

DIRECTION DE LA COMMUNICATION
ET DES PARTENARIATS

DOSSIER DE PRESSE



ANDRÉ DERRAIN

LA DÉCENNIE RADICALE. 1904-1914

4 OCTOBRE 2017 - 29 JANVIER 2018

ANDRÉ DERRAIN

#ExpoDerain

Centre **40**
Pompidou

ANDRÉ DERAIN

4 OCTOBRE 2017 – 29 JANVIER 2018

28 juillet 2017



direction de la communication
et des partenariats
75191 Paris cedex 04

directeur
Benoît Parayre
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 87
courriel
benoit.parayre@centrepompidou.fr

attachée de presse
Dorothee Mireux
téléphone
00 33 (0)1 44 78 46 60
courriel
dorothee.mireux@centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr

#ExpoDerain

SOMMAIRE

1. COMMUNIQUÉ DE PRESSE	PAGE 3
2. CHRONOLOGIE	PAGE 6
3. PLAN DE L'EXPOSITION	PAGE 8
4. POINTS FORTS DE L'EXPOSITION	PAGE 9
5. PUBLICATIONS	PAGE 11
6. EXTRAITS DU CATALOGUE D'EXPOSITION	PAGE 14
7. LES ŒUVRES EXPOSÉES	PAGE 30
8. AUTOUR DE L'EXPOSITION	PAGE 41
9. VISUELS POUR LA PRESSE	PAGE 42
10. INFORMATIONS PRATIQUES	PAGE 48

VISITE PRESSE

MARDI 3 OCTOBRE 2017

11H - 13H

En présence de Cécile Debray, commissaire de l'exposition

JOURNÉE TOURNAGES TÉLÉ / RADIO

LUNDI 2 OCTOBRE

10H - 17H, sur RDV



17 juillet 2017



direction de la communication
et des partenariats
75191 Paris cedex 04

directeur
Benoît Parayre
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 87
courriel
benoit.parayre@centrepompidou.fr

attachée de presse
Dorothee Mireux
téléphone
00 33 (0)1 44 78 46 60
courriel
dorothee.mireux@centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr

André Derain
La Danse, 1906
Huile sur toile, 185 x 228 cm
Collection particulière
© Adagp, Paris 2017

#ExpoDerain

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

ANDRÉ DERAIN

LA DÉCENNIE RADICALE. 1904 - 1914

4 OCTOBRE 2017 - 29 JANVIER 2018

GALERIE 2, NIVEAU 6

L'exposition présentée par le Centre Pompidou porte un nouveau regard sur l'œuvre d'André Derain, artiste majeur du 20^e siècle. Inédite, elle retrace les étapes du parcours de l'artiste avant-guerre, moment où le peintre participe aux mouvements d'avant-garde les plus radicaux. Quelques ensembles exceptionnels sont réunis pour l'exposition : la production estivale de 1905 à Collioure, la série des vues de Londres et les très grandes compositions autour des thèmes de la danse et des baigneuses.

L'art d'André Derain n'a pas donné lieu à de grandes monographies depuis la rétrospective que le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris a consacré à son œuvre en 1994, soit depuis plus de vingt ans.

Ce peintre français a joué un rôle moteur et intellectuel dans l'éclosion des deux grandes avant-gardes du début du 20^e siècle, le fauvisme et le cubisme. En solitaire il engage un retour précoce au réalisme, annonçant tous les mouvements figuratifs de réalisme magique, depuis l'Ingrisme de Picasso, la peinture métaphysique de De Chirico ou la Nouvelle Objectivité allemande. L'œuvre d'avant-guerre de Derain, d'une très grande inventivité et audace, est fascinante.

Proche de Maurice de Vlaminck et d'Henri Matisse, puis de Georges Braque et de Pablo Picasso, André Derain se confronte avec force au fauvisme et au cubisme et développe jusqu'à la Première Guerre mondiale une œuvre puissante. Multipliant les expérimentations plastiques, il aborde la peinture, le dessin, la xylographie, la sculpture, la céramique, le cinéma, et pratique jusqu'à la fin de sa vie, en parallèle de sa peinture, la photographie...

La conception de cette exposition s'appuie sur une exploration des archives inédites de Derain – ses photographies, sa collection d'estampes et de reproductions d'œuvres d'art, ses écrits et sa correspondance – et éclaire de manière sensible et inédite une sélection de ses œuvres les plus emblématiques, par des contrepoints visuels forts : les photographies prises par André Derain, ses références artistiques atypiques telles que les gravures d'Epinal, les objets maoris copiés au British Museum en 1906 ou les sculptures africaines de sa collection. L'exposition présente environ 70 peintures ainsi qu'un ensemble important d'œuvres sur papier – aquarelles, dessins, carnets de croquis, gravures –, des sculptures, une cinquantaine de photographies, des sculptures maories et africaines, des céramiques...

L'exposition se déploie de manière chronologique :

- En ouverture, **les premières œuvres de Derain marquées par un ancrage réaliste de type libertaire**, au dessin acéré et cruel, sont présentées en vis à vis de **ses photographies** prises depuis ses débuts jusque dans les années 1940 ; cet attachement au cadrage photographique aussi radical soit-il, et un certain réalisme caractérisent en profondeur l'ensemble de son travail de peintre

- **Les paysages de Chatou, peints en 1903 - 1904 par Derain**, marquent, par la vivacité de la couleur et l'innovation des compositions, l'inscription dans le modèle impressionniste et à la fois son émancipation.

- Les expérimentations picturales de Derain durant l'été 1905 à Collioure aux côtés d'Henri Matisse, constituent l'« **épreuve du feu** » du fauvisme.

- La veine arcadienne et décorative de Derain avec la grande composition de **La Danse** – prêt exceptionnel – et ses déclinaisons par l'aquarelle, forment une réponse aux œuvres tahitiennes de Paul Gauguin et aux tableaux contemporains de Matisse.

- Les paysages colorés et synthétiques peints à L'Estaque en 1906 et la flamboyante **série de Londres** (1906 - 1907) offrent un des sommets de son œuvre coloré.

- **Les objets d'art maori et africain** du British Museum découverts par Derain à Londres en 1906, et son panthéon constitué à travers ses visites du Louvre, du musée du Trocadéro ou de la National Gallery nourrissent le néo-archaïsme de sa sculpture et de sa pratique de **la gravure sur bois**.

- Le tournant cézannien de 1907 amène Derain à formuler une synthèse formelle et géométrique avec **la série des grandes compositions des Baigneuses** – autres prêts exceptionnels.

- André Derain développe alors une forme personnelle du cubisme à travers ses paysages cloisonnés aux tons saturés de Cassis, Martigues et Carrières-sur-Seine, peints entre 1907 et 1909 puis, ceux de Cagnes et de Cadaquès caractérisés par une volumétrie géométrique et cristalline.

- Sans jamais se départir de son réalisme, à partir de 1912 - 1913, Derain accentue la stylisation de son dessin, multiplie les portraits archaïsants, les autoportraits manifestes dans les habits de peintre, les natures mortes sophistiquées et symboliques ainsi que des vues de fenêtres stylisées à la manière de Paolo Uccello ; **cette période étrange et singulière, dite « byzantine »**, a séduit nombre d'artistes et de poètes tels que le jeune André Breton.

- L'exposition se conclut sur une évocation de résurgences ou de survivances de l'esprit d'avant-guerre - une veine épique et un archaïsme poétique et mélancolique inspirés de Guillaume Apollinaire – à travers une de ses toutes dernières œuvres, le grand panneau allégorique achevé en 1944, *La Chasse* appelée aussi **L'Âge d'or** (1938 - 1944).

Personnalité complexe, André Derain a exprimé très tôt une forme de doute face au projet moderne tout en participant activement à la formulation des premières avant-gardes du 20^e siècle. Gertrude Stein a pu dire de lui avec quelque perfidie : « Derain est un inventeur, un découvreur, un de ces esprits perpétuellement curieux et qui ne savent pas tirer parti de leurs inventions (...) c'est un aventurier de l'art, le Christophe Colomb de l'art moderne, mais ce sont les autres qui profitent des nouveaux continents. » (Propos rapportés par Jean Leymarie, André Derain ou le retour à l'ontologie, Paris, Skira, 1949)

Le projet bénéficie du soutien des héritiers de l'artiste, du Comité Derain. Il est accompagné d'un important catalogue dont les essais de spécialistes de l'œuvre de Derain et des avant-gardes historiques permettent de renouveler l'approche de cet œuvre. La publication de sa correspondance de guerre avec sa femme Alice Derain par Hazan et les Editions du Centre Pompidou, sous la direction de Javotte Taillade, petite nièce du peintre, accompagne l'événement.

2. CHRONOLOGIE

Extraite de l'album de l'exposition.

1900. André Derain (1880-1954) rencontre Maurice de Vlaminck, qui vit comme lui à Chatou. Les deux amis louent un atelier dans l'ancien restaurant Levanneur jouxtant la Maison Fournaise, haut lieu de rencontre des peintres impressionnistes. Derain suit les cours de l'académie Camillo à Paris, où il rencontre Henri Matisse.

1901. Derain copie au Musée du Louvre *le Portement de croix (Copie d'après Biagio d'Antonio)*, alors attribué à Ghirlandaio, en utilisant des couleurs pures. Il visite avec Vlaminck l'exposition Van Gogh à la Galerie Bernheim-Jeune.

1901-1904. Service militaire à Commercy : Derain s'y ennue mais réalise des illustrations pour des romans écrits par Vlaminck (*D'un lit dans l'autre*, 1902 ; *Tout pour ça*, 1903). Il peint *Le Bal à Suresnes* (1903) inspiré de sa vie de conscrit. Fin 1904, de retour à Chatou, il rencontre Guillaume Apollinaire.

1905. Derain expose au Salon des indépendants. Grâce à Matisse, Vollard devient son marchand. En juillet, il rejoint Henri Matisse à Collioure où il découvre une nouvelle conception de la lumière. Il expose ses toiles peintes durant l'été avec Matisse au Salon d'automne dans la salle VII, la « cage aux fauves ».

1906. Derain réalise des céramiques avec André Metthey, des premiers essais de gravure et sculpture. Séjours à Londres, où il découvre le British Museum et réalise une série de vues pour Ambroise Vollard. Il passe l'été à l'Estaque.

1907. L'artiste rencontre Daniel-Henry Kahnweiler, qui devient son marchand. Il peint à Cassis, où il voit Georges Braque, Othon Friesz. Derain s'éloigne du fauvisme, plus préoccupé par l'architecture des volumes et l'équilibre des formes. Il s'installe à Montmartre et fréquente Pablo Picasso. Il rencontre Alice Géry, qui devient sa compagne.

1908. Derain séjourne longuement à Martigues avant de rejoindre Picasso à La Rue-des-Bois. Il expose à la Toison d'or à Moscou, au Cercle d'art moderne du Havre et aux Indépendants à Paris.

1909. Il délaisse le Sud pour s'installer dans la Somme (Montreuil-sur-Mer, Neuville, Étaples). Il réalise des gravures pour *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire édité par Kahnweiler.

1910. Il expose au Cercle artistique Mánes de Prague. Séjour à Cagnes et en Espagne : avec Picasso et Fernande Olivier, Derain visite Figueras et Cadaqués. À l'automne, Alice Géry et Derain s'installent au 13, rue Bonaparte, à Paris.

1911. Découverte de Camiers dans le Pas-de-Calais. La peinture de Derain devient plus archaïque, proche de la simplicité des primitifs italiens.

1912. Derain s'installe à Vers, près de Cahors, où il peint une trentaine de natures mortes et de paysages. Il réalise des gravures pour *Les Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel, mort au couvent* de Max Jacob, édité par Kahnweiler.

1913. Derain s'éloigne des milieux parisiens. Il expose essentiellement à l'étranger (Valet de carreau à Moscou, Armory Show à New York) et s'installe à Martigues et Sausset-les Pins.

1914. Picasso, Braque et Derain sont ensemble à Montfavet près d'Avignon lors de la déclaration de guerre. Derain est mobilisé : il est affecté à Lisieux.

1915. Derain peint le portrait de Paul Poiret, également cantonné à Lisieux.

En septembre, il part sur le front avec le 2^e régiment d'artillerie lourde et participe à la deuxième bataille de Champagne.

À Paris, quelques-unes de ses œuvres figurent dans l'exposition collective de la galerie-boutique de Germaine Bongard, sœur de Poiret.

1916. Derain combat à Douaumont.

À l'initiative d'Apollinaire est organisée sa première exposition personnelle du 15 au 21 octobre à la Galerie Paul Guillaume, avenue de Villiers à Paris.

Exposition d'art moderne français à Oslo organisée par le marchand Walther Halvorsen, ancien élève de l'académie Matisse.

1917. Derain participe aux combats au Chemin des Dames.

La Modern Gallery, à New York, gérée pour le compte de Paul Guillaume par Marius de Zayas, un ancien collaborateur des Soirées de Paris, la revue d'Apollinaire, organise une exposition personnelle de Derain, du 3 au 24 novembre.

André Breton écrit un poème « André Derain », qu'il lit lors de la première séance de poésie et de musique dans la nouvelle galerie de Paul Guillaume, au 108 rue du Faubourg-Saint-Honoré.

1918. Walther Halvorsen soutient financièrement Derain en lui versant une rente mensuelle, avance sur ses tableaux à venir.

Mort d'Apollinaire le 9 novembre.

1919. Derain est toujours mobilisé dans l'armée d'occupation de la Rhénanie à Mayence. Il est libéré de ses obligations le 10 mars et rentre à Paris.

Il conçoit les décors et les costumes pour *L'Annonce faite à Marie* (1918-1919) de Paul Claudel, pour la troupe d'Arsène Durec en tournée dans les pays scandinaves.

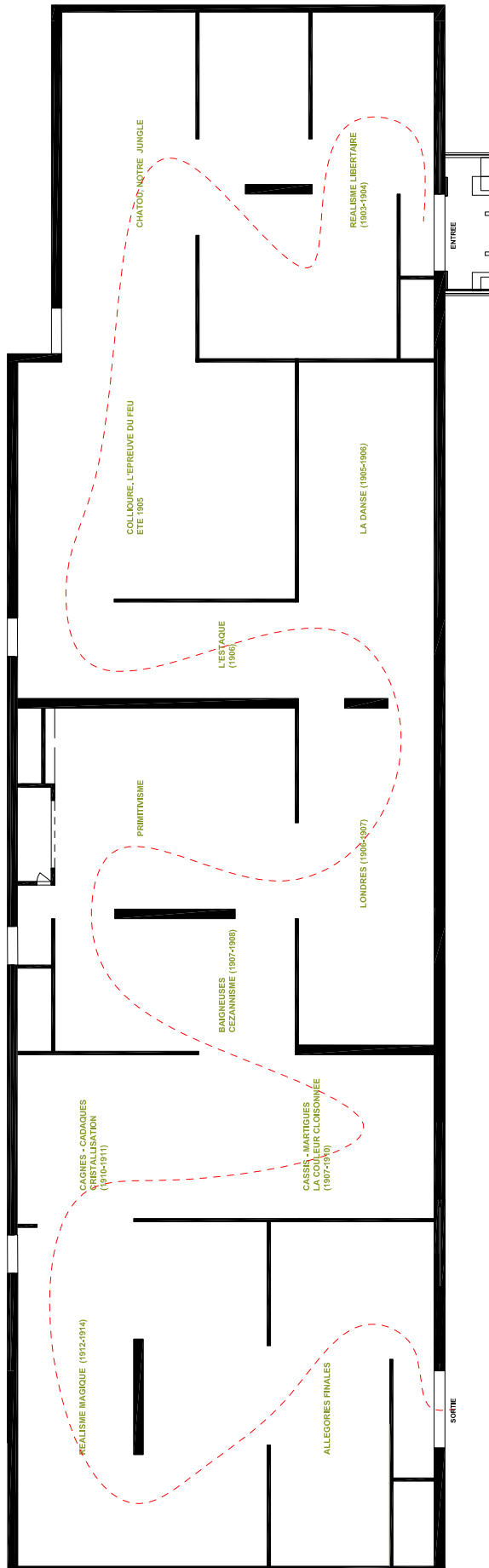
En mai, il part à Londres pour réaliser les décors du ballet *La Boutique fantasque* (chorégraphie de Léonide Massine, musique de Gioacchino Rossini) pour les Ballets russes. Il publie des gravures dans *Mont de piété* d'André Breton et la *Ballade du pauvre macchabée mal enterré* de René Dalize, tué au front.

1920. Derain renoue avec Kahnweiler et réalise plusieurs gravures pour des ouvrages de poésie (*La Casette de plomb* de Georges Gabory, 60 bois gravés pour *Calumet*, d'André Salmon).

Derain meurt le 8 septembre 1954.



3. PLAN DE L'EXPOSITION

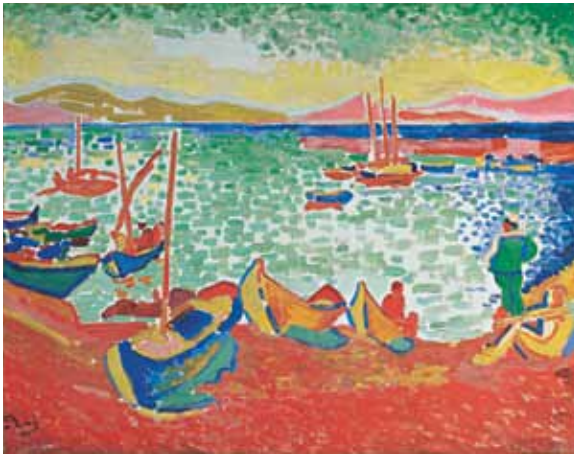


- RÉALISME LIBERTAIRE (1903-1904)
- CHATOU, NOTRE JUNGLE
- COLLIOURE, L'ÉPREUVE DU FEU (ÉTÉ 1905)
- L'ESTAQUE (1906)
- LONDRES (1906 - 1907)
- PRIMITIVISME
- BAIGNEUSES CÉZANNISME (1907 - 1908)
- CASSIS - MARTIGUES
LA COULEUR CLOISONNÉE (1907 - 1910)
- CAGNES - CADAQUÉS
CRISTALLISATION (1910 - 1911)
- RÉALISME MAGIQUE (1912 - 1914)
- ALLÉGORIES FINALES

4. LES POINTS FORTS DE L'EXPOSITION

UN NOUVEAU REGARD PORTÉ sur l'œuvre de cet artiste majeur du 20^e siècle

1904 - 1914 : DERAÏN, ACTEUR PRINCIPAL DE L'HISTOIRE DES AVANT-GARDES



LE FAUVISME



LE CUBISME



LE RÉALISME MAGIQUE

L'exposition retrace
les étapes successives
de ce parcours
d'avant-guerre
pour en montrer
la force
et l'importance
dans l'histoire de l'art



DERAIN ET L'« ART PRIMITIF »

André Derain fut le premier à faire la découverte de l'art africain et océanien à partir de l'automne 1906. Il a été l'acteur de sa diffusion auprès des artistes de l'avant-garde

Derain est un des premiers à saisir la leçon de «l'art primitif».

DERAIN ET LA PHOTOGRAPHIE

Une autre façon de regarder pour enrichir sa peinture.

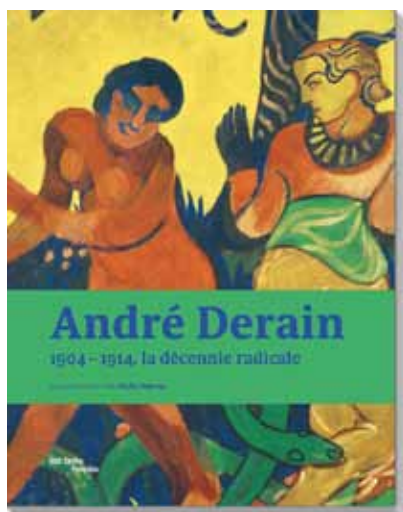
André Derain pratique la photo depuis ses débuts.

ENSEMBLES EXCEPTIONNELS RÉUNIS POUR L'EXPOSITION

la production estivale de 1905 à Collioure, la série des vues de Londres et les très grandes compositions autour des thèmes de la danse et des baigneuses.



5. PUBLICATIONS



ANDRÉ DERRAIN 1904-1914, LA DÉCENNIE RADICALE CATALOGUE DE L'EXPOSITION

Sous la direction de Cécile Debray

Parution : 20/09/2017

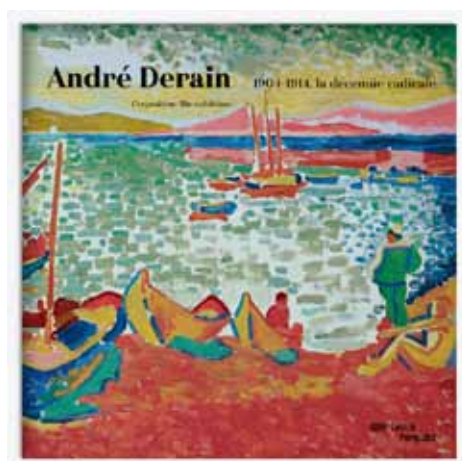
Format : 23,5 x 30 cm

Pages : 256

Prix : 42€

L'ouvrage, fidèle au parcours de l'exposition, retrace une décennie de l'œuvre d'André Derain, de 1904 à 1914. Le catalogue fait la part belle aux écrits d'artiste ; Derain a produit de nombreux textes théorisant ainsi sa démarche artistique.

Une chronologie détaillée et vivante, émaillée de citations de l'artiste conclut l'ouvrage.



ANDRÉ DERRAIN ALBUM DE L'EXPOSITION

Sous la direction de Cécile Debray

Parution : 20/09/2017

Format : 27 x 27 cm

Pages : 60

Prix: 9,50€

L'album, un beau souvenir de l'exposition : il retrace en image le parcours de visite avec une sélection des oeuvres majeures de l'artiste éclairées de courts textes.

Un ouvrage à destination du grand public, clair et concis.

SOMMAIRE

Serge Lasvignes

Avant-propos

Bernard Blistène

Préface

Cécile Debray

Derain, «le Christophe Colomb de l'art moderne» ?

1) LE RÉALISME LIBERTAIRE (1903-1904)

Nicholas-Henri Zmelty

Derain avant, Derain déjà

Dominique de Font-Réaulx

Derain et la photographie

2) CHATOU, NOTRE JUNGLE (1904-1905)

Cécile Debray

Derain et Vlaminck : l'école de Chatou

3) COLLIOURE : L'ÉPREUVE DU FEU (1905)

Claudine Grammont

Derain avec Matisse

4) *LA DANSE* (1905-1906)

Joshua Irwin Cohen

Un équilibre décisif entre l'«éternel» et le moderne

5) L'ESTAQUE (1906)

Camille Morando

La Couleur cloisonnée

6) LONDRES (1906-1907)

Cécile Debray

Une aspiration au calme

7) PRIMITIVISME

Joshua Irwin Cohen

Derain et l'art «primitif»

Valérie Loth

Derain sculpteur et graveur

8) BAIGNEUSES (1907-1908)

Cécile Debray

Derain, le cézannien : *Les Baigneuses*, 1907-1909

9) CASSIS – MARTIGUES : 1907-1909

Camille Morando

Paysages synthétiques

6. EXTRAITS DU CATALOGUE D'EXPOSITION

DERAIN, « LE CHRISTOPHE COLOMB DE L'ART MODERNE » ? CÉCILE DEBRAY

« Derain est un inventeur, un découvreur, un de ces esprits perpétuellement curieux et qui ne savent pas tirer parti de leurs inventions ; découvreur par vocation, si j'ose dire, par tempérament et non consciemment, Derain ne sait pas, ne peut pas exploiter ce qu'il fait surgir, c'est un aventurier de l'art, le Christophe Colomb de l'art moderne, mais ce sont les autres qui profitent des nouveaux continents. » Ce portrait acerbe d'un André Derain entre génie et dilettante est brossé tardivement par Gertrude Stein, vers la fin des années 1930. Il résume assez bien le paradoxe que constitue le parcours de cet artiste, entre son rôle actif dans l'histoire des avant-gardes (fauvisme, cubisme) sur la scène parisienne avant la Grande Guerre et sa défense d'un retour à la tradition en peinture à partir des années 1920. [...] Cette part spirituelle, sa conversation, ses goûts musicaux, esthétiques et littéraires sont plus évanescents que les œuvres qui nous sont parvenues. Quelques textes – souvent confus – et des lettres publiés depuis les années 1990 ont permis de construire l'image d'un peintre intelligent mais empêché – ou mu – par le doute. Alberto Giacometti affirmait que « les qualités de Derain n'existent qu'au-delà du ratage, de l'échec, de la perte possible ». S'appuyant sur ces propos, Philippe Dagen axe son analyse dès 1987 sur les notions de doute et de dépit. Quant à Suzanne Pagé, elle intitule sa grande exposition « André Derain : le peintre du "trouble moderne" ». [...]

Aussi, revenir sur la première période (1901-1914) de l'œuvre de Derain, avec l'ombre portée des années suivantes, permet de réexaminer précisément sa place durant ce moment crucial de l'art moderne

et nous amène par ailleurs à tenter de saisir les éléments d'une permanence, les caractéristiques profondes de son art. Ainsi la question de la photographie qu'il pratique dès ses débuts, autour des années 1900, comme celle de sa découverte – avant tous les autres – des potentialités plastiques et esthétiques des arts océaniques et africains, ou encore celle de la précocité de son réalisme que nous qualifierons de « magique » et qui se déploie dès 1911-1912 sont quelques-uns des aspects mal connus et atypiques de cette époque, que nous nous attachons à mettre au jour.

D'un point de vue historiographique, le cas Derain est largement moins étudié que ceux de Matisse, Picasso ou Duchamp. [...]

Seule la participation de Derain au fauvisme a été récemment bien étudiée, grâce aux travaux de Rémi Labrusse et de Jacqueline Munck, à l'occasion du centenaire du mouvement, en 2005. Ces derniers ont publié la correspondance de Derain avec Matisse et l'ébauche du manifeste esthétique qu'il rédigea à Londres. Ils ont analysé avec précision la relation entre Matisse

et Derain ainsi que le séjour londonien, qui a d'ailleurs fait l'objet d'une exposition au Courtauld Institute of Art. À l'occasion de l'exposition concomitante sur la production de l'été 1905 à Collioure qui s'est tenue au Musée d'art moderne de Céret, on a pu toutefois noter que si un réel travail de classement chronologique sur cette production a été accompli par Jack Flam pour Matisse, ça n'a pas été le cas pour Derain. [...]

L'apport de Derain dans l'histoire du fauvisme, à travers la cordée qu'il forme en 1904 avec Maurice de Vlaminck, ou dans celle du cubisme via ses échanges avec Braque et Picasso est, sinon brièvement évoqué, du moins peu étudié. Daniel-Henry Kahnweiler souligne pourtant le rôle déterminant qu'il joua dans la transmission du cézannisme, tout en déplorant la perte de ses grandes toiles allégoriques intitulées *Baigneuses dans l'autodafé de l'hiver* 1907-1908, qui auraient pu permettre de mieux appréhender **son rôle dans le dialogue héroïque des débuts du cubisme entre Picasso**, avec ses *Demoiselles d'Avignon* (1907, New York, The Museum of Modern Art) ou ses *Trois Femmes* (1908, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage), **et Matisse**, avec des toiles telles que *Nu bleu* (Souvenir de Biskra) (1906, Baltimore Museum of Art), *Le Luxe I* (1907, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne) ou *Baigneuses à la tortue* (1907-1908, Saint Louis Art Museum). Dans *Le Cubisme*, son ouvrage majeur devenu un classique, John Golding mentionne uniquement le tableau *Baigneuses* conservé au Museum of Modern Art de New York, faisant quasiment disparaître Derain de cette histoire.

Or, la place que nous accordons à la photographie dans la présente exposition apporte un éclairage nouveau, mettant en exergue le rapport particulier de Derain au réalisme. À la suite des travaux de Françoise Marquet, Dominique de Font-Réaulx examine les sources photographiques surprenantes de nombreux tableaux comme *L'Enterrement* offert par Derain en 1901 à Matisse, *Le Bal de Suresnes*, *La Seine au Pecq* ou *Le Pont du Pecq*, dans lesquels les cadrages audacieux, les raccourcis des premiers plans, la précision des détails sont rendus plus aigus encore par un jeu de couleurs radical. Cette incision, ce détachement objectif et cruel par le biais du photographique s'inscrivent dans une veine naturaliste spécifique que Nicholas-Henri Zmelty rapproche de l'exemple de Toulouse-Lautrec et rapporte à la lecture que Derain fit d'Émile Zola et à sa sympathie pour les milieux anarchisants. [...]

Il est possible également de penser que Derain sensibilisa Picasso à l'utilisation du medium photographique.

Si le premier utilise des clichés comme source directe pour sa peinture dès 1900, le second ne l'expérimente qu'en 1909 lors de son séjour estival à Horta de Ebro, alors qu'il est très ami avec Derain. [...]

Chez Picasso, la photographie vient complexifier la construction spatiale de ses paysages. Derain, quant à lui, transcrit de manière fidèle le modèle photographique, notamment dans la toile contemporaine *Le Vieux Pont de Cagnes* (1910, Washington, National Gallery of Art), où la cohérence de la vision perspectiviste est respectée ; seule une certaine dureté volumétrique pourrait être imputée à la source photographique.

Cet attachement à la cohésion du réel l'éloigne de Picasso et de Braque, surtout lorsqu'en 1910 ces derniers abandonnent le paysage pour la déconstruction plastique de la nature morte en atelier. Derain maintient le contact avec la nature, vers une stylisation à la manière des frères

Lorenzetti, et opère une synthèse entre le classicisme et le primitivisme rappelant les travaux d'Eugenio d'Ors. La netteté, la solidité de ses compositions picturales forment le prélude aux réalismes des années 1920.

Le tout **premier rôle qu'il joua dans la découverte et l'appréciation de ce que l'on appelait l'«art nègre»** (océanien et africain) est l'un des aspects historiographiques récents, mis en avant par Rémi Labrusse et Jacqueline Munck lorsqu'ils exhumèrent le carnet de croquis dit «de Londres», dans lequel le peintre a copié les objets découverts au British Museum. Quelques sculptures océaniques et africaines de cette institution sont présentées dans l'exposition. En examinant les pièces que Derain avait vues en 1906, dans les réserves du musée, nous avons pu constater combien il avait privilégié des objets polychromes (peints ou de diverses matières, ébène et nacre) et les formes «fantastiques» comme les fameuses sculptures des îles Nicobar. [...]

On pourrait parler d'un archaïsme poétique à propos de la production des années 1912-1914, qui est peu étudiée. Entre sa participation aux avant-gardes du fauvisme et du cubisme et son retour à la tradition après-guerre se situe une très belle période, marquée par une poétique similaire à celle de Guillaume Apollinaire. Sa série de scènes pastorales introduite par *Le Joueur de cornemuse*, ses paysages stylisés à la manière de Giotto ou de cet autre artiste isolé et singulier, Giorgio De Chirico, ainsi que ses portraits hiératiques évoquent l'écriture mêlée – Ronsard, *La Chanson de Roland* et les réclames publicitaires – d'un Apollinaire. Les illustrations que réalise le peintre pour le récit du poète intitulé *L'Enchanteur pourrissant* sont, comme nous le rappelle Peter Read, emblématiques de ce néoprimitivisme moderne et poétique qui les reliait à l'œuvre de l'écrivain. Apollinaire se pose en nouvel Orphée, souhaitant réaffirmer la spécificité de l'art poétique, à l'instar de Derain qui se représente sous les traits de l'artiste peintre, la palette à la main, avec l'inscription «André Derain peintre», tel un artisan de la Renaissance. Aussi peut-on penser qu'une forme d'esprit ou de souffle apollinarien habite intimement le peintre et nourrit son réalisme magique. [...]

Dans son dernier grand tableau d'histoire, commencé à la veille de la Seconde Guerre mondiale, *La Chasse* dit aussi *L'Âge d'or*, dont Stéphane Guégan explicite le contexte difficile, Derain renoue avec cette poétique, sorte de fil rouge de sa peinture, entre allégorie archaïque et réalisme sous-jacent, expression d'une quête impossible d'authenticité et de simplicité chez celui qui s'interrogeait ainsi :

« Comment peindre après tout ce que nous avons vécu, de l'impressionnisme à l'abstrait ? » ;

« Comment sortir du comment pour peindre tout simplement ? »

DERAIN AVANT, DERAIN DÉJÀ NICHOLAS-HENRI ZMELTY

« Dans le fond, je suis bien emmerdé. Je me sens tomber dans l'abrutissement. Je me débats encore un peu ; mais, dans quelque temps, fini. » André Derain dresse ce constat désespéré dans une lettre qu'il envoie à Maurice de Vlaminck à la fin de l'année 1901. Incorporé depuis peu au 155^e régiment d'infanterie basé à Commercy dans la Meuse, Derain y accomplit son service militaire.

Pendant trois ans, le jeune artiste frustré ressasse inlassablement son dépit au fil de l'abondante correspondance qu'il entretient avec son ami et qui constitue à ce jour la meilleure source pour tenter de comprendre son état d'esprit et ses choix artistiques durant cette période qui précède le grand embrasement fauve de 1905.

Derain ignore encore que ses couleurs brûleront bientôt sous le soleil de Collioure. La grisaille domine son quotidien à la caserne, décrit sans trop de détails à un Vlaminck déjà bien au fait des réalités de la vie militaire pour être resté sous les drapeaux de 1896 à 1899.

Quand Charles Camoin, autre fauve en devenir, tourmenté lui aussi par sa condition provisoire de fantassin, trompe son ennui en croquant quelques-uns de ses camarades de chambrée, Derain préfère le plus souvent s'abstenir, rien autour de lui ne trouvant grâce à ses yeux. Il n'a pas de mots assez durs pour exprimer le dégoût que lui inspirent les autres enrégimentés, comme en témoigne cette sentence, choisie parmi mille autres du même acabit :

« [...] je suis dans une chambre définitive au milieu d'un tas de cons qui m'écœurent tous ».

L'artiste, qui se plaint d'être embourbé dans un marasme intellectuel sans équivalent, oscille entre révolte et résignation, persuadé parfois d'être gagné par la bêtise et la grossièreté ambiantes : « Je deviens con, con, con », affirme-t-il en janvier 1902. Par la force des choses, il rêve plus de peinture qu'il ne peint réellement. Pour échapper mentalement à son malheur et préserver son âme d'artiste, il se remémore à l'envi sa découverte éblouie de Van Gogh et interroge Vlaminck sur l'actualité des expositions et les dernières œuvres qu'il a vues. Derain ne profite guère de ses permissions pour peindre : il préfère étancher sa soif d'art en courant les galeries parisiennes dès que l'occasion se présente. Une exception, cependant : en 1903, dans *Le Bal à Suresnes* il se représente en tenue militaire entouré par deux autres soldats. Tous trois en observent un quatrième essayant tant bien que mal de danser la valse avec une dame plus grande que lui, ce qui semble amuser Derain et le camarade à sa gauche. [...]

En grand admirateur d'Émile Zola, Derain affirme là son refus de toute forme d'idéalisation du réel, aussi laid ou pitoyable soit-il. Quelques semaines plus tard, Zola meurt ; Derain a alors le sentiment qu'en disparaissant l'écrivain emporte avec lui toute une époque qui est aussi la sienne. Le 9 septembre 1901, quasiment un an jour pour jour avant que

le chantre du naturalisme littéraire ne tire définitivement sa révérence, un autre impitoyable scrutateur des mœurs contemporaines s'éteignait : Henri de Toulouse-Lautrec. Accusé par ses détracteurs de cultiver la laideur, il avait, à en croire certains de ses proches, une tout autre ambition. Ainsi, la chanteuse Yvette Guilbert rappelle ces mots que l'artiste se plaisait à répéter : «Toujours et partout la laideur a ses accents de beauté, c'est passionnant de les découvrir là où personne ne les voit.» Sans nécessairement partager ce credo, Derain est un fervent admirateur de Toulouse-Lautrec. Comme lui, il se consacre alors plus volontiers à la figure qu'au paysage, auquel il ne s'intéressera à nouveau qu'après son retour à la vie civile. Ses illustrations pour le roman de Vlaminck et Fernand Sernada intitulé *D'un lit dans l'autre* témoignent de cette influence. La couverture de cet ouvrage publié en 1902 montre ce que Derain emprunte aux dessins, affiches et aux lithographies en couleurs qui firent le succès de Toulouse-Lautrec. Des silhouettes évoluant au sein d'un espace construit selon une perspective toute japonisante, l'absence d'intérêt pour le décor environnant, le recours au crachis lithographique : tout rappelle Toulouse-Lautrec dans l'image de cette femme qui regarde son amant pressé de descendre un escalier signifié par la seule courbe d'une rampe sommairement dessinée. **Avec une grande économie de moyens, Derain parvient à donner au lecteur une idée assez nette** du ton de cette histoire que l'on devine fort éloignée de la douce romance. Préfacé par Félicien Champsaur, l'un des maîtres du roman de mœurs depuis les années 1880, ce premier livre de Vlaminck recèle plusieurs scènes de maisons closes, thème que l'on sait cher à Toulouse-Lautrec et que Derain, lui-même habitué des lieux interlopes, illustre avec plaisir. L'ouvrage se vend assez bien et alors que d'aucuns remarquent les similitudes stylistiques évoquées plus haut, Derain se dit étonné par le rapprochement. C'est pourtant encore à Toulouse-Lautrec que l'on songe en contemplant *Le Maquignon* réalisé deux ans après la publication de *D'un lit dans l'autre*. La composition de cette scène de rue à l'encre et à l'aquarelle rappelle immanquablement celle de l'affiche que Toulouse-Lautrec réalisa en 1896 pour le très éphémère journal *La Vache enragée*. Chez Derain, pas de bourgeois effrayé par la course folle d'un animal déchaîné mais des similitudes trop flagrantes pour être fortuites : la perspective arbitraire, la diagonale qui vient barrer l'espace de part en part et les simples silhouettes évoluant dans un environnement des plus épurés. Derain avait-il vu l'affiche de Toulouse-Lautrec placardée sur les murs de Montmartre avant son départ pour l'armée ? L'histoire ne le dit pas. L'artiste ne se familiarise vraiment avec le monde de la Butte qu'à partir de fin 1905. Il côtoie Pablo Picasso et les fidèles du Bateau-Lavoir avant de s'installer à Montmartre en 1907.

[...]

Libéré de ses obligations militaires le 23 septembre 1904, il s'empresse de quitter l'uniforme pour reprendre ses activités de peintre.

Ressentant sans doute la nécessité de se retremper dans l'atmosphère stimulante qui lui a tant manqué pendant la durée de son incorporation, il fréquente l'Académie Julian. Désireux de rattraper le temps perdu, il peint avec gourmandise plusieurs paysages (*La Seine au Pecq*, *Le Vieil Arbre*) et continue d'étudier le travail de ses devanciers. Paul Cézanne en fait partie et il est tout à fait plausible que Derain ait pu admirer ses tableaux exposés au Salon d'automne de 1904.

Nettement visible dans l'épatante *Nature morte à la table* probablement peinte la même année, l'influence du maître d'Aix-en-Provence est également sensible dans la solidité du portrait titré *Lucien Gilbert*, tandis que le croquis préparatoire évoque encore, dans la linéarité du tracé, l'ascendant de Toulouse-Lautrec. Cette étude issue du fameux *Carnet fauve* révèle à quel point le dessin demeure un outil d'expérimentation stylistique pour le jeune Derain, qui ne s'interdit rien dans son cheminement vers le ton juste, quitte à se frotter de près aux solutions trouvées par d'autres pour en assimiler les avantages et progresser dans la quête de soi.

Dès 1905-1906 avec *Les Filles* et *L'Orchestre, les Musiciens*, puis avec *Scène de rue*, il s'engage sur la voie de l'émancipation en dessinant au pinceau, usant de l'aquarelle tant pour la tache que pour la ligne. Les plans s'échelonnent dans une construction spatiale japonisante ; les motifs surgissent et s'enchevêtrent sans parvenir à s'échapper totalement d'un tissu composé d'arabesques et de simples traits de couleur, le blanc du papier largement en réserve renforçant la luminosité de l'ensemble.

Secs et dynamiques pour les musiciens, tout en courbes et contre-courbes pour les femmes avachies, les coups de pinceau traduisent à eux seuls l'énergie qui anime les personnages.

Le souvenir de Toulouse-Lautrec et de Steinlen plane encore dans ces scènes peuplées de prostituées, de musiciens et de badauds attablés à la terrasse des cafés.

Désormais, débarrassés des impératifs de la mimesis, la liberté du trait et l'emploi des couleurs bientôt fauves deviennent les nouvelles armes d'André Derain qui, dès 1903, affirmait vouloir « quitter ainsi les formes du réalisme pur pour entrevoir un peu l'abstraction morale d'une chose et de l'idée qu'on s'en fait habituellement ».

DERAIN ET LA PHOTOGRAPHIE DOMINIQUE DE FONT-RÉAULX

« Le photographe artiste est celui qui, ayant consacré sa vie à l'étude d'un art [...] a vu dans la photographie un moyen nouveau de traduire ses impressions, d'imiter la nature dans sa poésie, sa richesse et sa beauté, et de reproduire les chefs-d'œuvre que le génie humain a semés sur la Terre. [...] c'est toujours un homme d'intelligence et de talent. »

Ernest Lacan

Esquissant, en 1853, la physionomie du « photographe artiste », le critique Ernest Lacan discernait deux attitudes chez les disciples de Nicéphore Niépce et de Jacques Louis Mandé Daguerre. L'une conduisait à dissimuler sa passion pour la photographie, « comme une maîtresse qu'on chérit et qu'on cache », alors que la seconde consistait à afficher son travail photographique au grand jour, certains allant jusqu'à laisser « franchement la peinture de côté pour se livrer aux charmes de la photographie ». Tout au long du 19^e siècle, la photographie demeura pour de nombreux artistes cette maîtresse cachée, mais chérie. Leur goût pour la photographie alla cependant bien au-delà de la seule pratique d'amateurs éclairés.

Les épreuves réalisées par les uns et les autres forment des ensembles de grande qualité ; elles soulignent la singularité de leur talent et trahissent ainsi l'attachement qu'ils mirent à les concevoir.

André Derain, photographe ?

La pratique photographique de Derain, comme plus largement son intérêt pour la photographie, a longtemps été ignorée. Il fallut attendre l'ouvrage pionnier de Françoise Marquet, *André Derain et la photographie*, publié en 1997, pour que soit révélée la place constante que le peintre accorda à l'expression photographique. **Né en 1880, Derain appartient à une génération pour laquelle la présence de la photographie, dans tous les domaines de la représentation, était familière.** Quelques années après sa naissance à Chatou, l'entreprise Kodak commercialisait en France ses premiers appareils automatiques, qui offrirent, pour la première fois, une véritable démocratisation de la pratique de la photographie au sein des petite et moyenne bourgeoisies françaises. Pour autant, le lien entre les créations photographiques et l'œuvre des peintres resta discret. Il était généralement méconnu, tant des contemporains des artistes que de leurs critiques.

La création de collections de photographies au sein du Musée d'Orsay – et ce, dès sa fondation en 1979 – et du Musée national d'art moderne changea les regards sur les fonds photographiques des artistes, qui avaient été jusqu'alors regardés comme de simples passe-temps ou de banales images de famille. Leur entrée dans les collections muséales les fit considérer comme des artefacts à part entière, susceptibles non seulement d'éclairer l'œuvre peint ou sculpté d'un créateur, mais, plus encore, de faire connaître un talent nouveau chez un artiste, depuis

longtemps reconnu comme peintre, sculpteur, graveur ou architecte. **Depuis près de quarante ans, la multiplication des travaux de recherche, soutenus par la générosité de nombreux héritiers d'artistes qui ont fait don de fonds photographiques, a permis de mettre en exergue le rôle joué par la photographie dans les processus artistiques, de la seconde moitié du 19^e siècle au début du 20^e siècle.**

Proches de Derain, d'un point de vue temporel, les exemples d'Edgar Degas, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Edvard Munch, notamment, sont désormais bien connus. Le vif appétit de Pablo Picasso pour les images photographiques l'a été tout autant : elles composaient, à côté d'un héritage pictural consistant, des éléments essentiels à la conception des œuvres du peintre espagnol. Pour ces différents artistes, la photographie fut ainsi choisie comme modèle ou comme source d'inspiration. Elle établit, grâce à la représentation du cercle familial et amical, un rapport neuf, moderne dans sa sensibilité même, entre l'intime et la création picturale. Inscrite dans un déroulé temporel, analysé avec finesse par Roland Barthes dans *La Chambre claire*, elle induit, dans la continuité de l'œuvre peinte, une narration inédite, dont les images s'entrelacent avec les représentations peintes – comme, souvent, elles le font avec l'écrit. Par sa pratique et son intérêt pour la photographie, Derain s'inscrit pleinement dans son temps.

Une source d'inspiration précoce

La redécouverte récente de nombreuses photographies dans le fonds détenu par ses héritiers témoigne de l'importance de la photographie dans la vie et l'œuvre de Derain. Il semble que le peintre ait possédé un appareil photographique vers 1910, réalisant ainsi de nombreux paysages et vues d'atelier. À en croire Geneviève Taillade, sa nièce, il cherchait moins, à travers les épreuves réalisées, des aide-mémoire qu'une autre façon de regarder, dotant son observation photographique de qualités nouvelles, susceptible d'enrichir sa peinture. Cette dernière acquérait ainsi une profondeur inédite, étayée par le souvenir de la photographie. « Derain photographia comme si les manières de voir cohabitaient plus qu'elles ne se succèdent ou ne se transforment, comme si cet homme était en permanence en situation de balancier, d'oscillation d'une manière de voir à une autre, sans acquérir de certitudes, hostile [...] à toute théorie », observe Françoise Marquet. Dès 1899, pour son *Enterrement à Chatou*, il s'inspira d'une photographie datant de 1882, qui montre la rue principale de sa ville natale, où ses parents tenaient une boutique. L'image offrit à sa toile profondeur de champ et perspective ; il conserva ainsi le long cortège, en le renversant. Mais il adopta un plan plus large, en plongée, qui lui permettait de surplomber la scène et de conjuguer les effets colorés de l'ombre et de la lumière. En élargissant la rue commerçante, il semblait mettre les stores baissés – dont ceux du magasin parental – au diapason du deuil accablant la procession. L'acuité un peu caustique de son jugement affleure. La tristesse de ces échoppes aveugles ne paraît pas seulement liée au chagrin ; elle provient probablement aussi de l'ennui que le jeune Derain éprouvait alors, lui qui bouillait de s'échapper vers d'autres horizons, à en croire le témoignage de Maurice de Vlaminck.

Le Bal à Suresnes

De 1901 à 1904, Derain effectua son service militaire. [...] Ce fut sans doute durant cette période que **Derain prit conscience de la singularité de l'image photographique et des ressources qu'elle mettait à disposition de la création picturale.**

Plusieurs photographies de cette époque ont été conservées : on y voit le jeune Derain, volontiers potache, profitant du plaisir de l'amitié. S'il ne fut peut-être pas l'auteur de ces photographies, il participa certainement à leur mise en scène. Elles composent, en effet, de petites saynètes, où les attitudes et les poses de Derain et de ses camarades viennent démentir la solennité des uniformes. Il s'inspira de l'une de ces photographies, *Trois soldats dans l'herbe à Commercy* (Archives Taillade), pour peindre *Trois personnages assis dans l'herbe*. Il reprit la composition d'ensemble de l'image, comme la gestuelle des modèles, mais transforma subtilement ce moment de repos militaire en une vision édénique. [...] La photographie ne lui proposait pas ici un modèle auquel se soumettre, mais une source d'invention à détourner.

[...]

Ses propres modèles photographiques

[...] **Derain fut certainement séduit par la dimension théâtrale de la photographie ; par son procédé, par son recours obligé à la lumière, elle ressortit aux arts de la scène.** Il réalisa en outre plusieurs photographies

de modèles nus, dans son atelier. Françoise Marquet les rapproche des grands nus des années 1920-1930. Sujets classiques de la peinture et de la photographie, ces images renvoient à des usages artistiques anciens. Comme pour évoquer la tradition picturale de l'étude du nu, exercice obligé de la formation des artistes, le peintre place une jeune femme à côté d'un mannequin d'atelier, allant même, sur l'une des épreuves, à donner à l'un et à l'autre une pose identique, assis sur un divan.

[...]

Exploration des formes

La pratique photographique de l'artiste eut une incidence dans tous les registres de sa peinture.

Au cours des années 1920, il réalisa plusieurs natures mortes. Ces œuvres furent le résultat d'une étude renouvelée du modelé et de la lumière (voir *Nature morte au panier*, 1924-1927, huile sur toile, Paris, Musée de l'Orangerie). Il se souvint pour lors de la leçon cézannienne, restant attentif à l'étagement des plans et à l'exploration des formes. Le truchement du modèle photographique pourrait, pour des sujets dont l'agencement est simple, facile à reconstituer – quelques pommes dans un panier, quatre poissons sur une assiette blanche –, paraître inutile. Cette approche fut pourtant l'occasion pour le peintre de créer une série de photographies d'une grande modernité, dans lesquelles on pourrait percevoir les prémices des travaux contemporains d'Emmanuel Sougez. Certaines d'entre elles, qui inspirèrent probablement la toile du Musée de Troyes (voir *Nature morte aux poissons et à la poêle*, huile sur toile, 1939), mettent en valeur non pas seulement du goût de l'artiste pour la pratique photographique, mais bien de sa virtuosité en ce domaine. On peut l'imaginer arrêter soigneusement la composition

de l'épreuve, cadrée avec soin sur la seule assiette où furent disposés les poissons, en oblitérant l'arrière-plan. Le choix d'une vue légèrement en contre-plongée permet d'exalter la virtuosité de l'opérateur à souligner tant les formes que la surface brillante de la peau des animaux (voir *Nature morte aux poissons*, Archives Taillade).

La profondeur du champ photographique

Plusieurs des photographies de paysage de Derain offrent de saisir l'originalité de son point de vue. Son désir fut moins, semble-t-il, de reproduire l'espace que de l'explorer. Aussi ses images se distinguaient-elles des représentations antérieures afin de proposer une vision nouvelle, moderne. À travers la photographie, Derain chercha à comprendre la manière dont deux points différents du paysage pouvaient être liés. [...]

L'intime mis à distance

La pratique photographique de Derain fut aussi liée à l'intimité de sa vie familiale et amicale. Dans ses archives sont conservés plusieurs albums ainsi que des épreuves distinctes, qui évoquent des villégiatures ou de menus événements du quotidien. Ses proches – son épouse Alice et sa nièce Geneviève, notamment – furent souvent ses modèles.

Comme ce fut le cas pour de nombreux peintres – Vuillard ou Denis, en particulier –, la frontière était ténue entre ce qui relevait de la sphère intime et ce qui avait trait à l'activité de modèle.

[...] La photographie de Derain entre en résonance avec son œuvre picturale. Dès la fin des années 1890, à peine âgé de vingt ans, il était déjà sensible aux images que la photographie créait, ces images susceptibles de renouveler le champ de la peinture, tant du point de vue iconographique que stylistique. Il vit dans ce procédé le moyen de concevoir et de développer un regard neuf sur le monde – et sa représentation. Ainsi que le fit observer Geneviève Taillade, Derain distinguait l'usage de la photographie comme dispositif et comme image. La pratique de la photographie lui permit de percevoir qu'elle ne se limitait pas à la seule reproduction du réel ; elle embrassait, par son procédé même, une dimension temporelle et spatiale. Grâce aux épreuves photographiques, il disposa, non seulement d'une trace tangible de la composition de sa toile future, mais aussi et surtout d'un outil pour parcourir l'espace ouvert par la figuration, les lignes de force de l'image, sa dimension théâtrale, les trompe-l'œil de la matière et ceux, infinis, de l'ombre et de la lumière.

DERAIN, LE CÉZANNIEN : *LES BAIGNEUSES*, 1907-1909 CÉCILE DEBRAY

Kahnweiler voyait en Derain le plus cézannien des cubistes, y décelant son apport le plus déterminant dans la marche expérimentale de la peinture d'avant-guerre : « Je pense que ce fut avant tout Derain qui transmet aux autres la leçon plastique et théorique de Cézanne. Son passé le prédestinait à ce rôle et il était assez mûr pour le comprendre. Je me sens confirmé dans cette thèse par le fait que parmi tous ces peintres seul Derain comprit l'essence de la recherche cézannienne et la poursuivit d'une manière originale. » Le critique et marchand du cubisme livre cette analyse après la guerre, en 1919-1920, alors que le cézannisme véhicule de manière évidente la connotation d'un art classique et français dont Derain est devenu le porte-étendard. Cependant, en octobre 1907, la grande rétrospective des œuvres de Cézanne au Salon d'automne, où sont montrées pour la première fois les deux dernières compositions des *Grandes Baigneuses* peintes entre 1894 (Londres, National Gallery) et 1905 (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art), provoque un véritable choc esthétique chez les artistes de l'avant-garde, notamment chez Matisse, Braque, Picasso ou Derain. [...] Derain, qui découvre avec les autres les aquarelles radicales de Cézanne chez Bernheim-Jeune en juin 1907, accroche dans son atelier de Montmartre, faute d'un original, une reproduction du tableau *Cinq Baigneuses* (1885-1887, Bâle, Kunstmuseum) au style fruste et pastoral, qui oriente sensiblement sa production.

Pourtant, en 1907, l'ampleur et la complexité des deux *Grandes Baigneuses* exposées au Grand Palais dévoilent un Cézanne d'une nouvelle envergure, celui qui invoquait deux sources d'inspiration, le Louvre et la nature, et qui s'inscrit dans une recherche similaire à celle de Manet avec son *Déjeuner sur l'herbe*, celle d'une peinture d'histoire moderne.

Il est indéniable que Matisse et Derain, dès 1905, empruntent ce chemin à travers la série de grandes compositions allégoriques, dites également « décoratives », qui ponctuent leur présence aux salons et forment un dialogue de peintres. Pour Matisse : Le Bonheur de vivre

aux Indépendants de 1906 ; le *Nu bleu (souvenir de Biskra)* (Baltimore, Baltimore Museum of Art) aux Indépendants de 1907 ; *Le Luxe I* au Salon d'automne de 1907 (Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne) et les deux panneaux décoratifs *La Danse* et *La Musique* peints pour le collectionneur russe Sergueï Chtchoukine en 1909-1910 (Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage), le deuxième, présenté au Salon d'automne de 1910. Pour Derain : deux grands tableaux non exposés au public, *L'Âge d'or* de 1905 qui répond au *Bonheur de vivre* de Matisse et *La Danse* de 1906 qui semble avoir été peint à la suite de la découverte de la rétrospective de Gauguin au Salon d'automne de 1906, puis à partir de la fin 1907, la série des *Baigneuses* : *Baigneuses n° 1* (1907, New York, The Museum of Modern Art) aux Indépendants de 1907 ; *La Toilette* (1907, non localisé), aux Indépendants de 1908 ; *Baigneuses n° 2* (1908, collection particulière) au Salon d'automne de 1908 et *Baigneuses n° 3* (1908, Prague, Galerie nationale) exposé par l'entremise de Kahnweiler aux Indépendants de Prague en 1910.

En 1907, Picasso apporte sa voix avec les *Demoiselles d'Avignon*, en cours de réalisation et visible durant l'année 1907 dans son atelier du Bateau-Lavoir et avec la grande composition *Les Trois Femmes* (Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage) de 1908. Braque s'immisce

avec son *Grand Nu* (Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne) exposé aux Indépendants de 1908.

L'évolution de **Derain qui le mène, en quelques mois, de *La Danse aux Baigneuses***, lue de façon partielle par Gertrude Stein comme le passage de l'influence de Matisse à celle de Picasso, exprime davantage le double impact de Gauguin et de Cézanne, incarnant les deux dimensions de son art, la couleur et le dessin. [...]

Durant l'hiver 1906-1907, à la suite de sa découverte à Londres des œuvres africaines et maories et des bois sculptés de Gauguin au Grand Palais, il entreprend des sculptures en taille directe dans la pierre – *L'Homme accroupi* (Vienne, Musée d'art moderne), *Femme debout* (Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne) – qui confortent son travail de géométrisation du dessin et des formes, mené à travers ses incursions en xylographie. Ainsi l'inspiration toute médiévale et fantastique, celle de *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire et de *La Danse*, trouve une prolongation dans cet intérêt pour la « loi du cadre » des sculpteurs et enlumineurs romans. En parallèle de cette production sculptée et gravée, **Derain exécute son grand tableau qu'il nomme *Baigneuses* (New York, The Museum of Modern Art) en référence évidente à Cézanne**. S'y lit un écho discret au tableau *Cinq Baigneuses* – le visage levé vers le ciel de la figure assise au centre, la pose de celle qui ferme la composition sur la droite, le bras croisé au-dessus de la tête de la baigneuse du fond. Trois nus isolés sont juxtaposés sans aucun argument du type d'une danse, à l'instar de ce que fera Matisse dans *Le Luxe I*. Le volume des corps orange et rose tyrien est rendu par l'articulation de zones vert-bleutées et un dessin anguleux et sommaire ; par un jeu de couleurs complémentaires, les figures se détachent brutalement sur un paysage lacustre sombre bleu outremer et vert, comme éclairées artificiellement. [...] **Exposé au Salon des indépendants de 1907 en même temps que le scandaleux *Nu bleu* (souvenir de Biskra) de Matisse, les deux tableaux font sensation** et attirent la critique acerbe de Louis Vauxcelles à qui n'échappe pas l'influence cézannienne. Il décrit ainsi la composition de Derain : « Des marbrures cézanniennes verdoient sur le torse des baigneuses enfoncées dans une eau terriblement indigo. » Et de présenter Matisse et Derain comme des « prêtres arrogants » dont « le dogme proscrit le modelé et les volumes au nom de je ne sais quelle abstraction. » **Picasso, après avoir découvert les deux œuvres au Grand Palais, modifie son grand panneau des *Demoiselles d'Avignon*. Il s'est rapproché de Derain, qui est depuis peu son voisin à Montmartre ;** il visite son atelier, rue Tourlaque, y observe avec intérêt ses expérimentations de taille directe dans la pierre et contemple la reproduction du Cézanne. Derain l'incite à visiter le Musée d'ethnographie du Trocadéro afin de découvrir la « sculpture nègre ».

Son grand tableau que baptisa Max Jacob, *Les Demoiselles d'Avignon* – initialement une scène de bordel aux accents existentialistes – se mue ainsi peu à peu en tableau de *Baigneuses*. [...]

Il entreprend alors, entre fin 1907 et début 1908, une nouvelle grande toile, *La Toilette*, œuvre disparue, représentant trois femmes massives, au dessin simplifié et stylisé, plus proche de l'angularité primitivisante de ses sculptures et de ses gravures, et des formes pleines des modèles gauguiniens que du modèle cézannien.

Peut-être, par ce thème d'un rituel féminin, formule-t-il une réponse au *Luxe I* de Matisse présenté quelques mois auparavant au Salon d'automne ? L'œuvre figure au Salon des indépendants de 1908 en même temps que *Le Grand Nu* de Braque dont la posture à moitié de dos de la figure, avec le visage stylisé tourné vers le spectateur, est très similaire à celle de la baigneuse de gauche de la composition de Derain. [...]

Certaines œuvres de Picasso, *La Fermière* (1908, Moscou, Musée des beaux-arts Pouchkine) et particulièrement *Les Trois Femmes* (1908, Moscou, Musée des beaux-arts Pouchkine), font nettement écho à la peinture de Derain. Les deux dernières compositions de *Baigneuses* peintes par Derain en 1908 relèvent de deux univers, entre Gauguin et Cézanne. La première *Baigneuses* (1908, New York, The Museum of Modern Art) est peinte vraisemblablement autour de l'été 1908, d'une manière plus synthétique, avec une palette plus saturée, tels ses paysages réalisés lors de son séjour à Cassis et Martigues. [...]

En août 1908, Derain rend visite à Picasso à La Rue-des-Bois.

La proximité de leurs œuvres est alors frappante. La façon qu'a Derain de traiter le paysage, opaque, en un enchevêtrement de ramures et de troncs selon un camaïeu de vert et d'ocre, et d'intriquer figures et fond se retrouve dans les tableaux contemporains de Picasso, notamment *Le Paysage aux deux figures* (1908, Paris, Musée Picasso) où les deux personnages se fondent littéralement dans la structure du paysage. La présence d'Apollinaire à La Rue-des-Bois a pu doter ces œuvres d'une tonalité fantastique, comme dans une forêt primitive, celle de Merlin, celle de *L'Enchanteur pourrissant* que Derain illustrera quelques mois plus tard. [...] La seconde *Baigneuses* de 1908 (collection particulière) peinte à la fin de l'année, marque une orientation inédite. Derain semble regarder à nouveau vers *Les Grandes Baigneuses* de Cézanne, particulièrement l'œuvre conservée au Philadelphia Museum of Art.

La palette s'est considérablement éclaircie, le canon des corps s'est étiré à la manière de celui de Cézanne – filiforme. [...] Quelques détails rappellent également la petite toile plus ancienne de Cézanne, reproduite sur les murs de l'atelier, tels que l'articulation entre les cinq baigneuses et les poses. C'est toutefois dans le dialogue qu'elle instaure avec *Les Demoiselles d'Avignon* que cette toile est emblématique du rapport entre les deux peintres.

Elle apparaît comme le reflet inversé de l'autre, rétablissant une lisibilité du côté d'un « primitivisme » latin, voire chrétien, une unité harmonique. Derain engage là son évolution vers une stylisation cézannienne, poétique et figurative qui va marquer tout à la fois les artistes catalans réunis autour d'Eugenio d'Ors et du noucentisme, les peintres italiens réunis autour d'une idée d'un art métaphysique ou encore le réalisme magique en Allemagne.

DERAIN ET L'« ART PRIMITIF »

JOSHUA I. COHEN

TRADUIT DE L'ANGLAIS (ÉTATS-UNIS) PAR JEAN-FRANÇOIS CORNU.

L'«art primitif», appellation lourde de connotations péjoratives, n'a jamais rendu justice aux cultures plastiques du monde antique ni aux marges supposées de l'histoire de l'art. Néanmoins, l'expression a séduit les artistes et les intellectuels occidentaux au tournant du 20^e siècle et peut être étudiée à la lumière des leçons glanées dès 1901 par André Derain, au-delà de sa formation académique.

Si l'étiquette «art primitif» est gênante, c'est parce que Derain et ses contemporains l'ont appliquée à des pans entiers du patrimoine culturel visuel du monde, souvent sans faire de distinction entre régions, groupes, périodes ou traditions. Cette appellation recouvre, *grosso modo*, trois grands domaines : l'art antique (principalement égyptien et proche-oriental, parfois aussi asiatique, ainsi que l'art de l'Europe préhistorique) ; l'art européen médiéval et des débuts de la Renaissance ; et ce que l'on a appelé l'«art nègre» (océanien et africain). Lorsque l'on examine l'attitude de Derain à l'égard de l'art primitif, il faut commencer par rendre compte de la nature excessivement complexe – et idéologiquement périlleuse – de cette appellation historique, en tentant malgré tout de montrer comment les rencontres de l'artiste avec des objets dits primitifs s'accordent plus ou moins avec sa conception de cette catégorie générale.

Dans l'ensemble, Derain utilise des sources primitives qui s'ajoutent les unes aux autres (à la différence d'influences nouvelles qui remplaceraient les anciennes) et révèlent des préoccupations tant formelles que thématiques. Pendant plusieurs mois du printemps 1901, alors étudiant en art, il copie au Louvre *Le Portement de croix* (vers 1500-1550) du peintre italien primitif Biagio d'Antonio, un retable attribué par la suite à Domenico Ghirlandaio. Au cours de cette période, Derain fait des croquis de très nombreuses œuvres au Louvre ; qu'il ait consacré plusieurs mois à ce seul tableau n'est pas sans importance, car il allait entamer, à la fin de 1901, son service militaire obligatoire de trois ans. C'est aussi au cours de ses années sous les drapeaux qu'il peint grossièrement le portrait d'un soldat en gants blancs crucifié, symbole historique – on pourrait même dire «éternel» – convoqué pour apaiser les angoisses qu'il ressent sous l'uniforme. À en juger par la peur et le dégoût que le service militaire inspire à Derain, sentiments attestés par de nombreux documents, l'image du Christ montant au Calvaire traduit parfaitement son humeur du printemps 1901. En outre, les caractéristiques émotionnelles et formelles du tableau de Biagio d'Antonio – dans lequel Derain se rappelle avoir voulu «remettre de la couleur» et «renforcer l'expression» – devaient probablement faire écho à son état d'esprit du moment, l'antiautoritarisme de l'artiste ayant peut-être donné naissance à un anticlassicisme.

Le tableau suivant de Derain, *Le Bal des soldats à Suresnes* (1903), a également été réalisé à partir d'une autre œuvre (une photographie, cette fois) dans un style primitif. Ici, le personnage du soldat en gants blancs, serré dans les bras d'une matrone pour une danse presque sacrificielle, renvoie à celle du soldat crucifié du tableau précédent. Se plaçant lui-même au milieu

de l'arrière-plan, le peintre arbore une expression vaguement amusée, s'imaginant sans doute danser à la place du protagoniste central, situé un pas devant lui. « Cette vie [militaire] pourrait être très intéressante pour quelqu'un qui la verrait extérieurement et prendrait tout d'une façon ridicule et grotesque », écrit Derain à Maurice de Vlaminck en 1902. En passant d'une crucifixion à l'observation détachée du service militaire, Derain crée là encore une œuvre très moderne, à la fois dans sa conception (transposition d'une photographie), sa source d'inspiration (refus du devoir imposé par l'État), sa facture (emploi rudimentaire de la figuration et de la couleur) et son ambition esthétique (exprimer à la fois l'aliénation et la rédemption). **« Il ne faut pas oublier, écrit Derain à Vlaminck en 1902 dans une lettre où il fait l'éloge du détachement, que la seule définition complète de l'art est dans le fait du passage du subjectif à l'objectif. »** [...]

Si les méditations sur l'« éternel » ont fait naître chez Derain le désir de se lancer dans des croquis de certaines œuvres égyptiennes présentées au Louvre, elles ont également dû le conduire à produire ces dessins à l'encre et au crayon de couleur d'œuvres océaniques rassemblées au British Museum, travaux exécutés en mars et avril 1906. Soulignons que les Européens de cette époque, englués dans la vulgate évolutionniste, considéraient généralement les objets africains et océaniques comme des témoignages des premiers âges de l'humanité. Dans une lettre à Henri Matisse envoyée de Londres, Derain dit des œuvres océaniques que ce sont des « images d'enfant ». Ce commentaire confus ne doit pas tromper sur l'émotion éprouvée par le peintre lors de ses visites au British Museum : le reste du courrier indique assez qu'il se livre ici à un éloge de l'art océanien. Plus loin, Derain qualifie en effet ces œuvres de « grandiose[s] [...] images d'état d'esprit » et vante la singularité de leur représentation formelle. **L'art océanien lui paraît exceptionnel en ce qu'il est fidèle à sa matérialité, à cette idée selon laquelle tout matériau possède « une vie propre, indépendante de ce qu'on lui faisait représenter », contrairement à une peinture naturaliste que Derain juge « inutile [...] obtenu[e] par une transposition ».**

Il faut noter que les galeries ethnographiques du British Museum présentaient les œuvres d'Océanie, d'Afrique, d'Asie et d'Australie comme des artefacts culturels intemporels, et non comme des exemples de l'histoire de l'art. Correspondant à diverses régions géographiques, les vitrines de ces galeries regorgeaient d'objets aux formes comparables. Cette stratégie alors habituelle d'exposition ethnographique focalisait l'attention des visiteurs sur la fonctionnalité, la typologie et la ressemblance, sans se soucier d'unicité ou de talent artistique. Malgré cet éclairage culturel, les galeries offraient un contenu didactique réduit à sa plus simple expression. Les cartels laconiques – et, pour Derain, probablement incompréhensibles – permettaient à l'imagination de se donner libre cours.

Étant donné l'immense variété des œuvres présentées dans les galeries ethnographiques du British Museum en 1906, il est significatif que les croquis réalisés par Derain concernent presque exclusivement l'art océanien, révélateur à ses yeux d'un réel potentiel d'abstraction figurative. C'est le cas, par exemple, d'un dessin envoyé à Vlaminck qu'il a conçu d'après une figure maorie (originaire de Nouvelle-Zélande) décorant le montant d'une porte (whakwae), laquelle se trouvait initialement à l'entrée d'un lieu de réunion communautaire. Si sa structure en relief est

familière à Derain – car comparable à celle d’œuvres européennes antérieures à la Renaissance qu’il admirait déjà –, cet ornement offre néanmoins un nouveau modèle de stylisation figurative. Pour la sculpture en bois et le dessin qu’elle a inspiré c’est un vocabulaire formel géométrique qui est utilisé pour construire la tête et, dans une moindre mesure, le corps. [...] **Ainsi, au contact de l’art primitif présenté au British Museum, Derain a senti la possibilité de transcender la représentation, même si, dans sa pratique picturale, la traduction de ce potentiel était encore incertaine. La révélation qu’il a vécue l’a amené à réunir des pensées éparses : les notions d’archaïque, d’éternel et d’universel ; une vision d’«images d’état d’esprit» ; et l’ambition d’affranchir la forme du contenu. Prisonnier de l’art primitif au début du 20e siècle, Derain anticipe pour-tant ce qui allait advenir avec le modernisme visuel au cours des années suivantes.**

[...] À partir de 1907, Derain est de ceux qui réalisent les toutes premières sculptures et représentations cubistes. Les siennes s’inspirent entre autres des langages visuels de la sculpture africaine. À cet égard, Derain a été reconnu comme un acteur majeur des «découvertes» que l’avant-garde a pu faire de l’art africain à partir de l’automne 1906. Cependant, comme je l’ai indiqué dans cet essai, l’intérêt de Derain pour l’art primitif est plus ancien, couvre un spectre plus vaste et témoigne d’une cohérence conceptuelle plus grande qu’on ne le croit peut-être habituellement.

7. LES ŒUVRES EXPOSÉES

AVERTISSEMENT

Les œuvres exposées sont ordonnées suivant les catégories suivantes :

- Peintures,
- Dessins, gravures, sculptures et céramiques,
- Photographies, documents.

Au sein de ces catégories, elles sont classées chronologiquement.

1. PEINTURES

L'Enterrement, vers 1899
Huile sur toile, 47,2 x 37 cm
The Collection of the Pierre and Tana Matisse Foundation, New York

Le Portement de croix (Copie d'après Biagio d'Antonio), 1901
Huile sur toile, 166 x 169,2 cm
Kunstmuseum, Berne.
Legs de Georges F. Keller en 1981, G 81.027

Le Bal à Suresnes, 1903
Huile sur toile, 180 x 145,1 cm
Saint Louis Art Museum, Saint Louis.
Museum Purchase, 172:1944

Bords de Seine à Chatou, vers 1904
Huile sur toile, 74 x 123,8 cm
The Museum of Modern Art, New York.
The William S. Paley Collection. SPC9.1990

Le Vieil Arbre, vers 1904
Huile sur toile, 41 x 33 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris. Achat en 1951, AM 3077 P

La Seine au Pecq, 1904
Huile sur toile, 85 x 95,5 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris. Don en 1938, AM 3773 P

La Rivière (Après-midi d'été, Bords de Seine à Chatou),
hiver 1904-1905
Huile sur carton, 74 x 90 cm
Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
Achat en 1937, AMVP739

Le Pecq, hiver 1904-1905
Huile sur toile, 81 x 116 cm
Cincinnati Art Museum, Museum Purchase :
Bequest of Mary E. Johnston, by exchange,
and The Edwin and Virginia Irwin Memorial

Paysage d'Ile-de-France, 1904-1905
Huile sur toile, 39,5 x 53,6 cm
Private Collection, on long-term loan
to the Courtauld Gallery, Londres

Lucien Gilbert, vers 1905
Huile sur toile, 81,3 x 60,3 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York.
Gift of Joyce Blaffer von Bothmer, in memory
of Mr. and Mrs. Robert Lee Blaffer, 1975, 1975.169

Arbre, paysage au bord d'une rivière, 1905
Huile sur toile, 61 x 81 cm
Collection Fondation Merzbacher

Bateaux dans le port de Collioure, 1905
Huile sur toile, 72 x 91 cm
Collection Fondation Merzbacher

Bateaux de pêche, Collioure, 1905
Huile sur toile, 38,2 x 46,3 cm
The Museum of Modern Art, New York.
The Philip L. Goodwin Collection. 100.1958

Henri Matisse, 1905
Huile sur toile, 39,4 x 28,9 cm
Tate, Londres, purchased with assistance
from the Knapping Fund, the Art Fund
and the Contemporary Art Society and private
subscribers, 1954

Le Faubourg de Collioure, 1905
Huile sur toile, 59,5 x 73,2 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris. Achat en 1966, AM 4367 P

Le Phare de Collioure, 1905
Huile sur toile, 32,5 x 40,5 cm
Musée d'art moderne de la Ville de Paris,
donation Henry-Thomas en 1984, AMVP2531
Ville de Paris

Le Port de Collioure (Port de Collioure, le cheval blanc), 1905
Huile sur toile, 72 x 91 cm
Musée d'art moderne, Troyes,
collections nationales Pierre et Denise Lévy,
MNPL 57

Le Séchage des voiles (Bateaux de pêche), 1905
Huile sur toile, 82 x 101 cm
Musée des beaux-arts Pouchkine, Moscou

Les Montagnes à Collioure, juillet 1905
Huile sur toile, 81,3 x 100,3 cm
National Gallery of Art, Washington,
John Hay Whitney Collection, 1982.76.4

Les Pêcheurs à Collioure, 1905
Huile sur toile, 46 x 54 cm
Private Collection, on long-term loan
to the Courtauld Gallery, London

Portrait d'Henri Matisse, 1905
Huile sur toile, 93 x 52,5 cm
Musée Matisse, Nice, 63-4-1

Vue de Collioure (Collioure, le village et la mer), 1905
Huile sur toile, 60,2 x 73,5 cm
Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg

La Jetée à l'Estaque, vers 1906
Huile sur toile, 33 x 55 cm
Collection particulière

Big Ben, 1906
Huile sur toile, 79 x 98 cm
Musée d'art moderne, Troyes,
collections nationales Pierre et Denise Lévy, MNPL
103

La Danse, 1906
Huile sur toile, 185 x 228 cm
Collection particulière

L'Estaque, 1906
Huile sur toile, 38 x 55 cm
Musée des beaux-arts, La Chaux-de-Fonds,
collection René et Madeleine Junod

Pont sur le Riou (Paysage à l'Estaque), 1906
Huile sur toile, 82,6 x 101,6 cm
The Museum of Modern Art, New York.
The William S. Paley Collection. SPC66.1990

Trois personnages assis dans l'herbe, 1906
Huile sur toile, 38 x 55 cm
Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
Legs Girardin en 1953, AMVP 471

Effets de soleil sur l'eau, Londres, 1906-1907
Huile sur toile, 80,5 x 100 cm
Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez, 1962-1-3

Le Quai Victoria (Pont de Charing Cross, dit aussi Pont de Westminster), 1906-1907
Huile sur toile, 81 x 100,6 cm
Musée d'Orsay, Paris,
donation Max et Rosy Kaganovitch, 1973, RF 1973 16

Hyde Park, 1906-1907
Huile sur toile, 66 x 99 cm
Musée d'art moderne, Troyes,
collections nationales Pierre et Denise Lévy, MNPL 56

Le Pont de Londres, 1906-1907
Huile sur toile, 63 x 95,5 cm
Collection Fondation Merzbacher

Le Pont de Londres, hiver 1906-1907
Huile sur toile, 66 x 99,1 cm
The Museum of Modern Art, New York. Gift of Mr.
and Mrs. Charles Zadok, 195.1952

Le Pont de Waterloo (Le Pont sur la Tamise),
1906-1907
Huile sur toile, 80 x 100,4 cm
Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez, 1962-1-4

Les Quais de la Tamise, 1906-1907
Huile sur toile, 81 x 100 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.
Don de Mme Marcelle Bourdon en 1990, AM 1990-202

Vue sur la Tamise, Londres, 1906-1907
Huile sur toile, 73,3 x 92,2 cm
National Gallery of Art, Washington,
collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon, 1985.64.12

Baigneuses, 1907
Huile sur toile, 132,1 x 195 cm
The Museum of Modern Art, New York.
William S. Paley and Abby Aldrich Rockefeller
Funds, 683.1980

- La Route de Cassis (Paysage aux environs de Cassis)*, 1907
Huile sur toile, 33 x 41 cm
Hermann und Margrit Rupf-Stiftung,
Kunstmuseum, Berne, Ge 015
- Madame Derain en vert*, 1907
Huile sur toile, 73 x 60 cm
The Museum of Modern Art, New York.
Given anonymously 1942. 143.1942
- Paysage à Cassis*, 1907
Huile sur toile, 54 x 65 cm
Musée d'art moderne, Troyes,
collections nationales Pierre et Denise Lévy,
MNPL 88
- Paysage aux environs de Cassis*, 1907
Huile sur toile, 46 x 54,9 cm
The Museum of Modern Art, New York,
Mrs. Wendell T. Bush Fund. 278.1949
- Pinède, Cassis*, 1907
Huile sur toile, 54 x 64 cm
Musée Cantini, Marseille. Achat en 1987, C.87.50
- Arbres aux environs de Martigues*, vers 1908
Huile sur toile, 35 x 28,5 cm
Statens Museum for Kunst, Copenhagen, KMSr15
- Baigneuses*, vers 1908
Huile sur toile, 38 x 46 cm
Musée d'art moderne de la Ville de Paris,
Don Amos 1955, AMVP1863
- Baigneuses*, 1908
Huile sur carton, 24 x 32,5 cm
Musée national Picasso-Paris.
Dation en 1979, MP3593
- Baigneuses*, 1908
Huile sur toile, 180 x 230 cm
Galerie nationale, Prague
- La Baie de Martigues*, 1908
Huile sur panneau, 50 x 61 cm
Collection particulière, États-Unis
- Les Coteaux aux environs de Martigues*, 1908
Huile sur toile, 46 x 38 cm
Hermann und Margrit Rupf-Stiftung,
Kunstmuseum, Berne, Ge 016
- Paysage aux environs de Martigues*, 1908
Huile sur toile, 55 x 46 cm
Musée Ziem, Martigues
- Baigneuses*, vers 1908-1909
Huile sur toile, 24 x 29 cm
Collection particulière, États-Unis
- Arbres au bord d'un lac, le parc de Carrières-Saint-Denis (Paysage à Carrières-sur-Seine)*, 1909
Huile sur toile, 54,1 x 65 cm
The Samuel Courtauld Trust,
The Courtauld Gallery, Londres
- Cadaqués*, 1910
Huile sur toile, 60 x 73 cm
Galerie nationale, Prague.
Acquired from the collection of Vincenc Kramár
- Maisons au bord de l'eau (Montreuil-sur-Mer)*, 1910
Huile sur toile, 61 x 102,3 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg
- Montreuil-sur-Mer*, 1910
Huile sur toile, 37,5 x 46 cm
Galerie nationale, Prague.
Acquired from the collection of Vincenc Kramár
- Vieille Ville de Cagnes (Les Hauts de Cagnes)*, 1910
Huile sur toile, 66 x 82 cm
Musée des beaux-arts Pouchkine, Moscou
- Vue de Cagnes*, 1910
Huile sur toile, 81 x 100 cm
Museum Flokwang, Essen
- Nature morte au Calvaire*, vers 1912
Huile sur toile, 65,3 x 57,3 cm
Kunstmuseum Basel, Bâle
- Nature morte à la carafe*, [1912]
Huile sur toile, 92 x 73 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris. Achat en 1979
- Fenêtre à Vers*, 1912
Huile sur toile, 130,8 x 89,5 cm
The Museum of Modern Art, New York.
Abby Aldrich Rockefeller Fund, purchased in
memory of Mrs. Cornelius J. Sullivan. 631.1939

La Fenêtre, 1912
Estampe, 61,6 x 48,8 cm
Statens Museum for Kunst, Copenhague, KKSgb336

Les Rochers à Vers, 1912
Huile sur toile, 60,5 x 81 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg

Autoportrait à la pipe, [vers 1913-1914]
Huile sur toile, 50 x 31,5 cm
Collection particulière

La Gibecière, 1913
Huile sur toile, 116 x 81 cm
Musée de l'Orangerie, Paris, RF 1963-38

L'Italienne assise, 1913
Huile sur toile, 79,5 x 65 cm
Statens Museum for Kunst, Copenhague, KMSr19

L'Italienne assise, 1913
Huile sur toile, 92 x 73 cm
Collection Fondation Merzbacher

Nature morte, 1913
Huile sur toile, 46,5 x 55 cm
Statens Museum for Kunst, Copenhague, KMS6987

Portrait de Lucie Kahnweiler, 1913
Huile sur toile, 92 x 73 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris. Donation en 1984, AM 1984-507

Samedi, 1913
Huile sur toile, 181 x 228 cm
Musée des beaux-arts Pouchkine, Moscou

Jeune Fille en noir, 1914
Huile sur toile, 116,5 x 89,3 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg

Les Deux Sœurs, 1914
Huile sur toile, 195,5 x 130,5 cm
Statens Museum for Kunst, Copenhague, KMSr23

Nature morte à la palette, 1914
Huile sur toile, 92 x 73 cm
Statens Museum for Kunst, Copenhague, KMSr22

Portrait de jeune fille, 1914
Huile sur toile, 61 x 50 cm
Musée national Picasso-Paris, donation en 1973,
RF1973-68

Deux Baigneuses dans un paysage, 1918
Huile sur toile, 35 x 22,5 cm
Hermann und Margrit Rupf-Stiftung,
Kunstmuseum, Berne, Ge 021

La Chasse [L'Âge d'or (Paradis terrestre)], 1938-1944
Huile sur papier marouflé sur toile, 274 x 479 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris, en dépôt au Musée de l'Orangerie, Paris.
Don d'Alice Derain et Aimé Maeght en 1962, AM 4055 P

2. DESSINS, GRAVURES, SCULPTURES ET CÉRAMIQUES

DESSINS

Général, 1901
Encre et crayon sur papier, 31 x 19,5 cm
Collection Isabelle Maeght, Paris

Militaires dans une maison, 1902
Aquarelle sur papier, 15 x 16 cm
Collection Adrien Maeght, Saint-Paul-de-Vence

Une maison à Chatou, 1900
Crayon et encre sur papier, 35,5 x 37,5 cm
Stoppenbach & Delestre Ltd., Londres

Couple dans une alcôve, 1901
(illustration de couverture de Maurice de Vlaminck,
Tout pour ça, mœurs décadentes,
Paris, C. Offenstadt, 1903)
Encre sur papier, 46 x 30 cm
Collection Jules Maeght, San Francisco

Nu au miroir, 1901
Encre sur papier, 23 x 15,5 cm
Collection Isabelle Maeght, Paris

Tête de femme, 1901
Encre sur papier, 15,5 x 8,5 cm
Collection Isabelle Maeght, Paris

Deux personnages sur un lit, 1902
Encre sur papier, 20 x 19,5 cm
Collection Jules Maeght, San Francisco

Commune de Chatou, l'arrivée d'André dans sa ville natale, vers 1903-1905
Gouache sur papier, 50 x 32,5 cm
Courtesy Galerie de la Présidence, Paris

Le Maquignon, vers 1903-1905
Aquarelle et encre de Chine sur papier, 43 x 60 cm
Musée d'art moderne, Troyes, collections nationales Pierre et Denise Lévy, MNPL 391

République française. Liberté, égalité, fraternité, vers 1903-1905
Gouache sur papier, 50 x 32,5 cm
Property A. et M.-C. Saillard.
Courtesy Galerie de la Présidence

Nature morte, vers 1904
Crayon et encre noire sur papier, 38 x 32,1 cm
Stoppenbach & Delestre Ltd., Londres

République française, 1904
Crayon, encre et aquarelle sur papier, 65 x 32,5 cm
Musée Fournaise, Chatou

Dans les champs, vers 1904-1906
Aquarelle et encre sur papier vergé, 31 x 40 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat en 1992, AM 1992-92

Album relié en toile noire peinte par l'artiste, [1904-1906]
311 feuillets dont 7 arrachés et 164 dessins, 31,2 x 39,9 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat en 1968, AM 3671 D (1 à 164)

La Musique, 1904-1905
Aquarelle et crayon sur papier, 50 x 64,6 cm
Collection particulière.
Courtesy Artvera's Gallery, Genève

Scène de rue, 1904-1905
Aquarelle sur papier, 44 x 54 cm
Collection particulière

Allégorie, 1904-1906
Gouache sur papier, 50 x 64,5 cm
Musée Cantini, Marseille.
Achat à M. Philippe Chappey en 2003, C.03.12

Baigneuses, vers 1905
Aquarelle, gouache et crayon sur papier vélin, 50,5 x 65 cm
Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
Don Albert Marquet, AMD331

Danse (La Joie), 1905
Aquarelle sur papier, 38 x 50 cm
Collection particulière

La Chute de Phaéton, char du soleil, [1905-1906]
Aquarelle et crayon sur papier, 62,5 x 47,7 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Dation en 1994, AM 1994-82

Baigneuses I, vers 1905-1906
Crayon et aquarelle sur papier, 20 x 28 cm
Collection particulière

Les Filles, 1905-1906
Aquarelle, encre de Chine et crayon sur papier, 42,5 x 53,5 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Dation en 1994, AM 1994-80

L'Orchestre, les musiciens, 1905-1906
Aquarelle, encre de Chine et craie de couleur grasse sur papier, 37,58 x 29 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Dation en 1994, AM 1994-81 (R)

Deux danseuses, vers 1906
Aquarelle sur papier, 43,8 x 54,6 cm
Statens Museum for Kunst, Copenhagen, KKSr158

Trois Baigneuses, vers 1906
Gouache, aquarelle et crayon sur papier, 50,5 x 65,5 cm
Galerie Félix Vercel, Paris

Lettre à Maurice de Vlaminck, Londres, [1906]
Encre, mine et pastel sur papier, 18 x 22,6 cm
Musée des beaux-arts, Chartres.
Lettre XXIV, folio 22, inv. 95.6.24, don Godelieve de Vlaminck

Lettre à Maurice de Vlaminck, Londres, [1906]
Encre, mine et pastel sur papier, 18 x 22,6 cm
Musée des beaux-arts, Chartres. Lettre XXIV, folio 22, inv. 95.6.24, don Godelieve de Vlaminck

Baigneuses, 1906

Aquarelle et crayon bleu sur papier, 35,8 x 48 cm
Collection particulière

Carnet de Londres I, 1906

Contient 71 dessins
Crayon, crayons de couleur, encre, 21,5 x 28 cm
Collection particulière

Carnet de Londres II, 1906

Contient 53 dessins
Crayon, crayons de couleur, encre, 14 x 21,5 cm
Collection particulière

Danse bachique, 1906

Aquarelle et crayon sur papier, 49,5 x 64,8 cm
The Museum of Modern Art, New York.
Gift of Abby Aldrich Rockefeller, 61.1935

Lettre à Henri Matisse, Londres,

fin mars-début avril 1906
Fac-similé
Archives Henri Matisse

Lettre à Henri Matisse, Londres,

fin mars-début avril 1906
Fac-similé
Archives Henri Matisse

Nu féminin vu de dos, vers 1907

Crayon noir sur papier, 61,5 x 50 cm
Musée d'art moderne, Troyes,
collections nationales Pierre et Denise Lévy,
MNPL376

[Quatre Baigneuses dans un paysage],

vers 1907-1908
Eau-forte et pointe sèche, 27,7 x 19,8 cm
Bibliothèque, Institut national d'histoire de l'art,
Paris, VI K 11 [38]

Croquis pour une statue en pierre, 1907

Crayon sur papier, 25 x 35 cm
Collection Jules Maeght, San Francisco

Baigneuse, [1907-1909]

Crayon sur papier, 65 x 50 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris. Achat en 2008, AM 2008-112

Autoportrait, vers 1910

Sanguine et lavis sur papier, 60,4 x 47,2 cm
Musée d'art moderne, Troyes,
collections nationales Pierre et Denise Lévy,
MNPL374

Tête de femme voilée [Tête de femme], 1910

Eau-forte et pointe sèche, 31,6 x 21,8 cm,
Kahnweiler (éd.), Delâtre (imp.)
Hermann und Margrit Rupf-Stiftung,
Kunstmuseum, Berne, Ge 0044

Nu dans un paysage, 1911-1912

Crayons de couleur sur papier, 23 x 18 cm
Collection Isabelle Maeght, Paris

Nu dans un paysage, 1911-1912

Crayons de couleur sur papier, 23 x 18 cm
Collection Jules Maeght, San Francisco

Tête d'empereur romain, vers 1911-1918

Encre de Chine sur papier, 42,4 x 57,7 cm
Musée d'art moderne, Troyes,
collections nationales Pierre et Denise Lévy,
MNPL 388

Lettre à Maurice de Vlaminck, [juin 1913]

Encre sur papier, 17,5 x 22,6 cm
Musée des beaux-arts, Chartres.
Lettre 66 fol. 68, inv. 95.6.67,
don Godelieve de Vlaminck

[Paysage dans le goût italien ou Paysage italien],
1913-1919

Pointe sèche, 29 x 36 cm
Bibliothèque, Institut national d'histoire de l'art,
Paris, VI K 11 [39]

GRAVURES

Couple enlacé [L'Idole et la Suppliante], vers 1906

Gravure sur bois, 15,7 x 7,2 cm, tirage no 3/3
Hermann und Margrit Rupf-Stiftung,
Kunstmuseum, Berne, Gr 0022

Femme nue de face, tête penchée, vers 1906

Gravure sur bois, 14,5 x 7,5 cm, tirage no 5/6
Hermann und Margrit Rupf-Stiftung,
Kunstmuseum, Berne, Ge 0025

[Femme nue debout, bras droit pendant le long du corps], vers 1906
Gravure sur bois, 25 x 7 cm, tirage no 3/3
Bibliothèque, Institut national d'histoire de l'art, Paris, VI K 11 (41)

Figure de femme debout (Nu enlaçant un arbre), vers 1906
Gravure sur bois, 20 x 7,5 cm, tirage no 11/12
Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum, Berne, Ge 0031

Frise, deux personnages assis méditant, vers 1906
Gravure sur bois, 7 x 23,6 cm, tirage no 1/2
Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum, Berne, Ge 0032

Frise, huit nus dansant et accroupis, vers 1906
Gravure sur bois, 7,7 x 31,4 cm, tirage no 7/8
Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum, Berne, Ge 0038

Idole nègre de trois-quarts, vers 1906
Gravure sur bois, 16 x 7,5 cm, tirage no 6/6
Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum, Berne, Ge 0035

Nus dans un paysage, cinq personnages, vers 1906
Gravure sur bois, 21 x 26,8 cm, tirage no 10/10
Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum, Berne, Ge 0037

Nu de trois quarts, bras au-dessus de la tête, vers 1906
Gravure sur bois, 17 x 12 cm, tirage no 6/6
Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum, Berne, Ge 0023

[Trois femmes, dont deux accroupies], vers 1906
Gravure sur bois, 19,5 x 11,2 cm, tirage no 3/3
Bibliothèque, Institut national d'histoire de l'art, Paris, VI K 11 (42a)

Illustration pour L'Enchanteur pourrissant de Guillaume Apollinaire, vers 1908-1909
Contre-épreuve d'une xylographie sur papier, 21 x 17 cm (hors marge)
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat en 1993, AM 1993-92

L'Enchanteur pourrissant, 1909
Gravure sur bois, 21 x 17 cm
Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum, Berne, S 1986.595

Nu assis, ramassé sur lui-même, vers 1910
Eau-forte, 29,6 x 22,8 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des estampes et de la photographie

Nu assis de dos, 1910
Pointe sèche et burin, 12 x 9 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des estampes et de la photographie

Nu assis de face, 1910
Pointe sèche, 12 x 8,3 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des estampes et de la photographie

Couple au bord du torrent, 1912
Eau-forte et pointe sèche, 11,6 x 11 cm
Éditions Galerie Simon, Paris, 1920, André Derain, tirage no 1/50

SCULPTURES

Anonyme
Masque fang (Gabon), s.d.
Bois exotique peint, 42 x 28,5 x 14,7 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Legs de Mme Alice Derain en 1982, AM 1982-248

Anonyme
Poutokomanawa, pilier sculpté en forme de personnage masculin (Nouvelle-Zélande, Maoris), s.d.
Bois, incrustations de nacre, 111 x 38 x 18 cm
The British Museum, Londres, Donated by Henry Christy, 1860-1869, Oc.1631

Anonyme
Statue de suivant de l'Oba (Bénin), 18^e-20^e s.
Laiton fondu à cire perdue, patine bronze foncé, 66,5 x 20 x 16 cm
Musée d'art moderne, Troyes, collections nationales Pierre et Denise Lévy, MNPL 1868

Anonyme
Whakwae (détail), montant de porte sculpté (Nouvelle-Zélande, Maoris), 19^e s.
Bois, nacre, coquille d'ormeau, 96 x 17 x 17,5 cm
The British Museum, Londres. Purchased from Mrs Howie (Te Rangi Pai) 1901, Oc1901,-.40

Médaille, vers 1909
Plâtre peint, diam. : 8 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris. Legs en 1972, AM 1974-254

Nu debout, [automne 1907]
Pierre, 95 x 33 x 17 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris. Dation en 1994, AM 1994-76

Homme et Femme (Les Jumeaux), 1907
Pierre (grès), 39 x 24 x 24 cm
Lehmbruck Museum, Duisburg

CÉRAMIQUES

Grand Vase avec figures, vers 1906
Atelier de céramique André Metthey
Faïence de grand feu à décor polychrome,
hauteur : 54 cm
Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
Don de M. Ambroise Vollard en 1937, AMOA 128

Pot, vers 1907
Atelier de céramique André Metthey
Faïence de grand feu à décor polychrome,
hauteur : 55 cm
Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
Don de M. Ambroise Vollard en 1937, AMOA 129

3. PHOTOGRAPHIES ET DOCUMENTS

(Toutes les photographies
ainsi que tous les documents ci-dessous,
sauf mention contraire, sont d'André Derain
et proviennent des Archives Taillade, Paris)

PLAQUES DE VERRE

Château d'If, vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Couple se promenant dans un fort [Marseille], vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

[Fort de Collioure], vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Escalier, vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Jetée [Marseille], vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

La Jetée à l'Estaque, vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Mer dans le Midi [L'Estaque ?], vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Modèle avec poupée dans l'atelier, [années 1920-
1930]
Négatif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Modèle penché, pied sur une chaise, dans l'atelier,
[années 1920-1930]
Négatif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Modèles dans l'atelier, [années 1920-1930]
Négatif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

[Passants près d'une rivière], vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Paysage avec maison [Midi], vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

*[Paysage avec maison et collines,
rocher au premier plan]*, vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Paysage du Midi, avec maison, vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Paysage de sous-bois, arbre et rocher, vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Pont des Transbordeurs à Marseille, vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Pont du Gard, vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Port de pêche, vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Route dans un sous-bois [L'Estaque ?], vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Sous-bois, vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Vue d'Albi, vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Vue d'une forteresse [Carcassonne], vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

Vue du port [Marseille], vers 1910
Positif stéréoscopique, 4,5 x 10,5 cm

TIRAGES GÉLATINO-ARGENTIQUES

Anonyme
Chatou, fête Dieu : procession passant devant la boutique familiale, 1886
Contrecollé sur carton fort, 18 x 13 cm

[André Derain ou anonyme]
Bal de Suresnes, 1901-1903
18 x 13 cm

[André Derain ou anonyme]
Derain et son modèle pour Le Bal à Suresnes, 1901-1903
12 x 9 cm

[André Derain ou anonyme]
Le Bal à Suresnes, mise au carreau, 1901-1903
18 x 13 cm

[André Derain ou anonyme]
Derain et deux autres conscrits, [à Commercy] 1901-1904
9 x 12 cm

[André Derain ou anonyme]
Militaires posant dans un champ, 1901-1904
Tirage gélatino-argentique, 7,5 x 15,5 cm

[André Derain ou anonyme]
Trois militaires posant avec des épées dans un pré, 1901-1904
9,1 x 13 cm

Sous-bois, 1901-1904
18 x 13 cm

[Album marron comprenant 17 feuillets avec 28 photographies contrecollées recto verso], vers 1910
7,5 x 14 cm (chaque photographie)

[Page de carnet recto verso : 3 tirages dont appartement de Kahnweiler et 4 vues de paysage], vers 1910
16 x 23,1 cm

[Page de carnet recto verso : 4 vues de paysage et 4 vues de paysage], vers 1910
16 x 23,1 cm

[Page de carnet recto verso : 4 vues dont Derain au piano et Alice dans une embrasure de porte et 4 vues dont Derain avec tisonnier], vers 1910
9 x 13 cm et sous marie-louise 20 x 23 cm

[Page de carnet recto verso : 3 vues dont appartement de Kahnweiler et 4 vues de paysage], vers 1910
16 x 23,1 cm

Village [Cagnes], vers 1910
7 x 11,5 cm

Village en pierre [Cagnes], vers 1910
7 x 11,5 cm

Vue de Cagnes, vers 1910
6 x 5 cm

Vue de Cagnes, vers 1910
7 x 7 cm

Atelier de Derain, rue Bonaparte, vers 1910-1911
7 x 11,5 cm

Mer avec voilier, années 1910-1920
Tirage double, 4,2 x 10,6 cm

[Port de Honfleur], années 1910-1920
Tirage double, 4,2 x 10,6 cm

Alice Géry, rue Bonaparte, Paris, 1911
7 x 11,5 cm

Alice Géry, rue Bonaparte, Paris, 1911
Deux tirages gélatino-argentiques différents, 8 x 12,5 cm (chaque)

[Le Port du Havre], vers 1913
Tirage double, deux vues, 4,9 x 11 cm

[Le Port du Havre], vers 1913
Tirage double, deux vues, 5 x 11 cm

Vue depuis la mer sur des navires [Le port du Havre ?], vers 1913

Tirage gélatino-argentique double, 4,9 x 11 cm

Alice Géry [?] faisant des ombres chinoises, années 1920
Planche contact, 4 vues, 21,5 x 7,5 cm

*Alice Géry [?] faisant des ombres chinoises
et un modèle en Arlequin à la mandoline*, années 1920
Planche contact, 4 vues, 22,7 x 7,5 cm

Arlequin à la mandoline, années 1920
Planche contact, 4 vues, 21,5 x 7,5 cm

Arlequin, « Le Gitan », rue du Douanier, années 1920
Planche contact, 2 vues, 17 x 11,3 cm

Arlequin, « Le Gitan », rue du Douanier, années 1920
Planche contact, 2 vues, 17 x 10,5 cm

Danseuses, années 1920
Six tirages, 4,2 x 6 cm (chaque)

Nature morte au panier, années 1920
Cinq tirages, 6 x 8 cm (chaque)

Nature morte aux poissons, années 1920
Sept tirages, 4,5 x 6,5 cm (chaque)

Chailly-en-Bière, Geneviève, la nièce de Derain,
vers 1927-1928
5,5 x 6,2 cm

L'Église Saint-Paul de Chailly-en-Bière, vers 1927-1928
5,5 x 6,2 cm

L'Église Saint-Paul de Chailly-en-Bière, vers 1927-1928
5,5 x 6,2 cm

Porche en pierre [Chailly-en-Bière], vers 1927-1928
18 x 13 cm

Route [Saint-Maximin ?], vers 1930
4,2 x 6 cm

Saint-Maximin, vers 1930
6 x 8,5 cm

Saint-Maximin, poteau électrique, vers 1930
Tirage double, 4,2 x 10,8 cm

Saint-Maximin, route, vers 1930
Tirage double, 4,2 x 10,8 cm

*Chantier naval: construction d'une coque de navire
[Le Guilvinec ?]*,
années 1930
Cinq tirages, bords dentelés, 7,2 x 6 cm env. (chaque)

Autoportrait en ombre, avec vache,
années 1930-1940
8 x 6,5 cm

Les Deux Hangars, années 1930-1940
8 x 6,5 cm

Évian, 1942
Bords dentelés, 6 x 8,5 cm

DOCUMENTS

Anonyme
Statue de Perséphone ou Koré, Musée de l'Acropole,
Athènes, vers 530 avant J.-C.
Éditions Alinari no 24645, imprimé, 25,4 x 19 cm

Anonyme
[Crucifixion], s.d.
Estampe, 45,5 x 31,6 cm

Anonyme
L'Ange des enfants, s.d.
Estampe en couleurs, 71,4 x 50,4 cm

Anonyme
[Paysage], s.d.
Gravure, 11,8 x 18,7 cm

Anonyme
[Paysage], s.d.
Gravure, 12 x 18,7 cm

Anonyme
Saint Georges et le dragon [?], s.d.
Estampe contrecollée sur feuille 24,7 x 37,6 cm

Antoni Têpert et Sadeler
*Febrero io fon, che il terreno ingrafso, E con il
carneval presto ogn'hor pafso [Vue de Venise ?]*, s.d.
Estampe contrecollée sur feuille, 19,6 x 24,6 cm

Jean Fouquet
La Vierge et l'Enfant entourés d'anges, 1452
« Exposition des primitifs français en 1904 »,
Éditions A. Giraudon no 6769, imprimé 26 x 20 cm

Paul Rubens
*Rubens et Isabelle Brant sous la tonnelle
de chèvrefeuille*, vers 1609
Imprimé contrecollé sur carton,
feuille 28,6 x 22,7 cm

Nicolas Poussin
Paysage avec Saint-Jérôme, 1637-1638
Anderson, Roma, no 16717, imprimé, 20 x 26,2 cm

Diego Vélasquez
Las Meninas, 1656
Anderson, Roma, no 16460,
imprimé, 25,8 x 19,8 cm

D'Aubigny
Vue de l'abbaye de Saint-Denis, vers 1750
Estampe, 19,1 x 30,1 cm

[Anonyme] Collection Peigné-Delacourt
Abbaye de Saint-Denis, 1869
Estampe, 31,5 x 44,5 cm

Anonyme
Galerie religieuse : Sacré Cœur de Marie, 20^e s.
Imprimé, 61,5 x 41,5 cm

Anonyme
[Gravure allemande], 20^e s.
36,2 x 42,8 cm

Anonyme
Le Chasseur d'Afrique, 20^e s.
Imprimé, 27,8 x 33,6 cm

Anonyme
Wald [Forêt, gravure allemande], 20^e s.
36 x 42,6 cm

Guillaume Apollinaire
L'Enchanteur pourrissant, 1909,
illustré de 30 gravures sur bois par André Derain,
Paris, Henry Kahnweiler (éd.),
27,2 x 20,5 cm.
Ex. 29/106 sur papier Arches, imp. Birault
Hermann und Margrit Rupf-Stiftung,
Kunstmuseum, Berne, B ru (4) 3

Max Jacob
*Les Œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel
mort au couvent*, 1912,
illustré de gravures sur bois par André Derain,
Paris, Henry Kahnweiler éditeur,
23,4 x 17,3 cm, imp. Birault.
Ex. n° 00 pour le D.L.,
signé par Max Jacob et André Derain
Bibliothèque nationale de France, Paris, Réserve,
RESERVE 8-NF-42425

Jean Renoir
La Fille de l'eau, 1924
Film (extraits montrant André Derain dans le rôle
du patron du café Le Bon Coin)
Avec Catherine Hessling, Pierre Champagne,
Maurice Touzé
© 1924 STUDIOCANAL

8. AUTOUR DE L'EXPOSITION



APPLICATION MOBILE.

L'application gratuite du Centre Pompidou propose un parcours de l'exposition pour explorer en sons et musique l'œuvre d'André Derain.

Extraits sonores, dialogues entre les grandes figures de l'avant-garde, analyses d'œuvres, etc. guident les visiteurs dans leur face-à-face avec l'œuvre de Derain dans sa décennie la plus radicale.

Textes de Camille Azaïs et réalisation sonore de Christophe Hocké

En français, en anglais et espagnol.

À télécharger sur les stores Google Play, Apple et Windows ou en flashant ce code



**ATELIER
JEUNE PUBLIC**

LES ATELIERS AUTOUR DE L'EXPOSITION

ATELIER « À VOS PINCEAUX PETITS FAUVES »

2 -5 ANS, EN FAMILLE

SAMEDIS 07, 14-10/ 25-11/ 9, 16-12/ DIMANCHES 08, 15-10/ 26-11 / 10, 17-12/
15H-16H 30

TARIFS 10 € POUR UN ENFANT ET UN ADULTE / 8€ POUR TOUTE PERSONNE SUPPLÉMENTAIRE

Dans une liberté de gestes, les enfants apprivoisent les couleurs. Avec les outils du peintre, ils créent une palette festive : le rose gourmand rencontre le rouge puissant, le jaune d'or se mélange au bleu lumineux et devient un vert tendre. Place aux émotions, aux sensations pour découvrir la peinture éclatante de Derain.

ATELIER « DERAÏN OU LA PEINTURES LIBÉRÉE »

6-10 ANS, EN FAMILLE

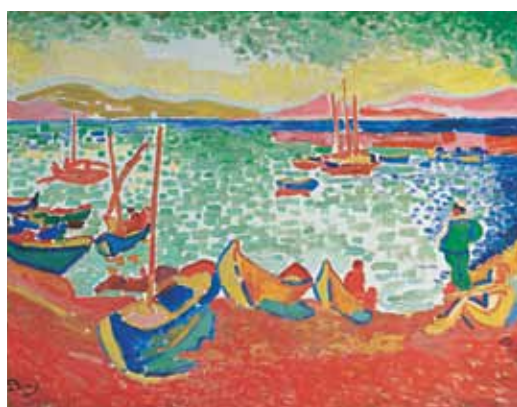
SAMEDIS 07, 14-10/ 25-11/ 9, 16-12/ DIMANCHES 08, 15-10/ 26-11 / 10, 17-12/
14H30-16H 30

TARIFS 10 € POUR UN ENFANT ET UN ADULTE / 8€ POUR TOUTE PERSONNE SUPPLÉMENTAIRE

Rouge carmin, bleu outremer, jaune d'or constituent entre autres la palette déchainée d'André Derain. À coup de larges touches de couleurs pures, brossées sur la surface blanche, les familles expérimentent les tons chauds et froids qui dynamitent l'espace pictural.

VENTE EN LIGNE SUR WWW.CENTREPOMPIDOU.FR

OU AU 01 44 78 12 33 DU LUNDI AU SAMEDI DE 9H À 19H, HORS JOURS FÉRIÉS



9. VISUELS PRESSE

Tout ou partie des œuvres figurant dans ce dossier de presse sont protégées par le droit d'auteur.

Un justificatif devra être envoyé au service de presse du Centre Pompidou,
4 rue Brantôme 75191 Paris cedex 4

LES ŒUVRES DE L'ADAGP (www.adagp.fr) PEUVENT ÊTRE PUBLIÉES AUX CONDITIONS SUIVANTES :

POUR LES PUBLICATIONS DE PRESSE AYANT CONCLU UNE CONVENTION AVEC L'ADAGP :
se référer aux stipulations de celle-ci.

POUR LES AUTRES PUBLICATIONS DE PRESSE :

- exonération des deux premières œuvres illustrant un article consacré à un événement d'actualité en rapport direct avec celles-ci et d'un format maximum d'1/4 de page ;
- au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions seront soumises à des droits de reproduction / représentation ;
- toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service Presse de l'ADAGP ;
- le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera : nom de l'auteur, titre et date de l'œuvre suivie de © Adagp, Paris 2017 et ce quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre.

Ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne, étant entendu que pour les publications de presse en ligne, la définition des fichiers est limitée à 1600 pixels.

POUR LES REPORTAGES TÉLÉVISÉS :

- Pour les chaînes de télévision ayant un contrat général avec l'ADAGP :
l'utilisation des images est libre à condition d'insérer au générique ou d'incruster les mentions de copyright obligatoire : nom de l'auteur, titre, date de l'œuvre suivi de © ADAGP, Paris 2017 et ce quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre sauf copyrights spéciaux indiqué ci-dessous. La date de diffusion doit être précisée à l'ADAGP par mail : audiovisuel@adagp.fr
- Pour les chaînes de télévision n'ayant pas de contrat général avec l'ADAGP :
Exonération des deux premières œuvres illustrant un reportage consacré à un événement d'actualité. Au-delà de ce nombre, les utilisations seront soumises à droit de reproduction / représentation ; une demande d'autorisation préalable doit être adressée à l'ADAGP : audiovisuel@adagp.fr.

CONDITIONS DE REPRODUCTION

Pour l'audiovisuel et le web, les images ne peuvent être copiées, partagées ou redirigées ni reproduites via les réseaux sociaux.

Dans tous les cas, l'utilisation est autorisée uniquement pendant la durée de l'exposition.



01. *La Danse*, 1906
Huile sur toile, 185 x 228 cm
Collection particulière
© Adagp, Paris 2017



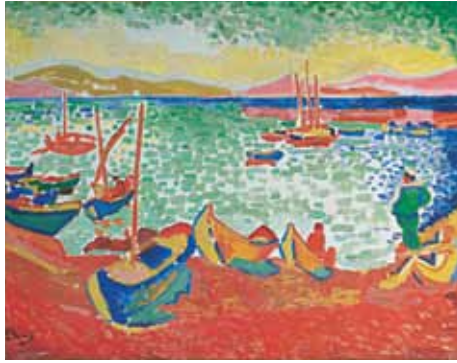
02. *Le Bal à Suresnes*, 1903
Huile sur toile, 180 x 145,1 cm
Saint Louis Art Museum. Museum purchase
© Adagp, Paris 2017



03. *Le Pecq, hiver* 1904-1905
Huile sur toile, 81 x 116 cm
Cincinnati Art Museum, Museum Purchase :
Bequest of Mary E. Johnston, by exchange,
and The Edwin and Virginia Irwin Memorial
© Adagp, Paris 2017



04. *Le séchage des voiles (Bateaux de pêche)*,
1905
Huile sur toile 82 x 101 cm
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou
© Adagp, Paris 2017



05. *Bateaux dans le port de Collioure*, 1905
Huile sur toile, 72 x 91 cm
Collection Fondation Merzbacher
© Adagp, Paris 2017



07. *Trois personnages assis dans l'herbe*, 1906
Huile sur toile, 38 x 55cm
MAMVP, legs Girardin 1953
© Adagp, Paris 2017



08. *Big Ben*, 1906
Huile sur toile, 79 x 98 cm
Donation Pierre et Denise Lévy
Musée d'Art moderne de Troyes,
Collections nationales Pierre et Denise Lévy, 1976
© Laurent Lecat
© Adagp, Paris 2017



09. *Vue sur la Tamise*, 1906
Huile sur toile, 73,3 x 92,2 cm
National Gallery of Art Washington,
coll. Mr. and Ms. Paul Mellon
© Adagp, Paris 2017



10. *Lettre à Maurice Vlaminck*,
Londres, mars-avril 1906
Encre, mine et pastel sur papier,
22,6 x 18 cm
Chartres, Musée des Beaux-Arts,
don Godelieve de Vlaminck
© Adagp, Paris 2017



11. Whakwae,
montant de porte sculpté
(Maori, Nouvelle-Zélande), 19^e siècle
Bois, perles, coquillages,
96 x 17 x 17,5 cm
The British Museum, Londres



12. *Nu debout*, [automne 1907]
Pierre, 95 x 33 x 17 cm
MNAM/Centre Pompidou, Paris. Dation en 1994
© Adagp, Paris 2017



13. *Baigneuses*, 1907
Huile sur toile, 132.1 x 195 cm
MoMA, New York, William S. Paley
and Abby Aldrich Rockefeller Funds
© Adagp, Paris 2017



14. *Baigneuses*, 1908
huile sur toile, 180 x 230 cm
Galerie nationale, Prague
© Adagp, Paris 2017



15. *Paysage aux environs de Cassis*, 1907
Huile sur toile, 46 x 54,9 cm
MoMA, New York, Mrs. Wendell T. Bush Fund
© Adagp, Paris 2017



16. *Vue de Cagnes* 1910
Huile sur toile, 81 x 100 cm
Folkwang Museum, Essen.
Legs Helen Cappell 1926
© Adagp, Paris 2017



17. *Portrait de Lucie Kahnweiler*, 1913
Huile sur toile, 92 x 73 cm
MNAM/Centre Pompidou, Paris.
Donation Louise et Michel Leiris, 1984
© Adagp, Paris 2017



18. *Samedi*, 1913
Huile sur toile, 181 x 228 cm
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou
© Adagp, Paris 2017



19. *Les Deux sœurs* 1914
Huile sur toile, 195,5 x 130,5 cm
Statens Museum for Kunst, Copenhague.
Don Johannes Rump 1928
© Adagp, Paris 2017



20. *La Chasse* (L'Âge d'or, le paradis terrestre), 1938 - 1944
Huile sur papier marouflé sur toile, 274 x 479 cm
MNAM/Centre Pompidou, Paris.
Don de Alice Derain et Aimé Maeght en 1962,
en dépôt au Musée de l'Orangerie, Paris
© Adagp, Paris 2017

10. INFORMATIONS PRATIQUES

COMMISSARIAT

Cécile Debray,
directrice du musée de l'Orangerie

assistée de
Valérie Loth

INFORMATIONS PRATIQUES

Centre Pompidou
75191 Paris cedex 04
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 33
métro
Hôtel de Ville, Rambuteau

Horaires

Exposition ouverte de 11h à 21h
tous les jours, sauf le mardi

Tarif des expositions

14 €

tarif réduit : 11 €

Valable le jour même pour le musée
national d'art moderne et l'ensemble
des expositions

Accès gratuit pour les adhérents
du Centre Pompidou
(porteurs du laissez-passer annuel)

L'accès au Centre Pompidou est gratuit
pour les moins de 18 ans.

Les moins de 26 ans*,
les enseignants et les étudiants des
écoles d'art, de théâtre, de danse,
de musique ainsi que les membres
de la Maison des artistes bénéficient de
la gratuité pour la visite du musée et
d'un billet tarif réduit pour les
expositions.

**Le billet unique peut être acheté sur
www.centrepompidou.fr et imprimé à
domicile.**

Retrouvez l'ensemble du programme
sur www.centrepompidou.fr

* 18-25 ans ressortissants d'un État membre
de l'UE ou d'un autre État partie à l'accord
sur l'Espace économique européen.

AU MÊME MOMENT AU CENTRE

DAVID HOCKNEY

RÉTROSPECTIVE

JUSQU'AU 23 OCTOBRE 2017

attachée de presse

Anne-Marie Pereira

01 44 78 40 69

anne-marie.pereira@centrepompidou.fr

CARTE BLANCHE PMU

ELINA BROTHERUS

27 SEPTEMBRE - 22 OCTOBRE 2018

attachée de presse

Elodie Vincent

01 44 78 48 56

elodie.vincent@centrepompidou.fr

PRIX MARCEL DUCHAMP 2017

LES NOMMÉS

27 SEPTEMBRE 2017 - 8 JANVIER 2018

attachée de presse

Dorothee Mireux

01 44 78 46 60

dorothee.mireux@centrepompidou.fr

COSMOPOLIS 1 :

COLLECTIVE INTELLIGENCE

18 OCTOBRE - 18 DÉCEMBRE 2017

attaché de presse

Timothée Nicot

01 44 78 49 87

timothee.nicot@centrepompidou.fr

MODERNITÉS INDIENNES

18 OCTOBRE 2017 - 19 MARS 2018

attachée de presse

Anne-Marie Pereira

01 44 78 40 69

anne-marie.pereira@centrepompidou.fr

NALINI MALANI

18 OCTOBRE 2017 - 8 JANVIER 2018

attachée de presse

Elodie Vincent

01 44 78 48 56

elodie.vincent@centrepompidou.fr

PHOTOGRAPHISME

8 NOVEMBRE 2017 - 29 JANVIER 2018

attachée de presse

Elodie Vincent

01 44 78 48 56

elodie.vincent@centrepompidou.fr

CÉSAR

LA RÉTROSPECTIVE

13 DÉCEMBRE 2017 - 26 MARS 2018

attaché de presse

Timothée Nicot

01 44 78 49 87

timothee.nicot@centrepompidou.fr



Abonnez-vous à notre page Facebook



Suivez notre fil Twitter
[@centrepompidou](https://twitter.com/centrepompidou)



Abonnez-vous à notre compte Instagram
[@centrepompidou](https://www.instagram.com/centrepompidou)



Abonnez-vous à notre chaîne YouTube



Écoutez nos playlists Soundcloud