gérard, *L'art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.
92. Morice Charles, *Quelques maîtres modernes : Whistler, Pissarro, Fatin-Latour, Constantin Meunier, Paul Cézanne*, Paris, Société des Trente, Albert Messein, 1914.
93. Mourey Gabriel, *Albert Besnard*, Paris, Editions des Arts de la Vie, 1905.
94. Offenstadt Patrick, *Jean Béraud 1849-1935, The Belle Epoque : a dream of times gone by*, Köln, Taschen Wildenstein Institute, 1999, 378 p.
95. Orienti Sandra, *Manet*, London, Thames and Hudson, 1968, 39 p.
96. Procházka Arnošt, « Henri Le Sidaner », in: *Diář literární a umělecký*, Praha, Ludvík Bradáč, 1919, p. 273.
97. Roberts Keith, *Impressionisten en Post-Impressionisten*, Bussum, Unieboek, 1975, 96 p.
98. Silvreman Debora L., *L'Art Nouveau en France*, Paris, Flammarion, 1994, 380 p.
99. Venturi Simonetta, *Le paysage dans la peinture impressionniste*, Paris, CELIV, 1990, 63 p.

### III Sur l'art mondial

#### A/ Catalogues

100.1900, Galeries nationales du Grand Palais, du 14 mars au 26 juin 2000, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, 343 p.

101.Aitken Geneviève, *Artistes et Théâtres d'Avant-Garde*, Musée de Pully, Pully, 1991, 107 p.

102.*Catalogue de l'exposition de Munch*, Praha, Manes, 1905.

103.*Exposition de tableaux des écoles italiennes, flamande et française, Collection de M. G. Ritter, Ancienne collection Mignerou*, Neuchâtel, Attinger, 1882.

104.*Exposition internationale universelle de 1900, Catalogue général officiel, groupe II, oeuvres d'art*, tome II, Paris, 1900.

105.*Jacek Malczewski 1854-1929*, Musée d'Orsay, du 15 février au 14 mai 2000, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, 175 p.

106.1900, *la belle époque de l'art*, London, Royal Academy of Arts, du 16 janvier au 3 avril 2000, Paris, Editions de La Martinière, 2000.

107.*Le Fauvisme ou l'épreuve du feu*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, du 29 octobre 1999 au 27 février 2000, Paris, Paris musées, 1999, 491 p.

108.*Le Symbolisme en Europe*, Grand Palais, mai-juillet 1976, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1976, 274 p.

109.*Lost Paradise, Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995.

110.*Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris, réalisme, impressionnisme, symbolisme, Art Nouveau, les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, Galeries nationales du Grand Palais, du 18 mars au 14 juillet 1997, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Anvers, Fonds Mercator, 1997, 539 p.

111.*Vienne 1880-1938, l'apocalypse joyeuse*, (dirigé par Jean Clair), Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, 768 p.

#### B/ Autres

112.*Exposition universelle de 1900, Les Beaux-Arts et les Arts Décoratifs*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1900.

113.Geffroy Gustav, *Les industries artistiques françaises et étrangères à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1900.

114.Julian Philippe, *The Triumph of Art Nouveau, Paris Exhibition 1900*, London, Phaidon Press Limited, 1974, 216 p.

115.Kamenski Alexandre, Vsevolod Petrov, *Le monde de l'art, Association artistique russe du début du XXe siècle*, Léninegrad, Editions d'art Aurora, 1991, 330 p.

116. *La tour Eiffel des artistes*, Paris, Beaux Arts, hors série, sans date, 58 p.
117. Leniaud Jean-Michel, *Les bâtisseurs d'avenir, Portraits d'architectes XIXe-XXe siècle*, Paris, Fayard, 1998, 503 p.
118. *L'Europe symbolise, paradis perdus*, Montréal, Beaux Arts Magazine, hors série, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1995, 73 p.
119. Lévêque Jean-Jacques, *Les années de la Belle Epoque*, Paris, ACR édition internationale, Courbevoie, 1991, 725 p.
120. Marten Miloš, *Edvard Munch*, Praha, 1905.
121. Meier-Graefe Julius, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart, Julius Hoffmann, 1905.
122. Meier-Graefe Julius, *Der junge Menzel*, Leipzig, Insel-Verlag, 1906.
123. Meier-Graefe Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 3 volumes, Stuttgart, J. Hoffmann, 1904 ; (édition révisée), vol. I *Entstehung der Malerei*, 1914, 1920, 1922, 1924 ; vol. II, *Traum und Wirklichkeit*, 1915, 1920, 1922, 1924 ; vol. III, *Kunst unserer Tage*, Munich, R. Piper & Co, 1924 et 1927.
124. Meier-Graefe Julius, *Hans von Marées*, vol. I, *Catalogue*, vol. II, *Geschichte des Lebens und der Werke*, 1909, vol. III, *Briefe und Dokumente*, 1910, Munich, R. Piper & Co.
125. Pierre José, *L'univers symboliste, fin de siècle et décadence*, Paris, Editions Aimery Somogy, 1991, 403 p.
126. Ritter William, *Giovanni Segantini*, Paris, 1900.
127. Sembach Klaus-Jürgen, *L'Art Nouveau, l'utopie de la réconciliation*, Köln, Taschen, 1996, 240 p.
128. Turner Paul V., *La formation de Le Corbusier, idéalisme et mouvement moderne*, Paris, Editions Macula, 1987.
129. *Voyage à Orsay*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, 145 p.
130. Wichmann Siegfried, *Japonisme, The Japanese influence on Western art since 1858*, London, Thames & Hudson Ltd, 1999, 432 p.

## 2. Autour de l'art

### *IL'histoire*

#### A/ Tchèque par rapport à l'histoire française

131. *Guide officiel des sections autrichiennes de l'exposition universelle de Paris en 1900*, Paris, Le Commissariat général impérial-royal d'Autriche, 1900.
132. Hantich Henri, Tyršová Renáta, *Le Paysan tchèque*, Paris, Librairie Nilsson, Prague, Librairie Topič, 1911.



133. Havlová Ester, Lukeš Zdeněk, Svoboda Jan E., *Praha 1891-1918, kapitoly o architektuře velkoměsta*, Praha, Nakladatelství Libri, 1997, 303 p.
134. Horská Pavla, *Praha-1900-Paříž*, Praha, Melantrich, Slovo k historii, n° 36, 1992.
135. Horská Pavla, *Sladká Francie*, Praha, Nakladatelství Lidových novin, 1996.
136. Michel Bernard, *La mémoire de Prague, conscience nationale et intelligentsia dans l'histoire tchèque et slovaque*, Paris, Perrin, 1986, 220 p.
137. *Paměti Sokola Pařížského 1862-1912, Almanach de la Société tcheco-slave de gymnastique Sokol de Paris*, Paris, Sokol de Paris, 1912.
138. Pokorný Jiří, *Český svět 1889-1918*, Praha, Argo, Paseka, 1997, 197 p.
139. *Prague et les Tchèques*, publiée avec la collaboration d'écrivains français et tchèques par Charles Hipman, Genève, 1897.
140. Reznikow Stephan, *Francophilie et identité tchèque (1848-1914)*, Thèse de Sciences sociales, Ecole des Hautes études en sciences sociales, Paris, 1999.
141. Vošahlíková Pavla, *Formování české občanské společnosti ve druhé polovině 19. století a na počátku 20. století*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1993.

B/ Française et européenne

142. Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, Les Editions du Cerf, 2000, 974 p.
143. Bouin Philippe, Chanut Christian-Philippe, *Histoire française des foires et des expositions universelles*, Paris, Ed. Baudouin, 1980, 223 p.
144. Charle Christophe, *Paris fin de siècle, culture et politique*, Paris, Editions du Seuil, 1998, 320 p.
145. *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, Rapports du Jury international*, Paris, 1904.
146. Herre Franz, *Než se začalo psát 1900, v obavách ze zániku i s vírou v pokrok*, Praha, Brána, 1999, 198 p.
147. *Le Paris des étrangers*, (sous la direction de Kaspi André, Marès Antoine), Paris, Imprimerie nationale, 1989, 406 p.
148. *L'Exposition de Paris (1900)*, Paris, Librairie illustrée mont gredien, 1900.
149. *L'Exposition de 1889, Guide bleu du Figaro et du Petit journal*, 1889.
150. Loyer François, *Paris XIXe siècle, l'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987, 478 p.
151. Milner John, *The Studios of Paris, The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*, London, New Haven, Yale University Press, 1988, 248 p.
152. Michel Bernard, *Etats et nationalités dans l'Europe du 19e siècle*, Paris, Documentation française, 1987, 44 p.
153. Michel Bernard, Pietri Nicole, Rey Marie-Pierre, *L'Europe des nationalismes aux nations*, Paris, Cedes, 1996, 319 p.

154. Mugnier Helène, *Les Pavillons de l'Autriche-Hongrie à l'Exposition universelle de 1900 à Paris*, Mémoire de maîtrise d'Histoire contemporaine, Paris, Université Paris I, octobre 1993.
155. *Paris Exposition 1900*, Paris, Hachette, 1900.
156. Prochasson Christophe, *Paris 1900, Essai d'histoire culturelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, 348 p.
157. *Rapport du jury sur l'exposition universelle internationale de 1889*, ed. Alfred Picard, Paris, 1889.

## II La théorie, la critique d'art, les souvenirs, la correspondance

### A/ En tchèque

158. Bernard Emile, *Vzpomínky na Paula Cézanna*, Artur Novák, Praha, 1917, 98 p.
159. Bohumil Kubišta, *korespondence a úvahy*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.
160. Bydžovská Lenka, « William Ritter, Slavjanofil západu », in : *Čechy a Evropa v kultuře 19. století*, Praha, Národní galerie v Praze, Ústav pro českou a světovou literaturu CSAV, 1993, s. 75.
161. Bydžovská Lenka, Prahls Roman, *Volné směry – časopis secese a moderny*, Praha, Torst, 1993, 192 p.
162. Filla Emil, *O výtvarném umění*, Praha, Karel Brož, 1948.
163. Jiránek Miloš, *O Českém malířství moderním, literární dílo II*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962.
164. Kubišta Bohumil, *Předpoklady slohu*, Praha, Nakladatelství Otto Girgal, 1947.
165. Lamač Miroslav, Padrta Jiří, *Osmá a Skupina výtvarných umělců, teorie, kritika, polemika*, Praha, Odeon, 1992.
166. Mádl Karel B., *Umění včera a dnes II, Dvacet pět výstav Mánesa*, Prague, Topič, 1908.
167. Mařatka Josef, *Poznámky a vzpomínky*, Prague, Odeon, 1987.
168. Mauclair Camille, *Žijící ideje*, Praha, F. Adámek na Král. Vinohradech, Moderní bibliotéka, année V, vol. X, juin 1907.
169. Redon Odilon, *Samomluvy*, Praha, Torst, 1996, 310 p.
170. Šalda František Xaver, *Boje o zítřek, Meditace a rapsodie 1898-1904*, Praha, Volné směry, Knihovna Dráhy a cíle, vol. I, 1905.
171. *Soubor díla F. X. Šaldy, Kritické projevy 5, 1901-1904*, Praha, Melantrich, 1951.
172. *Soubor díla F. X. Šaldy, Kritické projevy 6, 1905-1907*, Praha, Melantrich, 1951.
173. *Soubor díla F. X. Šaldy, Kritické projevy 8, 1910-1911*, Praha, Melantrich, 1951.
174. Svrček J. B., *F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění*, Praha, Melantrich, 1947.

175. Žákavec František, *William Ritter, Sborník Filosofické fakulty University Komenského v Bratislavě*, n° 37, année 3, Bratislava, Filosofická fakulta University Komenského, 1925.

176. *Život a osobnost Bohumila Kubišty ve vzpomínkách současníků*, ed. František Čeřovský, Praha, Aventinum, 1949.

B/ En français, en allemand et en anglais

177. Apollinaire Guillaume, *Anecdotes*, Paris, Gallimard, 1955.

178. Apollinaire Guillaume, *Chronique d'art (1902-1918)*, Paris, Gallimard Folio, 1960.

179. Aubry G. Jean, *Les célébrités d'aujourd'hui Camille Mauclair*, Paris, E. Sansot et Cie, 1905, 59 p.

180. Baudelaire Charles, *Au-delà du romantisme, écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1998, 342 p.

181. Benjamin Walter, *Charles Baudelaire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1990, 283 p.

182. Bernard Emile, *Propos sur l'art*, ed. par Anne Rivière, Paris, Séguier, 1994.

183. Bouillon Jean-Paul, *La Promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990, 433 p.

184. Chipp Herschel B., *Theories of Modern Art*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1984, 664 p.

185. Clair Jean, *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983.

186. Clair Jean, *La responsabilité de l'artiste*, Paris, Gallimard, 1997.

187. *Correspondance de Rodin*, tome I, II, III, IV, ed. par Beausire Alain et coll., Paris, Musée Rodin, 1985-1992.

188. Dagen Philippe, *La haine de l'art*, Paris, Grasset, 1996.

189. Dagen Philippe, *La peinture en 1905, l'enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques de Charles Morice*, Paris, Lettres modernes, 1986.

190. Debord Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Editions Gallimard, 1992.

191. Denis Maurice, *Le Ciel et l'Arcadie*, Paris, Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1993, 237 p.

192. Denis Maurice, *Théorie 1890-1910*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920.

193. Deputte Jocelyne van, *Le Salon des Cent, affiches d'artistes*, Paris, Editions des musées de la Ville de Paris, 1994, 95 p.

194. Dorra Henri, *Symbolist Art Theories, A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles, California University of California Press, 1994, 396 p.

195. Dufet Michel, Lavrillier Carol Marc, *Bourdelle et la critique de son temps*, Paris, Editions Paris-musées, 1992, 223 p.

196. Eugène Delacroix : *Literarische Werke*, traduction et introduction de Julius Meier-Graefe, Leipzig, Insel, 1912.
197. Huysmans Joris-Karl, *L'Art moderne*, Paris, Charpentier, 1883.
198. Kervella Stéphanie, *Rodin et la critique symboliste : Camille Mauclair*, Maîtrise d'Histoire de l'Art, Université de Rennes II., septembre 1999.
199. *La Critique d'art en France 1850-1900*, Saint-Etienne, CIEREC – Université de Saint Etienne, 1989, 231 p.
200. Lorrain Jean, *Poussières de Paris*, Paris, Ollendorff, 1902.
201. Mallarmé Stéphane, *Ecrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1998, 410 p.
202. Marlais Michael, *Conservative echoes in fin-de-sicècle parisian art criticism*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University, 1992, 245 p.
203. Mauclair Camille, *Idées Vivantes*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904.
204. Mauclair Camille, *La beauté des formes*, Paris, Librairie Universelle, 1909, 331 p.
205. Mauclair Camille, *La Crise de l'art moderne*, Paris, Éditions C. E. A., 1944.
206. Mauclair Camille, *La Farce de l'art vivant*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue critique, 1929.
207. Mauclair Camille, *Servitude et grandeur littéraires, souvenirs d'arts et de lettres de 1890-1900*, Paris, Ollendorff, 1921-1922.
208. Mauclair Camille, *Trois crises de l'art actuel*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1906.
209. Meier-Graefe Julius, *Der fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart, Julius Hoffmann, 1905.
210. Meylan Claude, *William Ritter chevalier de Gustav Mahler*, Bern, Peter Lang, 2000.
211. Michaud Yves, *La crise de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
212. Miquel Pierre, *Le marché de l'art en France, Le jury, La critique, Les collectionneurs, Les Marchands, 1800-1900*, tome I-VI, Maurs-la-Jolie, Editions de la Martinelle, 1987.
213. Moffett Kenworth, *Meier-Graefe as art critic*, München, Prestel-Verlag, 1973.
214. Mourey Gabriel, *Des Hommes devant la Nature et la Vie*, Paris, Ollendorff, 1902.
215. Mourey Gabriel, *Les Arts de la vie et le règne de la laideur*, Paris, Ollendorff, 1899.
216. Mourey Gabriel, *Propos sur les beautés du temps présent*, Paris, Ollendorf, 1917.
217. Nahon Pierre, *Les Marchands d'Art en France, XIXe et XXe siècle*, Paris, Editions de la Différence, 1998, 346 p.
218. Ramos Jean-Marc, *Lettres inédites à Gabriel Mourey et à quelques autres (1888-1905), recueil enrichi de portraits et de documents originaux*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1987.
219. Ritter William, *Etudes d'art étranger*, Paris, Mercure de France, 1906.

220. Rodin Auguste, *L'Art*, (entretiens réunis par Paul Gsell), Paris, Editions Grasset, 1997, 206 p.
221. Shiff Richard, *Cézanne et la fin de l'impressionnisme, Etude sur la théorie, la technique et l'évolution critique de l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1995, 267 p.
222. White Cynthia A., White Harrison C., *La carrière des peintres au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1991, 167 p.
223. Zola Emile, *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, 523 p.

### III Romans et poésie

224. Hladík Václav, *Dobyvatelé*, Praha, Hejda et Tuček, 1910, 243 p.
225. Huysmans Joris-Karl, *Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1889.
226. Mauclair Camille, *Le Soleil des morts*, Paris, Paul Ollendorff, 1898, 319 p.
227. Mauclair Camille, *Město světla*, Praha, Nakladatelství Volných směrů, 1906.
228. Mauclair Camille, *Ville lumière*, Paris, Paul Ollendorf, 1904.
229. *Recueil de poèmes tchèques*, traduits par Jitka Utlerová, avant-propos de Camille Mauclair, Plzeň, Vladimír Žikeš, 1928.
230. Ritter William, *Aegyptiacque*, Paris, Albert Savine, Cycle Rêves vécus et vies rêvées, 1891, 317 p.
231. Ritter William, *Ames blanches*, Paris, Alphonse Lemerre, Cycle Rêves vécus et vies rêvées, 1893.
232. Ritter William, *Fillette slovaque*, Paris, Mercure de France, 1903, 349 p.
233. Ritter William, *L'Entêtement slovaque*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1910, 61 p.
234. Ritter William, *Leurs lys et leurs roses*, Paris, Mercure de France, 1903.
235. Ritter William, *Second voyage au Monténégro*, Thonon-les-Bains, Masson, 1894, La Chaux-de-Fonds, National Suisse, 1895.

### IV Encyclopédies

236. Bénézit Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dissinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, 1976.
237. Bever Adolphe, *Poètes d'aujourd'hui*, tome II, 1929, (68).
238. Coston Henry, *Dictionnaire de la politique française*, tome I, 1967, (1).
239. *Masarykův slovník naučný*, tome IV, Praha, Československý kompas, 1929.
240. *Ottův slovník naučný*, vol. XVI, Praha, J. Otto, 1900.
241. Talvart Hector, *Bibliographie des auteurs modernes de langue française*, vol. XIII, Paris, 1956.

242. Toman Prokop, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, vol. I et II, Ostrava, Výtvarné centrum Chagall, 1993.

1. Les périodiques tchèques

*I Sur l'art*

A/ Sur l'art tchèque

243. Braunerová Zdenka, « František Bílek », *Volné směry*, vol. IV, 1900, p. 113-134.
244. Jiránek Miloš, « Radimský v Rudolfinu », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 44.
245. Pečírka J., « La Peinture, la sculpture, l'architecture depuis 1900 », *L'Art vivant en Tchécoslovaquie*, année 4, le 15 mars 1928, p. 231.
246. Ritter William, « O Maroldovi », *Volné směry*, vol. III, 1899, p. 183-184.
247. Tyršová Renáta, « Čeští umělci na světové výstavě Pařížské », *Světobzor*, 1889, p. 586, 600.
248. Varejka Pascal, « Les Artistes tchèques et les Salons officiels parisiens avant 1914 », *Umění*, vol. XXXII, 1984, s. 155-169.

B/ Sur l'art français

249. Arsène Alexandre, « Úvod ku katalogu Rodinovy výstavy », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 97-103.
250. Bürger-Thoré W., « Plastika », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 351.
251. Cyriak Hubert, (pseudonyme d'Antonín Procházka), « L'exposition pragoise des oeuvres d'Emile Bernard et son enseignement. Quelques glosses », *Moderní revue*, vol. XXI, 1909, p. 85.
252. Denis Maurice, « Aristide Maillol », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 335-344.
253. Denis Maurice, « Vliv Paula Gauguina », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 47-51.
254. Duret Théodore, « Claude Monet a impressionism », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 345-350.
255. Duret Théodore, « Renoir », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 189-194.
256. Filla Emil, « Honoré Daumier », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 85-89.
257. « Francouzský sochař E. A. Bourdelle v pavilloně Manesa », *Dílo*, vol. VII, 1909, p. 115.
258. « Francouzští impresionisté », *Dílo*, vol. V, 1907-1908, p. 215-218.
259. Geffroy Gustave, « Měšťané z Calais », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 114-123.
260. Geffroy Gustave, « Pomník Viktora Huga », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 111-

112.

261.Hofbauer Arnošt, « Něco z moderního dekorativního umění », *Volné směry*, vol. V, p. 43-47.

262.Hofbauer Arnošt, « Několik hodin u Rodina », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 135-142.

263.Jiránek Miloš, Šalda František Xaver, « Eugène Carrière », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 139-140.

264.Jiránek Miloš, « Dva večery pařížské », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 149-158.

265.Jiránek Miloš, « E. A. Bourdelle v Praze », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 111.

266.Jiránek Miloš, « Francouzští impresionisté », *Volné směry*, vol. XII, 1908, p. 7-10.

267.Jiránek Miloš, « Kresby A. Rodina », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 124.

268.Jiránek Miloš, « Kreslíři-karikaturisté, Francie », *Volné směry*, vol. IV, 1900, p. 213-236.

269.Jiránek Miloš, « Listy z Paříže », *Volné směry*, vol. V, 1900, p. 13-22, 36-42.

270.Jiránek Miloš, « Vincent van Gogh », *Volné směry*, vol. XI, 1906, p. 123-125.

271.Korbelová Helena, « Rodinova pražská výstava a jeho návštěva v Praze », *Documenta Pragensia*, vol. II, 1981, p. 106-124.

272.Kubišta Bohumil, « Emile Bernard », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 81.

273.« Listy z Paříže », *Světobzor*, 1889, p. 427, 451, 479, 502.

274.Mádl Karel B., « Auguste Rodin », *Zlatá Praha*, no 27, le 1<sup>er</sup> mai 1902, p. 313-314 et « Auguste Rodin », *Zlatá Praha*, no 28, le 2 mai 1902, p. 314.

275.Mádl Karel B. (Metlice J.), « Puvis de Chavannes », *Volné směry*, vol. III, 1899, p. 95-99.

276.Marx Roger, « Degas », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 283-285.

277.Matějček Antonín, « Podzimní pařížský salon », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 34-40.

278.Matějček Antonín, « Úvod k výstavě neodvislých », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 150.

279.Mauclair Camille, « Adolphe Monticelli », *Volné směry*, vol. XV, 1911, p. 202-225.

280.Mauclair Camille, « Balzac », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 112-114.

281.Mauclair Camille, « Boj o svobodu ve francouzském umění od stol. XVI. do dnešních dnů », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 225-232.

282.Mauclair Camille, « Ingres, jeho dílo a jeho vliv », *Volné směry*, vol. XII, 1908, p. 43-58.

283.Mauclair Camille, « Úloha Manetova », *Volné směry*, 1907, vol. XI, p. 51-62.

284.Mauclair Camille, « Idee o Eugènu Carrièrovi », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 317-332.

285.Meier-Graefe Julius, « Camille Pissarro », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 393-410.



- 286.Meier-Graefe Julius, « Cena francouzského umění », *Volné směry*, vol. XII, 1908, p. 257-272.
- 287.Meier-Graefe Julius, « Courbet », *Volné směry*, vol. XV, 1911, p. 118-119.
- 288.Meier-Graefe Julius, « Delacroix literát », *Volné směry*, vol. XV, 1911, p. 235-249.
- 289.Meier-Graefe Julius, « Egar Degas », *Volné směry*, vol. XII, 1908, p. 17.
- 290.Meier-Graefe Julius, « Henri de Toulouse-Lautrec », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 23-32.
- 291.Meier-Graefe Julius, « Paul Cézanne », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 85-100.
- 292.Mendelová Jaroslava, « Josef Mařatka a Rodinova výstava v Praze », *Documenta Pragensia*, vol. II, 1981, p. 206-231.
- 293.Milés Roger, « Balzac », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 112.
- 294.« Mistr Rodin v Praze », *Čas*, le 31 mai 1902, p. 2.
- 295.Morice Charles, « Umělecká kronika pařížská », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 41-44, 219-221, 373-377.
- 296.Mourey Gabriel, « Aman Jean », *Volné směry*, vol. VI, 1902, p. 256-261.
- 297.Mourey Gabriel, « L'art français contemporain », *Volné směry*, vol. VII, 1903, p. I-XII.
- 298.Mourey Gabriel, « Pierre Cecile Puvis de Chavannes », *Volné směry*, vol. VII, 1903, p. 7-16.
- 299.Mourey Gabriel, « Současné umění francouzské », *Volné směry*, vol. VII, 1903, p. 95-100, 113-116.
- 300.Neumann Stanislav K., « Rodin v Praze », *Nový kult*, n° 9, 1<sup>er</sup> juin 1902, p. 2.
- 301.« Paul Gauguin. Výstava v galerii Miethke ve Vídni », *Volné směry*, vol. XI, 1906, p. 181-182.
- 302.« Rodin v Praze », *Pražský ilustrovaný kurýr*, n° 148, le 31 mai 1902, p. 2.
- 303.Šalda František Xaver, « Géniova mateřčina », *Volné směry*, vol. VI, 1902, p. 185-188.
- 304.Šalda František Xaver, « Jarní salony pařížské », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 270-272.
- 305.Šalda František Xaver, « Maurice Denis Au Vésinet », *Volné směry*, vol. VIII, 1904, p. 170-171.
- 306.Šalda František Xaver, « Prokletý malíř Paul Cézanne », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 11-13.
- 307.Seguín Armand, « Paul Gauguin », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 183-190, 207-224.
- 308.Štech V. V., « Vzpomínka na E. A. Bourdella », *Volné směry*, vol. XXVII, 1930, p. 170-174.
- 309.Sucharda Stanislav, « O dobrém sochaři, úvod do studia díla Bourdellova », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 45-64.

- 310.« Světová výstava v Paříži 1900 », *Volné směry*, vol. III, 1899, p. 113-114.
- 311.Rodenbach Georges, « Puvis de Chavannes », *Volné směry*, vol. VI, 1900, p. 144-147.
- 312.Tyršová Renáta, « O výtvarném umění na světové výstavě v Paříži », *Osvěta*, vol. XX, 1890, p. 7.
- 313.« V těchto dnech odeslán prostřednictvím Rudolfiny... », *Volné směry*, vol. IV, 1900, p. 110.
- 314.Wittlich Petr, « E. A. Bourdelle a jeho výstava r. 1909 v Praze », *Umění*, vol. IX, 1961, p. 476-484.
- 315.« Z časopisů », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 359-361.
- 316.« Zprávy a poznámky », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 272.

#### C/ Sur l'art mondial

- 317.Hofbauer Arnošt, « Žaponské umění », *Volné směry*, vol. XII, 1908, p. 281-356.
- 318.Mauclair Camille, « James Whistler a tajemství v malbě », *Volné směry*, vol. III, 1904, p. 35-38.
- 319.Meier-Graefe Julius, « Grecův barok », *Volné směry*, vol. XVI, 1912, p. 35.
- 320.Meier-Graefe Julius, « Hans von Marées », *Volné směry*, vol. XII, 1908, p. 109-132.
- 321.Meier-Graefe Julius, « Hogarth », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 343-362.
- 322.Meier-Graefe Julius, « Německá stoletá výstava v Národní galerii v Berlíně », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 196-198.
- 323.Montandon Marcel, Ritter William, « Giovanni Segantini », *Volné směry*, vol. VI, 1902, p. 49-70.
- 324.Ritter William, « K přerovskému sjezdu », *Dílo*, vol. VIII, 1910, p. 33-48.
- 325.Šalda František Xaver, « Násilník snu », *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 103-107.
- 326.« Šestnáctá výstava Vídeňské secese », *Volné směry*, vol. VII, 1903, p. 111-112.
- 327.Tschudi Hugo V., « Arnold Böcklin », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 159-164.

#### *II La théorie et la critique d'art*

- 328.Aubry Jan G., « Literární dílo Eugena Carrièrea », *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 175-178.
- 329.Bernard Emil, « Odlišnost umění od přírody », *Dílo*, vol. VIII, 1910, p. 181-188.
- 330.Březina Otakar, « Smysl boje », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 3-5.
- 331.Filla Emil, « O ctnosti novoprimitivismu », *Volné směry*, vol. XV, 1911, p. 62-70.
- 332.Gauguin Paul, « Z knihy Noa-Noa », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 125-134, 167-

172.

333.Gauguin Paul, « Z listů a poznámek », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 31-36, 55-60, 89-93.

334.Huysmans Joris-Karl, «Z uměleckých kritik », *Volné směry*, vol. IV, 1900, p. 13-18, 98-101, 138-143.

335.Jiránek Miloš, « Apollon », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 180-81.

336.Jiránek Miloš, «Degas a kritika. Souhrn výňatků z článků J.-K. Huysmanse, George Moorea, Maxe Liebermanna a J. Meiera-Graefe », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 286-300.

337.Jiránek Miloš, «J. Meier-Graefe, Corot und Courbet », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 226.

338.Jiránek Miloš, «O českém malířství moderním », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 199, 251-263.

339.Jiránek Miloš, «Odvaha upřímnosti», *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 3-4.

340.Jiránek Miloš, « William Ritter : Études d'art étranger. Mercure de France 1906 », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 195-196.

341.Jiránek Miloš, « Zprávy a poznámky », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 77.

342.Jiránek Miloš, « Z uměleckých kritik J. K. Huysmanse », *Volné směry*, vol. IV, 1900, p. 13.

343.Kepl Rudolf, « Obchodníci s obrazy v Paříži », *Volné směry*, vol. XV, 1911, p. 119-121.

344.Kubišta Bohumil, «Výstava skic v Mánesu», *Novina*, vol. III, 1909, p. 87.

345.Matisse Henri, « Malířovy poznámky », *Volné směry*, vol. XIV, 1910, p. 123-134.

346.Mauclair Camille, «Dvě blahopřání k 25letému jubileu Voných směrů», *Volné směry*, vol. XXI, 1921, p. 187.

347.Mauclair Camille, «Klasicism a akademism», *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 23-28, 45-50.

348.Mauclair Camille, « K naší anketě », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 331.

349.Mauclair Camille, «Le Symbolisme scientifique et la peinture décoratif», *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 193-196.

350.Mauclair Camille, « Moderní malíř », *Volné směry*, vol. V, 1901, p. 202, 239.

351.Mauclair Camille, « Umělecká syntéza XVIII. století », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 275-294.

352.Mauclair Camille, «Vědecký symbolismus a malba dekorativná», *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 197-200.

353.Meier-Graefe Julius, « Bedna », *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 329-330.

354.Morice Charles, «O moderních podmínkách krásy», *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 351-368, 387-392.

355.« Naše anketa », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 221-236.

356.Ritter William, « Úvodem k VII. ročníku Díla », *Dílo*, vol. VII, 1909, sans page.

357. Rowalski Jean, « William Ritter », *Lumír*, vol. XX, 1905, p. 297-307.
358. Šalda František Xaver, « Boj o uměleckou kulturu », *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 291-306.
359. Šalda František Xaver, « Camille Mauclair: Trois Crises de l'art actuel », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 367-369.
360. Šalda František Xaver, « Charles Morice, Eugène Carrière », *Volné směry*, vol. XI, 1907, p. 183.
361. Šalda František Xaver, « Gabriel Mourey : Des hommes devant la nature et la Vie », *Volné směry*, vol. VI, 1902, p. 272-273.
362. Šalda František Xaver, « Hrdinný zrak », *Volné směry*, vol. VI, 1906, p. 71-74.
363. Šalda František Xaver, « Literatura, Les Arts de la Vie », *Volné směry*, vol. VIII, 1904, p. 169-170.
364. Šalda František Xaver, « Nová krása, její geneze a charakter », *Volné směry*, vol. VII, 1903, p. 172.
365. Šalda František Xaver, « Odvaha – k pomluvě », *Volné směry*, vol. VI, 1901, p. 267.
366. Šalda František Xaver, « Problém národnosti v umění », *Volné směry*, vol. VIII, 1904, p. 3-11.
367. Šalda František Xaver, « Román uměleckého svědomí (Camille Mauclair: La Ville lumière) », *Volné směry*, vol. VIII, 1904, p. 203-210.
368. Šalda František Xaver, « Salon d'Automne », *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 331.
369. Sucharda Stanislav, « Vůči štvanicí v Národních listech pro německé pozvánky k slavnosti Rodinově », *Rudé květy*, le 31 mai 1902, p. 5.
370. Svoboda Karel, « Meier-Graefe: Dějiny vývoje moderního umění », *Volné směry*, vol. IX, 1905, p. 85-92, 155-168.
371. Svoboda Karel, « Strážcové ideálů », *Volné směry*, vol. VIII, 1904, p. 263-268, 290-298.
372. « Výstava moderního francouzského umění », *Dílo*, vol. I, 1903, p. 43.
373. « Výstava Neodvislých v pavillonu Manesově », *Dílo*, vol. VIII, 1910, p. 76.
374. « XXVII. Výstava spol. výtvar. um. Manes: E. Bernard », *Volné směry*, vol. XIII, 1909, p. 38-39.
375. « Z časopisů, The Studio », *Volné směry*, vol. X, 1906, p. 227.
376. Žákavec František, « Ke spolupráci F. X. Šaldy s «Máněsem» », *Umění*, vol. X, 1937, p. 388-390.

## 2. Les périodiques francophones

377. Arsène Alexandre, «La Vie artistique: Exposition Radimský», *Le Figaro*, le 30 mars 1910, Bibliothèque Nationale de Paris, MICRO D-13.
378. « Correspondance de Brunn », *Le Studio*, n° 181, vol. XLIII, mars 1908, p. 90.
379. « Correspondance Prague », *Le Studio*, n° 128, vol. XXX, novembre 1903, p. 29.
380. « Correspondance Prague », *Le Studio*, n° 189, vol. XLV, novembre 1908, p. 199.
381. « Correspondance Prague », *Le Studio*, vol. L, juin 1910, p. 108.
382. Čapek Karel, « L'art tchécoslovaque », *L'Art vivant*, année 4, le 15 mars 1928, p. 201.
383. Deverin E., « François Kupka », *L'Art décoratif*, année 11, vol. XXI, juillet-décembre 1909, p. 3-12.
384. Gerdeil O., « Autriche à l'exposition », *L'art décoratif*, année 2, avril-septembre 1900, p. 159.
385. Glaser M., « Les paysages de Bohême de Ferdinand Engelmüller », *Le Studio*, vol. XLVIII, janvier 1910, p. 9-10.
386. Glaser M., « Tableaux du vieux Prague par les artistes modernes », *Le Studio*, n° 181, vol. XLIII, mars 1908, p. 42-43.
387. Levetus A. S., « Correspondance-Vienne », *Le Studio*, n° 116, vol. XXVII-XXVIII, novembre 1902, p. 218.
388. Marten Miloš, « L'Art Populaire Tchèque », *L'art décoratif*, année 10, vol. XVIII, janvier-juin 1908, p. 61
389. Mauclair Camille, « L'Art à Prague », *La Grande Revue*, le 25 août 1907, p. 76-87.
390. M. G., « Correspondance-Prague », *Le Studio*, n° 116, vol. XXVII-XXVIII, novembre 1902, p. 183.
391. M. G., « Correspondance : Prague », *Le Studio*, n° 149, vol. XXXV, août 1905, p. 63 (la version française), 356-357 (la version anglaise).
392. Mourey Gabriel, « Promenade à l'Exposition, L'art décoratif autrichien », *Le Studio*, n° 92, vol. XXI-XXII, 1900-1901, p. 34-36.
393. Otokar Jean, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, janvier 1901, p. 275.
394. « Récents dessins d'architecture domestique », *Le Studio*, n° 178, vol. XLII, décembre 1907, p. 183.
395. Ritter William, « Autriche, la mise artistique », *L'Art et les artistes*, vol. III, 1906, p. VIII.
396. Ritter William, « Chronique », *Gazette de Lausanne*, le 3 mars, 1946, sans page.
397. Ritter William, « Correspondance d'Autriche, l'Art moderne à Prague », *Gazette des Beaux-Arts*, le 1<sup>er</sup> mars, 1905, p. 252-253.
398. Ritter William, « Correspondance de Bohême », *Gazette des Beaux-Arts*, le 1<sup>er</sup> octobre 1905, p. 336-346.

- 399.Ritter William, « Correspondance de l'étranger, Autriche », *Gazette des Beaux-Arts*, le 1<sup>er</sup> février 1897, p. 171.
- 400.Ritter William, « Correspondance de Prague », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 98, année 3, samedi le 4 mai 1901, p. 142.
- 401.Ritter William, « Correspondance de Vienne », *Gazette des Beaux-Arts*, le 1<sup>er</sup> avril, 1896, p. 356.
- 402.Ritter William, « Exposition au Glaspalast de Munich, Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche Hongrie », *L'Art et les artistes*, vol. XVII, 1913, p. 236.
- 403.Ritter William, « La musique tchèque, état actuel », *Mercure de France*, le 1<sup>er</sup> mai 1906, p. 433-437.
- 404.Ritter William, « L'Art décoratif en Autriche-Hongrie », *L'Art et décoration*, n° 6, juin 1897, p. 183-185.
- 405.Ritter William, « L'Art moderne à Prague », *L'Art et les artistes*, vol. II, 1905-06, p. 11-16.
- 406.Ritter William, « L'Ecole des Arts décoratifs de Prague », *L'Art et Décoration*, n° 11, année 9, novembre 1905, p. 164-179.
- 407.Ritter William, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 15 janvier 1905, p. 315-318.
- 408.Ritter William, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 15 avril 1905, p. 629.
- 409.Ritter William, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 1<sup>er</sup> octobre 1905, p. 464-466.
- 410.Ritter William, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 15 avril 1906, p. 626-627.
- 411.Ritter William, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 1<sup>er</sup> octobre, 1908, p. 544.
- 412.Ritter William, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 1 août 1909, p. 564
- 413.Ritter William, « Lettres tchèques », *Mercure de France*, le 1<sup>er</sup> mai 1912, épreuve, sans page, Bibliothèque de ville La Chaux-de-Fonds.
- 414.Ritter William, «Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'Art et les artistes*, vol. VI, 1907-1908, p. 498, 595.
- 415.Ritter William, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. VII, 1908, p. 144.
- 416.Ritter William, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. VIII, 1908-1909, p. 39, 139, 232.
- 417.Ritter William, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. IX, 1909, p. 193.
- 418.Ritter William, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. X, 1909-1910, p. 233.
- 419.Ritter William, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. XI, 1910, p. 43, 186.
- 420.Ritter William, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les*

- artistes*, vol. XII, 1910-1911, p. 43, 180.
- 421.Ritter William, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. XIII, 1911, p. 135.
- 422.Ritter William, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. XIV, 1911-1912, p. 43, 184.
- 423.Ritter William, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche », *L'art et les artistes*, vol. XV, 1912, p. 45, 280.
- 424.Ritter William, « Peinture tchèque », *L'Art et les artistes*, vol. XVI, 1912-13, p. 265-280.
- 425.Ritter William, « Mouvement artistique à l'Etranger, Autriche-Hongrie », *L'Art et les artistes*, vol. XVII, 1913, p. 189.
- 426.Ritter William, « Švabinský Max », *L'Art et les artistes*, vol. XVIII, 1913, p. 78.
- 427.Varejka Pascal, « Les artistes tchèques en France à la fin du XIXe et au début du XXe siècle », *Etudes tchèques et slovaques*, n° 4, 1983-1984, p. 7-34.
- 428.Verneuil M. P., «Les Ornamentations Tchèques », *Art et Décoration*, vol. XXVI, 1909, p. 141.
- 429.V. P., « Correspondance : Prague », *Le Studio*, n° 131, vol. XXXI, février 1904, p. 17.
- 430.Žákavec František, « La France vue par les peintres tchèques », *Revue française de Prague*, vol. X, 1931, p. 144.

#### B/ Sur l'art français

- 431.« Bourdelle, l'élève de Rodin, le maître de Giacometti », *Dossier de l'Art*, vol. X, janvier-février 1993, 65 p.
- 432.Gautherin Véronique, « Rodin vu par Bourdelle », *Revue du Louvre*, n° 2, année 51, 2001, p. 68.
- 433.Mauclair Camille, «Les expositions ; Galerie Hébrard L'Art de Louis Dejan», *La Grande Revue*, le 10 avril 1908, p. 606-608.
- 434.Morice Charles, « Paul Gauguin », *Mercure de France*, n° 48, vol. IX, décembre 1893, p. 293.
- 435.Rigaud A., « La gloire de Rodin à l'étranger », *Le Voltaire*, le 18 mai 1902, sans page.
- 436.« Rodin et la sculpture par E. A. Bourdelle », *Journal de Monaco*, La Vie artistique, le 29 juin 1909, Archives du Musée Rodin, Paris, dossiers personnes, E. A. Bourdelle.
- 437.Stuart John A., « Emile Bernard et l'avènement de la peinture tchèque du XXe siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, nov. 1972, p. 299-302.

#### C/ Sur l'art mondial

438. Benédite Léonce, « Les arts à l'exposition universelle 1900. Exposition décennale: la peinture étrangère », *Gazette des Beaux-Arts*, année 42, vol. LXXX, 1900, p. 179.
439. Hamel Maurice, « Les écoles étrangères, Autriche-Hongrie », *Gazette des Beaux-Arts*, année 31, 1889, tome II, p. 252-254.
440. Jacques G. -M., « l'Exposition universelle », *L'art décoratif*, année 2, avril-septembre 1900, p. 77-78.
441. Lefenestre Georges, « La Peinture étrangère à l'exposition de 1889 », *Revue des Deux Mondes*, le 1er novembre 1889, p. 138-139.
442. Mauclair Camille, « Internationalisme aux salons », *Revue Bleu*, le 25 juillet 1903, p. 122.
443. Mauclair Camille, « La peinture et la sculpture au salon d'automne », *L'Art décoratif*, année 7, juillet-décembre 1905, p. 220-240.
444. Mauclair Camille, « Le Salon d'Automne », *L'Art décoratif*, année 9, vol. XVII, juillet-décembre 1907, p. 22.
445. Ritter William, « Correspondance de Suisse », *La Gazette des beaux-arts*, vol. I, 1906, p. 259-264.
446. Ritter William, « La Suisse à l'exposition de Munich », *La Semaine littéraire*, le 28 juin 1913, p. 310.
447. Ritter William, « Sir Edward Burne-Jones », *Durendal. Revue catholique d'art et de littérature*, juillet 1895, p. 142-143.

## II La théorie, la critique d'art et les institutions

448. Coursange Emile, « Charles Morice », *La Plume*, n° 7, le 15 juillet 1889, p. 61-62.
449. Courthion Pierre, « Ateliers et académies de Julian à la Grande Chaumière », *Nouvelles littéraires*, le 19 novembre 1932, sans page.
450. Domecq Jean-Philippe, « Misère de la critique », *Krisis*, n° 19, novembre 1996, p. 36.
451. Kaenel Philippe, « William Ritter (1865-1955), un critique d'art cosmopolite, böcklinien et anti-hodlérien », *Revue suisse d'histoire*, n° 48, 1998, p. 73-98, ill. p. 96.
452. Le Blond Maurice, « Les Arts de la Vie », *Aurore-Paris*, le 9 août 1904, p. 1.
453. Mauclair Camille, « La Peinture « nouvelle » et les Marchands », *La Revue*, le 15 octobre 1912, p. 430-431, Archives du Musée Rodin, Paris, dossiers personnes Camille Mauclair.
454. Randau Robert, « Camille Mauclair, l'homme qui doit écrire un livre », *Annales Africaines*, n° 3, année 47, le 1<sup>er</sup> février 1935, p. 40.
455. Vauxcelles Louis, *La crise de l'art actuel*, article, Archives du Musée Rodin, Paris, dossiers personnes, Camille Mauclair.



456.«William Ritter au temps d'une autre Europe», *Nouvelle revue neuchâteloise*, n° 61, année 16, printemps 1999.

### *III Prague*

457.Mauclair Camille, « Le Phénix Bicéphal», *Eclaireur de Nice*, le 29 juin 1933, Archives du Musée Rodin, dossiers personnes, Camille Mauclair.

458.Mauclair Camille, « Souvenir de Prague»; *Dépêche de Toulouse*, Hommes et choses, le 20 mars 1939, Archives du Musée Rodin, dossiers personnes, Camille Mauclair.

459.Ritter William, « Beauté de Prague », *Gazette de Lausanne*, le 20 décembre 1946, sans page.

460.Ritter William, « Prague nocturne », *Magasine littéraire*, année 13, le 15 mars 1896, p. 139.

461.Ritter William, « Récentes sensations de Prague », *La Revue Générale*, année 31, décembre 1895, p. 885.

## Index des oeuvres

### *Exposé aux oeuvres:*

Vu que notre thèse porte surtout sur la critique et la théorie d'art, notre travail fut basé sur le texte et non sur les oeuvres. Toutefois nous considérons insensé de parler de l'art sans le présenter au lecteur, surtout s'il s'agit des relations artistiques entre les deux pays. Donc nous nous sommes décidés d'accompagner notre texte par les reproductions des oeuvres choisies. Néanmoins leur choix est assez libre et même s'il illustre assez bien notre thèse il ne correspond pas précisément aux oeuvres y mentionnées pour une raison – vu que la création tchèque fut jusqu'à un certain point décalée par rapport à la théorie, chronologiquement les oeuvres ne correspondent pas parfaitement aux théories écrites. Même si l'évolution artistique à la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle fut très riche nous avons essayé de démontrer certains affinités du développement entre l'art tchèque et français mais aussi d'autres pays en juxtaposant des oeuvres des artistes de différents milieux et périodes. Notre but était de démontrer que si dans la deuxième moitié du XIXe siècle les artistes tchèques furent encore isolés et leur création décalée par rapport au développement artistique en France, même s'il arrive qu'ils traitèrent les mêmes sujets, à partir des années 1900 ils ont commencé à suivre systématiquement les mêmes principes et les mêmes problèmes que leurs collègues français. Cet effort culmina vers 1910 par l'exposition pragoise des Indépendants. Pour ce but nous avons utilisé les reproductions publiées dans plusieurs monographies et catalogues où il arrive qu'il manque les informations sur les dimensions, la technique, la provenance, etc. C'est pourquoi nous y présentons seulement la légende connue et les sources.

*Index des oeuvres :*

*1/ Les Fondateurs et le folklore*

- A/ Mikoláš Aleš : Jan Kozina Sladký, 1894<sup>1509</sup>  
B/ Edouard Manet : Lola de Valence, 1862<sup>1510</sup>  
C/ Gustave Courbet : La Signora Adela Guerrero, danseuse espagnole, 1851<sup>1511</sup>  
D/ Josef Mánes : Le Drapeau de l'association Říp de Roudnice, 1864<sup>1512</sup>  
E/ Vojtěch Hynais : L'Affiche de l'Exposition tchéco-slave à Prague, 1894<sup>1513</sup>

*2/ L'Exposition universelle de 1900*

- A/ René Binet : Projet pour la Porte monumentale de l'Exposition universelle de 1900, 1898<sup>1514</sup>  
B/ Alfons Mucha : Troisième Projet pour un pavillon de l'Homme, 1897<sup>1515</sup>

*3/ La Vie urbaine quotidienne*

- A/ Jean Béraud : La Rue Royale, vers 1875<sup>1516</sup>  
B/ Luděk Marold : Le Marché d'oeufs à Prague, 1888<sup>1517</sup>

*4/ La Femme symboliste*

- A/ Edmond Aman-Jean : La Jeune fille au paon, 1895<sup>1518</sup>  
B/ Miloš Jiránek : L'Etude blanche, 1910<sup>1519</sup>

---

<sup>1509</sup>Aquarelle, 124 x 100, Národní galerie, Praha, reproduit par Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha, Odeon, 1982, p. 91.

<sup>1510</sup>Huile sur toile, 123 x 92 cm, Louvre, Paris, reproduit par Sandra Orienti, *Manet*, London, Thames and Hudson, 1968, no 8.

<sup>1511</sup>Huile sur toile, 158 x 158, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, reproduit par *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, du 18 mars au 14 juillet 1997, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Anvers, Fonds Mercator, 1997, p. 162.

<sup>1512</sup>Huile sur toile, 166,5 x 194, Národní galerie, Praha, reproduit par Olga Macková, *Josef Mánes*, Praha, Odeon, 1970, p. 66.

<sup>1513</sup>Litographie, 104 x 135 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, reproduit par Petr Wittlich, *Česká secese, op. cit.*, 1982, p. 86.

<sup>1514</sup>Aquarelle, 62 x 95 cm, Musée municipal, Sens, reproduit par *1900*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, du 14 mars au 26 juin 2000, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 277.

<sup>1515</sup>Crayon et aquarelle sur carton, 49,6 x 64,7 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par *1900, op. cit.*, p. 333.

<sup>1516</sup>Huile sur toile, 32,4 x 40,6 cm, collection particulière, reproduit par Patrick Offenstadt, *Jean Béraud*, Köln, Taschen, 1999, p. 126.

<sup>1517</sup>Huile sur toile, 101,5 x 135 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par *Luděk Marold*, Praha, Obecní dům, du 2 décembre au 28 février, 1999, Praha, Obecní dům, 1998, p. 39.

<sup>1518</sup>Huile sur toile, 105 x 104 cm, Musée des Arts décoratifs, Paris, reproduit par Michael Gibson, *Le Symbolisme*, Köln, Taschen, 1994, p. 9.

## 5/ La Société

B/ Karel Špillar : A l'exposition à Paris, 1904<sup>1520</sup>

A/ Henri de Toulouse-Lautrec, Au Moulin de la Galette, 1891<sup>1521</sup>

## 6/ L'Impressionnisme et le mystère du paysage

A/ Henri Martin : Orphée, vers 1875<sup>1522</sup>

B/ Antonín Hudeček : Le Silence du soir, 1900<sup>1523</sup>

## 7/ Le Portrait féminin

A/ Paul Signac : La Femme à l'ombrelle, 1893<sup>1524</sup>

B/ Josef Schusser : La Damme à l'ombrelle rouge, 1898<sup>1525</sup>

## 8/ Le Folklore moderne

A/ Joža Uprka : Coutume religieuse à Velká, 1896<sup>1526</sup>

B/ Paul Gauguin : La Belle Angèle, 1889<sup>1527</sup>

C/ Paul Sérusier : Deux Bretonnes, 1891-1892<sup>1528</sup>

## 9/ La Femme fatale

A/ Edvard Munch : Cendres, 1894<sup>1529</sup>

---

<sup>1519</sup>Huile sur toile, 103,5 x 77,5, Národní galerie, Praha, reproduit par Petr Wittlich, *Česká secese, op. cit.*, p. 255.

<sup>1520</sup>Huile sur toile, 122 x 80 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par *Důvěrný prostor / Nová dálka*, Praha, Obecní dům, du 3 mai au 19 octobre 1997, Praha, Obecní dům, 1997, p. 43.

<sup>1521</sup>Collection particulière, reproduit par Jean-Jacques Lévêque, *Les années de la Belle Epoque, 1890-1914*, Paris, ACR Editions, 1991, p. 225.

<sup>1522</sup>Huile sur toile, 76 x 124,5, collection particulière, reproduit par José Pierre, *L'Univers symboliste*, Paris, Smogy, 1991, p. 133.

<sup>1523</sup>Huile sur toile, 120 x 180,5 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par Petr Wittlich, *Česká secese, op. cit.*, p. 78.

<sup>1524</sup>Huile sur toile, 81 x 64,7, cm, Musée d'Orsay, Paris, reproduit par *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris, op. cit.*, p. 207.

<sup>1525</sup>Huile sur toile, 95 x 82,5 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par Petr Wittlich, *Česká secese, op. cit.*, p. 145.

<sup>1526</sup>Huile sur toile, 80 x 130 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par *Prague Art Nouveau, Métamorphoses d'un style*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, du 16 octobre 1998 au 17 janvier 1999, Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1998, p. 45.

<sup>1527</sup>Huile sur toile, 0,92 x 0,73 cm, Musée d'Orsay, Paris, reproduit par *Voyage à Orsay*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1998, p. 80.

<sup>1528</sup>Huile sur toile, 89 x 75 cm, collection privée, reproduit par Caroline Boyle-Turner, *Les Nabis*, Lausanne, Edita, 1993, p. 65.

<sup>1529</sup>Nasjonalgalleriet, Oslo, reproduit par Jean-Jacques Lévêque, *Les années de la Belle Epoque, 1890-1914, op. cit.*, p. 284.

B/ Maximilián Švabinský : L'Union des âmes, 1896<sup>1530</sup>

C/ Edvard Munch : Le Baiser, 1902<sup>1531</sup>

#### 10/ *Entre le symbolisme et le pointilisme*

A/ Alphonse Osbert : Le Mystère de la nuit, 1897<sup>1532</sup>

B/ Karel Vítězslav Mašek : Libuše, vers 1893<sup>1533</sup>

C/ Hyppolite Petitjean : Portrait de la femme de l'artiste, 1892<sup>1534</sup>

D/ Henri-Edmond Cross, Plage de la Vignasse, 1891-1892<sup>1535</sup>

E/ Karel Vítězslav Mašek, Le Lac enchanté, vers 1894<sup>1536</sup>

#### 11/ *L'Impressionnisme dans la ville*

A/ Maxmilien Luce : Les Quais de la Seine, 1899<sup>1537</sup>

B/ Jan Slaviček : La Vue sur Prague de Letná, 1908<sup>1538</sup>

#### 12/ *Le Paysage post-impionniste*

A/ Vincent van Gogh : Champ de blé et vol de corbeaux, 1890<sup>1539</sup>

B/ Jan Preisler : Le Paysage jaune, 1908<sup>1540</sup>

#### 13/ *De l'impionnisme jusqu'au fauvisme*

A/ Antonín Slaviček : L'Impression de bouleau, 1897<sup>1541</sup>

---

<sup>1530</sup>Huile sur carton, 65,5 x 45,5 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par *Důvěrný prostor / Nová dálka*, op. cit., p. 137.

<sup>1531</sup>Munch-Museet, Oslo, reproduit par Jean-Jacques Lévêque, *Les années de la Belle Epoque, 1890-1914*, op. cit., p. 440.

<sup>1532</sup>Huile sur toile, 36 x 56 cm, collection particulière, Paris, reproduit par Jumeau-Lafond Jean-David, *Les Peintres de l'âme, Le symbolisme idéaliste en France*, Bruxelles, Musée d'Ixelles, du 15 octobre au 31 décembre 1999, Gent, Uitgeverij Snoeck-Ducaju & Zoon, Antwerpen, Uitgeverij Pandora, 1999, p. 119.

<sup>1533</sup>Huile sur toile, 193 x 193 cm, Musée d'Orsay, Paris, reproduit par Karolína Fabelová, *Karel Vítězslav Mašek*, Praha, Eminent- Patrik Šimon, 2002, p. 131.

<sup>1534</sup>Musée d'Orsay, Paris, reproduit par Jean-Jacques Lévêque, *Les années de la Belle Epoque, 1890-1914*, op. cit., p. 237.

<sup>1535</sup>Huile sur toile, 63 x 92 cm, collection particulière, France, reproduit par *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris*, op. cit., p. 204.

<sup>1536</sup>Huile sur toile, 36,7 x 45,2 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par Karolína Fabelová, *Karel Vítězslav Mašek*, op. cit., p. 88.

<sup>1537</sup>Neu Pinakothek, Munich, Jean-Jacques Lévêque, *Les années de la Belle Epoque, 1890-1914*, op. cit., p. 379.

<sup>1538</sup>Huile sur toile, 188 x 390 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par *Důvěrný prostor / Nová dálka*, op. cit., p. 67.

<sup>1539</sup>Musée Vincent van Gogh, Amsterdam, reproduit par Simonetta Venturi, *Le paysage dans la peinture impressionniste*, Paris, CELIV, 1990, p. 61.

<sup>1540</sup>Huile sur toile, 94 x 95 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par *Důvěrný prostor / Nová dálka*, op. cit., p. 57.

<sup>1541</sup>Huile sur toile, 91, 5 x 114,5 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par *Důvěrný prostor / Nová dálka*, op. cit., p. 57.

- B/ Gustav Klimt : La Forêt de hêtres, 1903<sup>1542</sup>  
 C/ Jindřich Průcha : L'Intérieur de l'hêtraie, 1911-1912<sup>1543</sup>  
 D/ Maurice de Vlaminck : Châtaigniers à Chatou, vers 1906<sup>1544</sup>

14/ *Les Femmes au jardin*

- A/ Claude Monet : Femmes au jardin, 1866-1867<sup>1545</sup>  
 B/ Jan Preisler : Les Amoureux, 1905<sup>1546</sup>

15/ *La Psychologie et les états féminins*

- A/ Auguste Rodin : Je suis belle, 1882<sup>1547</sup>  
 B/ Bohumil Kafka : Le Somnambule, 1906<sup>1548</sup>  
 C/ Josef Mařatka : Ariadna abandonnée, 1903<sup>1549</sup>

16/ *La Composition photographique*

- B/ Antonín Procházka : Le Cirque, 1907-1908<sup>1550</sup>  
 A/ Paul Gauguin : La Vision du sermon (La Lutte de Jacob avec l'Ange), 1888<sup>1551</sup>

17/ *Les Joueurs de cartes*

- A/ Paul Cézanne : Les Joueurs de cartes, 1896<sup>1552</sup>  
 B/ Emil Filla : L'As rouge, 1908<sup>1553</sup>

---

*cit.*, p. 67.

<sup>1542</sup> Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Dresde, reproduit par Jean-Jacques Lévêque, *Les années de la Belle Epoque, 1890-1914, op. cit.*, p. 447.

<sup>1543</sup> Huile sur toile, 84 x 96 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par *Prague Art Nouveau, Métamorphoses d'un style, op. cit.*, p. 171.

<sup>1544</sup> Huile sur toile, 60 x 73 cm, Musée d'Art moderne, donation Pierre et Denise Lévy, Troyes, reproduit par *Le fauvisme ou « l'épreuve du feu »*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, du 29 octobre au 27 février 2000, Paris, Paris musées, 1999, p. 170.

<sup>1545</sup> Huile sur toile, 251 x 204 cm, Louvre, Jeu de Paume, reproduit par Keith Roberts, *Impressionisten en Post-Impressionisten*, Bussum, De Haan, 1975, no 1.

<sup>1546</sup> Huile sur toile, 120 x 150 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par Petr Wittlich, *Česká secese, op. cit.*, p. 265.

<sup>1547</sup> Bronze, Paris, Musée Rodin, reproduit par Ruth Butler, *Rodin, la solitude du génie*, Paris, Gallimard, 1998, p. 115.

<sup>1548</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>1549</sup> Reproduit par Petr Wittlich, *České sochařství ve XX. století*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1978, p. 35.

<sup>1550</sup> Huile sur toile, 47,5 x 65 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par Petr Wittlich, *Česká secese, op. cit.*, p. 303.

<sup>1551</sup> Huile sur toile, 73 x 92, National Gallery of Scotland, reproduit par José Pierre, *L'Univers symboliste, op. cit.*, p. 245.

<sup>1552</sup> Musée d'Orsay, Paris, reproduit par Jean-Jacques Lévêque, *Les années de la Belle Epoque, 1890-1914, op. cit.*, p. 333.

C/ Evard Munch : Auteur de la table, 1906<sup>1554</sup>

D/ Bohumil Kubišta : Les Joueurs, 1909<sup>1555</sup>

### 18/ *Les Portraits masculins*

A/ Paul Cézanne : Portrait d'Ambroise Vollard, 1899<sup>1556</sup>

B/ Emil Filla : Le Lecteur de Dostoïevski, 1907<sup>1557</sup>

C/ František Kupka : La Gamme jaune, 1907<sup>1558</sup>

D/ Henri Le Fauconnier : Portrait de Pierre-Jean Jouve, 1909<sup>1559</sup>

### 19/ *L'Expression de la solitude moderne*

A/ Pablo Picasso : Au restaurant, 1901<sup>1560</sup>

B/ Kees van Dongen : Femme au chapeau vert, vers 1907<sup>1561</sup>

C/ Karel Špillar : Au café, 1904<sup>1562</sup>

### 20/ *Les Baigneurs*

A/ Emile Bernard : Baigneuses à la vache rouge, 1887<sup>1563</sup>

B/ Paul Cézanne : Les Baigneurs, 1890<sup>1564</sup>

C/ Jan Preisler : Baignade, 1912<sup>1565</sup>

D/ André Derain : Baigneuses (Baignade), 1908<sup>1566</sup>

---

<sup>1553</sup> Huile sur toile, 85 x 75 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par *Důvěrný prostor / Nová dálka*, op. cit., p. 85.

<sup>1554</sup> Huile sur toile, 76 x 96 cm, Munch-Museet, Oslo, reproduit par *Le fauvisme ou « l'épreuve du feu »*, op. cit., p. 275.

<sup>1555</sup> Huile sur toile, 65,5 x 82 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par *Důvěrný prostor / Nová dálka*, op. cit., p. 183.

<sup>1556</sup> Musée du Petit Palais, Paris, reproduit par Jean-Jacques Lévêque, *Les années de la Belle Epoque, 1890-1914*, op. cit., p. 378.

<sup>1557</sup> Huile sur toile, 98,5 x 80 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par *Důvěrný prostor / Nová dálka*, op. cit., p. 140.

<sup>1558</sup> Huile sur toile, 79 x 79 cm, Musée national d'Art moderne/Centre de création industrielle, Centre Georges-Pompidou, Paris, reproduit par *Le fauvisme ou « l'épreuve du feu »*, op. cit., p. 317.

<sup>1559</sup> Musée national de l'Art moderne, Paris, reproduit par Jean-Jacques Lévêque, *Les années de la Belle Epoque, 1890-1914*, op. cit., p. 561.

<sup>1560</sup> Collection particulière, reproduit par Jean-Jacques Lévêque, *Les années de la Belle Epoque, 1890-1914*, op. cit., p. 420.

<sup>1561</sup> Huile sur toile, 91,5 x 72,5 cm, Fondation Socindec, courtesy Fondation Pierre Gianadda, Martigny, reproduit par *Le fauvisme ou « l'épreuve du feu »*, op. cit., p. 190.

<sup>1562</sup> Huile sur carton, 58 x 47,5 cm, Národní galerie, Praha, reproduit par *Důvěrný prostor / Nová dálka*, op. cit., p. 35.

<sup>1563</sup> 92,7 x 72,4 cm, Musée d'Orsay, Paris, reproduit par José Pierre, *L'Univers symboliste*, op. cit., p. 247.

<sup>1564</sup> Musée Pouchkine, Moscou, reproduit par Jean-Jacques Lévêque, *Les années de la Belle Epoque, 1890-1914*, op. cit., p. 196-197.

<sup>1565</sup> Huile sur toile, 90 x 76,5, Západočeská galerie, Plzeň, reproduit par Petr Wittlich, *Česká secese*, op. cit., p. 371.

21/ *La Nouvelle construction et la femme à la pomme*

A/ Emile Antoine Bourdelle : Le Fruit, 1906-1911<sup>1567</sup>

B/ Jan Štursa : Eva, 1908-1909<sup>1568</sup>

C/ Aristide Maillol : Pomonne, vers 1907<sup>1569</sup>

22/ *Le Cubisme et les portraits des artistes*

A/ Juan Gris : Portrait de Picasso, 1912<sup>1570</sup>

B/ Bohumil Kubišta : Portrait de Jan Zrzavý, 1912<sup>1571</sup>

---

<sup>1566</sup>Huile sur toile, 180 x 225 cm, collection particulière, reproduit par *Le fauvisme ou « l'épreuve du feu »*, *op. cit.*, p. 251.

<sup>1567</sup>Reproduit par Michel Dufet, Carol Marc Lavrillier, *Bourdelle et la critique de son temps*, Paris, Editions Paris-musées, 1992, p. 119.

<sup>1568</sup>*Ibid.*, p. 93.

<sup>1569</sup>Reproduit par Petr Wittlich, *České sochařství ve XX. století*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>1570</sup>The Art Institute of Chicago, Chicago, reproduit par Jean-Jacques Lévêque, *Les années de la Belle Epoque, 1890-1914*, *op. cit.*, p. 618.

<sup>1571</sup>Huile sur toile, 96 cm x 79 cm, reproduit par Mahulena Nešlehová, *Bohumil Kubišta*, Praha, Odeon, Národní galerie, 1993, p. 147.



## Index des noms de personnes et index des noms de lieux

*Exposé à l'index des noms de personnes et à l'index des noms de lieux*

La différence entre l'index des noms de personnes et l'index des noms de lieux est marquée par le différent type des numeros de pages – ceux concernant de noms de personnes sont marqués normalement tandis que ceux concernant des noms de lieux par italique. Vu le grand nombre de noms tchèques nous nous sommes décidés de ne pas utiliser l'alphabet français mais le tchèque. L'alphabet français est d'ailleurs inclu dans l'alphabet tchèque. Pour faciliter la recherche aux lecteurs français l'alphabet tchèque est indiqué ci-dessous :

A, B, C, Č, D, Ď, E, ě, F, G, H, CH, I, J, K, L, M, N, Ň, O, P, Q, R, Ř, S, Š, T, Ť, U, V, W, X, Y, Z, Ž

- Adalbert, St.; 130  
Adam, Paul; 200  
Adámek, F.; 204; 370  
Albanie; 65  
Aleš, Mikoláš; 5; 48; 49; 51; 68; 99; 108; 112; 114; 115; 148; 228; 254; 358; 387  
Alexander, J. W.; 144  
Allemagne; 13; 28; 30; 31; 34; 43; 44; 46; 51; 61; 63; 65; 79; 91; 110; 127; 128; 144; 151; 168; 169; 171; 173; 175; 176; 177; 178; 180; 242; 248; 250; 253; 255; 256; 262; 306; 307; 310; 333; 407  
Alma; 40; 43; 57; 127; 128; 131; 132; 222; 364  
Alquier (personnage du roman); 207; 208  
Aman-Jean, Edmond; 144; 148; 152; 155; 239; 387  
Amsterdam, 9; 362  
Angleterre; 1; 2; 10; 11; 29; 31; 100; 144; 220; 231; 351; 361  
Anička (personnage du roman); 75; 76; 77  
Anquetin, Louis; 235; 261; 264; 317  
Ansermet, Ernest; 74  
Apia, Adolphe; 63  
Apollinaire, Guillaume; 143; 241; 371  
Arp, Hans; 335  
Athos; 79  
Aubry, G. Jean; 144; 197; 202; 205; 219; 371; 378  
Aurier, Albert; 197; 261  
Autin; 130  
Autriche; 34; 35; 36; 43; 44; 45; 46; 47; 48; 50; 51; 53; 61; 63; 65; 67; 81; 109; 118; 119; 120; 124; 127; 128; 146; 250; 358; 360; 362; 368; 370; 381; 382; 383; 384  
Avenard, E.; 295; 296; 354  
Bachelin, Léopold; 63  
Baertsoen, A.; 144  
Bâle; 63; 90  
Balzac, Honoré de; 111; 134; 141; 202; 203; 235; 284; 376; 377  
Barbey, d'Aurevilly, Jules; 60; 63; 64  
Barbizon; 172  
Bard, Julius; 168; 366  
Bartholomé, A.; 16; 291  
Bartoněk, Vojtěch; 21; 22  
Barvitus, Viktor; 15; 23  
Barye, Antoine-Louis; 276; 278  
Baschet, Marcel-André; 22  
Basilei; 81  
Bastard, Georges; 165  
Baudelaire, Charles; 98; 103; 200; 252; 263; 371  
Baudrillard, Jean; 337  
Baudry, Paul; 69  
Baumann, Louis; 43; 51  
Bayreuth; 63  
Beardsley, Aubrey; 142  
Beausire, Alain; 1; 127; 128; 132; 140; 141; 365; 371  
Beer, Friedrich (Bedřich) Beer; 34; 35; 37  
*Belgique*; 35; 44; 63; 65; 127; 167; 222; 367  
Bell, Daniel; 345  
Bém, Rudolf; 163  
Benédite, Léonce; 5; 45; 53; 384  
Beneš, Edvard; 297; 299; 356  
Beneš, Vincenc; 257; 301; 303; 304; 306; 311; 313; 319; 320; 328; 329  
Benešová, Božena; 208  
Benjamin, Walter; 341  
Benka, Martin; 74; 78  
Béraud, Jean; 366; 387  
Berchtold, Alfred; 61; 62  
Berlin; 128; 159; 167; 177; 179; 232; 234; 302; 333; 340; 363; 366  
Bernard, Emile; 4; 13; 190; 238; 257; 258; 259; 261; 262; 264; 265; 266; 300; 301; 319; 332; 355; 364; 375; 376; 384; 391; 408; 411  
Bernard, J.; 309  
Bernatzik, Wilhelm; 169  
Bernhardt, Sarah; 53; 258; 365

Bernheim, Jeune (Gaston et Josse) (galerie); 16; 188; 234; 241; 294; 295; 304; 306; 307; 311; 315; 318; 328; 342

Berréby, Gérard; 2

Beseda (association); 30; 31; 32

Besnard, Albert; 40; 44; 70; 81; 82; 132; 143; 148; 150; 151; 152; 155; 169; 171; 183; 192; 200; 201; 210; 211; 216; 218; 239; 241; 292; 341; 364; 365; 366

Bever, Adolphe; 200; 253; 373

Bílá Hora; 109

Bílek, Alois; 8; 299; 356; 362

Bílek, František; 29; 32; 47; 70; 71; 108; 111; 163; 273; 291; 363; 375

Bille, Edmond; 61

Binet, René; 387

Bing, Siegfried; 15; 44; 147; 167; 168; 170; 199; 248

Bissone; 65

Blake, William; 172

Blanche, J. E.; 10; 68; 152; 201; 256

Blansko; 139

Blarembert, M. de; 63

Bloch, E.; 234

Bloy, Léon; 64

Böcklin, Arnold; 4; 55; 57; 63; 65; 90; 91; 92; 97; 126; 167; 172; 173; 175; 176; 177; 178; 242; 248; 368; 372; 378; 407

Bodenbach; 136

Boettinger, Hugo; 108; 228

Bondy, Walter; 8

Bonnard, Pierre; 17; 22; 169; 171; 182; 188; 191; 196; 216; 230; 234; 235; 236; 303; 304; 307; 308; 309; 311; 323; 324

Bordeaux, Henry; 64

Bosnie; 43; 53; 54; 65

Bosnie-Herzégovine; 43

Boudin, Eugene; 230; 235

Bouguereau, William Adolphe; 22

Bouillon, Jean-Paul; 15; 18; 186; 371

Bourdelle, Emile Antoine; 1; 4; 10; 12; 13; 16; 22; 50; 111; 120; 133; 140; 158; 165; 170; 188; 256; 257; 258; 259; 260; 263; 265; 267; 268; 269; 270; 271; 272; 273; 274; 275; 276; 277; 278; 279; 280; 281; 282; 283; 284; 285; 286; 287; 288; 289; 290; 291; 292; 293; 296; 297; 299; 300; 301; 303; 320; 329; 333; 351; 355; 356; 357; 364; 365; 371; 375; 376; 378; 383; 392; 408; 411

Bourges, Elémir; 69; 70; 95; 205; 209; 225; 356; 358

Bourget, Paul; 117

Bourliouk; 335

Brandl, Petr; 109

Braque, Georges; 216; 304; 307; 308; 309; 311; 314; 315; 318; 319; 323; 325; 326; 329; 335; 337

Bratianu, (ministre roumain); 63

Bratislava; 371

Braun, Matyáš; 35; 37; 272

Braunerová, Zdenka; 10; 12; 21; 35; 55; 56; 64; 65; 66; 69; 70; 71; 72; 73; 76; 77; 81; 82; 87; 94; 95; 98; 106; 109; 115; 124; 125; 133; 139; 162; 163; 165; 205; 209; 225; 228; 248; 254; 262; 353; 355; 358; 359; 363; 375

Břeclav; 139

Brenets; 74

Breslau; 169

Breton, Jules; 143

Březina, Otakar; 181; 378

Brignon, (personnage du roman); 206; 207; 208

Brno; 74; 75; 139

Brokoff, Michal Jan; 107; 116; 158; 290

Brož, Karel; 318; 370

Brožik, Václav; 5; 23; 28; 31; 34; 35; 36; 37; 38; 47; 48; 49; 113; 177; 227; 254; 331

Bruce, Patrick-Henry; 335

Bruckner, Anton; 61; 64

Brunn; 162; 165; 381

Brunner, V. H.; 120

Bruxelles; 9; 43; 68; 111; 128; 169; 186; 200; 222; 230; 362; 364; 367

Bucarest; 63; 64; 79; 248

Budapest; 68; 79; 139

Buffet, Amédée; 340

Bukovac, Vlaho; 53

Bukowine; 27

Bulloz; 197; 220

Bürger, Louis; 34; 310; 375

Burne-Jones, Sir Edward; 42; 94; 142; 384

Cádra, Janko; 71; 73; 75; 76; 77; 78; 84; 105; 108; 123

Caillebotte, Gustave; 230

Caire; 261

Calais; 58; 133; 203; 284; 364; 375

Camoin, Charles; 216; 308; 311; 314; 323

Cannes; 234

Čapek, Josef; 281

Čapek, Karel; 297; 298

Carlsruhe; 110

Carolus-Durand, pseudonyme de Durand Charles Emile Auguste; 15; 16; 40; 42; 147; 181; 187; 188; 196; 199; 211; 234; 294; 295; 302; 304; 306; 307; 342

Carpeaux, Jean-Baptiste; 169; 170; 271; 282; 283; 364

Cassatt, Mary; 147; 230; 235; 236

Cassirer, Paul (galerie); 128; 234; 253

Celetná; 66

Cěna, Olivier; 337

Čenkov, Emmanuel; 92; 115; 133; 220; 287; 356; 359

Čermák, Jaroslav; 7; 23; 31; 47; 106; 108; 165

Čeřovský, František; 264; 320; 371

Červ (Ritter), Josef; 73; 74; 78; 358

Česká akademie (Académie tcheque); 12; 27

Česko-slovanská, beseda (association); 10; 30; 31; 331; 405

Cézanne, Paul; 4; 19; 25; 40; 143; 167; 168; 169; 172; 181; 182; 183; 184; 185; 186; 187; 191; 192; 193; 194; 196; 198; 211; 212; 214; 216; 217; 218; 230; 231; 234; 235; 236; 237; 238; 239; 240; 241; 242; 249; 250; 253; 258; 261;

265; 266; 272; 283; 285; 302; 303; 304; 307;  
 309; 312; 314; 315; 316; 317; 319; 320; 322;  
 323; 324; 325; 328; 329; 330; 332; 334; 335;  
 366; 373; 377; 390; 391; 407; 411  
 Chagall, Marc; 335; 374  
 Champsaur, Félicien; 267  
 Chantilly; 364  
 Chardin, Jean Baptiste Siméon; 197; 328  
 Charlemont, Eduard; 36  
 Charles VI; 164  
 Charles, M.; 20  
 Charpentier, Alexandre; 83; 152; 170; 193; 215;  
 259; 339; 346; 372  
 Chassériau, Théodore; 150  
 Chavannes, Puvis de; 14; 34; 40; 84; 95; 127; 128;  
 143; 147; 150; 151; 152; 157; 170; 188; 191;  
 200; 218; 228; 239; 376; 377; 378  
 Chenue; 269; 357  
 Cherbuliez, Victor; 62  
 Chicago; 340  
 Chittussi, Antonín; 15; 23; 31; 108  
 Chochol, J.; 120  
 Chopin; 268  
 Chotěra, Čeněk; 8  
 Chýnov; 29  
 Clair, Jean; 337; 341; 342; 346; 348; 367; 371  
 Claudel, Camille; 130; 152  
 Claudel, Paul; 70  
 Claus, Émile; 144; 152  
 Claverie, Jana; 9; 333  
 Clegg, Elizabeth; 9  
 Clemenceau, Georges; 139; 200  
 Colarossi, (académie); 20; 21; 22  
 Colette, Sidonie; 63  
 Cologne; 136  
 Constable, John; 169; 172; 178; 183  
 Constantinople; 79  
 Coppée, François; 186  
 Cornelius, Peter von; 172  
 Corot, Camille; 20; 34; 150; 169; 172; 173; 174;  
 183; 241; 366; 379  
 Cottet, Charles; 91; 144; 148; 152; 171  
 Coursange, Emile; 186; 384  
 Courthion, Pierre; 21; 384  
 Cracovie; 46; 47  
 Crébassol; 20  
 Cross, Henri-Edmond; 196; 197; 235; 236; 238;  
 389  
 Curych; 81  
 Cyriak, Hubert; 264; 375  
 Czernowitz; 27  
 Dagen, Philippe; 187; 337; 340; 342; 343; 346; 371  
 Dalí, Salvador; 340  
 Dalmatie; 65  
 Dalou, Jules; 16; 34; 142  
 Daudet, Alphonse; 200  
 Daumier, Honoré; 40; 84; 169; 172; 182; 232; 234;  
 235; 285; 315; 333; 375  
 Dayot, Armand; 87; 105; 359  
 Debord, Guy; 337; 344  
 Dechenaux; 22  
 Dědina, Jan; 15; 32; 47; 49; 50; 265; 273; 276; 290;  
 291; 292; 293; 356; 362; 409  
 Degas, Edgar; 70; 81; 82; 83; 143; 148; 150; 151;  
 152; 155; 169; 171; 172; 179; 183; 184; 190;  
 201; 211; 212; 216; 230; 233; 234; 235; 236;  
 237; 238; 240; 302; 334; 346; 376; 377; 379  
 Dejean, Louis; 152; 188; 222; 224; 225; 259; 266;  
 355; 365; 408  
 Delacroix, Eugene; 34; 95; 111; 150; 169; 172;  
 178; 182; 184; 185; 191; 218; 219; 232; 235;  
 328; 372; 377  
 Delaunay, Robert; 335; 337  
 Delclaux, Marie-Pierre; 1  
 Delcome (personnage du roman); 207  
 Delpiano, C.; 234  
 Denis, Ernest (Arnošt); 31; 106  
 Denis, Maurice; 22; 143; 150; 182; 188; 190; 191;  
 196; 230; 261; 284; 285; 317; 346; 377; 407  
 Derain, André; 22; 215; 216; 304; 308; 309; 311;  
 318; 319; 320; 323; 325; 326; 328; 330; 335;  
 391; 409  
 Desbois, Jules; 152; 268; 365  
 Deschamps, Léon; 17; 48  
 Desfossés, Mme; 173  
 Despiau, Charles; 309  
 Destinnová, Emma; 225  
 Detva; 85  
 Deverin, Ed.; 258; 381  
 Dijon; 9; 362  
 Djiboghlian, Stéphanie; 1  
 Dlouhá třída; 69  
 Dole; 59; 61  
 Dolent, Jean; 144; 232  
 Domecq, Jean-Philippe; 337; 343; 384  
 Dongen, Kees van; 216; 266; 304; 308; 309; 311;  
 323; 325; 326; 329; 391  
 Dorival, Bernard; 7  
 Dresde; 23; 82; 110; 128; 136; 262  
 Dreyfus (affaire); 141; 199; 252; 340  
 Drtina; 72  
 Druet (galerie) / (photographe de Rodin); 57; 181;  
 189; 212; 234; 259; 306; 307; 311; 326; 328  
 Duchamp-Villon, R.; 289; 309; 335  
 Duchene, Ivana; 1  
 Dufet, Michel; 268; 280; 365; 371; 392  
 Duffy, Raoul; 215; 304; 308; 335  
 Dufrenoy, Georges; 143  
 Duncan, Isidora; 289  
 Dupasquier, Bernard; 65  
 Duran, Carolus; 199  
 Duranty, Louis-Emile dit Edmond; 230  
 Duret, Théodore; 144; 161; 167; 230; 234; 375  
 Dürnstein; 65; 70; 71; 81; 82  
 Dusseldorf; 35; 159  
 Dvořák, František; 22; 32; 48; 49  
 Dvořák, Max; 291  
 Dyková-Hásková, Zdenka; 295; 310; 354  
 El Greco; 121; 169; 184; 236; 316  
 Elten, Lucie (personnage du roman); 206; 207  
 Emerson; 200  
 Emingerová, Helena; 48; 49; 70  
 empire Austro-hongrois; 27; 44; 78; 229

Empire Austro-Hongrois; 35; 46  
 Engelmüller, Ferdinand; 51; 165; 166; 381  
 Ensor, James; 172  
 Eplatténier, Charles le; 79  
 Espagnat, Georges de; 147; 150; 152; 197; 235; 238; 307  
 Espagne; 56  
 États-Unis; 5; 31; 36; 41; 44; 231  
 Étienne, Charles; 280  
 Europe; 5; 6; 9; 16; 23; 24; 25; 26; 31; 36; 37; 41; 56; 60; 62; 63; 68; 91; 92; 103; 105; 110; 114; 126; 140; 143; 152; 165; 167; 169; 171; 228; 241; 242; 246; 247; 250; 253; 255; 256; 272; 336; 349; 367; 368; 369; 385  
 Europe centrale; 140; 228; 246; 247; 336  
 Europe Centrale; 5; 171; 241; 242; 253  
 Fabel, David; 1  
 Fabel, Jakub; 1  
 Fanta, Josef; 51  
 Faure, Elie; 161; 268  
 Fayet, G.; 189; 190; 354  
 Feigl, Bedřich; 25; 115  
 Fénéon, Felix; 18; 307  
 Ferrier, Gabriel Joseph; 22  
 Feure, Georges de, pseudonyme de Van Slujiters  
     Georges Joseph; 17  
 Fibich, Zdeněk (Zdenko); 64; 67; 69; 72  
 Fiedler, M.; 130  
 Fiesole; 65  
 Filla, Emil; 6; 25; 98; 101; 115; 120; 126; 257; 258; 264; 300; 305; 315; 318; 325; 326; 329; 330; 370; 375; 378; 390; 391  
 Flandres; 200  
 Flaubert; 324  
 Fleury, Robert; 22  
 Florence; 61; 71; 79; 254  
 Florian, Ernest, p.; 55  
 Foerster; 225  
 Fontainas, André; 144; 186  
 Fontainebleau; 20; 151  
 Forain, Jean Louis; 169; 234; 235; 237  
 Fouquet, Georges; 53  
 Fragonard, Jean Honoré; 197; 200  
 France; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 12; 13; 14; 15; 18; 23; 24; 25; 31; 34; 36; 39; 40; 41; 44; 50; 54; 59; 61; 63; 64; 69; 72; 77; 80; 83; 84; 90; 91; 92; 97; 99; 105; 106; 107; 108; 110; 111; 112; 116; 117; 120; 124; 126; 129; 134; 136; 142; 143; 144; 146; 148; 150; 151; 153; 158; 162; 167; 175; 176; 178; 179; 184; 186; 187; 188; 189; 192; 194; 197; 200; 202; 209; 218; 220; 223; 225; 226; 227; 228; 229; 230; 232; 233; 234; 240; 241; 242; 244; 250; 251; 253; 254; 256; 258; 272; 274; 275; 280; 285; 292; 293; 301; 308; 312; 317; 323; 331; 332; 333; 334; 339; 340; 345; 349; 350; 361; 364; 365; 366; 367; 371; 372; 373; 379; 381; 382; 383; 405  
 François, Joseph I; 12; 27; 48; 108  
 Franklin, John; 35; 36  
 Fribourg; 59; 61  
 Frič, Vojtěch; 131  
 Friesz, Othon; 215; 216; 303; 304; 308; 311; 314; 318; 320; 323; 325; 328; 330; 335  
 Frolka, Antoš; 123; 124  
 Fumaroli, Marc; 337; 346  
 Gaillard, Eugene; 196  
 Gainsbourg, Thomas; 56  
 Galland, André; 29  
 Gallat, Cyril; 8  
 Gallé, Emile; 152  
 Gandara, Antonio de la; 56  
 Gauguin, Paul; 4; 19; 22; 40; 83; 97; 116; 117; 134; 151; 152; 167; 169; 171; 181; 182; 186; 187; 188; 189; 190; 191; 192; 193; 194; 196; 197; 198; 211; 213; 216; 228; 230; 235; 236; 237; 238; 239; 240; 241; 242; 249; 253; 258; 261; 262; 263; 264; 265; 266; 272; 285; 302; 303; 309; 314; 317; 322; 330; 332; 334; 335; 346; 377; 379; 383; 388; 390; 407; 411  
 Gautherin, Véronique; 280; 383  
 Gauthier-Villars, Henry; 63  
 Gautier, Judith; 64  
 Geffroy, Gustave; 18; 39; 43; 44; 144; 155; 160; 161; 167; 168; 170; 200; 202; 203; 230; 367; 375  
 Gent; 65; 68; 362; 364  
 George, Stefan; 64  
 Géricault, Théodore; 34; 171  
 Giacometti, Alberto; 274; 383  
 Gibbes, M.; 163; 164  
 Gide, André; 200  
 Giriaud, Pierre; 304  
 Giverny; 241  
 Glaser, M.; 162; 164; 165; 166; 381  
 Gočár, Josef; 120; 326  
 Gogh, Vincent van; 9; 19; 71; 97; 116; 117; 119; 168; 169; 171; 174; 182; 183; 190; 211; 235; 236; 237; 238; 239; 240; 241; 242; 249; 253; 258; 261; 263; 264; 266; 302; 303; 304; 306; 309; 314; 317; 334; 335; 340; 346; 362; 366; 376; 389  
 Gombrich, Ernst; 341  
 Goncourt, Edmond de; 18; 64; 168; 186; 200  
 Gontcharova; 335  
 Gottwaldov; 8; 363  
 Gourmont, Remy de; 202; 248; 252  
 Goya, Francesco; 81; 169; 170; 236; 323  
 Grasset, Eugene Samuel; 17; 53; 55; 107; 340; 343; 371; 373  
 Greuze; 59; 200  
 Grigoresco, Nicolas; 63; 65; 82; 91  
 Grimouard, Alain (Comte et la Comtesse); 2  
 Gris, Juan; 335; 392  
 Groh, Josef; 131  
 Groš; 271  
 Gross, Oscar; 234; 235  
 Guerrero, Adela; 387  
 Guillaumin, Armand; 147; 150; 152; 235  
 Guryčová, Ivana; 57; 58; 127; 128; 129; 130; 131; 132; 134; 136; 138; 140; 141; 365  
 Gutfreund, Otto; 22; 25; 274; 281; 285; 288; 289; 291; 329; 353; 354; 357  
 Guys, Constantin; 169  
 Gyp, comtesse; 64; 78

Gysis, Nicolas; 65; 91  
 Hagenbund (groupe); 162  
 Halman, E.; 309  
 Hamel, Maurice; 35; 384  
 Hamm, Henri; 165  
 Hantich, Henri; 106; 228; 249; 368  
 Harison; 82  
 Harlas; 175  
 Harrison, Alexander; 152; 155; 373  
 Havre; 188; 308  
 Hébrard (galerie); 16; 29; 87; 210; 224; 268; 270; 307; 312; 362; 383  
 Hegenbart, F.; 108  
 Hellénaut, Robert (personnage du roman); 206  
 Helleu, Paul; 144; 148; 152  
 Henner, Jean-Jacques; 40  
 Herben, J.; 99; 363  
 Herčík, Ferdiand; 48; 49; 50; 136  
 Herzégovine; 43; 53; 65  
 Hess; 139  
 Hipman, Charles; 68; 369  
 Hiroshige; 55; 170  
 Hladík, Václav; 92; 107; 208; 359; 373  
 Hlávka, Josef; 10; 12; 27; 28; 29; 331; 353; 405  
 Hodačová-Gollová, A.; 99; 363  
 Hodler, Fernand; 42; 61; 90; 94; 172  
 Hodonín; 123; 133; 139  
 Hofbauer, Arnošt; 24; 55; 56; 57; 58; 65; 69; 70; 71; 72; 81; 82; 83; 91; 106; 108; 115; 129; 137; 140; 146; 147; 248; 353; 354; 376; 378; 406  
 Hofbauerová-Heyrovská, Klára; 55; 58; 354  
 Hoffmann, Josef; 51; 326  
 Hoffmann, Julius; 92; 176; 368; 372  
 Hofman, Vlastimil; 121  
 Hofmannsthal, Hugo von; 64  
 Hogarth, William; 179; 378  
 Hollande; 29; 128  
 Hongrie; 34; 36; 43; 65; 67; 124; 127; 146; 241; 358; 360; 370; 382; 383; 384  
 Horb, Max; 25; 115  
 Horská, Pavla; 1; 8; 9; 129; 369  
 Horta, Victor; 228  
 Hostinský, Otakar; 291  
 Hrnčič, František; 292; 362  
*Hroznová lhota*; 77  
 Hroznová Lhota; 69; 75; 139  
 Huard, Charles; 148; 365  
 Hudeček, Antonín; 48; 49; 50; 148; 149; 162; 163; 228; 295; 326; 388  
 Hugo, Victor; 32; 67; 129; 130; 203; 206  
 Hulek, Joseph; 31  
 Humboldt, Alexander von; 59  
 Hus, Jan; 68; 214  
 Huysmans, Joris-Karl; 55; 60; 64; 79; 82; 83; 95; 144; 151; 167; 176; 182; 188; 200; 202; 248; 331; 372; 373; 379; 406  
 Hybernská; 136  
 Hynais, Vojtěch; 5; 6; 9; 20; 23; 27; 28; 31; 34; 35; 36; 37; 38; 46; 47; 48; 49; 50; 55; 66; 68; 69; 72; 75; 76; 81; 82; 106; 108; 110; 112; 113; 114; 117; 137; 138; 295; 331; 353; 358; 362; 387  
 Hystak, Annie; 165  
 Ibanez; 91  
 Ibsen; 91; 167  
 Ingres, Jean Auguste Dominique; 34; 59; 150; 172; 174; 213; 214; 216; 218; 232; 235; 269; 271; 286; 324; 376  
 Injalbert, Jean Antoine; 29  
 Italie; 28; 41; 61; 63; 65; 70; 71; 81; 140; 141; 261  
 Jambor; 139  
 Janáček, Leoš; 72; 74  
 Janák, Pavel; 120; 326  
 Janošík; 99  
 Jansa, Václav; 48; 49; 165  
 Japon; 56  
 Jaroněk, Bohumír; 119; 123  
 Jeanneret, Charles-Edouard; 79; 80  
 Jeanneret, Gustave; 61  
 Jednota výtvarných umělců (association); 87; 121  
 Jelení Příkop; 96  
 Jelínek, Hanuš; 20; 106; 157; 282; 296; 297; 305; 328; 355  
 Jettmar, Rudolf; 108  
 Jianou, Ionel; 268; 365  
 Jícha, Václav; 123  
 Jindřichův Hradec; 75  
 Jiránek, Miloš; 6; 10; 12; 13; 24; 25; 48; 49; 55; 56; 57; 58; 65; 66; 67; 68; 69; 70; 71; 72; 73; 74; 75; 76; 79; 80; 81; 82; 83; 84; 85; 86; 87; 88; 89; 90; 91; 92; 93; 94; 95; 96; 97; 98; 99; 100; 101; 102; 106; 108; 109; 115; 116; 117; 118; 119; 120; 123; 126; 129; 130; 136; 138; 140; 151; 161; 166; 173; 174; 178; 188; 190; 196; 197; 210; 211; 213; 216; 219; 222; 228; 233; 234; 236; 238; 239; 241; 245; 248; 254; 257; 258; 261; 262; 263; 265; 266; 269; 271; 273; 274; 275; 276; 287; 288; 290; 291; 292; 293; 296; 297; 302; 305; 311; 313; 317; 325; 331; 332; 333; 334; 335; 349; 353; 354; 357; 358; 359; 360; 362; 363; 370; 375; 376; 379; 387; 406; 411  
 Jirásek, Alois; 72  
 Jiřík, F. X.; 109; 116; 117; 363  
 Johannesgasse; 64  
 Jongkind, Johan Barthold; 264  
 Josefův; 72  
 Jourdain, Franz; 152; 155; 161; 291; 295; 296  
 Jouve, Pierre-Jean; 391  
 Julian (académie); 21; 22; 357; 367; 384  
 Jurkovič, Dušan; 164; 165; 251  
 Kaempfeu, M.; 37  
 Kaenel, Philippe; 61; 90; 103; 384  
 Kafka, Bohumil; 10; 12; 15; 16; 24; 25; 29; 50; 72; 87; 105; 108; 111; 118; 147; 163; 164; 181; 188; 189; 190; 197; 208; 210; 211; 212; 213; 214; 222; 223; 224; 225; 227; 232; 233; 238; 239; 244; 258; 259; 260; 268; 269; 270; 273; 276; 283; 284; 288; 294; 295; 296; 307; 309; 310; 326; 353; 354; 356; 357; 362; 390  
 Kahnweiler (galerie); 307; 311; 312; 315; 325; 326  
 Kalvoda, Alois; 87; 108; 109; 118; 119; 124; 359  
 Karageorgevitch, Bojidar; 64; 65; 66; 67; 78  
 Kars, Jiří; 7; 303; 312  
 Kastner, Jan; 52; 107

Kaufmann, Adolf; 53  
 Kautsch, Jindřich; 48; 49  
 Kaván, František; 48; 49; 50; 108  
 Kepl, Rudolf; 1; 10; 11; 50; 118; 294; 305; 306;  
 307; 308; 309; 310; 311; 312; 313; 314; 326;  
 327; 353; 354; 361; 379  
 Kessler, Harry von; 189; 310  
 Khuen, compte; 28  
 Kirkeby; 337  
 Klimt, Gustav; 42; 44; 50; 63; 390  
 Klinger, Max; 127; 172  
 Klouček, Celda; 51  
 Klub, za starou Prahu (association); 72; 158  
 Klusáček, Karel Ladislav; 51; 114; 115  
 Kneždub; 124  
 Knüpfer, Beneš; 15; 35; 48; 49; 50; 102; 177  
 Kočí (éditeur); 220; 228; 366  
 Kofránek, Ladislav Jan (né en ); 25  
 Korbelová, Helena; 127; 130; 376  
 Kořenek, Rudolf; 305  
 Koseová, Tereza; 95  
 Košice; 75  
 Kotěra, Jan; 25; 51; 87; 107; 108; 125; 130; 131;  
 147; 149; 163; 205; 226; 228; 235; 245; 257;  
 294; 295; 305; 326  
 Koula, Jan; 46; 47; 51  
 Kovařovic, Karel; 138  
 Krakow; 124  
 Králodvorská; 229  
 Kramář, Vincenc; 26; 158; 213; 276; 289; 290;  
 291; 326; 355  
 Krasoumná, jednota (association); 10; 109; 114;  
 116; 117; 118; 120; 136; 137; 156; 209  
 Kratochvíl, Z.; 120  
 Krumholz, Martin; 1  
 Kuba, Ludvík; 22; 32  
 Kubelík; 299  
 Kubín, Otakar; 7; 25; 115; 120; 257; 305; 326  
 Kubišta, Bohumil; 6; 8; 12; 25; 93; 115; 240; 241;  
 257; 258; 264; 265; 266; 300; 301; 302; 303;  
 304; 305; 306; 311; 313; 315; 316; 317; 318;  
 319; 320; 326; 328; 329; 330; 333; 363; 370;  
 391; 392; 408; 409  
 Kubišta, Oldřich; 300; 301; 302; 305; 329; 330  
 Kundera, Milan; 5  
 Kupka, František; 7; 8; 12; 15; 24; 32; 48; 49; 50;  
 112; 162; 255; 258; 295; 305; 363; 381; 391  
 Kutná Hora; 272; 287; 409  
 Kysela, František; 120; 121; 234; 249; 271; 326  
 la Chaux-de-Fonds; 10  
 La Chaux-de-Fonds; 10; 61; 68; 79; 80; 126; 351;  
 361; 373; 382  
 La, Neuveville, Henry de la; 78  
 Lacambre, Genevieve; 1  
 Lada (association); 30  
 Lafenestre, Georges; 36  
 Lahore, Jean; 144  
 Lalique, René; 57; 152  
 Lamač, Miroslav; 9; 26; 285; 325; 334; 335; 336;  
 362; 363; 370  
 Landomeneghi; 147  
 Lanna, Vojtěch; 29  
 Laprade, Pierre; 196; 235; 308  
 Larionov, Michail; 335  
 Lauda, Richard; 72; 87; 108  
 Laurens, Jean Paul; 22; 128; 132; 142; 152; 364  
 Laurent, Ernest; 152; 219  
 Lausanne; 123; 364; 365; 381; 385  
 Le Corbusier, pseudonyme de Jeanneret Charles  
 Edouard; 61; 64; 78; 79; 80; 81; 361; 368; 406  
 Le Fauconnier, Henri; 391  
 Le Sidaner, Henri; 144; 147; 148; 150; 152; 155;  
 211; 222; 223; 224; 225; 239; 255; 256; 266;  
 305; 355; 364; 365; 366; 408  
 Lebeda, Otakar; 101  
 Lebourg, Albert; 147; 150; 152; 230; 234; 235; 236  
 Léger, Louis; 30; 31; 106  
 Leipzig; 128; 366; 368  
 Lemaire, Gérard-Georges; 8; 363  
 Lemanne, de Chermont, Isabelle; 1  
 Lemonnier, Camille; 144  
 Lenbach, Franz Seraph von; 42; 55  
 Léon, XIII; 68  
 Lerch, Lev; 35  
 Levetus, A. S.; 162; 381  
 Libuše (personnage mythique); 70; 214; 223; 245;  
 389  
 Lichtwark, A.; 144  
 Liebermann, Max; 169  
 Ligeti; 139  
 Limet (patineur de Rodin); 130  
 Lipany; 112  
 Liška, Emanuel K.; 46; 48; 49; 163  
 Lobkowitz, prince Georges de; 69  
 Loiseau, Gustave; 147; 150; 152; 235  
 Londres; 142; 220; 224; 340  
 Loti, Pierre; 63; 64  
 Loubet, Emile; 39  
 Louis-le-Grand; 63  
 Louvre; 36; 37; 55; 56; 63; 196; 303; 312; 328; 383  
 Luce, Maximilian; 150; 196; 197; 234; 235; 236;  
 238; 389  
 Lugano; 65  
 Luxembourg; 55; 108; 133; 150; 227; 255  
 Lužany; 27  
 Lyon; 186  
 Mácha, Karel Hynek; 102  
 Machar, J. S.; 300  
 Mackensen, F.; 96  
 Mádl, Karel B.; 12; 57; 98; 134; 148; 149; 155;  
 157; 170; 171; 178; 224; 239; 240; 242; 266;  
 273; 282; 301; 316; 334; 349; 357; 360; 365;  
 370; 376  
 Maeterlinck; 200  
 Mahen, Jiří; 99  
 Mahler, Gustave; 61; 63; 64; 65; 72; 73; 78; 91; 92;  
 135; 372  
 Maillol, Aristide; 111; 189; 216; 233; 259; 262;  
 282; 284; 285; 308; 309; 310; 311; 323; 324;  
 325; 375; 392; 409  
 Makart, Hans; 37  
 Malá Strana; 71; 73; 107  
 Maliavin, Filip Anreevich (Philippe Andréevitch);  
 42

Mallarmé, Jean; 186; 199; 200; 222; 252; 372  
 Mandel, Cyril; 88; 119; 123  
 Manes, Antonín; 108; 165  
 Manes, Josef; 89; 99; 109; 114; 228; 254; 295  
 Manes, Quido; 108  
 Manet, Edouard; 14; 81; 82; 83; 150; 151; 168;  
 169; 171; 172; 173; 175; 181; 183; 191; 208;  
 211; 213; 214; 216; 217; 218; 230; 233; 234;  
 235; 236; 238; 239; 240; 241; 264; 302; 307;  
 319; 328; 346; 366; 387  
 Manguin, Henri; 216; 304; 306; 308; 309; 311;  
 314; 323  
 Mans, Octave; 103; 169; 230  
 Maňák, Julius; 48; 49; 67; 69; 80  
 Maňatka, Josef; 12; 15; 24; 25; 48; 49; 58; 72; 108;  
 111; 127; 128; 129; 130; 136; 137; 138; 140;  
 148; 169; 225; 244; 258; 269; 270; 273; 274;  
 276; 283; 286; 288; 299; 326; 357; 363; 370;  
 377; 390  
 Marées, Hans von; 173; 179; 180; 368; 378  
 Marold, Luděk; 5; 21; 23; 29; 30; 32; 47; 48; 49;  
 59; 64; 81; 108; 110; 112; 115; 209; 227; 245;  
 291; 331; 353; 362; 387  
 Marquet, Albert; 22; 215; 216; 235; 266; 304; 308;  
 309; 311; 314; 321; 323; 326; 330  
 Marseille; 142  
 Marsoul, M. et Mme; 165  
 Martel, comtesse de; 64  
 Marten, Miloš; 71; 94; 95; 98; 106; 247; 261; 262;  
 263; 265; 266; 360; 368; 381  
 Martin et Fils (compagnie); 311  
 Martin, Henri; 188; 388  
 Marx, Claude Roger; 40; 43; 44; 128; 144; 167;  
 168; 202; 213; 234; 376  
 Masaryk, Tomáš G.; 67; 71; 72; 74; 76; 255  
 Masaryková, Anna; 127; 129; 137; 363  
 Maschka, J. K.; 234  
 Mašek, Karel Vítězslav; 5; 15; 21; 22; 23; 28; 30;  
 59; 107; 114; 115; 331; 353; 389  
 Matějček, Antonín; 120; 264; 300; 301; 305; 306;  
 307; 308; 310; 311; 312; 313; 314; 315; 316;  
 317; 319; 320; 321; 322; 324; 328; 376; 409  
 Matejko, Jan; 36; 37  
 Matisse, Henri; 22; 185; 188; 215; 216; 266; 301;  
 303; 304; 306; 307; 308; 309; 310; 311; 312;  
 313; 314; 316; 317; 318; 319; 321; 323; 324;  
 327; 328; 329; 364; 379; 409  
 Mauclair, Camille; 4; 10; 12; 13; 14; 16; 18; 45; 77;  
 83; 91; 92; 93; 97; 105; 120; 140; 141; 142; 143;  
 144; 150; 153; 158; 159; 164; 167; 168; 169;  
 171; 175; 179; 180; 182; 183; 185; 186; 188;  
 189; 191; 192; 193; 194; 196; 197; 199; 200;  
 201; 202; 203; 204; 205; 206; 207; 208; 209;  
 210; 211; 213; 214; 215; 216; 217; 218; 219;  
 220; 222; 223; 224; 225; 226; 227; 228; 229;  
 230; 231; 232; 233; 234; 235; 236; 239; 240;  
 242; 243; 244; 245; 246; 247; 248; 249; 250;  
 251; 252; 253; 254; 255; 256; 265; 270; 273;  
 276; 291; 299; 300; 301; 302; 320; 331; 332;  
 337; 339; 340; 341; 342; 346; 348; 353; 354;  
 356; 360; 362; 363; 366; 370; 371; 372; 373;  
 376; 378; 379; 380; 381; 383; 384; 385; 408;  
 409; 411  
 Mauclair, Camille (Séverin Faust); 199  
 Maufra, Maxime; 147; 150; 152; 196; 235; 236;  
 237  
 May, Anna; 64  
 Mehoffer, Jozef; 65; 91  
 Meier-Graefe, Julius; 4; 12; 13; 92; 97; 144; 148;  
 158; 167; 168; 169; 170; 171; 172; 173; 174;  
 175; 176; 177; 178; 179; 180; 181; 182; 183;  
 184; 185; 189; 211; 213; 215; 230; 232; 233;  
 234; 236; 241; 242; 245; 251; 253; 256; 257;  
 291; 300; 301; 302; 303; 316; 318; 322; 331;  
 332; 334; 366; 368; 372; 376; 377; 378; 379;  
 380; 407; 411  
 Meissonnier; 111  
 Mellerio, Charles (né en ); 191  
 Mělník, Kamil; 15; 23; 35; 48; 49; 50  
 Ménard, René; 152; 155  
 Mendelová, Jaroslava; 127; 377  
 Menzel, Adolf Friedrich von; 55; 178; 368  
 Mercereau, Alexandre; 335; 336  
 Mérimée, Prosper; 74  
 Meslé, Joseph Paul; 152; 155  
 Mestrovič, Ivan; 288  
 Meterlinck; 207  
 Metlice, J. (pseud. de K. B. Mádl); 157; 376  
 Metzner, Franz; 288  
 Meudon; 57; 127; 128; 129  
 Meunier, Constantin; 127; 152; 168; 170; 193; 194;  
 366  
 Meylan, Claude; 65; 372  
 Michaud, Maurius; 1  
 Michaud, Yves; 337; 340; 341; 343; 345; 347; 348  
 Michel et Kimbel (société); 147; 233  
 Michel, Bernard; 1; 5  
 Michel-Ange (Michelange); 172; 265; 322; 324  
 Mickiewicz; 268  
 Mignerone; 59; 367  
 Mikulášská; 225  
 Milés, Roger; 144; 203; 377  
 Millet, François; 34; 57; 150; 172  
 Mirbeau, Octave; 18; 144; 168  
 Modersohn, Otto; 96  
 Moffett, Kenworth; 167; 168; 172; 185; 372  
 Molinier, Emile; 39  
 Mondrian, Piet, de son vrai nom Pieter Cornelius  
 Mondrian; 335  
 Monet, Claude; 40; 81; 82; 83; 98; 132; 147; 148;  
 150; 152; 155; 169; 170; 171; 175; 188; 217;  
 230; 234; 235; 236; 237; 238; 239; 240; 241;  
 264; 272; 302; 303; 340; 364; 375; 390  
 Mongin, Olivier; 337  
 Monnier, Gérard; 20; 366  
 Monruz; 55; 58; 69; 81  
 Mons, Betty; 1  
 Montandon, Marcel; 63; 64; 65; 66; 72; 78; 81; 85;  
 105; 110; 209; 378  
 Montauban; 267; 280; 282  
 Monténégro; 65; 373  
 Montesquiou-Fézensac, Robert de; 60; 64; 66; 67;  
 78; 356

Monticelli, Adolphe; 169; 190; 208; 214; 233; 234;  
 235; 376  
 Montmartre; 307  
 Montreal; 9; 367  
 Moore, George; 144; 162; 167  
 Moravie; 70; 84; 98; 108; 111; 123; 124; 126; 136;  
 138; 139; 162; 207; 220; 228; 240; 247; 249;  
 254; 272; 364  
 Moréas, Jean; 199  
 Moreau, Gustave; 20; 95; 143; 152; 172; 364  
 Moret, Henry; 147; 150; 152; 235  
 Morice, Charles; 4; 12; 13; 18; 144; 167; 182; 186;  
 187; 188; 189; 191; 192; 193; 194; 195; 197;  
 202; 211; 237; 238; 251; 280; 301; 310; 331;  
 332; 371; 380; 384; 407; 411  
 Morisot, Berthe; 169; 200; 230; 235; 236  
 Morris, William; 144; 201  
 Morsanne, Fabian; 206  
 Morstadtová, Anna; 15  
 Mourey, Gabriel; 4; 10; 12; 13; 18; 135; 141; 142;  
 143; 144; 145; 146; 147; 150; 151; 152; 153;  
 154; 155; 157; 158; 159; 160; 161; 162; 167;  
 169; 175; 179; 180; 182; 183; 185; 196; 197;  
 198; 211; 222; 225; 232; 235; 240; 251; 273;  
 276; 291; 331; 332; 337; 339; 341; 342; 343;  
 344; 345; 348; 356; 366; 372; 377; 380; 381;  
 406; 407; 409; 411  
 Moynet, G.; 54  
 Mucha, Alfons; 5; 8; 12; 15; 17; 22; 23; 28; 30; 32;  
 47; 48; 49; 50; 53; 54; 59; 74; 110; 112; 130;  
 131; 136; 138; 140; 144; 152; 227; 254; 258;  
 331; 358; 362; 363; 387; 406  
 Mugnier, Hélène; 43; 370  
 Munch, Edvard; 80; 86; 89; 90; 91; 92; 93; 94; 95;  
 96; 97; 98; 99; 112; 114; 116; 117; 119; 120;  
 124; 126; 163; 167; 172; 208; 210; 216; 228;  
 239; 242; 247; 248; 250; 265; 302; 303; 322;  
 332; 333; 335; 358; 360; 367; 368; 388; 389;  
 391; 406  
 Munich; 5; 6; 23; 24; 30; 35; 41; 55; 56; 57; 64; 72;  
 74; 75; 78; 79; 85; 88; 107; 108; 109; 110; 128;  
 159; 178; 227; 256; 294; 310; 331; 366; 368;  
 382; 384  
 Munkacsy, Michal; 34; 36; 37; 42  
 Muther, Richard; 83; 144; 151; 169; 238; 283  
 Myjava; 74; 75; 76; 78; 84; 85  
 Myslbek, Josef Václav; 27; 28; 29; 49; 50; 138  
 Myslbek, Karel; 6; 24; 56; 68; 69; 72; 87; 115; 305;  
 360  
 Mžysková, Marie; 9  
 Naples; 263  
 Národní divadlo; 71  
 Natanson, Thadeus; 168  
 Navrátil, Josef; 99; 165  
 Nebeský, Václav M.; 7; 23; 363  
 Nechleba, Vratislav; 305  
 Nejedlý, Otakar; 87; 235  
 Nejedlý, Václav; 234  
 Němejc, Augustin; 22; 30; 32; 48; 49  
 Neruda, Jan; 176  
 Neuchâtel; 55; 58; 59; 61; 65; 67; 79; 81; 90; 94;  
 367  
 Neuilly; 143  
 Neumann, Stanislav Kostka; 134; 377  
 New York; 340; 342  
 Niedermoser, M.; 43  
 Niekrassow; 186  
 Nietzsche, Friedrich; 167; 177  
 Nogüé, M.; 78; 360  
 Nordlinger, Marie; 160  
 Normand, Charles; 106  
 Novák, Artur; 266; 370  
 Novák, Josef Vincenc; 136  
 Nové Město; 123  
 Novotný, Otakar; 234; 235; 305; 326  
 Nowak, Willi; 25; 115; 302  
 Nymburk; 292; 362  
 Ohmann, Fridrich; 51  
 Olbrich, Josef Marie; 43  
 Oliva, Viktor; 21  
 Ollendorff, Paul; 142; 143; 151; 153; 157; 159;  
 186; 219; 222; 223; 245; 252; 339; 343; 372; 373  
 Orlik, Emil; 48; 49; 69; 73; 108; 110; 164  
 Osbert, Alphonse; 389  
 Osmá (groupe); 4; 5; 6; 9; 13; 25; 101; 115; 120;  
 126; 183; 208; 218; 229; 240; 242; 257; 261;  
 263; 264; 266; 289; 300; 301; 311; 312; 315;  
 316; 318; 321; 322; 323; 325; 328; 329; 332;  
 333; 334; 335; 363; 370; 408; 411  
 Ostrava; 363; 374  
 Otto, Jan; 77  
 Overbeck, Johan Friedrich; 96  
 Pacovský, Emil; 265; 266  
 Padrta, Jiří; 334; 335; 370  
 Paris; 1; 2; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 12; 13; 16; 17; 20;  
 21; 22; 23; 24; 26; 28; 29; 30; 31; 32; 33; 34; 35;  
 36; 37; 38; 39; 41; 46; 47; 48; 49; 50; 53; 55; 56;  
 57; 58; 59; 60; 61; 63; 64; 66; 69; 70; 78; 81; 82;  
 84; 87; 91; 98; 105; 106; 107; 108; 110; 111;  
 112; 114; 115; 118; 119; 121; 129; 131; 132;  
 133; 134; 137; 139; 140; 141; 142; 144; 146;  
 147; 151; 153; 159; 160; 165; 167; 168; 170;  
 179; 181; 184; 186; 188; 189; 191; 199; 200;  
 205; 206; 207; 208; 210; 211; 213; 215; 224;  
 225; 227; 232; 234; 244; 250; 253; 254; 258;  
 259; 266; 267; 268; 269; 270; 273; 274; 275;  
 276; 278; 279; 280; 283; 286; 288; 291; 292;  
 294; 295; 296; 297; 299; 300; 301; 302; 305;  
 306; 307; 309; 310; 311; 312; 313; 315; 317;  
 318; 319; 320; 321; 322; 326; 327; 328; 329;  
 330; 331; 332; 333; 335; 341; 344; 349; 351;  
 353; 355; 357; 361; 362; 363; 364; 365; 366;  
 367; 368; 369; 370; 371; 372; 373; 381; 383;  
 384; 385; 388; 405; 409  
 pařížská; 377  
 Pařížská; 225  
 Pasternak, Leonid Ossipovitch; 30  
 Pavličková, Kateřina; 1  
 Payer, Jules; 35; 36  
 Pays-Bas; 35  
 Pechstein, Max; 335  
 Pečírka, Jaromír; 122; 240; 375  
 Péladan, Joséphin; 60; 63; 90; 92; 142; 202; 358  
 Peška, Vladimír; 1



*Peste*; 307  
 Petersbourg; 120  
 Petit (galerie); 16; 31; 33; 34; 39; 40; 41; 49; 147;  
 164; 196; 223; 294; 295; 307; 342; 366; 369; 391  
 Petitjean, Hyppolite; 389  
 Petřín; 33; 137  
 Phidias; 265  
 Picabia, Francis pseudonyme de Martimez de  
 Picabia Francis; 335  
 Picard, Alfred; 36; 37; 39; 370  
 Picasso, Pablo; 25; 26; 42; 112; 122; 185; 289;  
 307; 318; 319; 323; 325; 329; 335; 337; 340;  
 391; 392  
 Pinkas, Soběslav; 7; 23; 31; 35; 111  
 Piper, R.; 168; 169; 170; 179; 366; 368  
 Pirchan, Emil; 165  
 Pirner, Maxmilian; 47; 55; 69; 80; 82  
 Pissarro, Camille; 40; 82; 169; 183; 211; 230; 234;  
 376  
 Pittermann, Longen, Emil Artur; 25; 115; 300; 312  
 Platýz; 72  
 Poděbrady, Jiří de; 214  
 Podmokly; 136  
 Poe, Edgar; 142; 200; 252  
 Point, Armand; 264  
 Poivre, d'Arvor, Olivier; 8; 363  
 Pologne; 65; 77; 268; 286  
 Pont-Aven; 190; 191; 261; 262; 316; 365  
 Popper, Karl; 348  
 Portois, M.; 43  
 Pottier; 310  
 Poupelet, Jeanne; 309  
 Poussin, Nicolas; 59; 172; 191; 277; 304; 328; 330  
 Pradel, Jean-Louis; 337  
 Prague; 1; 2; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 16; 17;  
 21; 25; 27; 28; 29; 30; 31; 32; 33; 35; 36; 37; 38;  
 46; 47; 48; 51; 52; 54; 55; 56; 57; 58; 64; 66; 67;  
 68; 69; 70; 71; 72; 73; 74; 75; 76; 77; 79; 80; 81;  
 82; 84; 85; 87; 88; 89; 90; 91; 92; 94; 95; 96; 99;  
 100; 101; 105; 106; 107; 108; 109; 110; 111;  
 112; 113; 114; 115; 116; 117; 118; 119; 120;  
 121; 123; 124; 126; 127; 128; 129; 130; 131;  
 132; 133; 134; 135; 136; 137; 138; 139; 140;  
 141; 146; 147; 148; 149; 150; 151; 152; 153;  
 155; 157; 158; 159; 161; 162; 163; 164; 165;  
 166; 169; 173; 175; 176; 179; 183; 184; 189;  
 190; 196; 199; 202; 204; 207; 208; 209; 210;  
 211; 213; 214; 215; 216; 218; 220; 222; 223;  
 224; 225; 226; 227; 228; 229; 232; 233; 234;  
 238; 240; 241; 242; 244; 245; 247; 248; 249;  
 250; 251; 254; 255; 256; 258; 259; 261; 262;  
 264; 265; 266; 267; 268; 269; 270; 271; 272;  
 273; 274; 275; 276; 277; 278; 279; 280; 283;  
 286; 287; 288; 289; 290; 292; 294; 296; 299;  
 300; 301; 304; 305; 306; 308; 309; 310; 311;  
 312; 313; 316; 317; 320; 321; 323; 324; 325;  
 326; 327; 328; 330; 331; 332; 333; 334; 335;  
 351; 352; 353; 355; 356; 357; 358; 360; 361;  
 362; 363; 364; 365; 366; 368; 369; 370; 381;  
 382; 383; 385; 387; 389; 405; 406; 407; 408; 409  
 Prah, Roman; 105; 370  
 Preisler, Jan; 6; 24; 51; 72; 73; 85; 86; 88; 96; 108;  
 109; 112; 114; 124; 147; 162; 163; 188; 226;  
 228; 235; 244; 257; 269; 270; 272; 273; 275;  
 288; 294; 295; 305; 326; 356; 357; 389; 390; 391  
 Preissig, Vojtěch; 8; 15; 72; 78; 87; 228  
 Přerov; 124  
 Procházka, Antonín; 25; 115; 122; 257; 264; 375;  
 390  
 Procházka, Arnošt; 224; 264  
 Proust, Antonín; 34  
 Proust, Marcel; 160  
 Průcha, Jindřich; 101; 390  
 Purkyně, Karel; 15; 23; 111  
 Pury, Edmond de; 65  
 Puy, Jean; 216; 308; 311; 314; 323  
*Raclavice*; 36  
 Radimský, Václav; 16; 48; 49; 50; 69; 240; 241;  
 353; 375; 381  
 Raffaëlli, Jean-François; 143; 144; 148; 152; 235;  
 237  
 Rainer, M.; 165  
 Rambosson, Yvanohé; 64  
 Ramos, Jean-Marc; 142; 143; 160; 372  
 Rašek, Karel; 115  
 Ravenne; 65  
 Raynold; 61  
 Redon, Odilon; 55; 143; 188; 191; 216; 218; 308;  
 311; 314; 323; 324; 370  
 Régis, Max; 252  
 Reichert, Alfred; 262  
 Rembrandt, van Rijn; 68; 136; 172; 178; 218; 231;  
 316; 322; 324  
 Rennes; 372  
 Renoir, Auguste; 40; 83; 147; 150; 152; 169; 170;  
 171; 172; 190; 200; 211; 212; 217; 230; 234;  
 235; 236; 264; 302; 303; 340; 375  
 Renouard, P.; 144; 148  
 république tchécoslovaque; 7  
 République tchécoslovaque; 74  
 République Tchecoslovaque; 8  
 Revaud, Ch.; 147  
 Reynold, Gonzague de; 90  
 Reynolds; 56; 172  
 Ribarz, Rudolf; 34; 36  
 Richter, H.; 234  
 Rieger, František Ladislav; 106; 140  
 Rigaud, A.; 59; 135; 383  
 Rimski-Korsakov; 91  
 Ritter, William; 4; 10; 12; 18; 27; 55; 57; 58; 59;  
 60; 61; 63; 64; 65; 66; 67; 68; 69; 70; 71; 72; 73;  
 74; 75; 76; 77; 78; 79; 80; 81; 82; 83; 84; 85; 86;  
 87; 88; 89; 90; 91; 92; 93; 94; 95; 96; 97; 98; 99;  
 100; 101; 102; 103; 105; 106; 107; 108; 109;  
 110; 111; 112; 113; 114; 115; 116; 117; 118;  
 119; 120; 121; 122; 123; 124; 125; 126; 134;  
 135; 140; 142; 159; 162; 164; 165; 166; 175;  
 176; 177; 188; 191; 202; 203; 207; 208; 209;  
 210; 215; 216; 218; 220; 223; 226; 227; 228;  
 234; 239; 244; 245; 246; 247; 248; 249; 250;  
 254; 255; 265; 278; 293; 294; 300; 303; 331;  
 332; 337; 339; 354; 356; 358; 359; 360; 361;  
 363; 364; 367; 368; 370; 371; 372; 373; 375;

- 378; 379; 380; 381; 382; 383; 384; 385; 406;  
408; 409; 411
- Robert, Léo-Paul; 90; 94
- Rochefoucauld, Antoine de la; 261
- Roche-grosse, Georges Antoine; 199; 248
- Rodenbach, Georges; 64; 84; 157; 378
- Rodin, Auguste; 1; 4; 10; 12; 13; 14; 16; 18; 21;  
25; 34; 40; 42; 55; 57; 58; 77; 82; 84; 91; 98;  
111; 114; 127; 128; 129; 130; 131; 132; 133;  
134; 135; 136; 137; 138; 139; 140; 141; 144;  
146; 147; 148; 150; 152; 153; 160; 162; 168;  
169; 170; 175; 190; 193; 194; 197; 199; 200;  
201; 202; 203; 204; 206; 207; 208; 209; 211;  
214; 215; 218; 220; 222; 223; 224; 225; 226;  
230; 231; 232; 234; 242; 245; 252; 255; 256;  
258; 259; 260; 267; 268; 269; 270; 271; 272;  
273; 274; 275; 276; 277; 278; 279; 280; 281;  
282; 283; 284; 286; 287; 288; 292; 294; 295;  
301; 309; 317; 331; 332; 333; 334; 351; 356;  
357; 363; 365; 366; 371; 372; 373; 376; 377;  
383; 384; 385; 390; 406; 408; 409; 411
- Rohatec; 124
- Rome; 20; 22; 41; 79
- Rops, Félicien; 64; 94; 199
- Rosenberg, Harold; 347
- Rosenberg, J.; 234
- Roškot; 79
- Rossi; 21
- Rosso, Medaro; 170
- Roštlapil, Václav; 46; 48; 49; 50
- Rouam, J.; 204; 366
- Rouart, L.; 191; 285; 371
- Rouault, Georges; 42
- Roumanie; 61; 63; 65; 75; 167
- Rousseau, Théodore; 20
- Roussel, R. X.; 22; 171; 191; 196; 216; 234; 235;  
236; 307; 309
- Rowalski, Jean; 77; 380
- Roztoky; 55; 70
- Rubens, Peter Paul; 59; 169; 172; 322
- Rubeš, Karel; 165
- Rude, François; 169; 278
- Rudolfinum; 28; 47; 73; 241; 362
- Rudolph, II; 164
- rue de la Paix; 168
- rue Lafitte; 190
- rue Pergolese; 168
- Runfoła, Patrizia; 8; 363
- Ruprecht, princesse; 64
- Ruskin, John; 103; 144; 160; 186
- Russie; 63; 311
- Rybák, Miloslav; 75
- Rysselberghe, Théo van; 169; 230; 234; 235
- Sabina; 102
- Saglio, Édouard; 152; 295
- Sagot, Clovis; 190; 197
- Saint-Étienne; 186
- Saitschick, Robert; 144
- Šalda, František Xaver; 10; 12; 13; 25; 55; 67; 72;  
73; 85; 88; 92; 93; 94; 95; 102; 115; 116; 133;  
144; 145; 146; 150; 151; 152; 153; 154; 155;  
157; 158; 160; 161; 162; 167; 171; 172; 173;  
175; 176; 177; 178; 181; 182; 183; 185; 186;  
188; 189; 190; 191; 192; 193; 194; 195; 196;  
197; 198; 202; 203; 204; 205; 206; 207; 208;  
209; 210; 211; 212; 213; 214; 215; 216; 217;  
218; 219; 220; 222; 223; 227; 228; 232; 233;  
234; 235; 236; 237; 238; 242; 244; 245; 246;  
257; 258; 266; 269; 283; 300; 301; 305; 313;  
315; 316; 317; 318; 324; 328; 330; 331; 332;  
334; 341; 349; 353; 354; 370; 376; 377; 378;  
380; 407; 408; 411
- Salon Topič; 69; 100; 362
- Šaloun, Ladislav; 25; 51; 130; 146; 291
- Sandreuter, Hans; 64
- Sanguinetti, Gianfranco; 2
- Sansot, E.; 202; 371
- Šantavá, Helena; 1
- Santini; 272
- Sarajevo; 53
- Sargent, John Singer; 219
- Scheffler, Karl; 144
- Schikaneder, Jakub; 107
- Schlecta, M.; 34
- Schmitt, M.; 43
- Schnabel; 337
- Schnegg, Lucien; 309
- Schnirch, Bohuslav; 47; 48; 49
- Schoenberg; 65
- Schulz, Josef; 20; 47; 48; 49; 50
- Schumann; 65; 252
- Schuré, Edouard; 202
- Schusser, Josef; 48; 49; 388
- Schwaiger, Hanuš; 49; 72; 99; 163
- Schweizerische freie Künstlervereinigung  
(association); 90
- Schwob, Marcel; 200
- Sedlec; 272
- Segantini, Giovanni; 57; 63; 64; 65; 81; 209; 368;  
378
- Segantini, Gottardo; 64
- Seguin, Armand; 190; 377
- Sérusier, Paul; 22; 191; 263; 388
- Seurat, Georges; 40; 169; 173; 183; 230; 236; 253;  
304; 330
- Ševeček, Ludvík; 8; 363
- Siblík, Emanuel; 288
- Siffert; 65
- Signac, Paul; 173; 183; 196; 230; 234; 235; 236;  
388
- Šíma, Josef; 120
- Simon, L.; 171
- Šimon, T. František; 1; 7; 16; 24; 73; 95; 109; 111;  
163; 190; 225; 228; 294; 295; 362; 364; 389
- Sisley, Alfred; 147; 148; 150; 152; 169; 230; 234;  
235; 236
- Sizeranne, Robert de la; 144
- Skalica; 139
- Skamrala; 123
- Škréta (association); 5; 24; 30; 99; 109; 164
- Skupina, výtvarných umělců (groupe); 9; 120; 121;  
122; 123; 126; 289; 325; 333; 334; 335; 363; 370
- Sladký, Jan Kozina; 387

Slavíček, Antonín; 48; 49; 50; 72; 93; 96; 99; 100; 101; 108; 112; 115; 119; 162; 163; 228; 240; 273; 295; 363; 389  
 Slevogt, Max; 169  
 Slovaquie; 59; 63; 65; 74; 75; 76; 78; 84; 85; 91; 94; 100; 123; 126; 138; 139; 228; 250; 406  
 Slovaquie morave; 59; 138  
 Smetana, Bedřich; 67; 70; 72; 101; 105; 114; 214; 223; 227; 244; 245; 271  
 Sochor, Václav; 35  
 Soffici, Ardengo; 335  
 Sokol (association gymnastique); 10; 31; 32; 129; 136; 139; 355; 369  
*Soleure*; 61  
 Sorolla, y Bastida Joaquin; 219  
 Špála, Václav; 6; 120; 208; 257; 323  
 Španiel, Otakar; 24; 294; 302; 303; 309; 355  
 Špillar, Jaroslav; 48; 49; 69; 71; 108; 109; 115  
 Špillar, Karel; 7; 24; 51; 190; 212; 227; 228; 238; 239; 276; 286; 354; 388; 391  
 Spitzer, Frédéric; 35; 37  
 Společnost, přátel umění (association); 24; 109  
 Srb, Vladimír; 131; 132; 136  
 St. Louis; 294  
 Stapen, Charles von der; 64  
*Staré Město*; 73  
 Štech, Václav V.; 131; 266; 271; 272; 273; 276; 278; 287; 299; 326; 364; 377  
 Štefánik, Milan; 255  
 Štefková, Kateřina; 1  
 Steinlen, Théophile Alexandre; 17; 144; 148  
 Steklík, Jaromír; 1  
 Štenc, Jan; 72; 73; 76; 102; 124; 130; 145; 146; 147; 154; 161; 163; 164; 181; 188; 189; 190; 202; 203; 204; 208; 211; 212; 213; 222; 233; 244; 259; 269; 276; 294; 354; 356; 363; 364  
 Štěpán, arcivévoda; 270; 275  
 Štětka, Jan; 234  
 Stevens, Alfred; 143  
 Stiefel, Eduard; 90  
 Stramberk; 124  
 Strasbourg; 74; 90; 358  
 Strauss, Frau Johann; 92  
 Strauss, Johann; 45; 64  
 Strauss, Richard; 64; 65  
 Stravinsky, Igor; 74  
 Strážnice; 123  
 Stretti, Viktor; 7; 48; 49; 64; 72; 73; 86; 87; 91; 106; 108; 109; 115; 162; 163; 165; 228; 235; 248; 276; 326; 360; 361  
 Strimpl, Ludvík; 223; 224; 228; 294; 305  
 Strindberg; 91; 167  
 Strnad; 234  
 Stromovka; 69; 138  
 Stuart, John A.; 261; 262; 264; 265; 266; 301; 384  
 Stuck, Franz von; 42  
 Stupecký, Josef; 28  
 Štursa, Jan; 28; 109; 111; 214; 235; 244; 262; 273; 275; 288; 295; 305; 326; 357; 392  
 Stuttgart; 368; 372  
 Sucharda, Stanislav; 12; 51; 57; 108; 110; 111; 115; 130; 131; 137; 149; 163; 169; 235; 274; 276; 283; 305; 358  
 Sucharda, Vojtěch; 72  
 suisse; 12; 20; 27; 55; 57; 59; 63; 71; 80; 82; 84; 90; 91; 92; 99; 117; 120; 121; 123; 126; 248; 358; 364; 384  
 Suisse; 1; 2; 10; 20; 31; 36; 59; 61; 63; 64; 65; 69; 74; 80; 81; 82; 90; 244; 331; 373; 384  
 Suk, Josef; 74  
 Švabinský, Max; 24; 48; 49; 50; 72; 76; 87; 105; 106; 108; 109; 112; 114; 115; 124; 131; 133; 162; 163; 212; 220; 225; 226; 228; 235; 238; 244; 245; 254; 262; 294; 295; 305; 355; 363; 364; 383; 389  
 Svoboda, Karel; 22; 172; 175  
 Swinburne; 142  
 Tábor; 129  
 Talich; 74  
 Tanguy, pere; 307  
 Tatras; 75  
 Techner; 164  
 Térey, Gabriel de; 127  
 Tessin; 74  
 Thaulow, Fritz von; 144; 196  
 Théodorich, Maître; 164  
 Thode, Henry; 178  
 Thonon-les-Bains; 373  
 Thunovská; 71  
 Tilgner; 45  
 Tille, V.; 276; 278; 357  
 Tinel; 91  
 Tintoret, de son vrai nom Robusti Jacopo ou Giacomo; 121  
 Titien, de son vrai nom Vecelli ou Vecellio Tiziano; 264  
 Toman, Prokop; 299; 374  
 Topič, Fratišek; 70; 80; 106; 134; 148; 149; 155; 170; 224; 228; 239; 241; 249; 368; 370  
 Touche, Gaston la; 144; 148; 152; 155; 171; 239; 241  
 Toulouse; 17; 169; 171; 184; 267; 377; 385; 388  
 Toyokuni; 55  
 Treybal, Bohumír; 255; 366  
 Trieste; 65; 71; 81  
 Troyon, Constant; 35  
 Tschudi, Hugo V.; 177; 378  
 Turner, William; 56; 79; 80; 169; 183; 365; 368; 388  
 Tyršová, Renáta; 37; 38; 54; 228; 249; 368; 375; 378  
 Uhříněves; 145; 152  
 Uprka, Franta; 66  
 Uprka, Joža (Jožka, Josef); 22; 48; 49; 59; 68; 72; 75; 87; 123; 162; 163; 228; 240; 388  
 Utamaro; 170  
 Utlerová, Jitka; 255; 373  
 Uzanne, Octave; 64; 161  
 Vácha, Rudolf; 8; 15; 22; 23; 30; 32; 48; 49; 50; 136; 138; 140  
 Vacquerie, Auguste; 64

Váh; 75  
 Vallet, Edouard; 61  
 Vallette, A.; 92; 361  
 Vallotton, Felix; 22; 216; 308; 309; 311; 323  
 Valtat, Louis; 169; 235  
 Vaníček; 234  
 Varejka, Pascal; 1; 8; 14; 15; 24; 375; 383  
 Varsovie; 286  
 Vauxcelles, Louis; 215; 385  
 Velasquez; 170; 172; 236  
 Velde, Henry van de; 167; 168  
 Velká; 66; 85; 139; 388  
 Velká nad Veličkou; 139  
 Veltrusy; 70  
*Venise*; 61; 65; 159; 224; 263; 294  
 Verhaeren, Alfred; 143  
 Verhoeven, Jan; 304; 308; 311; 323  
 Verlaine, Paul; 181; 186; 199  
 Vermeer; 169  
 Vernet, Joseph; 34  
 Verneuil, P.; 107; 383  
 Vésinet; 191; 377  
 Viber; 17  
 Vieille Ville; 72; 130; 133; 137; 164  
*vienne*; 110  
 Vienne; 23; 24; 27; 37; 46; 47; 48; 50; 53; 56; 64;  
 65; 66; 68; 75; 76; 78; 79; 81; 84; 100; 107; 108;  
 110; 123; 127; 129; 139; 140; 148; 159; 162;  
 169; 170; 171; 232; 262; 263; 294; 306; 310;  
 315; 333; 367; 381; 382; 407  
 Vieville, Dominique; 1  
 Vigée-Lebrun; 34  
 Villars-de-Lans; 275  
 Villette; 17  
 Villiers, de l'Isle Adam; 37; 200  
 Villon, Jacques; 148; 335  
 Vinci, Léonard de; 231  
 Vinohrady; 72  
 Viollet, le Duc; 61; 106  
 Vladimír (association); 1; 31; 86; 131; 132; 136;  
 148; 235; 255; 361; 373  
 Vlaminck, Maurice de; 215; 216; 266; 308; 311;  
 323; 328; 390  
 Vlastimil (association); 31; 121; 326  
 Vlček, Tomáš; 5; 8  
 Vlnas, Vít; 1  
 Vodičkova; 70; 138  
 Volland, Ambroise; 16; 191; 234; 263; 304; 306;  
 307; 310; 311; 312; 328; 329; 391  
 Volpedo, Pelizza da; 42  
 Vrchlický, Jaroslav; 64; 66; 67; 68; 69; 80  
 Všehrdova; 71  
 Vuillard, J. Edouard; 22; 169; 171; 182; 188; 191;  
 196; 216; 234; 235; 236; 304; 307; 309  
 Výmar; 310  
 Wachau; 65  
 Wagner, Otto; 51; 291  
 Wagner, Richard; 60; 63  
 Wagner, Siegfried; 63  
 Waldes, Jindřich; 95; 364  
 Walter, Bruno; 8; 48; 49; 64; 341; 369; 371  
 Warhol, Andy; 343  
 Watelin, J.; 191; 285; 346; 371  
 Watteau, Jean Antoine; 59; 200; 252; 292; 293  
 Weill, Mlle; 304; 307; 315  
 Weimar; 128  
 Welti, Albert; 64; 90  
 Wettli; 91  
 Whistler, James; 21; 55; 70; 100; 119; 127; 143;  
 169; 187; 193; 194; 200; 204; 366; 378  
 Widhoff, D. O.; 17; 30  
 Wihan, quator; 225  
 Winter, Z.; 291  
 Wittlich, Petr; 1; 8; 286; 288; 299; 364; 378; 387;  
 388; 390; 391; 392  
 Wolf, Hugo; 64  
 Wölfflin; 144  
 Worpsswede (groupe); 96; 99; 114  
 Yacco, Sada; 204  
 Yriarte, Charles; 64  
 Žákavec, František; 7; 64; 75; 91; 102; 103; 105;  
 145; 154; 157; 161; 203; 204; 208; 266; 363;  
 371; 380; 383  
 Zandomeneghi; 150; 152  
 Zbraslav; 138  
 Zeman, Antonín; 234  
 Zemina, Jaromír; 7  
 Ženíšek, František; 48; 49; 108; 116; 117; 177  
 Zeyer, Julius; 138; 139  
 Žikeš, Vladimír; 255; 373  
 Žižka, Jan; 214  
 Zlín; 8  
 Žofín; 175  
 Žofínský ostrov; 133  
 Zola, Emile; 186; 200; 373  
 Zorn, Andres; 56; 188  
 Zrzavý, Jan; 392  
 Zuckerkandl, Bertha; 139  
 Zuloaga; 57  
 Županský, Vladimír; 86; 131; 148; 235; 361  
 Zürich; 55; 126

## Table des matières

<i>Remerciement</i> .....	1
<i>Abréviations et signes</i> .....	3
<u>Introduction</u> .....	5
<i>I Présentation du sujet</i> .....	5
<i>II Sources</i> .....	7
<i>III Méthodologie</i> .....	12
A/ LA RECHERCHE (LE FOLKLORE NATIONAL ET L'ACADEMISME ET LE SYMBOLISME UNIVERSELS 1889-1902).....	14
<u>1. La situation en France et dans les Pays tchèques, les conditions de la création des liaisons étroites entre les deux cultures</u> .....	14
<i>I La situation française</i> .....	14
A/ Les salons, les galeries privées et les expositions personnelles.....	14
B/ La critique.....	18
C/ La formation des artistes.....	20
<i>II La situation tchèque</i> .....	23
A/ En général.....	23
B/ L'Académie Hlávka à Prague.....	27
C/ Česko-slovanská beseda à Paris.....	30
<u>2. Les expositions universelles de Paris 1889 et 1900, les premières grandes présentations de l'art tchèque à Paris et les premières tentatives de l'association Manes</u> .....	33
<i>I L'exposition universelle de Paris 1889 et les Tchèques</i> .....	33
<i>II L'exposition universelle de Paris 1900</i> .....	39
A/ En général.....	39
B/ Les Autrichiens.....	43
C/ Les beaux-arts tchèques.....	46

D/ « L'intérieur tchèque » et l'exposition de l'Ecole des arts décoratifs de Prague.....	51
E/ Alfons Mucha .....	53
F/ Miloš Jiránek et Arnošt Hofbauer .....	55
<u>3. William Ritter (1867-1955), la recherche de l'art original tchèque - l'art folklorique national ou l'art moderne international ?</u> .....	59
<i>I L'origine</i> .....	59
<i>II Le portrait</i> .....	61
<i>III Le cosmopolitisme</i> .....	63
<i>IV A Prague</i> .....	66
<i>V En Slovaquie</i> .....	75
<i>VI La relation avec Le Corbusier et Miloš Jiránek, les écrits de Joris-Karl Huysmans dans Volné směry</i> .....	79
<i>VII L'exposition d'Edvard Munch à Prague en 1905, la modernité et Miloš Jiránek</i> .....	90
<i>VIII Critique d'art</i> .....	103
A/ L'art tchèque.....	105
B/ L'orientation anti-parisienne.....	110
C/ Manes.....	114
D/ L'art morave.....	123
<i>IX Le bilan</i> .....	126
B/ L'OUVERTURE (L'IMPRESSIONNISME ET LE POSTIMPRESSIONNISME 1902-1907).....	127
<u>1. Auguste Rodin (1840-1917), son exposition à Prague et son voyage en Bohême en 1902, la première grande ouverture</u> .....	127
<i>I Avant l'exposition à Prague en 1902</i> .....	127
<i>II L'exposition</i> .....	129
<i>III Le voyage</i> .....	136
<i>IV Le bilan</i> .....	140
<u>2. Gabriel Mourey (1865-1943), la rencontre avec l'impressionnisme, Les Arts de la Vie et Le Studio</u> .....	142

<i>I Qui fut Gabriel Mourey ?</i> .....	142
<i>II Volné směry et F. X. Šalda</i> .....	144
<i>III L'exposition de l'art moderne français à Prague en 1902</i> .....	146
A/ L'organisation.....	146
B/ La conception .....	150
C/ Les comptes-rendus.....	155
<i>IV La conférence et le séjour à Prague</i> .....	157
<i>V Les Arts de la Vie</i> .....	160
<i>VI Le Studio</i> .....	162
<u>3. Julius Meier-Graefe (1867-1935), l'histoire de l'évolution de l'art, la chute du culte de Böcklin - l'éducation du milieu tchèque, l'introduction de l'art de Paul Cézanne sur la scène tchèque</u> .....	167
<i>I Qui fut Julius Meier-Graefe ?</i> .....	167
<i>II L'exposition de l'évolution de l'impressionnisme à Vienne en 1903, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst</i> .....	169
<i>III Le nationalisme dans l'art, la chute du culte de Böcklin et l'éducation du public en Allemagne et en Bohême</i> .....	175
<i>IV Les postimpressionnistes et Paul Cézanne</i> .....	181
<u>4. Charles Morice (1860-1919), la découverte de Paul Gauguin, la rencontre avec Paul Cézanne et d'autres postimpressionnistes</u> .....	186
<i>I Qui fut Charles Morice ?</i> .....	186
<i>II Volné směry, F. X. Šalda, Maurice Denis et Paul Gauguin</i> .....	188
<i>III Sur les conditions modernes de la beauté, Paul Cézanne, Paul Gauguin et Eugène Carrière</i> .....	192
<i>IV Chronique artistique parisienne</i> .....	196
<u>5. Camille Mauclair (1872-1945), la résorption de l'impressionnisme et du postimpressionnisme, l'exposition des impressionnistes à Prague en 1907 – le tremplin pour l'art tchèque moderne dans le contexte international et en même temps la fixation de la</u>	

<u>conscience artistique autochtone</u> .....	199
<i>I La jeunesse</i> .....	199
<i>II Volné směry et F. X. Šalda</i> .....	202
<i>III Contre l'art moderne</i> .....	215
<i>IV Auguste Rodin</i> .....	221
<i>V A Prague, la conférence, l'exposition de Henri Le Sidaner et Louis Dejean</i> .....	220
<i>VI L'impressionnisme</i> .....	230
A/ L'exposition des impressionnistes à Prague en 1907 .....	232
B/ Les comptes-rendus et l'importance de l'exposition pour le milieu tchèque .....	238
<i>VII William Ritter et le bilan</i> .....	244
<i>VIII Epilogue, après la Première guerre mondiale</i> .....	252
C/ LA VOIE PROPRE (LE FAUVISME ET LE CUBISME 1907-1910) .....	257
<u>1. Emile Bernard (1868-1941), l'accession de la critique d'art de l'avant-garde tchèque du groupe Osma</u> .....	257
<i>I L'année 1909</i> .....	257
<i>II L'exposition d'Emil Bernard à Prague en 1909</i> .....	261
A/ L'exposition et le groupe Osma .....	261
B/ Le compte-rendu de Bohumil Kubišta .....	264
<u>2. Emile Antoine Bourdelle (1861-1929), le modèle de l'artiste, l'ouverture à la sculpture cubiste</u> .....	267
<i>I Avant l'exposition à Prague en 1909</i> .....	267
<i>II En Bohême</i> .....	269
A/ L'exposition .....	269



B/ Le séjour à Prague et à Kutná Hora.....	272
C/ La conférence à Prague et le rapport à l'oeuvre de Rodin.....	274
D/ Les compte-rendus, Aristide Maillol.....	282
<i>III Après le départ.....</i>	286
<i>IV Les affaires du pont Charles et Dědina.....</i>	290
<i>V L'exposition de l'art tchèque au Salon d'Automne de Paris.....</i>	294
<i>VI Après la Première guerre mondiale.....</i>	299
<u>3. Les Indépendants, le tremplin pour le cubisme et la jeune génération.....</u>	300
<i>I Bohumil Kubišta et son premier séjour à Paris de la fin mars jusqu'à juillet 1909.....</i>	300
<i>II L'exposition des Indépendants à Prague en 1909.....</i>	305
A/ La préparation .....	305
B/ Les théories de Bohumil Kubišta et d'Antonín Matějček et l'article de Henri Matisse Les notices du peintre .....	313
C/ Les comptes-rendus, l'affaire du tableau d'André Derain Les Baigneuses.....	323
<i>III Le deuxième séjour de Bohumil Kubišta à Paris de mi-décembre jusqu'à la fin mai 1910.....</i>	328
<u>Conclusion.....</u>	331
<u>Epilogue, les notices sur la modernité et les deux fins des siècles.....</u>	337
<i>I En général sur la période de 1900 et 2000.....</i>	337
<i>II Ritter, Maclair et Mourey.....</i>	339
<i>III L'impressionnisme.....</i>	340
<i>IV L'art et la science.....</i>	341
<i>V Les marchands d'art.....</i>	342
<i>VI La religion du succès et la critique.....</i>	343
<i>VII Le règne de l'Image.....</i>	344
<i>VIII La mode et le style.....</i>	345

<i>IX La beauté, la laideur et le public.....</i>	346
<i>X La fin de l'art.....</i>	348
<i>XI Les critiques d'art tchèques et français.....</i>	349
<i>Sources et bibliographie.....</i>	350
<i>Index des oeuvres.....</i>	386
<i>Index des noms de personnes et index des noms de lieux.....</i>	393
<i>Tables des matières.....</i>	406

## RESUME en français

Dans la période de 1889 jusqu'à 1910, quatre générations d'artistes tchèques menèrent une recherche sur la modernité (de l'académisme au cubisme) en essayant d'établir une tradition artistique et en même temps de mettre l'art tchèque en contact direct avec l'art européen, surtout français. L'art tchèque fut présenté au cours des expositions universelles de Paris en 1889 et 1900. De l'autre côté l'association Manes organisa des expositions de l'art français à Prague (Auguste Rodin 1902, L'art moderne français 1902 (par Gabriel Mourey), Les impressionnistes 1907 (par Camille Mauclair), Emile Bernard 1909, Antoine Bourdelle 1909, Les Indépendants 1910) et publia la revue *Volné směry* (Les tendances libres) qui devint l'organe principal des relations franco-tchèques. Ses éminents critiques d'art Miloš Jiránek et F. X. Šalda se lièrent avec les critiques d'art étrangers - le Suisse William Ritter qui écrivit à propos des artistes tchèques dans les revues françaises, l'Allemand Julius Meier-Graefe qui fut le seul critique d'art étranger propageant ouvertement l'art moderne, surtout l'oeuvre de Cézanne, en Bohême. Des Français ce fut Gabriel Mourey qui amena les exemples de la peinture impressionniste à Prague, Charles Morice introduisit l'oeuvre de Paul Gauguin sur la scène tchèque et Camille Mauclair devint le collaborateur de *Volné směry* le plus fidèle en écrivant sur l'art français. A partir de 1910, l'avant-garde tchèque du groupe Osma résolut les mêmes problèmes artistiques que leurs collègues français.

---

## TITRE ANGLAIS

The artistic relationship between Prague and Paris; 1889-1910 art criticism and the search for modernity

---

## RESUME en anglais

From 1889 to 1910, four generations of Czech artists embarked on a search for modernity (from academicism to Cubism), aiming both to define art traditions and to establish direct contacts with European, especially French, art. In 1889 and 1900, Czech art was presented at the World Exhibitions in Paris. At the same time, the Mánes Artists' Association organised exhibitions of French art in Prague (e.g. *Auguste Rodin*, 1902; *French Modern Art*, 1902 (curated by Gabriel Mourey); *The Impressionists*, 1907 (curated by Camille Mauclair); *Emile Bernard*, 1909; *Antoine Bourdelle*, 1909; *Les Indépendants*, 1910), and published the journal *Free Directions (Volné směry)*, which was to become the central platform for developing Czech-French relations. The journal's exclusive art critics, Miloš Jiránek and F. X. Šalda, met foreign critics, for example the Swiss William Ritter, who wrote about Czech art for French journals, and the German Julius Meier-Graefe, the only foreign critic to openly promote modern art - especially Paul Cézanne's work - in Bohemia. Among French critics, they met Gabriel Mourey, who brought examples of Impressionist paintings to Prague, Charles Morice, who introduced the work of Paul Gauguin to the Czech art scene, and Camille Mauclair, who became a devoted contributor to the *Free Directions* journal, with his articles on French art. By 1910, Czech avant-garde artists associated with the *Osma (Eight)* group were dealing with the same artistic issues as their French counterparts.

---

1/ LES FONDATEURS ET LE FOLKLORE



A/ Mikoláš Aleš : Jan Kozina Sladký, 1894



B/ Edouard Manet : Lola de Valence, 1862



C/ Gustave Courbet : La Signora Adela Guerrero, danseuse espagnole, 1851

## 1/ LES FONDATEURS ET LE FOLKLORE



D/ Josef Mánes : Le Drapeau de l'association Říp de Roudnice, 1864

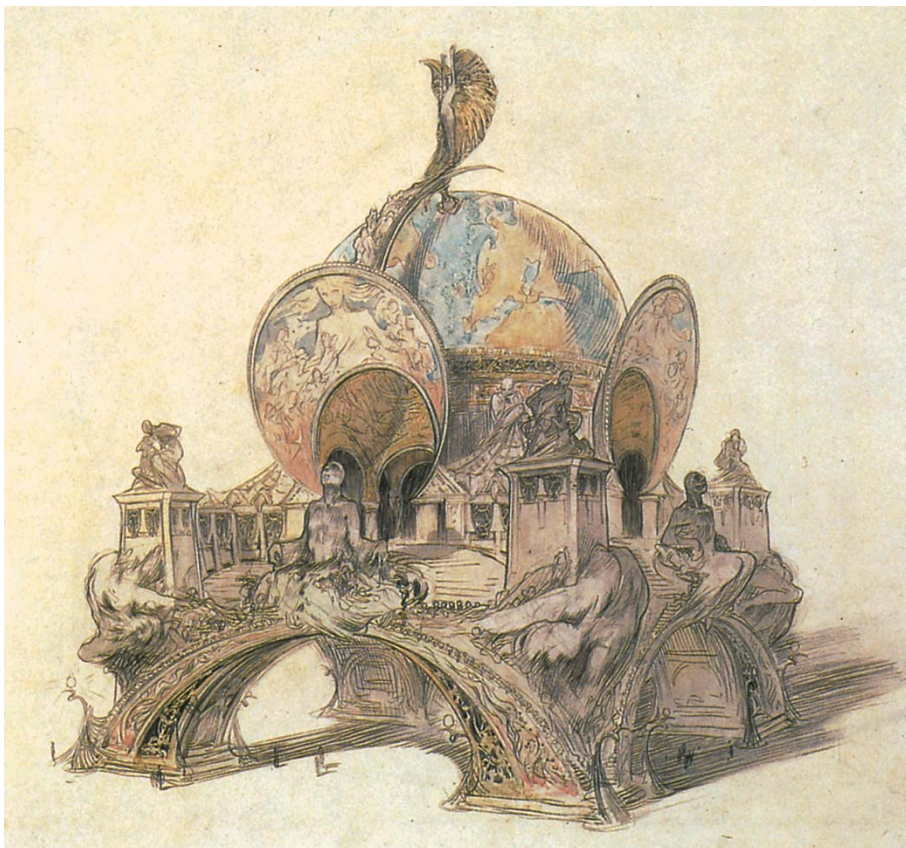


E/ Vojtěch Hynais : L'affiche de l'Exposition tchèque-slave à Prague, 1894

## 2/ L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900



A/ René Binet : Projet pour la Porte monumentale de l'Exposition universelle de 1900, 1898



B/ Alfons Mucha : Troisième Projet pour un pavillon de l'Homme, 1897

### 3/ LA VIE URBAINE QUOTIDIENNE



A/ Jean Béraud : La Rue Royale, vers 1875



B/ Luděk Marold : Le Marché d'oeuf à Prague, 1888

#### 4/ LA FEMME SYMBOLISTE



A/ Edmond Aman-Jean : La Jeune fille au paon, 1895



B/ Miloš Jiránek : L'Étude blanche, 1910



## 5/ LA SOCIETE



A/ Karel Špillar : A l'exposition à Paris, 1904

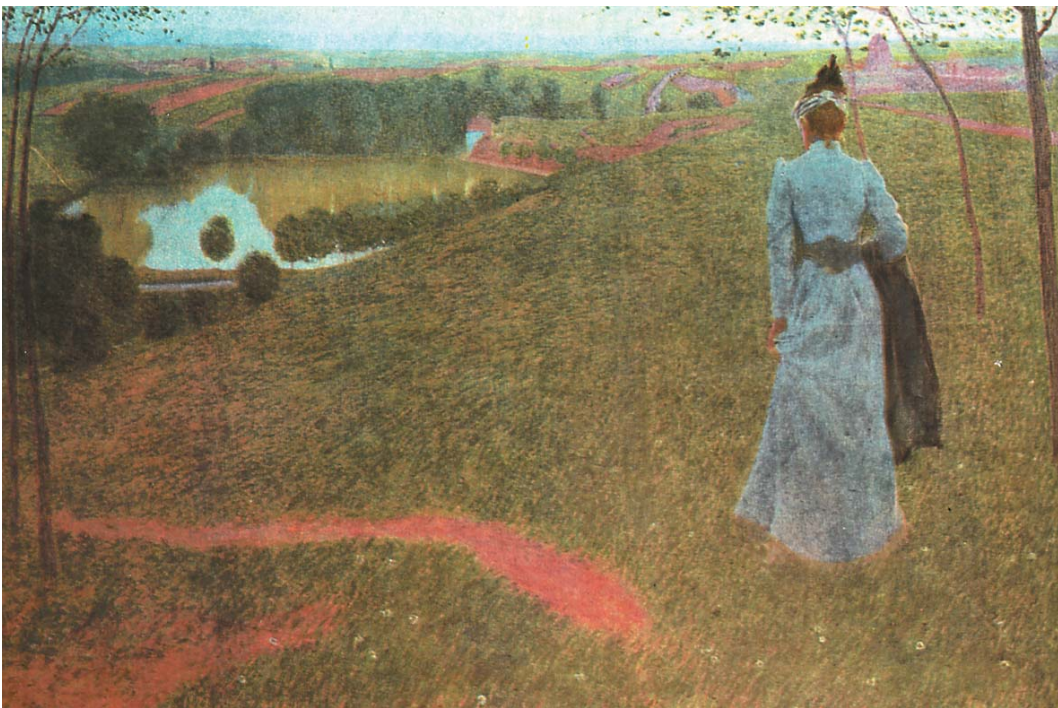


B/ Henri de Toulouse-Lautrec, Au Moulin de la Galette, 1891

## 6/ L'IMPRESSIONNISME ET LE MYSTERE DU PAYSAGE



A/ Henri Martin : Orphée, vers 1875



B/ Antonín Hudeček : Le Silence de soir, 1900

## 7/ LE PORTRAIT FEMININ



A/ Paul Signac : La Femme à l'ombrelle, 1893



B/ Josef Schusser : La Dame à l'ombrelle rouge, 1898

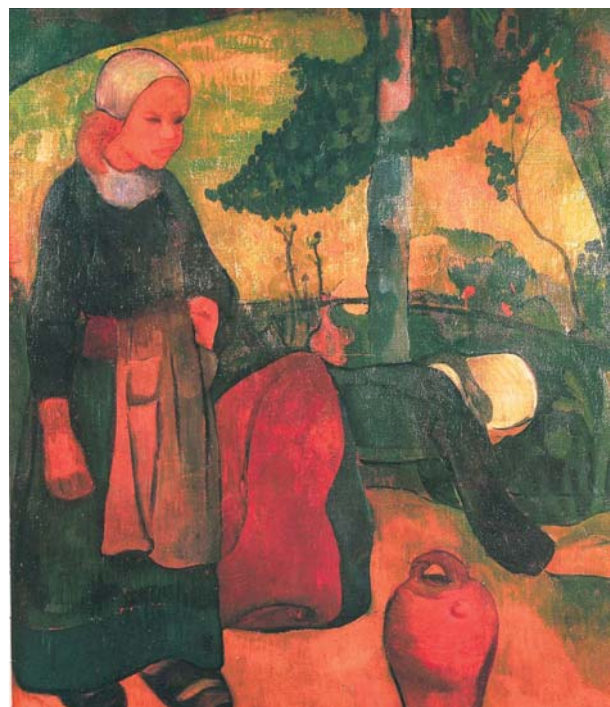
8/ LE FOLKLORE MODERNE



A/ Joža Uprka : Coutume religieuse à Velká, 1896



B/ Paul Gauguin : La Belle Angèle, 1889



C/ Paul Sérusier : Deux Bretonnes, 1891-1892

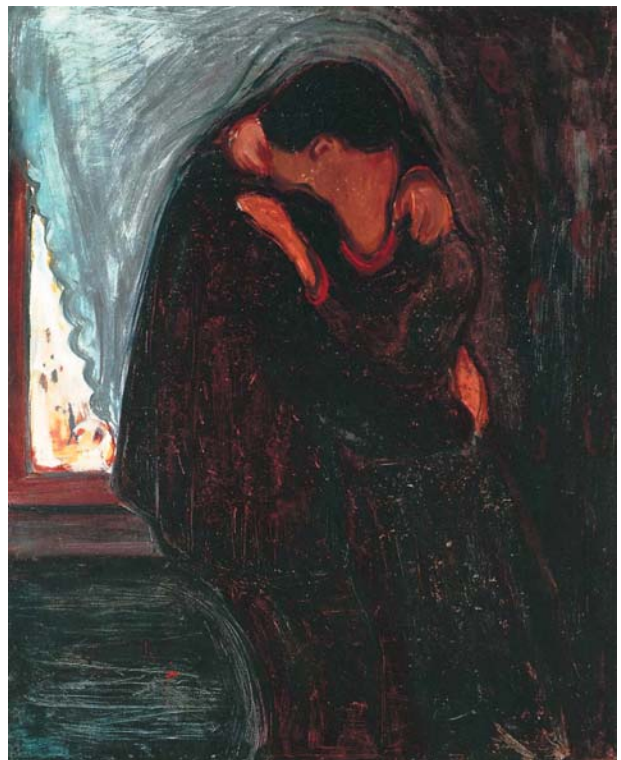
9/ LA FEMME FATALE



A/ Edvard Munch : Cendres, 1894



B/ Maximilián Švabinský : L'Union des âmes, 1896



C/ Edvard Munch : Le Baiser, 1902

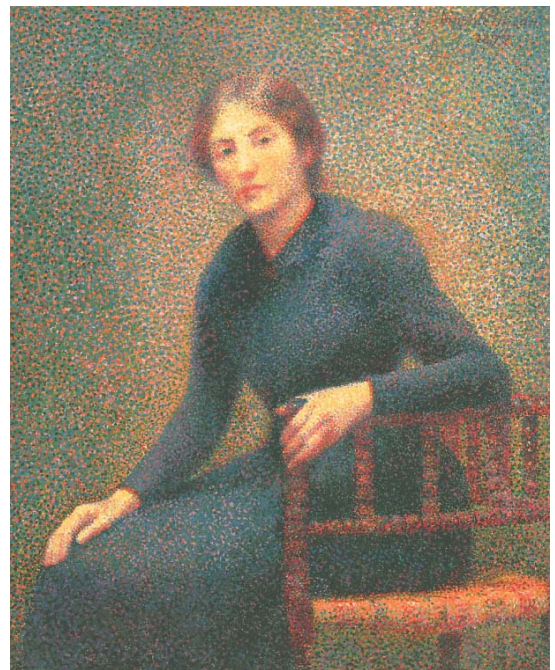
10/ ENTRE LE SYMBOLISME ET LE POINTILISME



A/ Alphonse Osbert : Le Mystère de la nuit, 1897



B/ Karel Vítězslav Mašek : Libuše, vers 1893

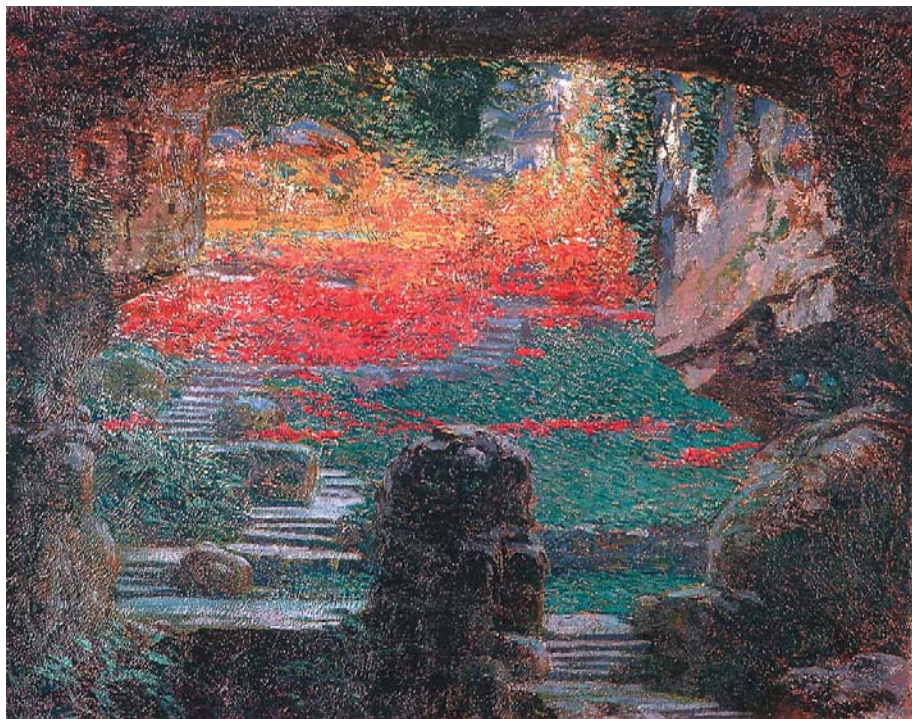


C/ Hypolite Petitjean : Portrait de la femme de l'artiste, 1892

10/ ENTRE LE SYMBOLISME ET LE POINTILISME



D/ Henri-Edmond Cross, Plage de la Vignasse, 1891-1892



E/ Karel Vítězslav Mašek, Le Lac enchanté, vers 1894

## 11/ L'IMPRESSIONNISME DANS LA VILLE



A/ Maximilien Luce : Les Quais de la Seine, 1899



B/ Jan Slaviček : La Vue sur Prague de Letná, 1908



## 12/ LE PAYSAGE POST- IMPRESSIONNISTE



A/ Vincent van Gogh : Champ de blé et vol de corbeaux, 1890



B/ Jan Preisler : Le Paysage jaune, 1908

13/ DE L'IMPRESSIONNISME JUSQU'AU FAUVISME



A/ Antonín Slavíček : L'Impression de bouleau, 1897



B/ Gustav Klimt : La Forêt de hêtres, 1903

13/ DE L'IMPRESSIONNISME JUSQU'AU FAUVISME

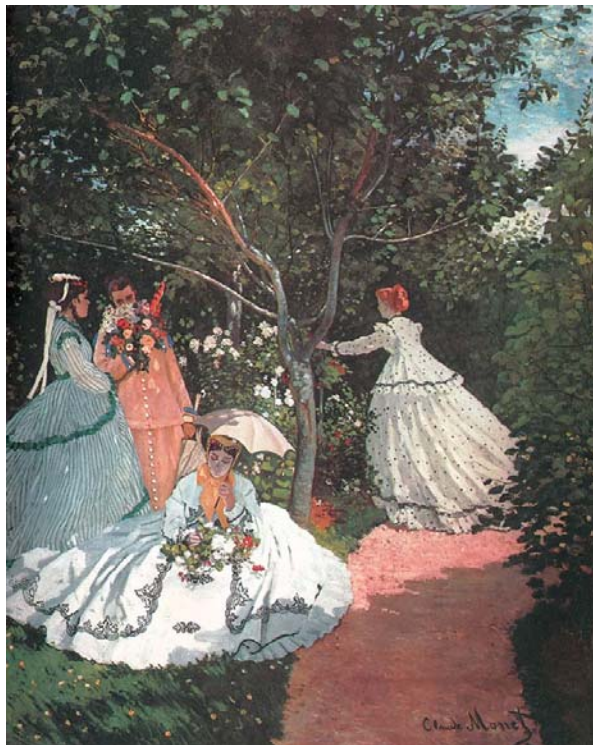


C/ Jindřich Průcha : L'Intérieur de la hêtraie, 1911-1912



D/ Maurice de Vlaminck : Châtaigniers à Chatou, vers 1906

## 14/ LES FEMMES AU JARDIN



A/ Claude Monet : Femmes au jardin, 1866-1867



B/ Jan Preisler : Les Amoureux, 1905

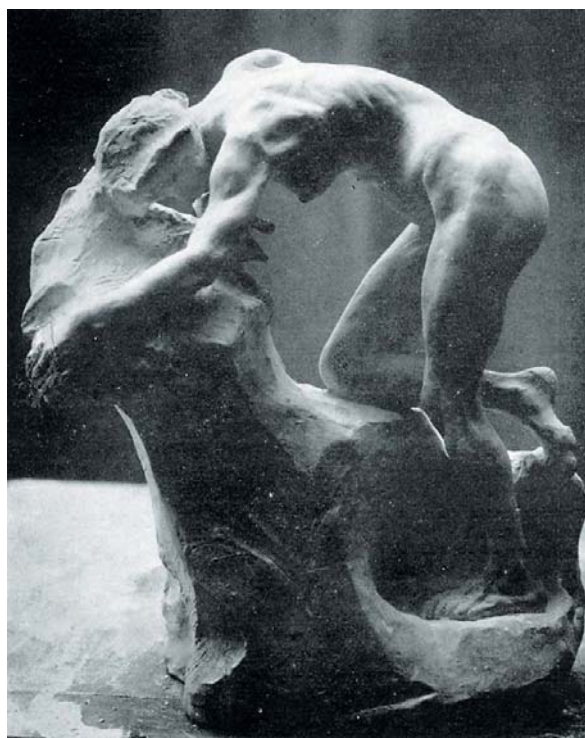
15/ LA PSYCHOLOGIE ET LES ETATS FEMININS



A/ Auguste Rodin : Je suis belle, 1882



B/ Bohumil Kafka : Somnambula, 1906

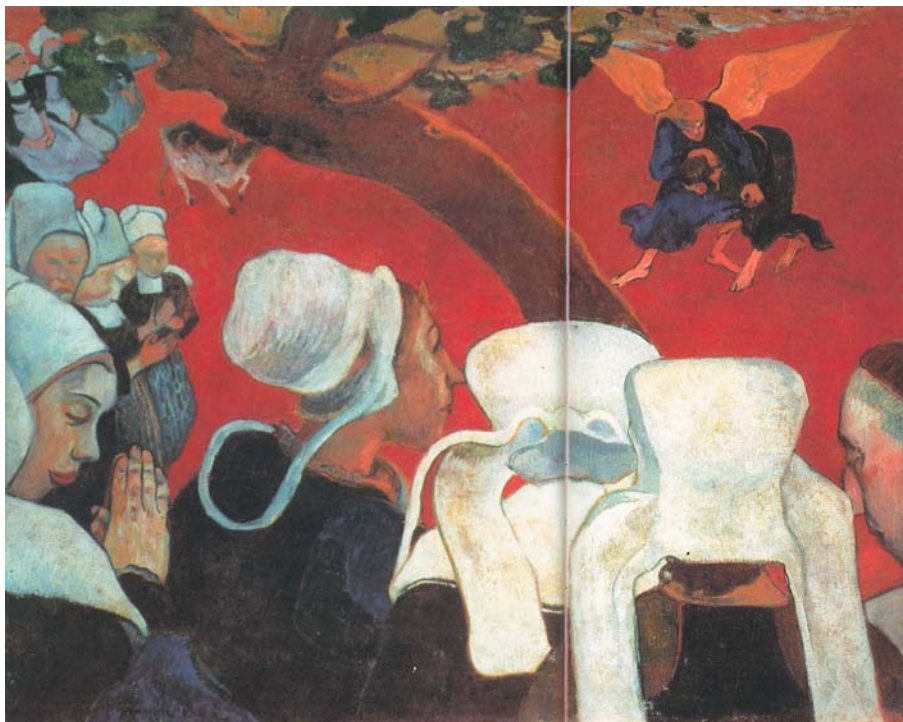


C/ Josef Mařatka : Ariadna abandonnée, 1903

16/ LA COMPOSITION PHOTOGRAPHIQUE



A/ Antonín Procházka : Le Cirque, 1907-1908

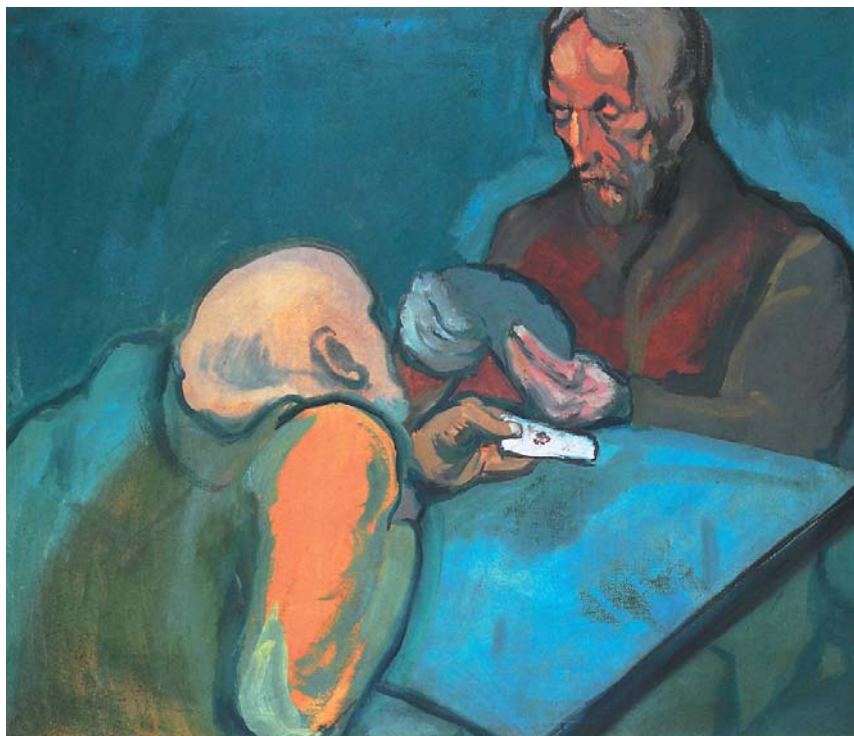


B/ Paul Gauguin : La Vision du sermon (La Lutte de Jacob avec l'Ange), 1888

17/ LES JOUEURS DE CARTES



A/ Paul Cézanne : Les Joueurs de cartes, 1896



B/ Emil Filla : L'As rouge, 1908

17/ LES JOUEURS DE CARTES



C/ Eivind Munch : Auteur de la table, 1906



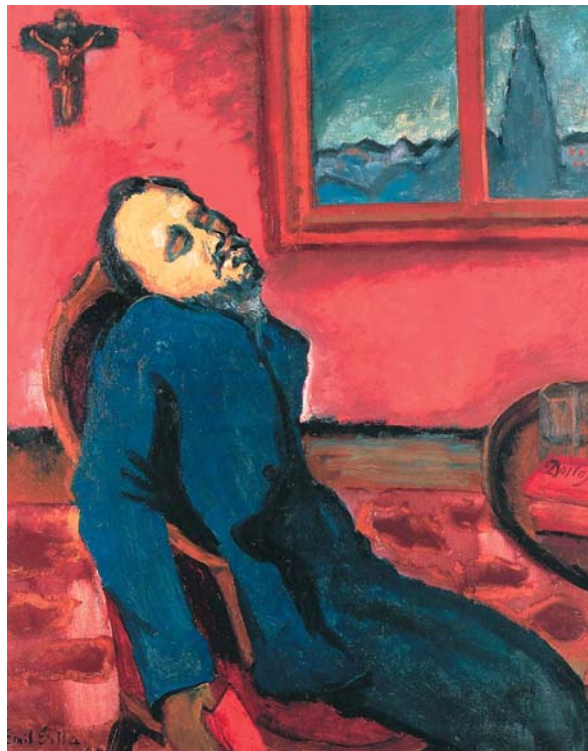
D/ Bohumil Kubišta : Les Joueurs, 1909



18/ LES PORTRAITS MASCULINS

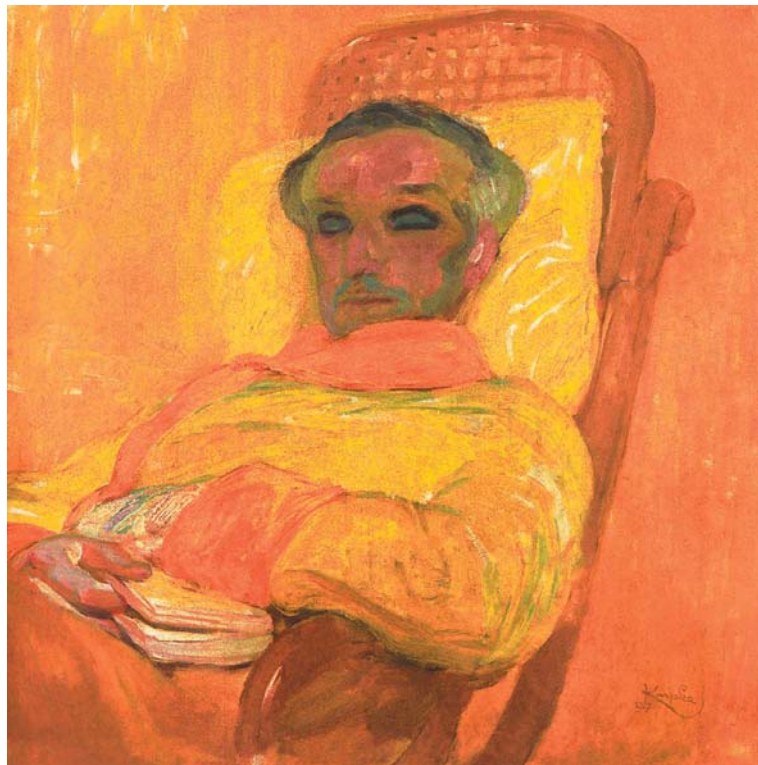


A/ Paul Cézanne : Portrait d'Ambroise Vollard, 1899

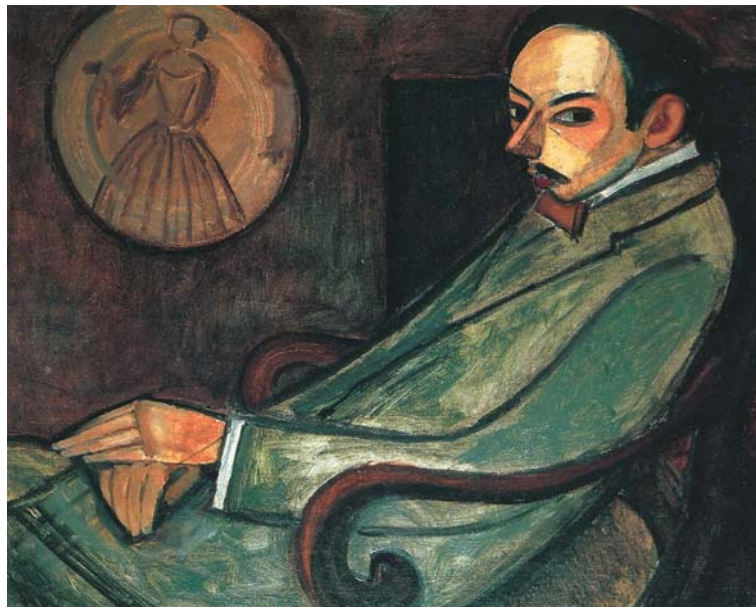


B/ Emil Filla : Le Lecteur de Dostoïevski, 1907

18/ LES PORTRAITS MASCULINS



C/ František Kupka : La Gamme jaune, 1907



D/ Henri Le Fauconnier : Portrait de Pierre-Jean Jouve, 1909

19/ L'EXPRESSION DE LA SOLITUDE MODERNE



A/ Pablo Picasso : Au restaurant, 1901

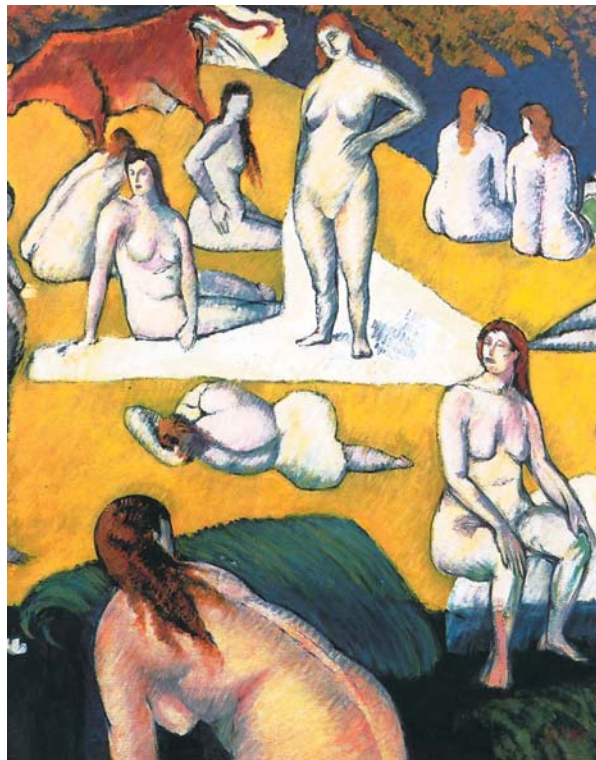


B/ Kees van Dongen : Femme au chapeau vert, vers 1907



C/ Karel Špillar : Au café, 1904

## 20/ LES BAIGNEURS

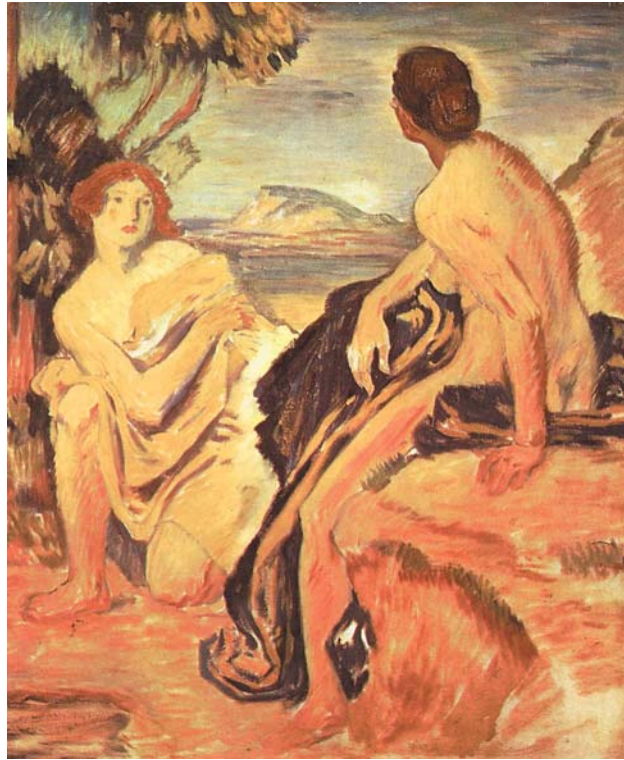


A/ Emile Bernard : Baigneuses à la vache rouge, 1887



B/ Paul Cézanne : Les Baigneurs, 1890

20/ LES BAIGNEURS



C/ Jan Preisler : Baignade, 1912



D/ André Derain : Baigneuses (Baignade), 1908

21/ LA NOUVELLE CONSTRUCTION ET LA FEMME A LA POMME



A/ Emile Antoine Bourdelle : Le Fruit, 1906-1911

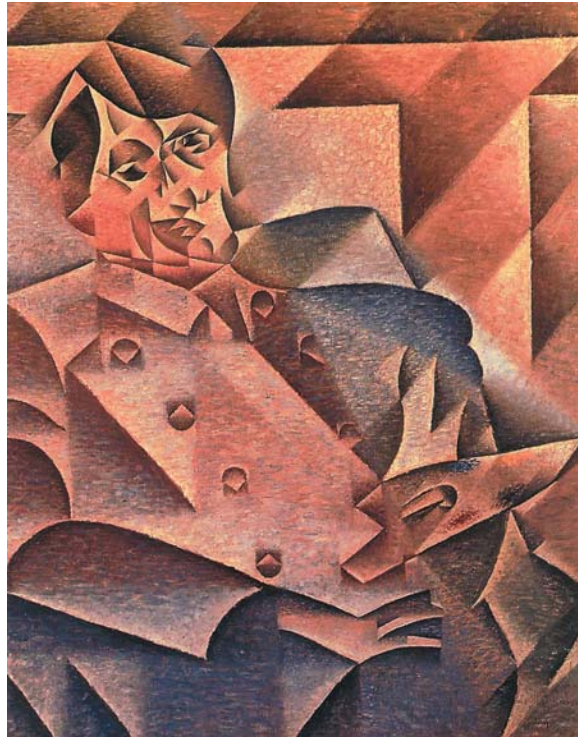


B/ Jan Štursa : Eva, 1908-1909



C/ Aristide Maillol : Pomonne, vers 1907

22/ LE CUBISME ET LES PORTRAITS DES ARTISTES



A/ Juan Gris : Portrait de Picasso, 1912



B/ Bohumil Kubišta : Portrait de Jan Zrzavý, 1912