

ÉDITIONS GALLIMARD

folio histoire

En librairie le 20 novembre 2015

Béatrice JOYEUX-PRUNEL

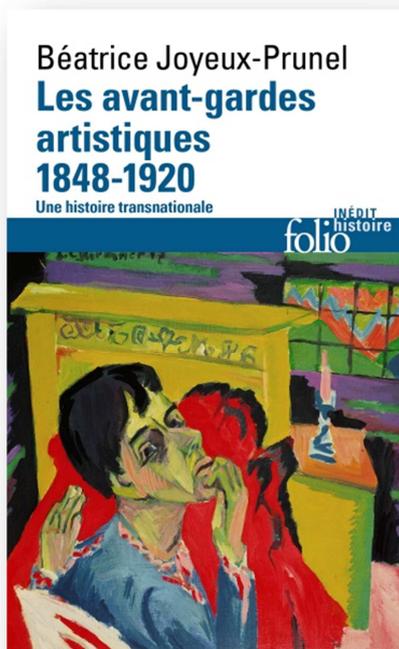
Les avant-gardes artistiques

1848 – 1920

Une histoire transnationale

Inédit

Folio Histoire n° 249 / 976p



Une histoire globale des avant-gardes picturales se doit d'expliquer pourquoi celles-ci apparaissent en certains endroits et pas en d'autres, comment elles circulaient entre les pays et les capitales, ce qui les portait et si elles rompaient réellement avec leur temps, sachant que la plupart finirent par connaître une véritable canonisation.

Les avant-gardes lièrent leur sort au développement des journaux et des revues, c'est-à-dire à celui des techniques d'impression et de reproduction en série. Elles profitèrent également d'un vaste mouvement de circulation des idées, des hommes et des objets avec le développement des réseaux ferrés et des transports maritimes.

Dans le même temps se forgeaient les identités nationales, férues de tradition et de préservation des cultures. L'approche géopolitique met au jour ce processus par lequel les plasticiens novateurs recoururent à la référence étrangère pour s'opposer aux institutions nationales, travaillèrent à internationaliser leurs réputations pour mieux s'imposer contre le refus de l'innovation porté par le nationalisme, ou, au contraire, se laisser récupérer par des partis nationalistes et révolutionnaires.

Mais à côté des stratégies, réseaux et marchés, place est faite à l'analyse du contexte culturel et moral, économique et politique, matériel et social, affectif et spirituel des artistes des avant-gardes à partir de 1848. Jusqu'à la rupture de 1920, quand ces avant-gardes deviennent politiques, plaçant l'avenir de l'art dans celui de la Révolution.

Béatrice Joyeux-Prunel est enseignant-chercheur à l'École normale supérieure, où elle enseigne l'histoire de l'art contemporain dans une perspective mondiale.

Attachée de presse : Frédérique ROMAIN ☎ : 01 49 54 43 88 / 15 66

e-mail : frederique.romain@gallimard.fr

Editions Gallimard – 5, rue Gaston Gallimard 75328 Paris cedex 07

Avant-propos

POURQUOI J'AI ÉCRIT CE LIVRE

Il a fallu des années pour écrire ce livre. Je me suis engagée dans cette aventure parce que je cherchais depuis longtemps une synthèse sur l'histoire des avant-gardes picturales. Je voulais un livre qui allât, aux approches chronologique et artistique, une démarche à la fois sociale, sociologique, marchande, culturelle et transnationale. Je voulais comprendre pourquoi les avant-gardes apparurent en certains endroits et pas d'autres, pourquoi elles circulaient tant entre les pays et les capitales, ce qui les avait portées, si elles rompaient réellement avec leur temps, et pourquoi et comment la plupart avaient fini par connaître une véritable canonisation. Ne trouvant pas la synthèse espérée, je finis par me mettre au travail.

J'ai ainsi lu des histoires, sur des groupes et des artistes ; mis en parallèle et comparé études, sources et œuvres. J'ai étudié les expositions, la presse, les soutiens critiques et marchands, leurs publics collectionneurs.

J'ai cherché dans des archives ce que je ne trouvais pas dans les publications. Parler autant de groupes que d'individus, et situer les uns et les autres dans leurs espaces sociaux, devenait une tâche impossible si l'on se contentait de sommes de monographies, et si l'on persistait à vouloir travailler sur une période longue. J'ai donc adopté dans ce livre un point de vue inspiré par l'héritage des Annales, en particulier le projet un peu fou d'« histoire totale » esquissé par Fernand Braudel. J'ai compté, cartographié, comparé. J'ai en même temps essayé d'aller et venir entre le local et l'international, pour tenter de comprendre pourquoi — et dans quelle mesure — tant d'artistes d'avant-garde furent étrangers, voyageurs, cosmopolites. J'ai travaillé sur les processus d'internationalisation, leurs médiateurs, leur rôle de traduction, voire d'adaptation de l'art d'avant-garde dans des contextes culturels et des traditions différentes de leurs espaces de départ.

D'une échelle à l'autre, l'étude a montré que les logiques de formation des avant-gardes européennes furent indissociablement artistiques, sociales et transnationales. Les avant-gardes parisiennes, puis européennes, se sont formées dans des contextes sociaux particulièrement fermés autant à l'innovation qu'au renouvellement des générations artistiques.

Mais elles apparurent cependant dans des milieux où une règle était communément acceptée : celle de ce que Nathalie Heinich désigne comme le régime vocationnel de l'art, où l'artiste, surtout lorsqu'il est professionnel, doit se proclamer seul et unique pour se faire reconnaître. Ce régime vocationnel et les modalités discursives d'expression qui l'accompagnaient étaient portés par des structures médiatiques relativement nouvelles depuis la fin du XVIII^e siècle : celles de la presse. La naissance des avant-gardes est à lier au développement des journaux et des revues, c'est-à-dire à celui des techniques d'impression et de reproduction en série, donc à l'industrialisation. Elle s'accompagna d'un vaste mouvement de circulation des idées — auquel correspondit assez vite une circulation croissante des images.

En même temps, la circulation des hommes et des objets s'accélérait elle aussi, avec le développement des réseaux ferrés et des transports maritimes.

L'apparition, le développement et la reconnaissance progressive des avant-gardes picturales furent particulièrement favorisés par ces processus de circulations de plus en plus internationales, circulations d'hommes, d'œuvres et de discours que l'on commence à mieux connaître depuis une quinzaine d'années. Or, la multiplication des mouvements transfrontaliers encourageait ce qu'Anne-Marie Thiesse appelle la « fabrication des identités nationales ».

L'art ne pouvait pas rester à l'écart de ces processus — et les avant-gardes tout particulièrement, qui s'affirmèrent grâce à des stratégies, conscientes ou non, ancrées dans ces processus de nationalisation et d'internationalisation. C'est ce que j'appelle la « géopolitique » des avant-gardes. Ce terme me permet de désigner le processus par lequel les plasticiens novateurs recoururent à la référence étrangère pour s'opposer aux institutions nationales, travaillèrent à internationaliser leurs réputations pour mieux s'imposer dans un lieu précis, prirent parfois position concernant les questions diplomatiques internationales de l'époque, parce qu'ils subissaient eux-mêmes les effets soit du refus de l'innovation lié au nationalisme, soit, au contraire, de la récupération

par des partis nationalistes ou révolutionnaires. Du fait de l'accélération, passé 1850, des transports, des échanges marchands et financiers, des techniques d'impression et de communication, l'internationalisation des arts prit de l'ampleur. Elle permit désormais aux artistes de tenir des positions et des discours différents selon les lieux, les pays, les contextes.

Que l'on travaille à l'échelle individuelle ou collective, microhistorique ou macrohistorique, monographique ou sérielle, ces logiques géopolitiques marquent leurs effets jusque sur les trajectoires de chaque avant-garde. Ce qui ne saurait étonner : la création est une prise de position dans l'espace artistique et culturel. Elle est traversée par les logiques locales, nationales, comme internationales.

Ce livre porte sur les plasticiens d'avant-garde, et part donc de Paris que l'on présente en général comme le lieu de naissance des avant-gardes. Sans adopter pour autant une perspective diffusionniste, j'ai tenté de montrer l'internationalisation progressive non de l'avant-garde, mais de la scène où se joua l'innovation artistique depuis les années 1850. J'ai regardé non pas les centres successifs et supposés de l'innovation artistique, ou du « modernisme », selon une histoire canonique qui m'a vite paru caduque, mais la manière dont œuvraient les dépendances d'une scène par rapport aux autres, d'un marché par rapport aux amateurs étrangers, d'un groupe par rapport à un autre. J'ai cherché, aussi, ce qui pouvait aider à répondre à une question qui anime aujourd'hui l'histoire de l'art : comment décentrer nos récits ? Comment faire une place aux périphéries, sans les enliser dans leur distance, sans faire de ce qui s'y créa, ou des avant-gardes qui s'y développèrent, d'éternels pôles de réception ? Ces problématiques rejoignent celles que développe depuis quelques années ce qu'on appelle l'histoire mondiale de l'art, Global Art History, elle-même encouragée par la mouvance du post-colonialisme. J'ai senti l'exigence toujours plus forte de sortir du présupposé parisien, pour tenter ce que Piotr Piotrowski appelait une « histoire horizontale » de l'art. J'ai pu trouver dans la méthode des transferts culturels et dans le comparatisme international de quoi nourrir ces interrogations. Le dialogue, entamé de longue date, avec Michel Espagne et Christophe Charle m'a incitée à travailler sur les circulations des œuvres et la diversité des réceptions, et sur leurs conséquences dans la fabrication des carrières et des réputations. Je ne peux qu'adhérer à une idée bien répandue maintenant, selon laquelle il est des appropriations diverses d'une même œuvre, et que la multiplicité de ses voyages, de ses publics, comme des discours qui lui sont attachés, y contribue.

À l'échelle internationale, contre le paradigme habituel d'une succession de capitales de l'art, ces approches révèlent, enfin, que la notion de centres artistiques fut toujours relative. Il n'est pas possible de faire une histoire des avant-gardes sans tenir compte du va-et-vient des artistes, des œuvres, des idées, parce qu'une centralité put toujours en cacher une autre.

Ce « décentrement » n'est pas particulièrement inspiré par les études de genre : je n'ai pas cherché à faire apparaître des femmes qui auraient été d'avant-garde, mais délaissées par les discours historiques. Ce livre parle d'hommes le plus souvent, et le constate : l'histoire des avant-gardes est celle de groupes d'hommes.

Elle s'est modelée sur des pratiques et des représentations proprement masculines, qui excluaient les femmes (et les excluent encore le plus souvent), ne serait-ce que parce que les concurrences sociales et professionnelles dans le monde de l'art ont été longtemps réservées aux hommes, et se sont jouées (et se jouent encore souvent) entre hommes. S'il a toujours été possible à une femme d'entrer dans le monde de l'art ou de côtoyer les milieux avant-gardistes, voire d'exposer parmi eux, comme ce fut le cas pour Mary Cassatt, Berthe Morisot, Alexandra Exter, Natalia Gontcharova ou Sonia Delaunay pour la période qui nous occupe, jamais elles ne furent perçues par leurs collègues telles des rivales. Le combat qui consisterait à réhabiliter l'œuvre de certaines femmes comme « d'avant-garde », s'il peut être justifié, n'était pas pertinent pour ma démarche. En revanche j'ai tenu compte de la mise en évidence, depuis les années 1970-1980, de l'intersection frappante entre le terrain des affirmations avant-gardistes et celui de la représentation de la sexualité. La rupture avec les codes et les normes admises d'une époque s'est souvent faite sur le terrain de la représentation hyper sexualisée du corps féminin. Ce qui m'intrigue est comment ce terrain de la sexualité a pu s'articuler non seulement avec celui des rapports sociaux, mais surtout, et de manière indissociable, avec ceux de l'histoire de l'art et de la géopolitique.

Je soutiens que le jeu des avant-gardes fut toujours géopolitique, jouant d'un lieu contre l'autre, d'une réception contre l'autre, d'une tradition contre l'autre, pour s'imposer comme novatrices et se faire reconnaître par les marchands, la presse, les amateurs, puis par l'Histoire. L'art, les œuvres, parlent souvent de ce jeu géopolitique, qu'il relève d'une stratégie consciente ou inconsciente. On

sentira ainsi, dans ce livre, l'influence de la sociologie de Pierre Bourdieu. J'assume d'avance ce qui est souvent perçu, chez les historiens de l'art, comme un travers : un artiste ne crée pas seulement pour créer, son œuvre constitue une prise de position dans un espace social concret. Ce que l'on nomme « nécessité intérieure » peut comporter des éléments que l'on nommerait matérialistes. La seule étude des formes a montré ses limites. La chronique n'est pas beaucoup plus satisfaisante si elle refuse d'adopter une trame interprétative. Je suis persuadée que la sociologie, qui permet de comprendre les situations des artistes et leurs raisons d'agir ou de réagir comme ils le firent, éclaire la compréhension des œuvres.

Au bout du compte, l'art parle de désir. L'histoire des avant-gardes, plus que toute autre, est celle de rivalités, d'imitations, de rejets, d'amours et de haines. Une approche inspirée de la théorie mimétique de René Girard permet d'observer comment les rivalités, voire les jalousies nationales, les comparatismes spontanés et les mimétismes cosmopolites ont pu interférer dans la fabrication des réputations. Car le pathos qu'accompagne une innovation me semble avoir été possible non seulement parce que le contexte institutionnel, social, politique, éthique et moral de l'époque s'y opposait, mais aussi parce que s'y ajoutaient des questions de regard, de désir, d'imitation — en un mot, de construction de soi. Ce livre, s'il parle souvent de stratégies, de réseaux, de marchés, de sociologie, veut surtout comprendre ce que les avant-gardes portaient en elles. On saisit d'autant mieux les raisons d'une attitude d'avant-garde, que l'on a essayé de reconstituer le contexte culturel, moral, économique, bref les conditions matérielles et sociales dans lesquelles vécut un artiste, sans oublier pour autant les données affectives, psychologiques, spirituelles ou religieuses importantes pour lui. Il ne faudra donc pas lire ce livre comme un sec manuel de stratégie artistique; mais bien comme une tentative de comprendre quelles souffrances concrètes certains artistes purent subir, pourquoi ils eurent besoin de passer à autre chose et d'exprimer un refus parfois violent de l'espace des possibles qui était le leur, et pourquoi ils durent le plus souvent effectuer des détours, réels ou symboliques, par un ailleurs réel ou inventé, pour gagner la reconnaissance.

Je ne méconnaissais pas le risque d'une analyse sociale : produire une continuité insensible aux hasards, aux idées subites, aux aléas de la réalité de l'époque — même si j'ai essayé de traiter de cas extrêmes, de cas inconnus, ou d'artistes qui passèrent peu de temps à l'avant-garde picturale. La narration masque les incertitudes qui m'ont accompagnée et qui me préoccupent encore.

Une telle posture, enfin, ne risque-t-elle pas de laisser échapper ce qui fait la spécificité des arts plastiques au sein des autres productions culturelles ? Le jugement de goût doit-il être banni et ne va-t-on pas finalement niveler toute hiérarchie entre les œuvres d'art ? Que le lecteur ne s'y trompe pas : une histoire culturelle et sociale n'empêche pas les jugements de valeur ; les avant-gardes ont souvent manifesté une intelligence plastique étonnante des questions de leur époque, qu'elles soient individuelles, sociales, politiques, géopolitiques, morales ou spirituelles. Et leurs œuvres en disent toujours plus lorsque, ayant un peu plus de clés sur le contexte dans lesquelles elles furent produites, on essaye de les laisser parler davantage.

Cela rejoint ce que Daniel Arasse résumait en déclarant qu'une œuvre « ça pense ». Certains artistes eurent de l'espace social qui les entourait une perception aiguë, transmise dans leurs travaux souvent les plus novateurs — je pense en particulier aux papiers collés de Picasso, aux collages de Max Ernst, ou aux ready-made de Duchamp. En ce sens l'art d'avant-garde ne sera jamais l'illustration de son époque : il en est plutôt l'analyse critique, et c'est de ce point de vue que sa portée sociale et transformatrice fut indéniable.

[...]

Table des matières

AVANT-PROPOS

INTRODUCTION. *Qu'est-ce que l'avant-garde ?*

Une définition sociologique

Un anachronisme ?

Les avant-gardes : plus modernes que les Modernes ?

Difficile autonomie

Sur l'idéologie de l'avant-gardisme

Et le modèle parisien ? Géopolitique des avant-gardes

PREMIÈRE PARTIE

MODERNES CONTRE ANCIENS ?

DE L'OPPOSITION À LA RECONNAISSANCE

1848-1889

CHAPITRE I. *La crise du système artistique français*

Quelle date de naissance pour l'avant-garde ?

Un système académique impopulaire

L'Académie et l'École des Beaux-Arts, foyers de doctrines surannées

La barrière du Salon et l'intrusion du réalisme

1863 : le système académique attaqué de toutes parts

L'avant-garde réaliste à l'assaut du national

Une mission nationale pour l'artiste : alternative à l'académisme ?

Courbet contre « le gouvernement »

Manet et ses disciples : une peinture puisée à l'étranger

Le cosmopolitisme de la génération 1863

Comment survivre et rester indépendants ? Les solutions de la génération 1863

L'avant-garde entre misère et bohème

Menus travaux, ventes poussées

Gravure, association, marché étranger : de la « Société des Trois » (1858) à la Société des

Aquafortistes (1862-1867)

Vendre à l'étranger : une stratégie payante

CHAPITRE II. *L'impressionnisme entre intransigeance et adaptation*

Un groupement mal soudé (1874-1879)

La crise artistique de 1873-1874

Les « impressionnistes » et la tentation du Salon

Face à l'Ordre moral

Y avait-il un « style » impressionniste ?

Couleurs, touche, effets d'ombre et de lumière

Une peinture sociale ?

Des effets de composition inhabituels

L'impressionnisme ? « Il met des gants... »

La nationalisation de la nouvelle école

La peinture impressionniste s'assagit

L'art moderne du juste milieu

Un tournant républicain

CHAPITRE III. *Vers un marché international (1885-1889)*

La prise en charge de l'impressionnisme par les marchands

Durand-Ruel et la recherche de nouveaux marchés

L'entrée de l'impressionnisme dans la prestigieuse galerie Petit

L'art indépendant et sa nouvelle cote

La montée de la cote de Monet

Pissarro entre intransigeance et difficultés financières

De nouveaux amateurs pour la peinture impressionniste

Les premiers collectionneurs : un soutien financier, amical et symbolique

Les Américains et l'impressionnisme après 1886

Conclusion, aboutissement ou déception ? Cézanne et les contradictions de l'impressionnisme

DEUXIÈME PARTIE LE TEMPS DES « SÉCESSIONS »

CHAPITRE IV. *Une Europe de l'art moderne ? L'élite artiste (1885-1905)*

L'avant-garde comme réussite : Bruxelles-Paris-Londres

Bruxelles et le Salon des Vingt : « les selected des jeunes »

Le modèle britannique et le cosmopolitisme artiste

Des Vingt de Bruxelles aux « Trente-Trois » de Paris

L'Europe des Sécessions : internationalisme et nationalisme

La Société nationale des Beaux-Arts (1890) : un Salon d'élite pour les Modernes

Les Sécessions entre esthétique et géopolitique

Cosmopolitisme ou nationalisme ?

Le sécessionnisme, un système fermé à l'innovation

Lieux et voies des meilleures carrières — Sécessions, galeries, revues

Snobisme et carriérisme

Un éclectisme de plus en plus fermé à l'innovation plastique

CHAPITRE V. *La surenchère (1885-1895)*

La difficile relève de l'impressionnisme parisien

L'impressionnisme : approche incontournable ?

Impossible autonomie plastique ? L'amertume néo-impressionniste

Science, progrès, révolution : le divisionnisme

De nouvelles alliances

L'association des artistes novateurs avec les milieux littéraires

Un espace de plus en plus polémique

Le détour des néo-impressionnistes par l'étranger : l'internationalisation des logiques avant-gardistes parisiennes

Le temps de la politique

Vers de nouvelles propositions spirituelles : art et prophétisme, ou l'invention de l'art « nabi »

L'artiste en bouc émissaire

Gauguin le Primitif ? La recherche de nouveaux espaces

Odilon Redon, prince des poètes maudits

L'immunité des morts : Van Gogh et le jeu du marchand Vollard

CHAPITRE VI. *La consolidation moderne de la fin de siècle*

Le symbolisme : remise en cause ou renouvellement des avant-gardes ?

Le symbolisme : quelle place dans l'histoire des avant-gardes ?

Au commencement, le Verbe — ou l'écrivain

Les réseaux littéraires symbolistes et la nouvelle génération picturale

Quelles structures pour exposer ?

La consécration européenne du symbolisme et son effet sur les avant-gardes

D'un pays à l'autre : le tremplin des réseaux symbolistes et leur ouverture à toute la jeune génération

Quand le symbolisme devint une mode

La consécration internationale du symbolisme

Ce que le symbolisme laissa à l'avant-garde

L'espoir des arts appliqués

De l'art social à l'Art nouveau

L'Art nouveau pour quels publics ? La conquête des élites européennes

1900 : le modernisme dans les rivalités nationales

La Belgique et l'art moderne

*Quelle place pour quel art dans la modernisation britannique ?
Les Modernes face à la politique culturelle de l'Empire allemand
France : la querelle cosmopolite et la « réaction nationaliste » en art*

TROISIÈME PARTIE
LA CRISE DU MODERNISME EUROPÉEN
1903-1909

CHAPITRE VII. *De l'embouteillage à l'explosion*

Malaise dans les jeunes générations

Paris : une crise esthétique, sociale et morale

Nouveaux horizons ?

Aux marges : avant-gardisme social et internationalité

Une crise internationale

Formes de la crise à Paris : le fauvisme

Un appel à la peinture pure

Une génération en quête de nouveaux fondements pour les arts

Un art populaire ?

La crise des Sécessions en Allemagne et la naissance de l'expressionnisme

L'attrait de Paris

Difficile relève des générations : le cas Beckmann

Die Brücke et la formation d'avant-gardes allemandes

Vers une peinture germanique ?

CHAPITRE VIII. *Le renouvellement de la scène parisienne des avant-gardes*

Une nouvelle logique d'innovation

La querelle du nu : Paris, 1906-1908

La remise en cause d'un fauvisme absorbé par le marché

L'innovation cubiste

Une logique purement plastique ? La cordée Braque-Picasso

L'avant-garde parisienne, une microsociété bouillonnante

Petits marchands et dénicheurs

La rencontre avec les avant-gardes littéraires

De Montmartre à Montparnasse

Communauté de culture, identités multiples

QUATRIÈME PARTIE
LA GUERRE ARTISTIQUE INTERNATIONALE
1905-1914

CHAPITRE IX. *Le péril nationaliste*

Une médiatisation à double tranchant

Les revues, une chance pour l'avant-garde

L'illusion médiatique

Le cas du futurisme italien

Le dérapage nationaliste des avant-gardes parisiennes

La naissance d'un groupe cubiste parisien : une réponse au défi futuriste

Un classicisme moderne ?

La fermeture parisienne à l'innovation artistique

La radicalisation nationale du cubisme français

CHAPITRE X. *Une nouvelle géopolitique des avant-gardes*

Avec ou sans Paris ? La remise en cause de l'internationalisme moderne en Europe

Hollande et Belgique

La réaction anglaise contre la modernité parisienne

Une crise intensive en Allemagne

Vu d'Europe centrale : une périphérie déconnectée ?

Connexions roumaines, multicentralités

« *Printemps à Prague* »
L'effervescence des fauves hongrois
L'Allemagne, nouveau pays pour les avant-gardes internationales ?
L'abstraction pour réconcilier les peuples : le projet de Kandinsky
Le Cavalier bleu et le rêve d'une avant-garde prophétique
Berlin, Der Sturm et le rééquilibrage de la géographie avant-gardiste européenne
L'émigration de l'innovation plastique parisienne vers l'Allemagne

CHAPITRE XI. Une internationalisation à double tranchant

Le choix international des marchands parisiens
La stratégie exemplaire d'Ambroise Vollard
Eugène Druet : la consolidation du marché de la peinture novatrice
Félix Fénéon, la galerie Bernheim-Jeune, et la légitimation du fauvisme
Daniel Henry Kahnweiler, artisan de l'expansion internationale du cubisme
Les promoteurs de cette internationalisation
Des collectionneurs français rarement très engagés
Les médiateurs d'Allemagne et d'Europe centrale : la légitimation de la peinture avant-gardiste
La peinture avant-gardiste, objet d'un nouveau connoisseurship. L'exemple de l'Angleterre
La médiation avant-gardiste, stratégie médiatique et visuelle. Le cas de l'Armory Show
La guerre des nouvelles avant-gardes européennes
Les avant-gardes russes et leur malaise international
« Conflagration » à Londres
La balkanisation de la peinture avant-gardiste
Conclusion : la peinture au bout d'elle-même ?
Le grand ébranlement

CINQUIÈME PARTIE ENTRE LE FEU ET L'ORDRE L'ÉPREUVE DE LA GRANDE GUERRE

CHAPITRE XII. La guerre des avant-gardes parisiennes

Contribution
Vers une avant-garde constructive ?
« Les chefs sont aux armées »
Le temps des seconds couteaux
L'union sacrée des Modernes
Défendre l'avant-garde
Réveil des avant-gardes ? L'année 1916
Un nouveau programme moderniste : le classicisme
Le cubisme « bleu horizon »
Retour à l'ordre, seulement ?
La reprise artistique et ses limites
Le retour des expositions
Les marchands et l'avenir de l'art moderne
Vers la rive droite
« La pagaille » dans l'avant-garde

CHAPITRE XIII. Les avant-gardes allemandes en révolution

Au cœur de la guerre
La modernité au service de la nation
« Pour moi, la guerre est un miracle »
Les faveurs d'une économie de guerre
Vers la paix culturelle
Crise dans la jeunesse
Portrait de l'artiste en mutilé : Marc, Klee, Kirchner, Nolde... Un nouveau rôle pour l'avant-garde ?
George Grosz et l'agonie de l'avant-garde
Impérative rénovation : le temps des manifestes

Dada Berlin : nouvel horizon ?
L'art en révolution
Les espérances de novembre 1918
Entre art et propagande
Les motivations politiques de l'antiexpressionnisme dadaïste
Avant-gardisme plastique et politique enfin réconciliés ?
Aux limites de l'art
Le tournant naturaliste

CHAPITRE XIV. *Diasporas du désespoir*

Acédie

Paris, l'art et le « cimetière des uniformes »
« Je ne vais pas à New York, je pars de Paris »
Chercher Paris à Barcelone : « le petit groupe de nostalgiques »

New York : grande récré ou refondations ?

Dans la soif new-yorkaise de modernité
Naissance d'une avant-garde américaine ?
L'urinoir. De la blague de rapins à la légende fondatrice, et ses jalons géopolitiques
Le grand décalage : Dada, Zurich, 1916-1918
Le Cabaret Voltaire : dans une culture à la dérive
Entrer dans l'avant-garde européenne
De l'épigonisme à l'innovation
Dada devient sérieux ?
Le dégoût, encore...

ÉPILOGUE

APPENDICES

Bibliographie

Notes

Index des noms et des principales galeries et académies