

Hadrien VIRABEN

Une triple « Exposition d'art décoratif français contemporain » en 1912

Le grand monde, l'art moderne et le luxe

« Nous allons mettre des Manet sur des cheminées Renaissance ¹ ! » Tel fut le mot qu'Élisabeth Greffulhe aurait lancé en 1912, lorsqu'elle organisa à Paris une grande manifestation consacrée à l'art décoratif français contemporain, placé ici sous la tutelle d'un père de la modernité artistique. Associant trois expositions dans différents lieux de la capitale, l'événement réunit des peintures, des sculptures et des objets d'art signés par certains des plus célèbres artistes indépendants, des maîtres impressionnistes aux nouvelles générations du Salon d'automne.

Faut-il s'étonner qu'un tel rassemblement n'ait laissé presque aucune trace dans l'historiographie, malgré la notoriété de son organisatrice et celle des participants ? Plusieurs raisons peuvent expliquer ce fait, à commencer par une lacune documentaire : seuls deux catalogues semblent avoir été publiés pour cette triple manifestation, renseignée principalement par les archives personnelles de la comtesse Greffulhe ². Par ailleurs, la mise en œuvre pratique des expositions reste parfois difficile à cerner en suivant les commentaires souvent incomplets et confus de la presse contemporaine. Enfin, la qualification incertaine d'une telle actualité, mi-artistique, mi-mondaine, contribua très probablement à son oubli.

Cette triple manifestation fut pourtant l'un des jalons de l'essor, voire de l'inflation, que connurent les vocables « décoration » et « décoratif » en France au tournant du xx^e siècle, dont les enjeux ont été réévalués grâce à de nombreux travaux ³. En ce sens, le public parisien vit dans les trois expositions de juin 1912 une préfiguration de la tant attendue Exposition internationale des arts décoratifs modernes ⁴, programmée par le critique et fonctionnaire des Beaux-Arts Roger Marx pour 1916. Le projet de la comtesse Greffulhe répondait en particulier à une conception dévorante du décoratif, confondant meubles, objets d'art, peintures décoratives et même tableaux de chevalet, considérés en tant qu'éléments de décoration intérieure. Il se constituait à cet égard comme une nouvelle expression de « l'âge décoratif » décrit par le critique Arsène Alexandre à l'occasion du Salon d'automne de 1911, pour qui toute la création contemporaine était devenue « à peu près exclusivement [décorative] », et « ne se soucie pas d'autre chose que du décor ⁵ ».

Tout en s'inscrivant dans un horizon d'attente largement balisé, l'objectif annoncé en 1912 présentait une certaine spécificité, puisqu'il s'agissait explicitement d'orienter une clientèle parisienne aisée, qui aurait déjà eu à composer son intérieur en héritant ou en acquérant des meubles de styles anciens ou leurs pastiches, vers une production artistique contemporaine, moderne et indépendante. Le critique François Monod était à ce sujet tout à fait lucide, inaugurant sa recension de l'événement par ces termes : « L'offre ne suit pas seulement la demande, elle doit la provoquer et la créer : c'est le principe de tout commerce. La condition même de l'existence et du développement

de l'art décoratif contemporain est une bonne organisation commerciale⁶. » La « bonne organisation commerciale » consistait à introduire avec méthode de nouvelles marchandises dans un secteur rentable des produits de luxe, celui de la décoration mobilière et artistique. La singularité résidait également dans le fait que l'entreprise ne fut initiée ni par des artistes ni par des marchands, mais par des personnalités du grand monde, qui souhaitaient agir sur le goût d'une plus large communauté de clients potentiels⁷. Assumant leur rôle d'arbitre des élégances, ces amateurs faisaient figure de prescripteurs capables d'influencer le marché par leur réputation et leur image de marque⁸.

Expliquer l'organisation commerciale des expositions de 1912 nous conduit dès lors à porter notre attention sur le cadre dans lequel furent présentées les œuvres. Deux dimensions de cet environnement incitatif doivent être selon nous soulignées : d'une part, le déploiement d'une indexation ou d'un marquage nominal des produits, désignés à l'attention du spectateur ; d'autre part, la mise en situation domestique des nouveautés artistiques, pour donner l'image d'une vie offrant le confort et la sécurité de la richesse et de la tradition.

Un événement du grand monde

La vie et le rôle joué sur la scène parisienne par Élisabeth de Riquet de Caraman-Chimay, mieux connue après son mariage en tant que comtesse Greffulhe, ont connus été étudiés⁹. Ses contacts épisodiques avec le monde de l'art moderne, en particulier avec la nébuleuse symboliste, éclairés par ses échanges avec son oncle Robert de Montesquiou, ont été notablement décrits par Antoine Bertrand, tandis que son patronage sur le monde musical, décisif à partir des années 1890, a déjà été étudié par Myriam Chimènes et Jann Pasler¹⁰. Ce type d'initiatives culturelles témoignait plus largement d'une adaptation de la noblesse sous la III^e République. L'histoire sociale des élites a en effet mis en évidence la persistance de l'ancienne aristocratie, monarchique et impériale, qui prit pour mission d'incarner « l'idéal d'une classe dirigeante éternelle¹¹ », selon l'expression de Christophe Charle, par le truchement d'un capital social et symbolique en plein essor. Les travaux récents de Guillaume Pinson et d'Alice Bravard ont souligné que l'expansion de ce capital put s'appuyer après 1900 sur la presse mondaine et de loisirs, ainsi que sur la collusion des intérêts d'une bourgeoisie conservatrice et des valeurs traditionnelles incarnées par la noblesse¹². Les membres de cette dernière assumèrent ainsi, au sommet de la représentation médiatique du monde, la place d'arbitres des élégances, à la fois garants du goût et donnant le ton, modèles de comportement fédérateurs de l'ensemble de la société¹³.

Parmi eux, la célébrité de la comtesse Greffulhe se déploya, par exemple, dans les pages du magazine *Les Modes*, lancé en 1901 par Michel Manzi et Maurice Joyant, successeurs du grand éditeur-imprimeur Goupil¹⁴. De la simple mention de sa présence dans l'assistance d'un événement mondain aux récits de ses propres « matinées » ou « soirées », la valeur acquise par le nom de la comtesse alla jusqu'à être captée, en 1903, par la maison Virot pour désigner un modèle de chapeau à large bord¹⁵. En 1906, Greffulhe organisa dans son propre hôtel particulier une exposition de chapeaux de théâtre avec pour mission de lancer une nouvelle tendance, liée à un impératif culturel : réduire la taille des chapeaux de théâtre pour permettre au public de mieux voir la scène. Certains modèles exposés furent confectionnés par plusieurs grandes dames de l'aristocratie parisienne elles-mêmes, les autres commandés aux modistes de la capitale. Parmi eux, le « chapeau Greffulhe » parvint, selon *Les Modes*, à réaliser l'ambition de la comtesse, en détrônant ses prédécesseurs, les chapeaux « Rembrandt » et « Gainsborough »¹⁶. L'épisode pourrait sembler parfaitement anecdotique s'il n'était pas démonstratif de la réputation du nom de Greffulhe, placé ici sur le même plan que celui de deux maîtres de la peinture, et de l'usage prescriptif fait de ce nom pour stimuler la consommation d'objets luxueux. À cet égard, la démarche de la comtesse

pour l'exposition de 1906 s'apparente pour partie à celle de son entreprise de 1912 en faveur de l'art décoratif français contemporain. Dans les deux cas, le lancement de nouveaux produits luxueux se fondait avant tout sur une prescription de goût portée par les noms de personnalités en vue.

Dans une lettre à la vicomtesse Stéphanie de La Redorte, Greffulhe attribua précisément à la manifestation de 1912 l'ambition d'une désignation prescriptive, en des termes passablement équivoques de la part d'une héritière de la noblesse :

Mon désir serait de faire pour l'art moderne une sorte de *révolution* ! C'est-à-dire prouver qu'il y a, à notre époque, des artistes vivants dignes d'être encouragés. Montrer en une exposition, au mois de mai, ce que ces artistes peuvent faire, et les désigner au public qui ne s'y est pas intéressé jusqu'à présent, c'est-à-dire au monde politique, au monde aristocratique, à celui de la finance, à celui de la bourgeoisie¹⁷.

Événement mondain, la manifestation se para d'une mission caritative et ses bénéfiques furent promis aux bonnes œuvres de la comtesse, en particulier à son École ménagère populaire, inaugurée la même année. L'exposition devait aussi servir les intérêts de la nation, sur le plan tant économique que culturel. Deux documents dactylographiés présentant distinctement le projet aux publics français et étrangers sont à cet égard transparents, le second introduisant quatre références supplémentaires à la nationalité française des exposants, jugés à même de « démontrer que la France est toujours à la tête du mouvement artistique dont elle détient encore le monopole¹⁸ ». L'idée était en effet de dominer le marché global de l'art et du luxe, et de combattre tous azimuts le *modern style* anglais, l'art munichois et l'orientalisme¹⁹. Ce langage nationaliste découlait bien sûr des controverses récentes, et aujourd'hui largement étudiées, suscitées par le Salon d'automne de 1910, le décor et les costumes de Léon Bakst pour le ballet *Shéhérazade* ou encore le style sultane de Paul Poiret²⁰. De fait, la « révolution » souhaitée par Greffulhe entendait restaurer la lignée des styles réputés nationaux, que la chute du Premier Empire aurait interrompue. Cette rhétorique inscrivait la manifestation dans l'idéologie du grand monde : le maintien symbolique, ou en l'occurrence le rétablissement, de l'éternelle marche du temps²¹.

Du point de vue pratique, Greffulhe insista tout particulièrement sur le fait que son exposition inaugurerait « une forme nouvelle de protection qui ne s'est jamais faite, qui amusera tout le monde, et qui sera un lien entre toutes [les] sociétés diverses²² ». Le principe en était d'associer chaque objet à un nom mondain ou politique prestigieux, et que « personne ne [pût] exposer sans ce parrainage²³ ». La mise en œuvre finale de ce système nous est connue grâce au témoignage ironique du critique Charles Saunier, relatant l'usage de cartes de visite placées à côté des objets : « Des noms de toute origine apparaissaient. Certains, à la vérité, figuraient dans le *Dictionnaire de la noblesse*, de Lachesnay-Desbois, un plus grand nombre dans les *Titres et anoblissements de l'Empire et de la Restauration*, du vicomte Révérend, les autres, simplement, au *Bottin-Mondain* (10 francs par an)²⁴. »

Cette « forme nouvelle de protection » l'était sans aucun doute, dans la mesure où ces recommandations n'étaient pas celles d'amateurs collectionneurs, mais bien plutôt celles de célébrités mondaines. Au cœur de la mécanique de mise sur le marché ici à l'œuvre se plaçait ainsi une série d'étiquettes médiatiques, capables d'unifier une société de clients potentiels et de la guider vers les produits élus.

La production décorative moderne

La gamme des produits qui furent exposés en 1912 au titre d'art décoratif contemporain se révéla extrêmement large, à l'instar des listes d'invités convoqués par Greffulhe entre décembre 1911 et février 1912 pour préparer sa manifestation. Toute hiérarchie entre peintres, sculpteurs, artisans, décorateurs ou ensembliers était entendue comme inopérante pour l'organisatrice, se conformant sur ce point aux idées défendues depuis



Fig. 1. Odilon Redon,
Carton de garniture de mobilier :
feuille d'écran, 1908, peinture
sur toile, 111 × 92 cm, Paris,
Mobilier national (GOB-412-001).

plusieurs décennies par une critique et un public avertis²⁵. De fait, la comtesse fut guidée dans sa sélection par des relais d'opinion du monde de l'art moderne indépendant, qu'il s'agisse d'exposants déjà célèbres, d'organiseurs d'exposition ou de marchands. Loin de créer de toute pièce une prise de position, la manifestation de 1912 ne faisait que réitérer une valorisation décorative des productions artistiques, préexistante chez les artistes, portée par des expositions contemporaines, tel le Salon d'automne, ou sous la plume des critiques.

À son retour d'une réunion préparatoire, organisée par la comtesse dans son château de Bois-Boudran au début du mois de janvier 1912, Odilon Redon proposa trois objets : une garniture de meuble d'après l'un de ses modèles, issue de sa collaboration avec les manufactures des Gobelins et de la Savonnerie, pouvant être produite en série limitée (**fig. 1**) ; un meuble unique, proche dans son principe d'un tableau, le paravent de la princesse de Cystria (1903-1904, collection particulière) ; enfin, un objet parfaitement ambigu, qualifié de « panneau-tenture », à la frontière entre la toile libre et le tapis persan²⁶. Seul le premier fut finalement présenté. La mention du paravent de la princesse Cystria reparut cependant dans une liste préliminaire de pièces considérées comme essentielles pour l'exposition de 1912. Cet inventaire mêlait plusieurs toiles, panneaux décoratifs, sculptures et meubles signés par des artistes renommés, tels Paul Gauguin, Théo van Rysselberghe, Hermann-Paul, René Piot, Paul-Élie Ranson, Aristide Maillol, Pierre Bonnard, Ker-Xavier Roussel, Georges Lacombe et Édouard Vuillard. La liste incluait encore André Derain et son lit sculpté pour Ambroise Vollard²⁷. De Redon

à Derain, l'expression « art décoratif français contemporain » réunissait ainsi plusieurs générations d'artistes, alors orientés vers l'ameublement décoratif en réponse à diverses exigences esthétiques et pragmatiques de leur carrière.

S'ajoutaient à eux les ensembliers, assimilés artistes, au sujet desquels Greffulhe reçut en particulier l'avis du peintre décorateur René Piot²⁸. Ce dernier lui conseilla de faire appel à Paul Baignères et Paul Poiret, jugés comme les chefs de file d'une décoration moderne, opposée à l'Art nouveau, dépassé selon Piot, de Maurice Dufrêne, René Lalique et Louis Majorelle²⁹. Malgré la recommandation supplémentaire du comte Jean de Segonzac en faveur de Poiret et de l'atelier Martine, la comtesse choisit pour la seconder Baignères, qui venait d'achever l'aménagement de la résidence du prince Henri de Polignac³⁰. L'idée originelle de la comtesse fut de lui confier la création d'un appartement moderne dans la galerie Manzi-Joyant, immeuble autrement nommé « hôtel de la revue *Les Modes* ». Cette proposition réjouit le décorateur, qui envisagea d'écarter ses concurrents dans un second espace d'exposition, l'ancien hôtel de Morny. Cette seconde équipe d'ensembliers incluait quatre noms que le fondateur et président du Salon d'automne, Frantz Jourdain, avait personnellement recommandés à la comtesse, parmi d'autres exposants : Paul Huillard, Louis Süe, André Groult et André Mare³¹. Cette sélection favorisait une jeune génération d'ensembliers, remarqués depuis 1910 et qualifiés par la critique de « coloristes³² ».

En somme, si, dès 1903, le mot « décoratif » était devenu, selon l'expression mémorable de Maurice Denis, la « tarte à la crème » des conversations « entre artistes, et même entre gens du monde³³ », sa capacité à faire consensus entraîna l'exposition de 1912 dans un mélange relativement éclectique d'artistes décorateurs et de décorateurs artistes. Pressés par le temps, ceux-ci ne purent profiter de l'événement pour créer des œuvres nouvelles, mais choisirent de réitérer leur prise de position respective dans le débat sur la décoration moderne.

Les scènes de l'exposition de 1912

Afin d'organiser la présentation d'une telle réunion disparate d'objets, la manifestation se dispersa en trois lieux de la capitale, chacun assumant un but spécifique. Tandis que la comtesse Greffulhe échoua à sous-louer l'hôtel des Modes, Manzi et Joyant décidèrent d'y présenter une importante rétrospective principalement consacrée à l'impressionnisme. Bien qu'organisée indépendamment, celle-ci fut considérée, par la comtesse et par la presse, comme partie intégrante de la manifestation³⁴. Au 15, avenue des Champs-Élysées, l'hôtel de Morny fut finalement dédié à l'alliance des arts anciens et modernes, avec des peintures du XIX^e siècle intégrées à un cadre architectural et mobilier évoquant le XVIII^e siècle. Y furent aussi exposées les productions récentes des manufactures des Gobelins et de Sèvres, les soieries lyonnaises, les céramiques et les bijoux. Enfin, au 1, rue de Talleyrand, l'hôtel de Monaco, ou hôtel de Sagan, prêté par l'antiquaire et marchand d'art Jacques Seligmann, accueillit l'Exposition d'habitation et d'ameublement modernes, dirigée par Baignères et réunissant les ensembliers du Salon d'automne.

Au premier abord, ces différents lieux semblaient appartenir au même monde et la presse se laissa bercer par la connotation noble de leurs noms. Le journaliste Horace Ayrard-Degeorge s'enthousiasma du choix de trois « hôtels particuliers », assimilés à des résidences de bienfaiteurs prêtés pour l'occasion, plutôt qu'« un édifice banal, dans un grand hall assez semblable à une gare de chemin de fer³⁵ ». La réalité était cependant fort différente. Propriété des héritiers Brac de La Perrière louée par Manzi et Joyant, l'hôtel des Modes avait été inauguré en juin 1907, à la suite de travaux de rénovation dirigés par Eugène Ewald, destinés notamment à accroître le décorum de la façade originelle³⁶. Cet espace d'exposition fut par la suite utilisé diversement, et son nom changé opportunément entre « hôtel de la revue *Les Modes* », « hôtel de la revue *Les Arts* » ou encore

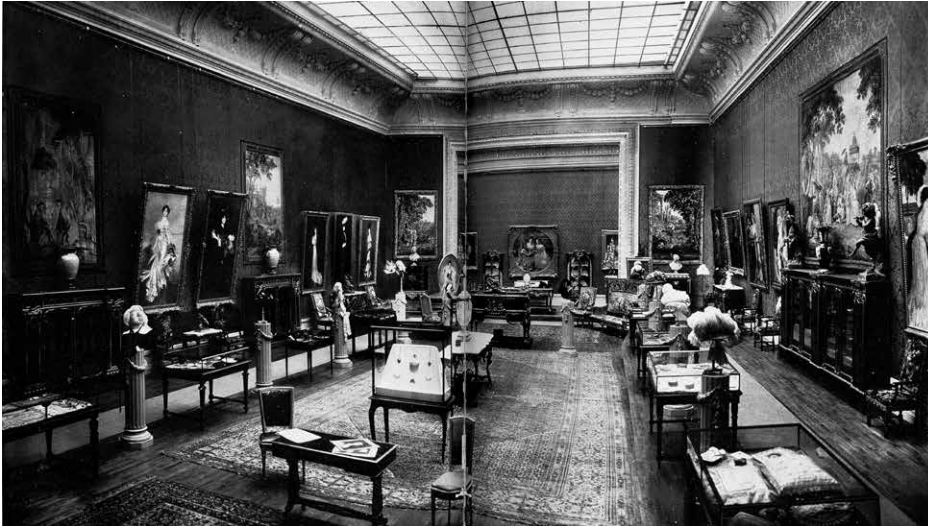


Fig. 2. Salle d'exposition de l'hôtel des Modes, Paris, 1907 (photographie publiée dans *Les Modes*, 79, 1907, n. p.).

« galerie Manzi-Joyant » (**fig. 2**). L'hôtel de Morny, édifice néo-Renaissance construit peu avant le Second Empire par Louis Moreau et Victor Lemaire pour le compte de Charles Demorny, auquel fut attribué par la suite le titre de duc, fut mis à la disposition de l'exposition de 1912 par Jacques de Canson, membre du comité d'organisation, qui y avait déménagé le fonds de commerce de son beau-père, l'antiquaire Jean-Pierre Jamarin³⁷ (**fig. 3**). Enfin, Jacques Seligmann ouvrit aux décorateurs et aux visiteurs de la manifestation les portes de l'annexe qu'il venait d'adopter à l'hôtel de Monaco³⁸. La façade, dessinée par René Sergent en 1910, empruntait, elle aussi, l'apparence d'un hôtel particulier du XVIII^e siècle, à l'instar de celle conçue un peu plus tard par le même architecte pour la résidence parisienne du collectionneur de tableaux impressionnistes Moïse de Camondo. L'espace intérieur, destiné à accueillir des expositions, était ainsi appelé à devenir la vitrine parisienne de la société internationale Jacques Seligmann & C^{ie}, pourvoyeuse en antiquités et en objets d'art. En dernière analyse, cet environnement architectural contribuait à exprimer avec emphase la qualité aristocratique de la manifestation. Il affectait également de n'avoir aucun lien avec une quelconque activité commerciale, en se drapant dans une apparente domesticité.

Le « prétexte » à une rétrospective impressionniste

Le critique Charles Saunier se montra de nouveau lucide à cet endroit, en décryptant la stratégie, selon lui inefficace, que semblait sous-tendre le parcours de la triple manifestation. Le point de départ était donné par la rétrospective impressionniste à l'hôtel des Modes :

[...] les peintures de Manet, Degas, Renoir, Monet, Cézanne, Raffaëlli, semblaient cautionner uniquement les deux autres expositions, garantir que le même goût, le même sens très averti des aspirations modernes allaient être révélés rue de Talleyrand [...], et avenue des Champs-Élysées [...]. Hélas! les deux expositions consacrées spécialement à l'art décoratif ont clos leurs portes sur un petit nombre de visiteurs, qui connaîtront seulement mieux le chemin des magasins des deux notoires antiquaires dont les salons, obligeamment, mais non sans habileté, avaient été mis à la disposition de M^{me} Greffulhe et de son œuvre³⁹.

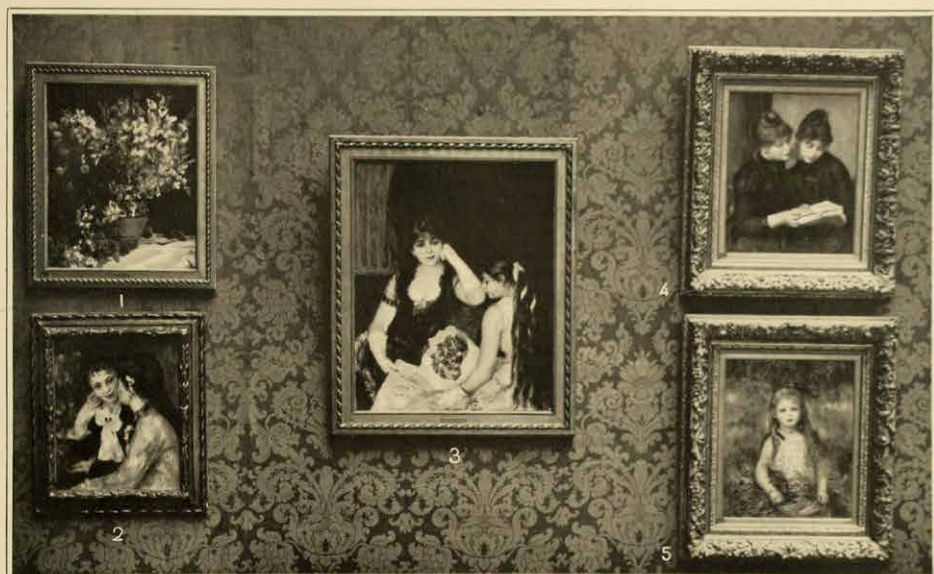
En sus du vernis aristocratique, Saunier évoquait donc le « prétexte » qu'avait selon lui donné la manifestation de 1912 pour organiser une grande rétrospective attractive consacrée à l'impressionnisme. Intitulée « Exposition d'art moderne », cette dernière réunissait plus de deux cents œuvres prêtées par des collectionneurs privés, à l'exception du *Déjeuner* de Claude Monet mis à disposition par le Städel Museum de Francfort-sur-le-Main⁴⁰. La rétrospective fut l'une des plus riches consacrées à l'impressionnisme à Paris avant la Première Guerre mondiale. Son ambition historique et historiographique se trouvait confortée par la présentation, dans la galerie introductive, d'un panthéon composé des bustes de Degas, Monet, Pissarro, Raffaëlli et Renoir, sculptés par Paul Paulin. Cette scénographie transcrivait spatialement la mise en page de l'*Histoire des peintres impressionnistes* de Théodore Duret (1906) illustrée de portraits photographiques des artistes⁴¹. Pour Saunier, la rétrospective au succès prévisible, qui selon lui attirait certains jours près de mille cinq cents visiteurs, servit d'appât, mais aussi de gage. La caution d'une exposition impressionniste apportait son lot de noms d'artistes célèbres, certifiant de certaines qualités attendues des produits présentés à leurs côtés, et en particulier d'une modernité artistique destinée à entrer dans l'histoire. Cet apport de signifiants se surajoutait aux autres étiquettes, aux noms d'artistes plus jeunes mais déjà relativement connus et, surtout, à ceux des célébrités du grand monde, qui transportaient une autre légitimité et un autre système de valeurs. Dans le même temps avaient été explicitement exclues de ce double marquage nominal les enseignes marchandes, jugées inconvenantes pour l'occasion.

Le décalage relevé par Saunier entre l'exposition impressionniste et les autres parties de la manifestation de 1912 tenait moins à l'inégale répartition des talents qu'à l'intrusion, dans l'hôtel de Morny, d'une troisième liste de noms, ceux de « notables commerçants de la capitale, orfèvres, joailliers » de la rue Royale, de la place Vendôme et de la rue de Paix, « adversaires nés⁴² » des artistes exposants. Dans son apologie de l'œuvre de la comtesse, Emmanuel de Thubert revint sur cette controverse née du rapprochement entre les noms d'artistes et ceux de magasins de luxe, rappelant que l'organisatrice avait posé à la participation de ces derniers une condition : ils devaient



Fig. 3. Façade de la maison Jamarin, 15, avenue des Champs-Élysées, Paris, 1924 (photographie publiée dans *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, 4, 1924, n. p.).

EXPOSITION D'ART MODERNE



1. BENOIR. — VASE DE FLEURS. — 2. BENOIR. — CONFIDENCE. — 3. BENOIR. — DANS LA LOGE. — 4. BENOIR. — LES DEUX SŒURS. — 5. BENOIR. — ENFANT PORTANT DES FLEURS. — 6. BENOIR. — FLEURS. — 7. BENOIR. — SUR LA TERRASSE. — 8. BENOIR. — FEMME SUR COUVERT. — 9. BENOIR. — LES AMOUREUX. — 10. BENOIR. — ISÈREUX. — 11. BENOIR. — BOIREUSE.

PANNEAUX DE BENOIR

Fig. 4. «Exposition d'art moderne», *Les Arts*, 128, 1912, p. v.

indiquer avec leur envoi le nom de leurs collaborateurs, « pour qu'elle fit enfin connaître ces artistes, toujours anonymes, qui travaillaient dans la servitude⁴³ ». La demande fut apparemment vaine, et seuls les noms des boutiques figurèrent aux côtés de leur marchandise, conduisant Thubert à s'interroger sur leur activité de détaillant et non de créateur, se réduisant à la vente en magasin d'objets livrés par des fournisseurs : « L'objet qu'expose un fabricant est donc forcément signé d'une raison sociale qui équivaut en fait à l'anonymat⁴⁴. »

Les analyses de Saunier et Thubert se rejoignent dans une même lecture de l'organisation commerciale de la manifestation de 1912 comme une exposition de produits marqués par des noms, associés à des systèmes de valeur, antagonistes aux yeux de certains : la griffe des artistes ; la réputation médiatique des célébrités du grand monde, résolues à influencer l'opinion sans nécessairement acheter ; les enseignes des boutiques de luxe.

Simulation et stimulation visuelle

Tout en faisant rayonner l'aura de l'impressionnisme sur l'ensemble de l'événement, la mise en situation des tableaux présentés à l'exposition de l'hôtel des Modes mettait aussi le spectateur en condition d'apprécier les deux autres parties de la manifestation. À cet égard, les illustrations publiées dans la revue *Les Arts* privilégièrent les prises de vue larges des cimaises montrant l'agencement heureux des tableaux impressionnistes, richement encadrés et placés contre un papier peint floral, plutôt que les reproductions d'œuvres (fig. 4). Si ce choix soulignait l'ampleur de la rétrospective, il invitait aussi le visiteur à apprécier l'effet d'ensemble produit par l'accrochage. Cet angle d'approche s'élargissait encore chez certains observateurs, par exemple le critique Léandre Vaillat, qui encensa l'harmonie des tableaux impressionnistes avec l'entourage « des tapisseries anciennes et de vieux meubles⁴⁵ ». La reconstitution d'intérieur pseudo-domestique mêlant œuvres d'art et mobilier était alors un procédé de monstration habituel à l'hôtel des Modes (fig. 2). Remarquablement étudié par Martha Ward et Nancy Troy, ce type de mise en situation était notoirement utilisé par différents marchands de tableaux et de meubles⁴⁶, telle la galerie d'Henri Barbazanges, que Greffulhe visita sans doute en mars 1912 lors d'une exposition consacrée à Robert Delaunay et Marie Laurencin⁴⁷. En faisant sienne cette scénographie, la manifestation de 1912 entendait stimuler l'attractivité des produits exhibés tout en conservant une apparence désintéressée.

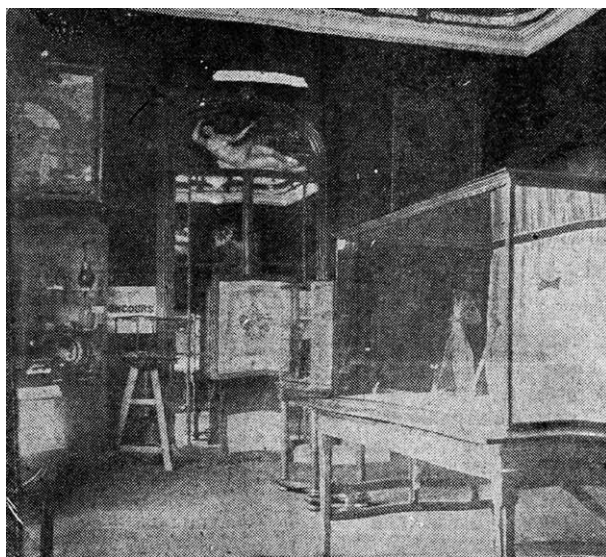


Fig. 5. Vue de l'exposition du 15, avenue des Champs-Élysées, Paris, 1912 (photographie publiée dans *Comœdia*, 11 juin 1912, n. p.).



Fig. 6. Paul Louis Baignères, bibliothèque pour le prince Henri de Polignac, 1, rue de Talleyrand, Paris, 1912 (photographie publiée dans *L'Art et les Artistes*, 88, 1912, p. 179).

Dans le prolongement direct de la rétrospective impressionniste, l'hôtel de Morny fut entièrement voué à démontrer l'adaptation de l'art moderne du XIX^e siècle à un cadre architectural et mobilier du XVIII^e siècle. La presse fit longuement l'éloge des prêts de deux aristocrates, le prince de Wagram et Denys Cochin, par ailleurs reconnus pour leurs collections impressionnistes, et l'adéquation de leurs tableaux dans un intérieur luxueux. Là encore, loin de constituer une proposition nouvelle, la fusion de l'impressionnisme, apportant une touche de modernité historicisée et convenue, aux styles du XVIII^e siècle, perpétuellement redécouverts et réinventés au long du XIX^e siècle, donnait forme à un lieu commun de la littérature d'art, encline à l'identification de lignées nationales⁴⁸. Une rare photographie de la scénographie révèle par exemple qu'un *Nu couché* de Renoir (vers 1910), œuvre de l'artiste que Greffulhe qualifiait de « grand décorateur », fut même adapté à la courbure d'un dessus-de-porte⁴⁹ (fig. 5). Tout était ainsi fait pour introduire sans heurt une production récente dans un patrimoine ancien, auquel restait attachée une clientèle potentielle. Un tel environnement renvoyait au visiteur l'image confortable et rassurante de l'unité, où la modernité artistique, incarnée par ses figures tutélaires, se trouvait domestiquée, acclimatée aux signes ostentatoires les plus traditionnels de la noblesse et du luxe.

Reprenant peut-être un mot entendu dans la bouche de la comtesse, Thubert s'enthousiasma, durant son tour des expositions, de ne voir nulle part le signe d'une « révolution », mis à part dans le conflit qui opposa Greffulhe aux boutiques, et pas même dans la dernière partie de la manifestation consacrée aux œuvres les plus contemporaines⁵⁰. Le principe de présentation domestique fut poussé à son comble dans l'annexe de l'hôtel de Monaco, où les décorateurs recréèrent pour l'essentiel des ensembles déjà exposés au Salon d'automne de 1910 et à celui de 1911. Du rez-de-chaussée à l'étage, du bureau et de la bibliothèque conçus par Baignères pour le prince de Polignac (fig. 6-7) au salon



Fig. 7. Paul Louis Baignères, bureau pour le prince Henri de Polignac, 1, rue de Talleyrand, Paris, 1912 (photographie publiée dans *L'Art et les Artistes*, 88, 1912, p. 181).

de Süe et Huillard et à la salle d'étude d'André Mare, en passant par la chambre à coucher d'André Groult, l'art indépendant épousait cette fois harmonieusement le mobilier moderne, à l'image de deux trumeaux de cheminée peints par Paul Bonnard et Roger de La Fresnaye. La réunion des différentes pièces entendait ici volontairement simuler un hôtel particulier habité et habillé d'œuvres contemporaines renouant ostensiblement avec une histoire des styles monarchiques et impériaux. Un tel environnement, proposant au visiteur une expérience aussi immersive que factice, devait achever son orientation vers les plus récentes nouveautés de la peinture murale et du mobilier, en faisant une dernière fois du décoratif le liant entre perpétuation des valeurs et goût du neuf, la promesse d'une offre sans cesse renouvelée.

Malgré sa dispersion géographique et l'éclectisme de son contenu, la triple manifestation de 1912 trouva une certaine cohérence structurale en invitant le visiteur dans un cheminement progressif à travers ses différentes parties, unifiées par le prétexte englobant du décoratif. Pour Saunier, il s'agit d'un échec, dans la mesure où ceux qui patronnèrent les produits de leur carte de visite ne devinrent pas eux-mêmes commanditaires. Par ailleurs, sans décompte précis des entrées et sans évaluation chiffrée du marché des œuvres avant et après leur exposition, il reste difficile d'évaluer l'impact d'une telle publicité. Cependant, l'objectif énoncé par la comtesse concernait davantage une stimulation plus diffuse de la consommation des beaux-arts et des arts décoratifs, une imprégnation du spectateur qui associait deux modes d'action, indissociablement entremêlés. Le premier fut une promotion attractive qui associait l'image de marque du grand monde à celle de certains maîtres modernes, et notamment des peintres impressionnistes. Le second tenait à ses choix scénographiques, destinés à simuler une vie idéale dans un tout harmonieux.

La formule connut une postérité immédiate. Manzi et Joyant réitérèrent l'organisation d'expositions d'«art décoratif» en février 1913 et mars 1914, en rassemblant à nouveau, de l'impressionnisme à la création contemporaine, un mélange d'œuvres et d'objets d'art⁵¹. Pour sa part, Greffulhe tenta de maintenir un plan pluriannuel d'événements artistiques et d'exporter cette programmation à l'international. À l'origine, son ambition avait été de transporter l'exposition en Belgique, au Royaume-Uni et en Russie, grâce au soutien de la reine des Belges, du duc de Norfolk et de la grande-duchesse Wladimir. Elle caressa ensuite le projet d'une réunion de tableaux impressionnistes et d'arts décoratifs français à Buenos Aires. Enfin, en mai 1913, le comité précédemment réuni par la comtesse organisa une nouvelle «Exposition d'art décoratif français contemporain» à bord du paquebot transatlantique *France*, puis planifia des présentations similaires sur le *Lutetia* et le *Gallia*⁵². En 1914, la comtesse s'adjoit encore le partenariat de la galerie Bernheim-Jeune pour monter une nouvelle exposition d'«art décoratif français contemporain», cette fois dans la résidence londonienne du duc de Westminster. Ce titre équivoque masquait dans les faits une manifestation exclusivement consacrée à la peinture française moderne du XIX^e siècle, avec une large majorité de tableaux impressionnistes et une vingtaine de sculptures d'Auguste Rodin. Si l'impressionnisme fut ici confirmé dans son rôle en tant que marque d'une identité nationale, force est de constater qu'il avait déjà fusionné à cette date à l'image de marque de la culture française, à un fantasme mêlant haute-société et chic parisien, prêt à être livré sur le marché globalisé du luxe.

Hadrien Viraben, docteur en histoire de l'art, a publié sa thèse sous le titre *Le Savant et le Profane. Documents et monuments de l'impressionnisme (1900-1939)* (Dijon, Les Presses du réel, 2021). Auteur de contributions dans des revues internationales, il oriente actuellement ses recherches vers les pratiques artistiques amateurs dans le cadre du projet interdisciplinaire de l'Agence nationale de la recherche « Amateurs en sciences (France, 1850-1950) : une histoire par en bas ».

NOTES

1. Léandre Vaillat, « Le style de la rose », *L'Art et les Artistes*, 88, 1912, p. 180.
2. Ces archives sont incluses dans le fonds de la famille Greffulhe, conservé à Pierrefitte-sur-Seine, aux Archives nationales (AN), AP/101(III)/1 à 203, dont le catalogue de l'Exposition d'habitation et d'ameublement modernes, présentée au 1, rue de Talleyrand.
3. La liste des auteurs serait ici bien trop longue, dans la mesure où elle embrasse des travaux consacrés tant à la décoration peinte qu'aux arts décoratifs. Nous mentionnerons simplement les ouvrages, souvent cités, de Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France*, Berkeley, University of California Press, 1989 ; Nancy J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France*, New Haven, Yale University Press, 1991 ; Gloria Groom, *Édouard Vuillard, Painter-Decorator*, New Haven, Yale University Press, 1993 ; id. (dir.), *Beyond the Easel: Decorative Paintings by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel (1890–1930)*, cat. exp. (Chicago, Art Institute of Chicago, 2001 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 2001), Londres / New Haven, Yale University Press, 2001. Afin de signaler la vivacité de ces recherches, nous y ajoutons encore la thèse de Jenny Anger, *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, et celle récente de Marine Kisiel, *La Peinture impressionniste et la décoration*, Paris, Le Passage, 2021.
4. L. Chevreuse, « Un grand festival d'art », *Le Figaro*, 31 mai 1912 ; Tout-Paris, « Bloc-notes parisien », *Le Gaulois*, 1er juin et 12 juill. 1912 ; Georges Lecomte, « La vie artistique », *Le Matin*, 6 juin 1912 ; Horace Ayraud-Degeorge, « L'art décoratif français », *Le XIX^e Siècle*, 8 juin 1912.
5. Arsène Alexandre, « L'âge décoratif », *Comœdia*, 14 oct. 1911. Pour une mise en contexte de cet article : David Cottington, *Cubism in the Shadow of War*, New Haven, Yale University Press, 1998, p. 147.
6. François Monod, « Chronique », *Art décoratif*, suppl., 7, 1912, p. 5.
7. L'expression « grand monde » désigne dans cet article l'élite aristocratique et financière au sommet de la hiérarchie mondaine, que structure notamment la presse ; Guillaume Pinson, *Fiction du monde*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2008, p. 106-112 ; Alice Bravard, *Le Grand Monde parisien (1900-1939)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
8. La présente étude de cas peut à ce titre être rapprochée du portrait que nous avons dressé, avec Léa Saint-Raymond, d'Alexandre Berthier, prince de Wagram, qui assumait la position d'un consommateur-prescripteur, en jouant également de la réputation de son nom. Léa Saint-Raymond et Hadrien Viraben, « The Virtual Collection of Alexandre Berthier, Prince of Wagram », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 19/2, 2020 [DOI : 10.29411/ncaw.2020.19.2.4].
9. Anne de Cossé Brissac, *La Comtesse Greffulhe*, Paris, Perrin, 1991 ; Laure Hillerin, *La Comtesse Greffulhe*, Paris, Flammarion, 2018.
10. Antoine Bertrand, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève, Droz, 1996, p. 175-177 ; Myriam Chimènes, *Mécènes et Musiciens*, Paris, Fayard, 2004, p. 558-609 ; Jann Pasler, « Countess Greffulhe as Entrepreneur: Negotiating Class, Gender, and Nation », dans William Weber (dir.), *The Musician as Entrepreneur (1700–1914)*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 221-255.
11. Christophe Charle, « Noblesse et élites en France au début du XX^e siècle », dans *Les Noblesses européennes au XIX^e siècle*, actes de colloque (Rome, 1985), Paris, Boccard, 1998, p. 407-433 ; id., *Les Élités de la République (1880-1900)*, Paris, Fayard, 1987.
12. Pinson, *Fiction du monde* ; Bravard, *Le Grand Monde parisien*.
13. Pinson, *Fiction du monde*, p. 106-112.
14. Sur Manzi et *Les Modes* : Sabine du Vignau, *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec. Portraits inédits par Michel Manzi*, cat. exp. (Bordeaux, musée Goupil, 1997), Paris, Somogy, 1997.
15. Sybil de Lancy, « La mode et les modes », *Les Modes*, 30, 1903, p. 24.
16. Ferrari, « À travers le monde », *Les Modes*, 66, 1906, p. 8-10.
17. AN, AP/101(III)/141 : Élisabeth Greffulhe, lettre à Stéphanie de La Redorte, [fin 1911 – début 1912]. Nous soulignons.
18. AN, AP/101(III)/141 : « Pour les Français » et « Pour les étrangers », tapuscrits, s. d.
19. Ibid. : Élisabeth Greffulhe, notes manuscrites pour le discours du 1^{er} juin 1912.
20. Sur ces débats : Troy, *Modernism and the Decorative Arts*, p. 21-51 et 52-102 ; Cottington, *Cubism in the Shadow of War*, p. 67-73 et 173-174 ; Jean-Michel Nectoux, « Shéhérazade, danse, musiques », *Romantisme*, 78, 1992, p. 35-42 ; Mary E. Davis, *Classic Chic*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 22-47 ; Nancy Troy, *Couture Culture*, Cambridge, MIT Press, 2003, p. 99-146.
21. Pinson, *Fiction du monde*, p. 110.
22. Greffulhe, lettre citée n. 17.
23. Tapuscrits cités n. 18. Souligné dans le texte original.
24. Charles Saunier, « À propos d'une récente manifestation d'art décoratif », *La Grande Revue*, 10 oct. 1912, p. 561.
25. Sur la remise en cause de la hiérarchie entre « arts majeurs » et « arts mineurs » : Rossella Froissart Pezone, *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris, CNRS éd., 2004, p. 19-48.
26. AN, AP/101(III)/141 : Odilon Redon, lettre à Élisabeth Greffulhe, 11 janv. 1912. Sur ces œuvres : Gloria Groom, « The Late Work », dans Douglas W. Druick (dir.), *Odilon Redon: Prince of Dreams*, cat. exp. (Chicago, Art Institute of Chicago, 1994), Chicago, Art Institute of Chicago, p. 305-352 ; Natalie Adamson, « "Circle of Belief": Patronage, Taste, and Shared Creativity in Odilon Redon's Decorative Painting », *Studies in the Decorative Arts*, 3/2, 1996 ; Leeman, « Redon et le décor » ; Jean Vittet, dans Rodolphe Rapetti (dir.), *Odilon Redon*, cat. exp. (Paris, Grand Palais, 2011), Paris, RMN, p. 55-65 et 372-376. Le « panneau-tenture » évoqué dans cette lettre pourrait être le *Grand tapis de prière* (vers 1908) du musée d'Orsay, qui semble correspondre à la description de la commande d'« une tenture imitant tapis », dit aussi « le panneau-tapis-tenture », pour le comte Harry Kessler.
27. Sur cette œuvre : *Succession A. Vollard*, cat. vente (Paris, 25 juin 1957), n° 140. Si la sélection, non suivie d'effet, d'une œuvre de Derain peut surprendre, diverses explications peuvent être avancées : la proximité formelle des bois sculptés avec ceux de Gauguin dans la collection de Gustave Fayet, également mentionnés dans la liste des œuvres pressenties pour l'exposition, et la protection octroyée par le nom respectable du marchand Vollard, occupé depuis 1906 à écoulé l'art des fauves sous forme d'objets décoratifs. Jacqueline Munck, « Ambroise Vollard et les Fauves : Derain et Vlaminck », dans Anne Roquebert (dir.), *De Cézanne à Picasso : chefs-d'œuvre de la galerie Vollard*, cat. exp. (New York,

The Metropolitan Museum of Art, 2006-2007 ; Chicago, Art Institute of Chicago, 2007 ; Paris, musée d'Orsay, 2007), Paris, RMN, 2007, p. 129-140.

28. Martine Kahane et Rodolphe Rapetti, *René Piot, fresquiste et décorateur*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 1991), Paris, RMN, 1991.

29. AN, AP/101(III)/141 : René Piot, lettre à Élisabeth Greffulhe, [fin 1911 – début 1912].

30. *Ibid.* : Jean de Segonzac, lettre à Élisabeth Greffulhe, 11 janv. 1912.

31. *Ibid.* : Frantz Jourdain, lettre à Élisabeth Greffulhe, 21 févr. 1912.

32. Troy, *Modernism and the Decorative Arts*, p. 52-158.

33. Maurice Denis, « L'influence de Paul Gauguin », *L'Occident*, 4/23, oct. 1903, p. 163.

34. En plus des articles déjà cités : Intérim, « Petites expositions », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 23, 1912, p. 180-181 ; Henri Ghéon, « À travers les expositions », *L'Art décoratif*, suppl., 174, 1912, p. 4-6 ; « Trois expositions d'Art décoratif, en faveur des Français », *L'Intransigeant*, 1^{er} juin 1912 ; Le Masque de fer, « Échos », *Le Figaro*, 2 juin 1912 ; Arsène Alexandre, « La vie artistique », *Le Figaro*, 5 juin 1912 ; F. Hauser, « L'art décoratif et ses trois expositions », *Le Journal*, 6 juin 1912 ; Edmond Eparaud, « Pour les arts décoratifs », *La Presse*, 6 juin 1912 ; Louis Vauxcelles, « Les arts », *Gil Blas*, 9 juin 1912 ; André Warnod, « Pour l'art décoratif contemporain », *Comœdia*, 11 juin 1912 ; Arsène Alexandre, « La vie artistique », *Le Figaro*, 29 juin 1912 ; P.-M. Lambert, « Art décoratif et ameublements contemporains », *La Vie à la campagne*, 140, 1912, p. 79-81 ; A. Flament, « L'art d'aujourd'hui et de demain », *Femina*, 275, 1912, p. 383.

35. Ayraud-Degeorge, « L'art décoratif français ».

36. Sur ces travaux, voir le permis de construire ; Paris, archives de Paris (arch. Paris), VO11/3915. Voir également Vignau, *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec*, p. 29-30. L'édifice n'existe plus aujourd'hui.

37. Sur Jamarin : Jean Robiquet, « Les Champs-Élysées », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, 4, 1924, p. 277-308. L'édifice n'existe plus aujourd'hui.

38. Sur cette construction, voir le permis de construire ; arch. Paris, VO11/3554. Sur l'hôtel de Monaco : *Le Faubourg Saint-Germain : la rue Saint-Dominique*, cat. exp. (Paris, musée Rodin, 1984), Paris, Délégation à l'action artistique, 1984, p. 134-145.

39. Saunier, « À propos d'une récente manifestation », p. 558.

40. Plusieurs raisons (passage dans la collection du prince de Wagram, acquisition récente par le musée, qualité ou disponibilité de l'œuvre) peuvent expliquer cette demande de prêt. Les archives du Städel Museum pourraient certainement répondre à cette question.

41. Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes*, Paris, H. Floury, 1906. L'impact de cette rétrospective sur l'historiographie impressionniste s'observe en particulier dans l'article que lui consacra Charles Borgmeyer, auteur de la première monographie sur le mouvement publié aux États-Unis, en 1913 : « The Master Impressionists », *Fine Arts Journal*, 29/1, 1913, p. 381-412. Voir aussi Hadrien Viraben, « The Photographic Pantheons of French Impressionists », dans Alexis Clark et Frances Fowle (dir.), *Globalizing Impressionism: Reception, Translation, and Transnationalism*, Londres/New Haven, Yale University Press, 2020 [URL : aaeportal.com/isbn/9780300247756].

42. Saunier, « À propos d'une récente manifestation », p. 560. Voir également Adolphe Tabarant, « L'art décoratif français », *Le Siècle*, 7 juin 1912. Un an plus tôt, Alexandre avait prévenu du risque de voir le décoratif devenir synonyme d'artistique, faisant ainsi se rencontrer artistes décorateurs et décorateurs artistes « avec les grands magasins de nouveauté, voire avec les couturiers et les bijoutiers, qui à leur tour ambitionnent et obtiennent, sans peine, le titre d'exposants » ; Alexandre, « L'âge décoratif ».

43. Emmanuel de Thubert, « L'Exposition d'art français décoratif contemporain », *Revue du temps présent*, 2/3, 1912, p. 288.

44. *Ibid.*, p. 289.

45. Vaillat, « Le style de la rose », p. 178.

46. Martha Ward, « Impressionist Installations and Private Exhibitions », *The Art Bulletin*, 73/4, 1991, p. 599-622 ; Nancy Troy, « Domesticity, Decoration and Consumer Culture », dans Christopher Reed (dir.), *Not at Home*, Londres, Thames and Hudson, 1996, p. 113-129. En 1914, la même scénographie fut adoptée par Paul Rosenberg à l'ouverture de sa galerie ; *Paul Rosenberg and Company*, cat. exp. (New York, Museum of Modern Art, 2010), New York, Museum of Modern Art, 2010, p. 21.

47. Les archives de la comtesse Greffulhe contiennent le catalogue de cette exposition.

48. Les écrits de Camille Maclair sont sans doute les plus connus parmi ceux qui contribueront à l'élaboration d'une histoire nationale de l'art français reliant l'impressionnisme au XVIII^e siècle ; Katia Papandreopoulou, « Camille Maclair (1872-1945), critique et historien de l'art. "Une leçon de nationalisme pictural" », thèse de doctorat, université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2013. Sur le contexte de cette écriture nationaliste et ses liens avec la création artistique contemporaine : Cottington, *Cubism in the Shadow of War* ; Christopher Green, *Art in France (1900-1940)*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 187-201. Sur les multiples redécouvertes du XVIII^e siècle au XIX^e et au début du XX^e siècle : Carol Duncan, *The Pursuit of Pleasure: The Rococo Revival in French Romantic Art*, New York, Garland, 1976 ; Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France*, p. 142-158.

49. Warnod, « Pour l'art décoratif ». Il s'agit ici probablement de la version conservée à la Barnes Foundation de Philadelphie.

50. Thubert, « L'Exposition d'art français décoratif contemporain », p. 287.

51. Il semble également qu'en février 1915 Monet ait projeté d'exposer ses récentes décorations à la galerie Manzi-Joyant ; Claude Monet, lettre à Maurice Joyant, 25 févr. 1915, reproduite dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet*, IV, Paris, Wildenstein Institute, 1974, p. 392.

52. L'exposition à bord du *France*, organisée par l'Union centrale des arts décoratifs, proposait aux voyageurs des vitrines consacrées à la céramique, à l'orfèvrerie et aux bronzes d'art de la fonderie Hébrard.

CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES

Fig. 1 : © Photo : Isabelle Bideau, Mobilier national (janv. 2019).