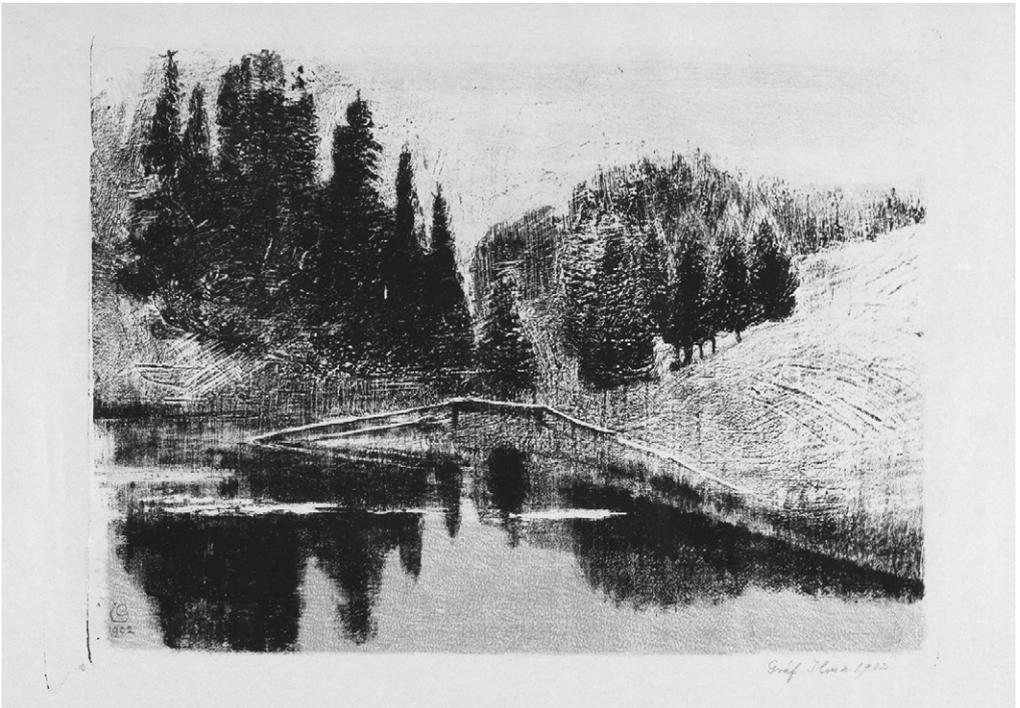


# Apollinaire, chroniqueur des salons de Paris, sur les peintres fauves (et !) hongrois

*Petra Kárai*

## Introduction

Le groupe de chercheurs, conduit par Krisztina Passuth, a étonné le public d'experts par leurs recherches, étendues sur plusieurs années, et qui ont préparé l'exposition *Vadak–Fauves. Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914*.<sup>1</sup> En effet, de très nombreuses peintures étaient conservées dans des lieux inconnus et des informations, jusque-là inédites, ont permis de lancer de nouvelles études.



Ill. 1. Ilma Gräf-Dreyfus : La Scierie d'Oberstdorf, 1902. Signé à gauche en bas : GI [monogramme] 1902. Signé à droite en bas : Gráf Ilma. Lithographie, 310×424 mm. Galerie Nationale Hongroise, Budapest, no. inv. : 1903-216

C'est avec enthousiasme que nous avons pu participer aux recherches scientifiques concernant la découverte des artistes hongrois vivants à Paris au tournant du 19<sup>ème</sup> siècle. Après nous être mis en quête des catalogues des salons de la Société des artistes indépendants – le premier but que nous poursuivions dans les bibliothèques des musées de Paris –, recenser les artistes hongrois de ces salons a été aisé.<sup>2</sup> Au cours de ce projet, d'importants noms d'artistes ignorés ont émergé dans l'horizon de l'histoire de l'art de la Hongrie de cette époque ; parmi eux, il y en a beaucoup dont les spécialistes ne se sont jamais occupés, par exemple Ilma Gräf-Dreyfus sur la vie de laquelle nous consacrons quelques pages dans cette étude. Etant donné que rechercher l'œuvre de tous les artistes cités dans ces catalogues semble une trop grande tâche, nous allons essayer d'aborder ce sujet d'un autre point de vue : comme nous avons pu nous rendre compte, à l'occasion de la préparation de l'exposition « Les fauves hongrois », de l'importance des messages des critiques d'art contemporaines sur les artistes hongrois, nous avons eu l'intention de nous intéresser aux critiques d'Apollinaire. Notre étude se focalise donc sur les artistes hongrois participant à la vie artistique de Paris et répondant à deux « critères » : des artistes qui ont exposé leurs tableaux aux salons des Indépendants, et qui sont, en même temps, mentionnés dans les critiques d'art d'Apollinaire. Bien sûr, certains artistes hongrois que nous avons trouvé mentionnés chez Apollinaire, ne participaient pas aux salons des Indépendants ; cependant nous avons décidé de les citer dans notre étude puisqu'Apollinaire – critique d'art – leur a fait une place dans ses écrits.

### Apollinaire comme critique d'art<sup>3</sup>

Apollinaire est devenu critique d'art non pas parce qu'il fréquentait les ateliers ou parce qu'il bavardait avec les peintres, non plus parce qu'il se serait efforcé d'écrire sur les actualités de la vie artistique au début de sa carrière de journaliste, mais parce que sa sensibilité l'a attiré vers le monde de la peinture, l'a conduit dans l'empire des œuvres d'art et l'a poussé à écrire sur l'art dans ses articles. Cet intérêt se manifeste déjà dans les premières années, quand il a passé un an en Allemagne entre 1901 et 1902 : il a alors visité tous les musées et toutes les expositions, et il a écrit non seulement des poèmes, des contes et des articles sur l'Allemagne, mais aussi ses premières chroniques d'art.

Après son retour en France, il s'est intéressé à d'autres sujets ; dans *Le Festin d'Ésope* et dans *L'Européen*, il n'a pas publié d'articles sur l'art, sauf un seul sur une exposition à Düsseldorf ; cette période a quand même été déterminante pour lui, car il a fait connaissance de Maurice de Vlaminck et d'André Derain, et il a rencontré Picasso en 1904. Ce dernier événement l'a incité à écrire l'article *Les Jeunes : Picasso, peintre* dans *La Plume*, le 15 mai en 1905.

En feuilletant les chroniques d'art d'Apollinaire sur le Salon des Indépendants en 1906, nous pouvons reconnaître une personnalité curieuse des événements de la vie artistique. Il dit d'ailleurs fréquenter les ateliers et être un familier des maisons d'éditions de plusieurs journaux, ce dont témoignent les compte-rendus qu'il a publiés. Il rapporte même qu'il n'est pas tout simplement dilettante, mais un collectionneur possédant « trois marines sur carton » de Karl Edvard Diriks, une lithographie d'Émile

Bonnard ; selon lui, Gertrude Stein ne s'occupe que de Matisse et de Picasso soulignant leur art par rapport aux autres peintres de cette période-là ; Manguin « possède beaucoup de Cézanne », ce qui n'est pas étonnant car ils étaient amis.<sup>4</sup>

En 1907, un ton tout à fait nouveau se déclare chez l'apprenti critique : dans *Je dis tout* et *Tabarin*, il utilise un style ironique et spontané avec lequel il attaque et critique vertement quelques uns des participants et organisateurs du Salon d'Automne. Cependant, en 1908, il atteint la maturité de « son art » : dans l'article sur Picasso, son style n'est plus spontané ni débordant, mais il est modéré et Apollinaire fait des commentaires pertinents dans ses rapports, dans un essai esthétique, et ensuite dans son article *Les Peintres cubistes* ;<sup>5</sup> ce changement de ton se manifeste aussi dans la préface du catalogue de l'exposition de Braque en 1908 chez Kahnweiler. Maintenant ce sont la transmission des informations au grand public, les réflexions d'après les impressions sur les images, et la promotion du soutien des artistes qui sont les leviers des critiques d'Apollinaire.

Dès 1910 et pendant quatre ans, il est chargé de la rubrique *La Vie artistique* dans le journal *L'Intransigeant*. Après des plus grands salons de Paris, il suit la vie artistique des galeries de Blot, Druet, Devambez, Bernheim-Jeune et Vollard dans ses écrits, mais il n'affirme plus nettement ses positions artistiques, il devient simple « relais » des informations et n'exprime plus son opinion qu'implicitement.

En 1914 il quitte *L'Intransigeant* pour défendre l'art d'Archipenko, de Delaunay et des futuristes. Au début de la Seconde Guerre mondiale, en mai, il est chargé de la rubrique *Arts* de *Paris-Journal*.

Après sa guérison (il est revenu blessé du front), il revient durant l'été de 1916 dans le monde artistique mais la situation des journaux est grave, et il ne peut publier d'articles qu'en 1918. A ce moment-là, il tient le poste de responsable de la rubrique *Échos et on-dit des lettres et des arts* dans *L'Europe nouvelle* et il fait quelques écrits pour *Les Arts à Paris* fondé par Paul Guillaume. Comme fondateur de *l'esprit nouveau*, il est souvent appelé à écrire les préfaces des catalogues d'exposition, ou bien à faire des exposés sur l'art (en général). Paul Guillaume l'a par exemple invité à sa galerie le 13 novembre 1917.

Contrairement à ce que nous pourrions penser, Apollinaire ne suit pas les tendances de son temps : son opinion s'exprime, par exemple dans le cas du Douanier Rousseau et de Robert Delaunay. Mais, malgré son attitude moderne, il ne peut pas rompre avec les usages du journalisme, et, comme il le révèle dans une de ses lettres, datée du 5 mai 1914 : « C'est encore vouloir faire l'innocent ou ignorer ce qu'est un journal quotidien, ou ce qu'est le jeu des relations, des amitiés, pour reprocher à un critique de mentionner beaucoup de noms dans un compte rendu de Salon où exposent des milliers d'artistes. »<sup>6</sup> Au fond, durant cette période, les énumérations longues, globales et les descriptions négligées caractérisent les commentaires de toutes les expositions. Mais Apollinaire, lui, laisse les traces de sa propre opinion dans ses critiques : la conception des valeurs fondamentales du vrai art, mettant l'invention et l'authenticité au centre ; l'accent sur la liberté de l'artiste, qui l'aide à réaliser les fruits de son imagination. Grâce à son approche tout en finesse, il présente les artistes les plus importants et fait l'éloge de leurs œuvres : Matisse, Picasso, Braque, Derain, Delaunay, Chagall, Léger, Picabia, Duchamp... Il dessine ainsi un « musée imaginaire » qui n'a pas de rival en matière de critique contemporaine, et qui témoigne qu'Apollinaire a le goût et le sens de la qualité artistique des œuvres d'art. C'est ce que les spécialistes de l'histoire de l'art omettent.

## Le Fauvisme et Apollinaire

En 1907, à l'occasion du Salon d'Automne, Apollinaire écrit un chapitre consacré uniquement à Matisse dont la première phrase est « Le fauve des fauves » tel qu'il le définit.<sup>7</sup> Dans la même année, il mentionne l'artiste à plusieurs reprises : dans *La Phalange*, le 15 décembre, il présente son art, mais il n'en parle pas de façon très pertinente ; mais, en 1907,<sup>8</sup> il affine son analyse du style fauve. « Ce fauve est un raffiné. Il aime s'entourer d'œuvres d'art anciennes et modernes... »<sup>9</sup>

Comme nous l'avons déjà signalé, la première critique d'Apollinaire sur le Salon des artistes indépendants est publiée en 1908.<sup>10</sup> Dans cet article, Apollinaire valorise l'art des peintres fauves. Il entame son écrit avec un ton totalement ironique : il relate qu'on n'écrit pas beaucoup sur la 24<sup>e</sup> Exposition de la Société des Artistes Indépendants, et dans sa deuxième phrase, il tance ceux qui obéissent « à un mot d'ordre venu d'on ne sait quelles officines. »<sup>11</sup> Puis il continue : « Que la paix soit avec leurs tenanciers ! / Cependant, le silence n'a pas été si bien gardé qu'on n'ait proclamé, [...] les œuvres dont le succès ne pouvait se tenir caché. »<sup>12</sup>

Dans cet écrit nous trouvons le nom d'André Derain qu'Apollinaire exalte pour ses qualités de peintre. Il évoque ici la notion d'« abstraction » que nous rencontrons pour la troisième fois dans l'histoire de l'art.<sup>13</sup> Au regard des œuvres citées ci-dessous, Apollinaire utilise le mot « sublime ». Il souligne la « pureté » et la simplicité de ses peintures. Il cite trois œuvres : *La Toilette*, *Le Portrait* et *Le Paysage de cypres* qui prouvent l'attitude du peintre qui « purifie la réalité et "doue d'authenticité la nature" ». <sup>14</sup>

De Marquet, Apollinaire reconnaît la « modestie » que le visiteur peut apercevoir dans ses œuvres. Il met en valeur la « curiosité » de Vlaminck et l'« opulence de ses dons » ; à l'aide desquelles ce dernier montre quelques nouveautés dans son art. Apollinaire fait l'éloge de l'« instinct » de Manguin ce qui le classe parmi les artistes favorisés, bien que son art ne soit pas original. Il indique les innovations stylistiques de Camoin qu'il n'accepte pas parce que cet artiste renie ce qui faisait son style jusqu'ici. Et selon Apollinaire, ce n'est pas une bonne évolution.

Dans sa critique des peintres qui étaient anciennement fauves, Apollinaire présente les nouvelles directions de leur quête artistique qui vient à maturité. Georges Braque a peint des images fauves entre 1906 et 1907, mais il s'occupe désormais de la construction de la composition ; Jean Puy a créé des peintures fauves vers 1905, aujourd'hui il expose deux de ses œuvres, *La Belle Nonchalante* et *L'Étude de nu au soleil*, qui témoignent d'un style marqué par la « nonchalance » et la « lassitude » mais qui ne sauraient pas être ennuyeuses, « lassantes ». <sup>15</sup>

L'œuvre d'Othon Friesz, *Travail à l'automne*, est celle qui connaît le plus grand succès à cette exposition, bien qu'Apollinaire trouve son style empreint de « décadence ». « Il nous présente en un seul morceau d'énormes dimensions plusieurs morceaux facticement soudés. »<sup>16</sup> Ce reproche témoigne le nouveau moteur du style d'Othon Friesz, la construction.

Apollinaire énumère aussi d'autres artistes, comme Van Dongen, Diriks, Klingsor, Marie Laurencin, Paul Signac, Dufy, Rouault, le Douanier Rousseau etc. Voici enfin comment il résume la 24<sup>e</sup> Exposition des Indépendants : « En somme, le Salon des indépendants de 1908 est aussi intéressant que ses aînés. Il contient moins de nouveautés mais les tendances sont mieux tranchées... »<sup>17</sup>



Ill. 2. Philip de László : La Duchesse de Rohan, née Herminie de la Brousse de Verteillac, 1911. Huile sur toile ; 115×95 cm. Signé à gauche en bas : P.A. László / Paris 1911 VI. Collection particulière. J. B. Darrasse © de Laszlo Foundation

Le 11 février 1911, dans *L'Intransigeant*, Apollinaire résume le livre de Michel Puy, *Le Dernier État de la peinture*, où les fauves reçoivent une place de choix du point de vue de l'histoire de l'art.<sup>18</sup>

S'agissant du Salon des indépendants de 1911, Apollinaire sépare en trois catégories les peintres fauves. Le premier est « Quelques vieux fauves » où nous trouvons

Van Dongen, Girieud et Vlaminck dont l'art est « un crime ». « ...triste, triste... ».<sup>19</sup> Le deuxième, « Quelques jeunes fauves », est constitué de peintres peu connus pour leur style fauve, comme Dunoyer de Segonzac, La Fresnaye, Chabaud ou Paul Véra. Le troisième groupe, « Les fauves du temps jadis », réunis les artistes qui sont « plus audacieux encore dans le coloris que jamais ».<sup>20</sup>

Dans la chronique du Salon d'automne de 1911, Apollinaire a pour objectif de défendre son ami Picasso, et la nouvelle tendance artistique initiée par ce dernier, le cubisme.<sup>21</sup> A côté de cela, il consacre quelques phrases aux fauves : « Les derniers fauves » exposent des images à la manière de Matisse.<sup>22</sup>

Nous devons attirer l'attention sur une étude d'Apollinaire de 1913 où, dans un des passages, il explique la raison d'être du cubisme en présentant les tendances artistiques de l'impressionnisme à l'expressionnisme.<sup>23</sup> En ce qui concerne le fauvisme, il énumère les plus grands maîtres du courant ; parmi eux nous pouvons lire le nom de Béla Czóbel en tant que « Gobel » dans le recueil publié en 1991.<sup>24</sup> Cette information est très importante pour l'histoire de l'art hongrois parce qu'il n'y a que Czóbel qu'Apollinaire mentionne comme peintre hongrois fauve. « C'est à partir du Salon d'automne 1906 que l'on commença à appeler du nom de "fauves" un certain nombre de peintres parmi lesquels on comptait Henri Matisse, André Derain, Girieud, de Vlaminck, Friesz, Dufy, Camoin, Manguin, Gobel [sic]... »<sup>25</sup>

Les recherches menées par les spécialistes hongrois n'ont connu jusqu'ici que les critiques de Louis Vauxcelles, de Gelett Burgess,<sup>26</sup> de Friedrich Ahlers-Hestermann,<sup>27</sup> de J.-C. Holl et de Henry Éon sur Czóbel, car ils sont les plus célèbres critiques d'art de l'époque. Lucien Mainssieux souligne aussi l'influence importante du jeune peintre oriental, qui a exercé de l'ascendant sur Matisse : « L'âme inquiète d'un Matisse devait découvrir le chemin de Damas de son perfectionnement dans les schémas barbares apportés par ce Hongrois, prototype d'énergie concentré et de violence brutale, en ses nus d'outremer et de cadmium, cerclés de traits impérieux et noirs énormes. Cet homme qui dégageait une forte attraction vivait dans un atelier de Vaugirard avec toute la simplicité primitive du ghetto natal, tel qu'un pionnier dans sa cellule. Belle figure expressive et puissante du Bonaparte, manières directes et fortes, masque bronzé du conquistador. Un lit, deux chaises, un seau à ordures comme en prison, une table et le matériel à peindre, c'est tout. Aux murs quelques échantillons de cet art nègre et virulent. Voilà ce qui devait séduire Matisse, vers 1907–1908. »<sup>28</sup> Il y a d'autres journalistes qui s'occupent du peintre hongrois, comme Sophie Barthélémy le montre dans son étude,<sup>29</sup> mais le fait que ce soit Apollinaire qui place l'art de Czóbel à côté de ceux des peintres fauves français dans cet article préparé probablement en 1913, peut relancer le débat né pendant la conférence.<sup>30</sup> La polémique se dresse autour de la question de savoir si les spécialistes (surtout hongrois dans ce cas-là) utilisent pertinemment la notion *fauves hongrois* qui est tout de suite devenue *terminus technicus* au cours des recherches.<sup>31</sup>

Notre projet n'est pas de juger l'usage du terme *fauves hongrois*, ou bien de déterminer le cercle des peintres fauves hongrois (ce qui serait la matière d'une autre étude), mais nous avons voulu attirer l'attention sur cette citation inconnue d'Apollinaire, et inviter les chercheurs à un nouveau dialogue sur cette question scientifique et ce, afin d'entretenir et de nourrir le débat.

## Les artistes hongrois dans les critiques écrites par Apollinaire

Apollinaire a non seulement fait des remarques sur les artistes français, mais en raison de ses origines mélangées, il a aussi considéré l'œuvre des artistes étrangers, surtout celles des Polonais et des Russes. Comme son « horizon » s'ouvrait vers l'Europe de l'Est et l'Europe centrale dans le domaine des beaux-arts, c'est tout naturellement qu'il a aussi consacré quelques pages aux artistes hongrois.

Il mentionne en tout premier selon l'ordre chronologique « Mme Katona » en 1910 concernant l'exposition du Cercle international des arts.<sup>32</sup> Nous pouvons identifier cette dame comme étant Adeline Madarász (Pest, 1871 – Budapest, 1962), fille de Viktor Madarász, maître hongrois de la peinture historique, et femme de Béla Katona peintre, qui était élève de Bertalan Székely, grand peintre de la peinture historique, à l'Académie des Beaux-Arts de Budapest. Elle habita ensuite longtemps à Paris, où elle fréquentait l'Académie Julien. Dès 1910, elle participa à des expositions du grand salon officiel hongrois Société nationale hongroise des Beaux-Arts (Országos Magyar Képzőművészeti Társulat) au Múcsarnok, du Salon National (Nemzeti Szalon) de Budapest, et elle fut membre de la Société des femmes peintres hongroises (Magyar Képzőművésznők Egyesülete).<sup>33</sup>

En suivant toujours la chronologie, nous trouvons aussi une femme peintre hongroise dans les écrits d'Apollinaire. Ilma Gräf-Dreyfus<sup>34</sup> est née en 1872 à Sopron, et elle était élève du maître local, Rezső Steiner (1854–1945).<sup>35</sup> Dès 1899, elle présentait ses peintures aux salons du Cercle des Beaux-Arts de Sopron (Soproni Képzőművészeti Kör).<sup>36</sup> Lors du second de ces salons en 1900, elle a réussi à occuper une place dans un commentaire.<sup>37</sup> Dans cette critique, l'auteur soulignait que ses œuvres *Nature morte*, *Roses* et *Religieuse (Csendélet, Rózsák, Apáczsa)* étaient assez « impressionnantes ». Il louait son *Etude de tête (Tanulmányfej)*, et il reconnaissait ses « talents de peinture de portrait » d'après ses effigies. Elle participait aux expositions de la Société nationale hongroise des Beaux-Arts (Országos Magyar Képzőművészeti Társulat) ; à celle de 1902/3, l'État a acheté un exemplaire de sa lithographie *La scierie d'Oberstdorf (Oberstdorfi fűrészmalom)*.<sup>38</sup> (Ill. 1.) Cette lithographie prouve aussi ses relations allemandes, car elle l'a envoyée d'une adresse munichoise selon le catalogue d'exposition.<sup>39</sup> Nous devrions aussi mieux examiner ses relations autrichiennes, car, dans les Archives de la Société des femmes peintres autrichiennes, il nous restait une lettre d'Ilma Gráf qu'elle a écrite à propos de la fondation de la Société en 1910. Elle en était donc probablement membre.<sup>40</sup> *Les lettres de Paris (Párisi levél)* de Károly Lendvai,<sup>41</sup> l'article de György Bölöni<sup>42</sup> et les informations des catalogues d'exposition démontrent qu'elle était déjà à Paris vers 1907–1908. En 1907 elle a participé à l'exposition du Salon d'Automne,<sup>43</sup> et elle a exposé un « intérieur de campagne »<sup>44</sup> au Salon de la nationale. Dès 1908, elle se présentait au Salon des indépendants.<sup>45</sup>

Apollinaire mentionne deux fois la peintre Gráf en 1910, d'une manière toujours très encourageante : « Tout près chatoie le séduisant envoi de Mme Ilma Graf; d'amusantes *Marionnettes au repos* et d'autres natures mortes : *Oignons et carottes*, ou bien encore *Œillets d'Inde, Oignons et aulx*. »<sup>46</sup> Cet article est publié à propos du Salon des indépendants, et un autre à l'occasion de l'exposition du Salon de la nationale : « Voici salle 6 bis : *Kiki avec ses jouets*, toile d'un joli sentiment et de couleurs harmonieuses, par Ilma Grof [sic !]. »<sup>47</sup> Grâce à ces commentaires d'exposition et à l'énumération du cata-

logue du Salon des indépendants de 1910, nous pouvons alors connaître les peintures qu'elle y expose ainsi que quelques unes aussi présentées à l'Exposition au Printemps de la Société nationale hongroise des Beaux-Arts à Budapest en 1911. Apollinaire cite trois natures mortes et une peinture représentant des marionnettes qui figurent sur la liste des œuvres exposées dans le catalogue,<sup>48</sup> car nous considérons qu'Apollinaire nomme les peintures conformément à ce qu'il voit sur les images, et que la signification du mot « guignol » peut aussi être proche du mot « marionnette » (cela dépend si le manipulateur le contrôle du dessus par des ficelles). *Kiki avec ses jouets* décrit par Apollinaire à propos du Salon de la nationale s'adapte très bien à l'autre tableau *Guignols*, exposé au Salon des indépendants, et intitulé ainsi par l'auteur d'après ce qu'il avait sous les yeux. Un de ces deux Guignols est présenté à l'Exposition au Printemps de la Société nationale hongroise en 1911, à côté de *Dahlias*, déjà exposé au Salon des indépendants de 1908.<sup>49</sup>

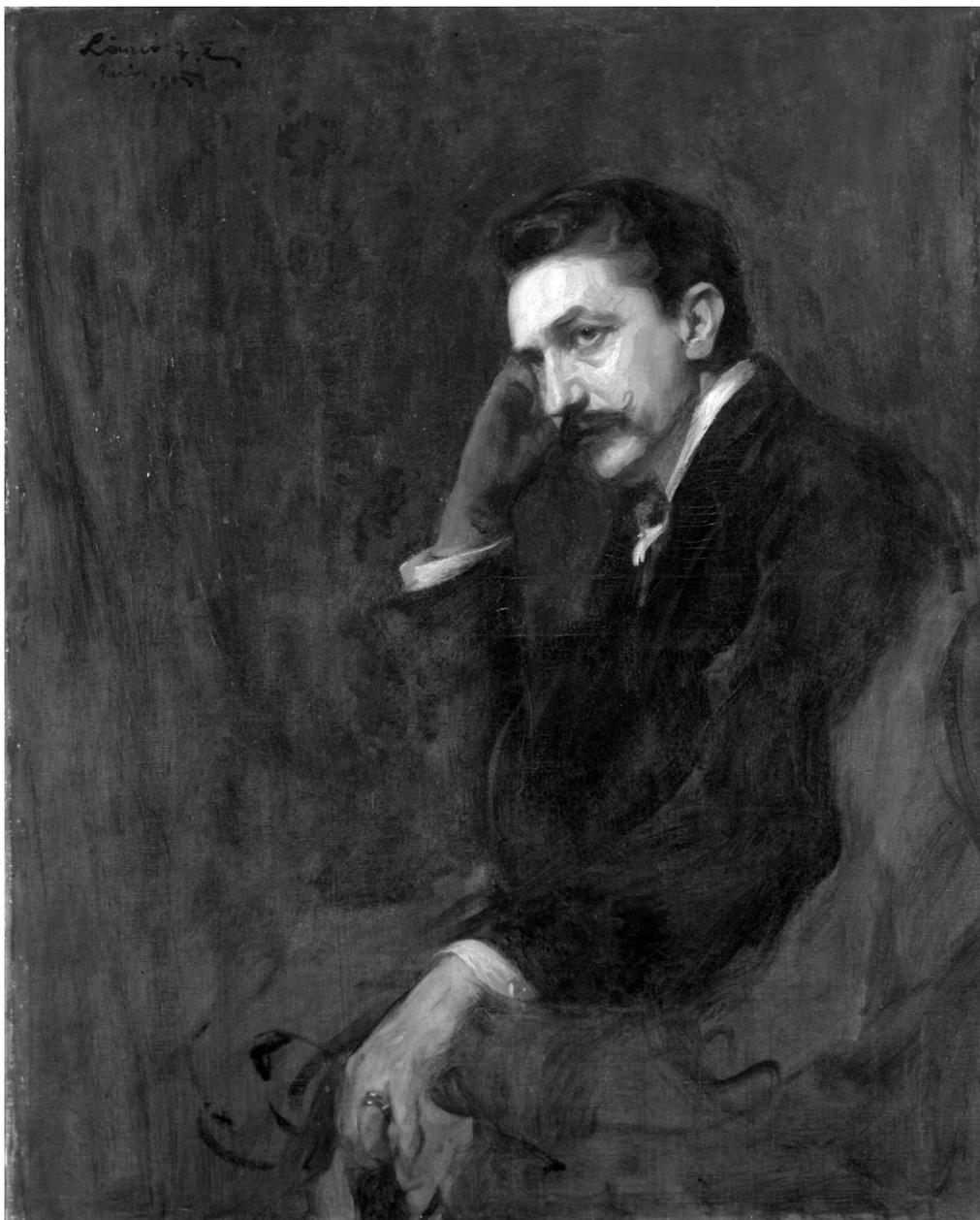
Apollinaire fait l'éloge de « *Chrysanthèmes*, joli tableau d'un bel effet par Mme Ilma Graf-Dreyfus » en 1911, exposé lors du Salon de la nationale.<sup>50</sup> Cette peinture de Gráf est aussi soulignée par Károly Lyka en 1953, comme une des plus importantes œuvres de la peintre.<sup>51</sup> Nous rencontrons son nom encore trois fois dans les critiques d'Apollinaire, en 1912 concernant le Salon des indépendants, et en 1913 à l'occasion des expositions des deux sociétés d'artistes déjà mentionnées. Comme dans toutes les critiques d'Apollinaire écrites sur Ilma Gráf, il reconnaît son style, il fait l'éloge de son art, et, en plus, il tance ses contemporains, car « L'envoi de Mme Ilmazrof [sic !] est plein d'accent. Il semble qu'on eût pu mettre cette artiste un peu plus en valeur. »<sup>52</sup>

Entre-temps, elle est s'est mariée, elle a changé son nom pour celui de Gráf-Dreyfus, et en 1914, elle s'est installée à Paris en passant par Munich, selon le chroniqueur de la vie artistique de Sopron.<sup>53</sup> Il nous restait une caricature de Gráf sur Carl Sternheim (1878–1942), dramaturge expressionniste.<sup>54</sup> C'est très important parce que Sternheim était en contact avec le Cavalier bleu (Der Blaue Reiter) : au début des années 1900, ils ont construit avec sa femme, Thea Löwenstein (à l'origine Bauer) qui « impressionnait les expositions expressionnistes »,<sup>55</sup> la Schloss Bellemaison où ils recevaient par exemple Carl Einstein, historien de l'art et critique et Klaus Mann, fils de Thomas Mann. A propos de Sternheim, nous devons mentionner son penchant de collectionneur : en 1908 il a acheté une peinture de Van Gogh à l'exposition organisée par Barkl et Thannhauser.<sup>56</sup> La recherche des relations entre Gráf et Sternheim, et Gráf en Allemagne pourrait être une tâche très intéressante...

Apollinaire évoque dans ses critiques le style de Philip Alexius de László (Fülöp László ; Pest, 1869 – London, 1937), le plus célèbre portraitiste de l'époque. Il mentionne deux fois en 1910, et une seule fois en 1912, le peintre qui s'installe à Londres, et qui obtient pour les années 1910 tout ce qu'un peintre peut espérer au niveau financier et au niveau de la reconnaissance. Il a déjà peint le portrait de Guillaume II d'Allemagne, de Léon XIII, de Pie XI, et plus tard celui de Miklós Horthy, d'Artúr Görgey, de Mussolini et de Roosevelt.

Apollinaire ne fait qu'énumérer trois de ses toiles ; cela montre qu'il ne souhaite pas favoriser les peintres « classiques », il s'intéresse à leurs styles dans le but de diffuser ses critiques à tous les amateurs.<sup>57</sup>

Malheureusement, nous ne connaissons pas le vrai nom de M. de Clermont-Tonnerre, mais c'est probablement Aimé François Philibert de Clermont-Tonnerre (1871–1940), Duc de Clermont-Tonnerre et Pair de France, puis Prince de Clermont-Tonnerre.



Ill. 3. Philip de László : Le Comte Robert de Montesquiou-Fézensac, 1905. Huile sur toile ; 98,5x79 cm. Signé à gauche en bas : László F.E. / Paris 1905. Collection particulière.  
Jacqueline Hyde © de Laszlo Foundation for the Montesquiou portrait

La Duchesse de Rohan, née Herminie de la Brousse de Verteillac (1853–1926) était très célèbre à l'époque. Comme poétesse, elle reçoit les gens de lettres, comme par exemple Robert de Montesquiou-Fézensac (1855–1921), homme de lettres et dandy. Philip de László peint des portraits des deux personnages que nous connaissons, heureusement.<sup>58</sup>

Le portrait de la Duchesse, peint en 1911, est présenté au Salon de la nationale<sup>59</sup> (Ill. 2.) où l'artiste ne se présente qu'entre 1912 et 1914, car en général, il participe plutôt au Salon des artistes français. La peinture a une copie faite par Louis-Marie Lécharny (née en 1955) en 1922 pour une collection privée.<sup>60</sup>

Robert de Montesquiou-Fézensac (Ill. 3.) était une des plus illustres personnalités de Paris au tournant du siècle : pour lui, un seul portrait ne suffisait pas, il a commandé un total de plus de 50 portraits de lui-même par des maîtres comme Jacques-Émile Blanche et Whistler. László l'a probablement rencontré pour la première fois quand il fréquentait l'Académie Julian en 1890–1891. Comme il entretenait des relations familiales avec la famille Gramont à laquelle il était très lié, il visitait souvent le « salon » d'Antonia Corisande Élisabeth de Gramont, Élisabeth de Clermont-Tonnerre, femme de lettres et aristocrate française, surnommée « la duchesse rouge ». C'est ici, qu'il a pu faire la connaissance du peintre László à qui il a consacré un livre en 1912, intitulé *Philipp László, un portraitiste lyrique*. Après sa mort, il a écrit la préface du livre d'Oakley William, *Selections from the Work of P. A. de László*. László a peint le portrait de son ami en décembre 1905 à Paris, au 17–19 rue Visconti où était jadis l'atelier de Delacroix. Il l'a aussi présenté à Londres au grand public en 1907 à l'occasion de son exposition individuelle.<sup>61</sup>

La critique d'Apollinaire sur József Brummer (Zombor/Sombor, 1883 – New York, 1945) n'est pas examinée dans notre étude, car Krisztina Passuth a déjà fait dans son article le compte rendu de la vie du sculpteur devenu marchand d'œuvres d'art.<sup>62</sup>

Mihály Munkácsy se trouve aussi dans les écritures d'Apollinaire mais critiqué comme étant un peintre n'ayant pas bon goût. Il le cite à propos d'une exposition organisée à la galerie de Barbanzages, intitulé *Céramiques et miniatures persanes*. « Il y a là des miniatures d'influence italienne ou flamande qui prouvent que les Persans ne comprenaient pas l'art occidental et les morceaux de cet ordre sont mauvais comme des peintures de l'École ou les pires morceaux de Munkácsy. »<sup>63</sup> Nous pouvons voir ici aussi qu'Apollinaire dévalorise les peintres académiques – attitude que nous avons pu constater vis à vis de Philip de László.

Nous avons déjà mentionné le cas de Béla Czóbel par rapport à des critiques d'Apollinaire sur les fauves.

Apollinaire fait de bonnes remarques sur Imre Szobotka (Zalaegerszeg, 1890 – Budapest, 1961) et Elemér Kóródy (Soborsin / Sávârşin, 1889 – Ungvár, 1914) dans la critique du Salon des indépendants de 1913 : il range leur style au même niveau que celui de Chagall, Metzinger et Le Fauconnier. Il souligne les « efforts intelligents pour sortir du dessin et du coloris de l'école » des tableaux cubistes de Szobotka,<sup>64</sup> il énumère les « efforts très dignes d'intérêt » de Kóródy dans les articles de *Montjoie* !<sup>65</sup> et de *L'Intransigeant*.<sup>66</sup>

Szobotka n'expose qu'une seule peinture, *Sous les arbres*, au Salon des indépendants de 1913. Mais Kóródy présente trois tableaux, deux nus et un portrait.<sup>67</sup>

Apollinaire fait des remarques sur Zsigmond Nagy de Gyügye (Nagybánya / Baia Mare, 1872 – Budapest, 1932), plus tard peintre célèbre de la cour espagnole, à propos de son exposition individuelle à Paris, car la galerie Georges-Petit présentait, en 1914, ses peintures inspirées par la culture *matyó* (originale de Mezökövesd, caractérisée par les couleurs vives notamment dans les vêtements, et présentant un mode de vie particulier) et la culture tzigane. Dans les années 1910, la presse hongroise s'intéressait beaucoup au peintre alors reconnu auprès du grand public de son pays natal, et

élève de Munkácsy et de Gyula Benczúr, peintre académique.<sup>68</sup> En novembre 1913, la presse a rendu compte de son séjour de plusieurs semaines à Mezőkövesd qui visait à exécuter des peintures de genre *matyó* pour l'exposition de 1914 à Paris. Dans le cadre de son séjour, il participait au mouvement qui voulait fonder une colonie d'artistes à Mezőkövesd.<sup>69</sup> Dans un article de *Pesti Hírlap* de 1914, on lit quelques lignes sur l'exposition parisienne de Nagy de Gyügye durant laquelle les amateurs de l'art peuvent voir, dans les trois petites salles de la galerie Georges-Petit, les toiles représentant des costumes *matyó*. L'auteur anonyme considère qu'il est important de mentionner que ces œuvres sont significatives, car elles nous présentent une culture hongroise inconnue. Il fait l'éloge des peintures *matyó* de l'artiste, mais il lui reproche ses portraits.<sup>70</sup>

Le baron Albert Nyáry, peintre, historien, archéologue et ethnographe se souvient aussi de cette exposition parisienne qui est placée « dans le salon le plus en vogue » de la capitale : selon lui, Nagy de Gyügye n'est pas assez « reconnu en Hongrie, mais maintenant Paris le satisfait. » Nagy de Gyügye est arrivé à Paris après avoir surmonté les difficultés, et il est devenu élève de Munkácsy pendant quatre ans, puis il est retourné dans son pays pour quelques années, et alors, il repart pour Paris, mais « il garde son atelier à Budapest ». Il est allé à Mezőkövesd au hasard où il a rencontré la culture *matyó*. Plusieurs peintres y étaient déjà venus depuis longtemps, mais pas un seul ne s'en était emparé comme lui.

Nyáry montre que le public peut découvrir sur ses tableaux : la fiancée dansant et autour d'elle, les demoiselles d'honneur qui l'habillent, assises sur terre, trois jeunes filles composant un bouquet de fleurs, et trois filles partant pour travailler au petit matin. Nyáry accentue la tonalité de base, froide ou chaude, de tous les tableaux de son collègue, dans lesquelles les figures s'insèrent. L'auteur s'inquiète de savoir si ses peintures resteront à l'étranger : « Cela nous fait presque mal de nous séparer de cette collection dont aucune pièce ne sera plus visible pour nous. Car ce pays gardera chacune d'elles. »<sup>71</sup>

Apollinaire souligne l'importance ethnique des œuvres de Nagy de Gyügye, mais il critique son style et son coloris (pour lui, Nagy de Gyügye est un peintre classique du « genre Munkácsy ») : « Le tout dans une manière un peu brutale, un peu sommaire, mais riche et très caractéristique. »<sup>72</sup> « La manière riche et très caractéristique » fait référence plutôt au choix du sujet.

En ce qui concerne les toiles exposées, Apollinaire nous donne leurs titres, ou bien leurs descriptions. Pour l'identification des œuvres, un catalogue d'exposition de commémoration et de collection de 1934 nous aide : la Société nationale hongroise des Beaux-Arts a présenté les peintures de l'ensemble des périodes artistiques.<sup>73</sup> Selon le rapport de *Pesti Hírlap*, *Garçon matyo dans un czarda* pourrait être similaire à *A szőlőcsárdás*, tandis que *Femmes matyo se rendant à l'église* est identique à *Templomból hazatérő parasztok*, *Jeunes fiancés matyo* est le même que *Fiatal matyó házások*, et « des fous de village » et *Falu bolondja* sont pareils. D'après le catalogue de 1934, dans la description « vieilles femmes fumant la pipe » nous pouvons reconnaître *Pipázó cigányasszony*, car Apollinaire le cite parmi les représentations des scènes de vie des tziganes.

Apollinaire mentionne aussi un tableau *Fileuse matyo*. De plus, il nous donne des descriptions de brodeuses, et enfin il souligne l'attrait que Nagy de Gyügye a éprouvé pour des vêtements juifs. Malheureusement, nous ne pouvons pas connaître ces motifs parce qu'ils ne sont pas cités dans les articles. A part cela, il énumère quelques pein-

tures en les décrivant, mais nous connaissons beaucoup d'œuvres abordant le même sujet que celui de l'article du Pesti Hírlap et du catalogue de 1934.

Pesti Hírlap mentionne un portrait de Joseph-Auguste de Habsbourg-Lorraine, prince palatin de Hongrie, à qui Nagy de Gyügye donnait des cours de peinture,<sup>74</sup> et de Sándor Giesswein, prélat apostolique, homme politique et écrivain, exposés à la galerie Georges-Petit. Apollinaire n'en dit rien.

Parmi les peintures exposées à Paris et citées dans le Pesti Hírlap, le grand public pouvait voir la composition visuelle des scènes quotidiennes de la culture tzigane et matyó à l'exposition de Budapest, en 1934. Quelques toiles peuvent être identifiées : *Matyó anya gyermekével* et *Gyermekét tápláló matyóasszony* [Mère matyó avec son enfant], *Matyó pár* est identique avec *Fiatal matyó házasság* [Jeunes mariés matyó].

Sándor Galimberti (Kaposvár, 1883 – Budapest, 1915) et Valéria Dénes (Budapest, 1877 – Pécs, 1915) attirent l'attention d'Apollinaire grâce à leur exposition dans la galerie de Berthe Weill en mai 1914 (en fait, ils y ont exposé plusieurs fois). Comme Krisztina Passuth l'a déjà écrit dans son étude de 2006, nous ne connaissons pas ces œuvres, mais il s'agit probablement de celles qui circulaient dans les salons de Paris à cette époque.<sup>75</sup> Dans cet article vantant l'exposition, Apollinaire compare le couple hongrois à André Lhote, peintre cubiste, et il attire l'attention du public sur les « proportions héroïques » de Valéria Dénes.<sup>76</sup>

Apollinaire fait encore trois petites remarques qui sont intéressantes pour nous. Il commente les tableaux de Jan Styka (1858–1925) peintre d'origine austro-hongroise, dont les œuvres sont exposées au salon de la Galerie La Boétie auprès des toiles de ses fils, qui s'inspirent de l'histoire de la Pologne et de la Hongrie.<sup>77</sup>

« Mme Szarvady », alors Wilhelmine Clauss-Szarvady (1834–1907), une des plus célèbres pianistes de l'époque, était la femme de Frigyes Szarvady (1822–1882), publiciste et secrétaire diplomate hongrois à Paris. Louis Gustave Ricard, fameux portraitiste, a fait une représentation d'elle, toujours au 19e siècle qui fut présentée au cours de deux expositions rétrospectives en 1912 dont Apollinaire fait la critique. Le public pouvait admirer ce portrait au Jeu de Paume et au Grand Palais, le dernier organisé dans le cadre du Salon d'Automne.<sup>78</sup>

Apollinaire parle d'Aurél Stein (Pest, 1862 – Kabul, 1943) archéologue de réputation mondiale, linguiste, et explorateur surtout de l'Asie centrale, d'origine hongroise, à l'occasion de l'ouverture de la nouvelle aile « King Edward VII Galleries » du British Museum en 1914. C'est en ce lieu que se trouve aussi la collection de Stein, qui se compose de peintures, de manuscrits, et d'objets archéologiques.<sup>79</sup> Sur ce vernissage, plusieurs articles ont été publiés parmi lesquels celui d'Apollinaire.<sup>80</sup>

## Conclusion

Nous pouvons constater qu'Apollinaire a fait l'éloge de Matisse et de quelques uns de ses collègues fauves au début du mouvement, et c'est plus tard, en 1913 qu'il a cité d'autres peintres, comme Béla Czóbel. Cependant, il est très inhabituel qu'il n'ait jamais cité Róbert Berény, « apprenti fauve »<sup>81</sup> que d'autres critiques acceptaient comme peintre fauve.

Nous ne connaissons pas l'ensemble de l'œuvre d'Adeline Madarász et d'Ilma Gráf-Dreyfus, non plus que leurs qualités de peintre et, par conséquent, nous ne pouvons pas bien saisir la position d'Apollinaire et la raison pour laquelle il a référencé ces artistes dans ses critiques. Découvrir les relations internationales dans l'histoire de l'art constitue une nouvelle tâche pour les chercheurs hongrois.

Philip de László était important pour Apollinaire : non seulement il l'a mentionné à cause de sa présence au Salon des artistes français et au Salon de la nationale mais aussi parce qu'il connaissait une renommée mondiale. De plus, Zsigmond Nagy de Gyügye ouvrait de nouveaux horizons à Apollinaire grâce à la culture très colorée, matyó et tzigane qu'il représentait.

Les critiques de 1913 et de 1914, formulées par le maître intellectuel du cubisme, font l'éloge des œuvres des peintres hongrois appartenant au style cubiste : Imre Szobotka, Valéria Dénes, Sándor Galimberti et Elemér Kóródy (ce que l'on peut supposer pour ce dernier, malgré la rareté de ses peintures). Ces compliments étaient mérités.

Nous ne connaissons pas les œuvres entières de la plupart des artistes hongrois, sauf quelques-uns, qu'Apollinaire a critiqués favorablement. Il nous semble qu'Apollinaire a choisi les peintres moins connus non pas à cause de leur classification dans le mouvement de l'avant-garde, mais à cause de leur « caractère pittoresque », par exemple dans le cas de Zsigmond Nagy de Gyügye.<sup>82</sup> Nous avons pu étudier la position d'Apollinaire face à l'art féminin, par exemple à travers la peinture de Marie Laurencin dont il a fait toujours l'éloge.<sup>83</sup>

## Notes

- 1 Je tiens à remercier Enikő Róka et Anne-Laure Girot pour leurs précieux conseils et leur aide pendant la réalisation de cette étude. « *Vadák* » – *Fauves. Les fauves hongrois de Paris à Nagybánya 1904–1914*. Exposition à la Galerie nationale hongroise, du 21 mars au 30 juillet 2006. Puis en France: au Musée d'Arts Modernes de Céret, au Musée Matisse du Cateau–Cambrésis, et au Musée des Beaux–Arts de Dijon. Nagybánya: aujourd'hui en Roumanie, Baia Mare. En 1896, une colonie d'artistes s'est installée dans la ville. Elle est devenue le berceau de la modernité pour trois générations.
- 2 Peintres hongrois aux Salons des Indépendants (1905–1914). Réuni par Petra Kárai in *Vadák – Les « fauves » hongrois de Paris à Nagybánya (1904–1914)*. 1904–1914, éd. par Krisztina Passuth et György Szücs (Budapest: MNG, 2006), 322–325.
- 3 Ce chapitre a été résumé d'après la *Préface* et les *Notices* de Pierre Caizergues et Michel Décaudin, in Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, Tome II. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin (Bibliothèque de la Pléiade), (Paris: Éditions Gallimard, 1991), IX–XVI. et 1503–1814. Nous avons aussi envisagé la *Préface* de *Guillaume Apollinaire. Chroniques d'art 1902–1918*, textes réunis avec préface et notes par L.–C. Breunig (Paris: Éditions Gallimard, 1960), 7–19.
- 4 Caizergues et Décaudin, 1991, 1534.
- 5 *Médiations esthétiques – Peintres cubistes*. Manuscrit en décembre 1912, paru en mars 1913 chez Eugène Figuière, Paris.
- 6 Guillaume Apollinaire, « La critique des poètes, » *Paris–Journal*, 5 mai 1914. in Caizergues et Décaudin, 1991, 671.

- 7 Publié en *Je dis tout*, le 12 octobre. Caizergues et Décaudin, 1991, 91.
- 8 Sans date et titre de journal. Caizergues et Décaudin, 1991, 103.
- 9 Caizergues et Décaudin, 1991, 103.
- 10 Publié dans *La Revue des lettres et des arts*, le 1 mai 1908. Caizergues et Décaudin, 1991, 104–110.
- 11 Caizergues et Décaudin, 1991, 104.
- 12 Caizergues et Décaudin, 1991, 104.
- 13 Voir: Georges Roque, “Le fauvisme et le cubisme: prototypes de l’art abstrait,” in Georges Roque, *Qu’est-ce que l’art abstrait ? Une histoire de l’abstraction en peinture (1860–1960)*, (Paris: Éditions Gallimard, 2003), 61–74.  
A propos du « primitivisme » de ces artistes, voir aussi les livres: Roger Shattuck, *Les primitifs de l’avant-garde. Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire*, (Paris: Flammarion, 1974); Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l’art français* (Paris: Flammarion, 2010<sup>2</sup>), sur Apollinaire et les fauves français: 458–460.
- 14 Caizergues et Décaudin, 1991, 104.
- 15 Caizergues et Décaudin, 1991, 107.
- 16 Caizergues et Décaudin, 1991, 106.
- 17 Caizergues et Décaudin, 1991, 110.
- 18 Caizergues et Décaudin, 1991, 276–278.
- 19 Caizergues et Décaudin, 1991, 319.
- 20 Caizergues et Décaudin, 1991, 320.
- 21 Caizergues et Décaudin, 1991, 371–373.
- 22 Caizergues et Décaudin, 1991, 376.
- 23 Conservée à la Bibliothèque nationale de France, Paris. Il existe une autre version des dernières pages qui commente cette période avec l’expression « expressionnisme », cependant cette dernière version est incompréhensible en utilisant ce mot. Caizergues et Décaudin, 1991, 1595.
- 24 Caizergues et Décaudin, 1991, 508. Nous pouvons lire le français « z » lié à un « C » comme un « G ». Dans le même recueil se trouve aussi le manuscrit original de l’Antitradition futuriste ce qui nous assure du fait qu’Apollinaire pensait à Czóbel. Caizergues et Décaudin, 1991, 1681.
- 25 Caizergues et Décaudin, 1991, 508.
- 26 Gelett Burgess, “The Wild Men of Paris: Matisse, Picasso, and Les Fauves,” *The Architectural Record* May 1910.
- 27 Friedrich Ahlers-Hestermann, *Pause vor dem dritten Akt* (Hamburg, 1949), 167. Mentionné par Gergely Barki, “Czóbel Béla,” in *A Nyolcak (Les Huit)*, éd. par Csilla Markója and István Bardoly (Budapest – Pécs: MTA MKI – JPM, 2010), 245. Note 18.
- 28 Je voudrais dire merci à Gergely Barki de laisser à ma disposition cette lettre qu’il a publié dans *A Nyolcak*, 2010, 244–245. Note 16. Gergely Barki a eu la chance d’acquérir cet écrit, grâce à l’aide de M. le dr. Lőrinc Czell, de M. François Roussier, monographe de Mainssieux et de Marval, en rapport avec les recherches sur Jacqueline Marcal citées dans l’étude sur Czóbel dans Gergely Barki, “Évolution vers le fauvisme dans les œuvres de jeunesse de Béla Czóbel,” in *Vadák – Fauves. Magyar Vadák Párizstól Nagybányáig 1904–1914*, sous la direction de Krisztina Passuth

- et György Szücs (Budapest: MNG, 2006) En français: *Fauves hongrois 1904–1914*. (Paris: Biro éditeur, 2008), 194–195. M. François Roussier est conservateur des legs de Marval à La Tronche où plusieurs documents sur Czóbel sont gardés.
- 29 Sophie Barthélémy, “*Pan ! Dans l’œil...*” La réception critique des fauves hongrois au Salon parisien de 1904 à 1914” in *Fauves hongrois*, 2008, 71–83.
- 30 *Egy új terminus technicus problematikája. Kutatások a Magyar Vadak témakörében*. Tudományos konferencia az ELTE és az MNG közös szervezésében, 2006. szeptember 27–28. (*La problématique d’un nouveau terminus technicus*. Recherches dans le domaine des Fauves hongrois. Colloque organisé par Université Eötvös Loránd et la Galerie nationale hongroise, le 27–28 septembre 2008)
- 31 A propos de cette question, plusieurs études que nous avons lues, sont à examiner, ainsi que les discussions avec les spécialistes.
- Krisztina Passuth, “Neósok: kelet- és középeurópai analógiák,” (Les Néos de Nagybánya : analogies de l’Europe de l’Est et centrale) in *Nagybánya. Nagybányai festészet a neósok fellépésétől 1944-ig* (Nagybánya. La peinture de Nagybánya de l’apparition des Néos jusqu’en 1914) (Miskolc: MissionArt Galéria, 1992), 43–57; Krisztina Passuth, “Volt-e fauve festészet Magyarországon?” (Y-avait-il une peinture fauve en Hongrie?) in *Nagybánya*, Colloque, le 27–28 février 1997. Szombathelyi Képtár, 1997. 47; László Jurecskó, “Vadászat a magyar vadakra,” (Chasse aux « fauves » hongrois.) *Műértő* 9 (2006) Nr. 5: 1–2; Éva Forgács, “Vadok vagy koloristák?” *Holmi* 19 (2007) Nr. 3: 310–314; Judit Szabadi, “Fauve-ok-e a magyar fauve-ok?” (Sont-ils vraiment fauves, les fauves hongrois ?) *Új Művészet* 18 (2007) Nr. 1: 4–13. et Nr. 2: 14–19; Katalin Sinkó, “A kiállítás mint « kulturális transzfer »,” (L’exposition en tant que « transfert culturel ») *Nemzeti képtár*, Annales de la Galerie Nationale Hongroise Vol. 26. (2008) Nr. 11. Spécialement pour la question: 156–159; Enikő Róka, *Ernst Lajos gyűjteménye és az Ernst Múzeum* (*La Collection de Lajos Ernst et le Musée Ernst*), tiré du manuscrit pour la soutenance de la thèse de doctorat; Csilla Markója, “A festő tapintata. A Nyolcak helye a magyar modernizmus történetében,” (Le tact du peintre. La place des Huit dans l’histoire du modernisme hongrois) in *A Nyolcak*, 2010, 48–69; Le point de départ sur la discussion dans tous les cas, c’est l’exposition *Le fauvisme ou « l’épreuve du feu »*. *Éruption de la modernité en Europe*, Musée d’art moderne de la ville de Paris, 29 octobre 1999 – 27 février 2000.
- 32 *L’Intransigeant*, 12 mars. in Caizergues et Décaudin, 1991, 135.
- 33 Nous avons trouvé quelques informations sur l’œuvre d’Adeline Madarász dans les Archives (Lexikontár) de l’Institut de l’Histoire de l’Art du Centre de Recherches pour les Lettres de l’Académie Hongroise des Sciences (MTA BTK MKI), et une courte biographie dans le catalogue de la collection Saphier. *Hölgyek palettával: magyar nőfestészet 1895–1950* (Mesdames avec palette : peinture de femmes hongroise 1895–1950) Saphier Dezső gyűjteménye a Magyar Nemzeti Múzeumban (La collection de Dezső Saphier au Musée national hongrois.), 28 Janvier – 24 Mars 2008, exposition organisée par Zoltán Gálig, Dezső Saphier et Mátyás Gödölle (Budapest: MNM, 2008), 224.
- 34 Soit Gráf que j’utiliserai dans mon étude, la forme la plus proche de la langue hongroise.

- 35 Endre Csatkai, *A soproni képzőművészet története 1848–1948 (L'histoire des beaux-arts de Sopron 1848–1948)* (Sopron, 1962), 32. Károly Lyka mentionne aussi qu'elle a pris des cours de peinture chez Steiner en 1899. Les Archives de l'Institut de l'Histoire de l'Art du Centre de Recherches pour les Lettres de l'Académie Hongroise des Sciences, Adattár MKI–C–I–17 / Lyka Károly hagyaték (Legs de Károly Lyka).
- 36 *A soproni képzőművészeti kör II. műkiállítása (La deuxième exposition du cercle des beaux-arts de Sopron)* (Múcsarnok, 1899), 256–257, 542.
- 37 Sans date de l'article (Les Archives de l'Institut de l'Histoire de l'Art du Centre de Recherches pour les Lettres de l'Académie Hongroise des Sciences, Adattár MKI–C–I–17 / Lyka Károly hagyaték (Legs de Károly Lyka), mais probablement c'est dans *Soproni Napló* où József Zombory l'a publié, parce que c'est le seul journal qui a paru dans cette période.
- 38 *Művészet* 2 (1903) Nr. 1: 73.
- 39 *A Magyar Képzőművészeti Társulat 1902/03 kiállítása (L'exposition 1902/03 de la Société hongroise des Beaux-Arts)*, catalogue, Les Archives de l'Institut de l'Histoire de l'Art du Centre de Recherches pour les Lettres de l'Académie Hongroise des Sciences, Adattár MKCs–C–I–80 / 267–64.
- 40 Voir le site [www.vbkoe.org/bestandsverzeichnis.pdf](http://www.vbkoe.org/bestandsverzeichnis.pdf)
- 41 Károly Lendvai, "Párisi levél," (Lettre de Paris) *Művészet* 6 (1907) Nr. 4: 272–274.
- 42 György Bölöni, *Képek között (Parmi les images)*, éd. par Edit Erki (Budapest: Szépirodalmi, 1967), 72.
- 43 Bölöni, 1967, 72.
- 44 « vidéki interiört ». Lendvai, 1907, 272–274.
- 45 Les catalogues du Salon des indépendants. *Société des Artistes Indépendants. Catalogue de la 24<sup>ème</sup> Exposition*. Grandes Serres de l'Alma et des Invalides, au Cours-la-Reine. Du 20 Mars au 2 Mai, 1908. L'Emancipatrice, 3, rue de Pondichéry, Paris. – 2750–3–08. 173; « Gráf Ilma [...] ils participent avec natures mortes et images figuratives. » Károly Lendvai, "Párisi levél," *Művészet* 7 (1908) Nr. 4: 273.
- 46 *L'Intransigeant*, 22 mars. in Caizergues et Décaudin, 1991, 154.
- 47 *L'Intransigeant*, 17 avril. in Caizergues et Décaudin, 1991, 175. « Kiki » ne peut pas être identifié à Kiki de Montparnasse (Châtillon-sur-Seine, 1901 – Paris, 1953), car elle n'avait que neuf ans à cette époque.
- 48 *Société des Artistes Indépendants. Catalogue de la 26<sup>ème</sup> Exposition*. Baraquements du Cours la Reine, au Pont des Invalides. Du 18 Mars au 1<sup>er</sup> Mai, 1910. L'Emancipatrice, 3, rue de Pondichéry, Paris (XVe). N° 8465–3–10. 156.
- 49 *Képzőművészeti Társulat 1911. Tavaszi kiállítás-katalógus (Société des Beaux-Arts 1911. Catalogue de l'exposition de printemps)*, (Budapest: OMKT, Múcsarnok, 1911), 43. *Société des Artistes Indépendants. Catalogue de la 24<sup>ème</sup> Exposition*. Grandes Serres de l'Alma et des Invalides, au Cours-la-Reine. Du 20 Mars au 2 Mai, 1908. L'Emancipatrice, 3, rue de Pondichéry, Paris. – 2750–3–08. 173. Elle expose une quatrième œuvre aussi, intitulé *Fleurs jaunes*, mais Apollinaire ne la cite pas.
- 50 *L'Intransigeant*, 20 avril. In Caizergues et Décaudin, 1991, 315. ou « Les envois charmants de Mme Ilma Graf » *L'Intransigeant*, 3 avril. in Caizergues et Décaudin, 1991, 432.

- 51 Károly Lyka, *Festészeti életünk a millenniumtól az első világháborúig. Magyar művészet 1896–1914 (Notre vie de peinture du Deuxième Millénaire jusqu'à la Première Guerre mondiale)* (Budapest: Képzőművészeti Alap, 1953), 93.
- 52 *L'Intransigeant*, 21 mars. in Caizergues et Décaudin, 1991, 544. ou « Salle 4 bis. [...] le meilleur est celui de Mme Ilma Graf. » Montjoie !, 14 avril. in Caizergues et Décaudin, 1991, 568.
- 53 Csatkai, 1962, 32.
- 54 *Der Querschnitt*. « *Das Magazin der aktuellen Ewigkeitswerke* » 1924–1933, sous la direction de Christian Ferber (Berlin Ullstein, 1981), 52.
- 55 Ágnes Kovács, “Magángyűjtemények a Müncheneri Zsidó Múzeumban. Heinrich Thannhauser Modern Galériája,” (Collections privées dans le Musée juif de Munich. La galerie moderne de Heinrich Thannhauser) *Balkon* 16 (2008) Nr. 7–8: 14.
- 56 Kovács, 2008, 14.
- 57 En fait, la situation de De László est ambiguë, car il a été considéré comme peintre moderne grâce à son style, sa légèreté. Voir l'exposition au Salon national où on l'a cité parmi les Peintres hongrois modernes: *László Fülöp kiállításának katalógusa (Le catalogue de l'exposition de Philip de László)* (Budapest: Nemzeti Szalon, 1907). Voir le *Catalogue raisonné of works by Philip de László, M. V. O. P. R. B. A.: 1869–1937* sur le site <http://www.delaszloarchivetrust.com/> ; et *De László: A Brush with Grandeur*, ed. Sandra De Laszlo (London: Paul Holberton Pub: 2004).
- 58 *L'Intransigeant*, 30 avril 1910. in Caizergues et Décaudin, 1991, 188.  
*L'Intransigeant*, 3 mai 1910. in Caizergues et Décaudin, 1991, 194.  
*L'Intransigeant*, 18 avril 1912. in Caizergues et Décaudin, 1991, 453.
- 59 « Salle 3 bis. Laszlo a peint un bon portrait de la duchesse de Rohan. » *L'Intransigeant*, 25 avril 1912. in Caizergues et Décaudin, 1991, 453.  
Société nationale des Beaux-Arts. *Salon de 1912* (Paris: Baschet, 1912), n°786, ill. p. 60.
- 60 Je voudrais remercier ici pour son aide chaleureuse le Dr. Caroline Corbeau, qui est membre des Archives De László et directeur du Catalogue raisonné, et la Fondation des Archives De László pour les informations et les illustrations.
- 61 Fine Art Society, London, *An Exhibition of Portrait Paintings and Drawings by Philip A. László*, mai–juin 1907. n°21; D'après la Fondation des Archives De László, c'est le Dr. Gabriel Badea-Păun qui a rassemblé toutes les informations sur le portrait de Montesquiou-Fézensac.
- 62 Krisztina Passuth, “Keleti kiállítás a Művészházban 1911,” (Exposition représentant l'art orient dans Művészház (Maison d'artiste) en 1911.) *Művészettörténeti Értesítő* 50 (2001) Nr. 1–2: 85–102. Je voudrais remercier ici Mme Passuth pour son orientation en ce qui concerne Brummer et Brunner. Pour connaître la relation proche entre József Brummer et le douanier Rousseau, voir aussi: Krisztina Passuth, “A festő és modellje. Henri Rousseau: Joseph Brummer portréja (1909),” (Le peintre et son modèle. Henri Rousseau: Le portrait de Joseph Brummer [1909]) *Művészettörténeti Értesítő* 51 (2002) Nr. 3–4: 225–249.
- 63 *L'Intransigeant*, 26 avril. in Caizergues et Décaudin, 1991, 327.
- 64 *Montjoie !* 18 mars. in Caizergues et Décaudin, 1991, 539. La citation de Szobotka est déjà connu par les spécialistes hongrois, car Éva Bodnár l'a citée dans le catalogue

de l'exposition de Szobotka en 1971. *Szobotka Imre (1890–1961) emlékkiállítás (Exposition rétrospective de Imre Szobotka [1890–1961])* Exposition à la Galerie nationale hongroise, d'août au septembre 1971. Exposition et catalogue sous la direction de Dr. Éva Bodnár (Budapest: MNG, 1971), 9.

65 *Montjoie !* 18 mars. in Caizergues et Décaudin, 1991, 539.

66 *L'Intransigeant*, 2 avril. in Caizergues et Décaudin, 1991, 548.

67 “Magyar festők a Salon des Indépendants kiállításain (1905–1914),” (Peintres hongrois aux Salons des Indépendants [1905–1914]) in Passuth et Szücs, 2006. 324. Sur l'œuvre d'Elemér Kóródy voir Károly Tóth, “Kóródy Elemér és Ferentzy Márta. Egy elfelejtett magyar festő–házaspár a párizsi avantgárd búvkörében,” (*Elemér Kóródy et Márta Ferentzy. Un couple de peintres hongrois oublié, séduit par l'avant-garde de Paris*) *Ars Hungarica* 36 (2008) Nr. 1–2: 245–268.

68 En 1903 Károly Lyka a visisté son atelier. En 1907 il a eu une exposition chez Kálmán Könyves. A Paris il a eu sa première exposition individuelle en 1912.

69 “Művésztelep Mezőkövesden,” (*Colonie d'artistes à Mezőkövesd*) *Budapesti Hírlap*, 19 novembre 1913. Sans Nr. de page.

70 *Pesti Hírlap*, 8 mai 1914, 9.

71 „Szinte fáj megválnunk a gyűjteménytől, amelynek egyetlen darabját se fogjuk többé viszontlátni. Mert a külföld ott tartja egytől egyig magának.” Albert Nyáry, “Két magyar kiállítás,” (Deux expositions hongroises) *A Cél* (1914) Nr. 1: 70.

72 *Paris-Journal*, 21 mai. in Caizergues et Décaudin, 1991, 716–717.

73 *Az 1934. évi Emlék- és gyűjtemény-kiállítás tárgymutatója*. Március 3 – április 2. (*Index de l'exposition d'oeuvres et de collections de l'an 1934*) (Budapest: Országos Magyar Képzőművészeti Társulat), 17–20.

74 *Budapesti Hírlap*, 8 février 1914. Sans n° de page.

75 Krisztina Passuth, “Le Café du Dôme, les salons des Stein et la boutique de la Mère Weill” in *Fauves hongrois*, 2008. 67.

76 *Paris-Journal*, 26 mai 1914. in Caizergues et Décaudin, 1991, 731.

77 *Paris-Journal*, 11 mai 1914. in Caizergues et Décaudin, 1991, 692.

78 *L'Intransigeant*, 15 mai 1912. in Caizergues et Décaudin, 1991, 463.

79 Helen Wang, «Catalogue of the Sir Aurel Stein Papers in the British Museum Central Archives,» in *Sir Aurel Stein, proceedings of the British Museum study day, 23 March 2002*: edited by Helen Wang, curator of East Asian money at the British Museum (The Trustees of the British Museum, 2004), 61.

80 *Paris-Journal*, 10 mai 1914. in Caizergues et Décaudin, 1991, 690.

81 Gergely Barki, “Róbert Berény, l'apprenti fauve,” in *Fauves hongrois*, 2008. 201–207.

82 Voir aussi les livres sur le primitivisme dans la note 13.

83 Daniel Marchesseau, *Marie Laurencin (1883–1956). Catalogue raisonné de l'Oeuvre Peint* (Japon: Éditions du Musée Marie Laurencin, 1986); Elisabeth Louise Kahn, *Une Femme inadaptée in Feminist Histories of Art* (London: Ashgate, 2003).