LA CONSTRUCTION INTERNATIONALE DE L'AURA DE PICASSO AVANT 1914
EXPOSITIONS DIFFÉRENCIÉES ET PROCESSUS MIMÉTIQUES

Béatrice Joyeux-Prunel • colloque Revoir Picasso • 26 mars 2015

> « Si extraordinaire que cela puisse paraître, les œuvres du père du cubisme se vendent comme du bon pain [...]. Il a été assez roublard par un beau traité avec des banquiers américains pour se mettre à l'abri du besoin jusqu'à la fin de ses jours. Loin du Salon d'automne, de la Section des petites expositions, il est le maître, il n'expose plus[1]. »

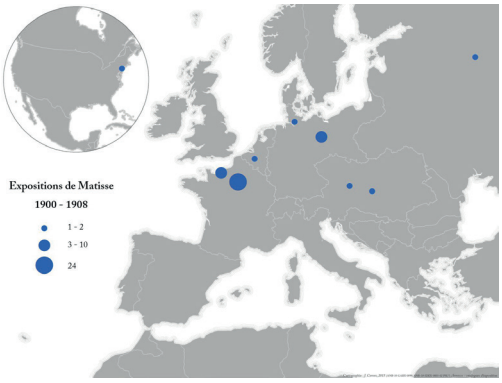
Cet écho de presse témoigne combien l'obscur peintre espagnol qui, avant *Les Demoiselles d'Avignon*, semblait encore peindre dans la foulée d'Henri Matisse, conquit en cinq ans à peine la place enviée de chef de file de l'avant-garde internationale. Comment parvint-on à cette situation ? Daniel-Henry Kahnweiler, galeriste de Picasso après 1908, fut pour beaucoup dans cette trajectoire. Or ses archives ne sont pas accessibles aux chercheurs, et les indices donnés par Kahnweiler sur la manière dont il promut Picasso sont ténus : « On croit toujours qu'un marchand de tableaux "lance" des peintres à grand renfort de coups de trompette et de publicité. Or je n'ai pas dépensé un sou, même pour des annonces dans les journaux[2]... »

L'historien peut reconstituer, cependant, à partir de catalogues d'exposition de l'époque et de sources non marchandes, la trajectoire internationale des œuvres de Picasso avant 1914. Resituées dans le contexte général de l'internationalisation du marché de l'art moderne avant 1914[3], elles donnent une image fine de la stratégie probable par laquelle Kahnweiler fit apprécier Picasso à l'étranger, puis par retour, à Paris. Ce fut d'abord les périodes bleue, rose et cézannienne qu'on apprécia à l'étranger, sans connaître les œuvres cubistes les plus novatrices. Après la fin 1912 seulement, Kahnweiler exposa à l'étranger des œuvres plus audacieuses, mais toujours introduites par des travaux antérieurs.

DANS LA RIVALITÉ INTERNATIONALE DES AVANT-GARDES PARISIENNES

Kahnweiler rencontra Picasso en 1907, par l'intermédiaire du collectionneur et courtier allemand Wilhelm Uhde[4]. Il venait d'ouvrir sa galerie mais s'intéressait surtout aux fauves, très discutés dans la presse. Décidé à ne traiter avec les artistes qu'en exclusivité, le galeriste dut renoncer à Matisse pris par la Galerie Bernheim-Jeune dès 1906. Il réussit à obtenir l'exclusivité d'André Derain, de Kees Van Dongen, Maurice de Vlaminck et bientôt Georges Braque. Mais avec *Les Demoiselles d'Avignon,* le débat esthétique parisien, focalisé autour de la représentation primitive de la femme, fut gagné par l'Espagnol contre Matisse qui se voulait un peintre du « bon fauteuil[5] ». En quelques mois, les logiques de l'avant-garde furent bouleversées : désormais, les avant-gardes parisiennes ne luttaient plus contre le passé, mais les unes contre les autres. Matisse fut pris à partie par les nus encore plus primitifs d'André Derain, de Georges Braque, Pierre Girieud et Walter Sickert, et bien sûr Pablo Picasso[6]. Deux camps se formaient dans le sérail parisien, « matissistes » et « picassoïstes », comme les désignait l'auteure américaine Gertrude Stein[7]. Kahnweiler s'engagea dans cette lutte de camps. En 1908, Van Dongen quitta sa galerie pour Bernheim-Jeune. Derain et Braque s'unirent avec Picasso contre Matisse et Van Dongen. Kahnweiler, qui avait déjà Derain sous contrat et soutenait Braque, se tourna logiquement vers Picasso.

Or depuis une génération, la bataille artistique parisienne

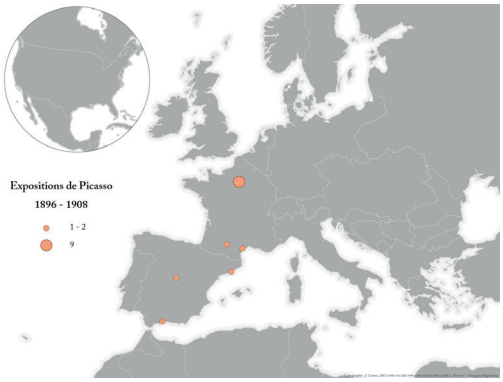


1. Expositions d'œuvres de Picasso, 1900-1908

s'était internationalisée. La réputation internationale du fauvisme reposait sur la surface commerciale de la Galerie Bernheim-Jeune, et plus précisément sur les réseaux de son marchand Félix Fénéon, responsable depuis 1906 de la section moderne de Bernheim-Jeune (fig. 1). Fénéon était l'ami de grands collectionneurs qui dans les années 1890 avaient introduit en Allemagne le postimpressionnisme[8]. Son rayonnement commercial fonctionnait grâce à des connivences sociales, culturelles et historiques qui soudaient la génération fin de siècle. Il parvint à faire apprécier Matisse surtout à ses clients et amis : il leur montrait des toiles moins vives que celles qu'on pourfendait à Paris, proches de celles de Paul Sérusier, Paul Signac ou Maurice Denis. Matisse devenait un peintre d'arabesques assorties aux tentures des amateurs d'Art nouveau. Le commerce du fauvisme était ainsi porté, après 1906, par un milieu international de rentiers, parfois critiques d'art ou fondateurs de musées, comme Karl Ernst Osthaus, Harry Kessler, Ivan Morozov ou Sergei Ivanovitch Chtchoukine.

Kahnweiler avait sous les yeux un modèle difficile à repro-

duire. Picasso n'était pas très médiatisé et n'avait jamais participé aux Salons parisiens (fig. 2). Ses amateurs étaient surtout des artistes ou de petits collectionneurs. Il était soutenu par de petites galeries. Kahnweiler parvint pourtant à le hisser à la hauteur de Matisse et à placer son œuvre, en quelques années, dans les plus belles collections européennes d'art moderne.



2. Expositions d'œuvres de Picasso, 1896-1908

UN PROCESSUS MIMÉTIQUE[9]

En 1908, après le refus par le Salon d'automne gagné au fauvisme, des toiles proposées par Braque, Kahnweiler organisa au pied levé une exposition Braque dans sa galerie. Puis il reporta cette concurrence à l'étranger. Il orchestra bientôt la conquête cubiste du champ international et symbolique des avant-gardes.

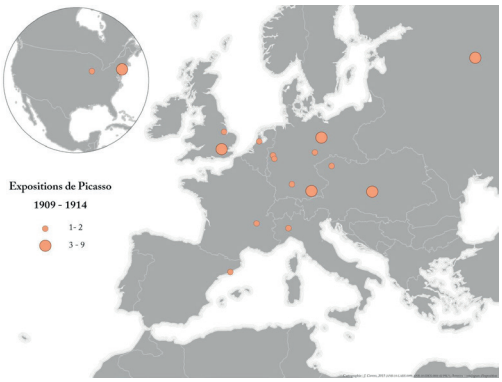
La rivalité entre Matisse et Picasso permit vite de gagner, par mimétisme, des collectionneurs étrangers qui achetaient du Matisse. Grâce à la promotion féroce que Gertrude Stein faisait de Picasso, les hommes d'affaires russes Sergei Chtchoukine et Ivan Morozov vinrent à Kahnweiler à partir de leur intérêt pour Matisse. Ils furent, avec Gertrude Stein, les premiers fidèles amateurs de la Galerie Kahnweiler, ainsi que le Suisse Hermann Rupf, un ami du galeriste. Kahnweiler entretenait leur curiosité, envoyant régulièrement des reproductions des dernières réalisations du peintre. Il savait, comme son collègue plus âgé Ambroise Vollard, qu'un collectionneur achète d'autant plus une œuvre qu'elle lui paraît désirée par un autre. Uhde contribuait à entretenir ce désir mimétique. Il faisait se rencontrer ses amis, peintres, collectionneurs et marchands de passage, amants, et les envoyait à Kahnweiler.

RETIRER LE CUBISME À PARIS

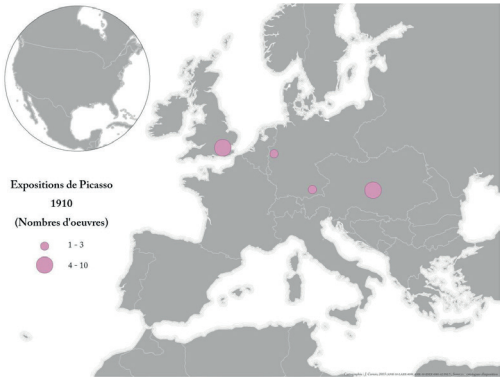
C'est lorsque la lutte pour le cubisme et contre le fauvisme fut reportée à l'étranger que le processus mimétique fut le plus efficace. Kahnweiler décida de ne plus monter d'expositions dans sa galerie, et surtout de ne plus rien envoyer aux Salons parisiens, aussi bien en ce qui concerne Braque et Derain que Picasso (fig. 3).

PREMIÈRES EXPOSITIONS À L'ÉTRANGER : PAS PLUS DE CUBISME !

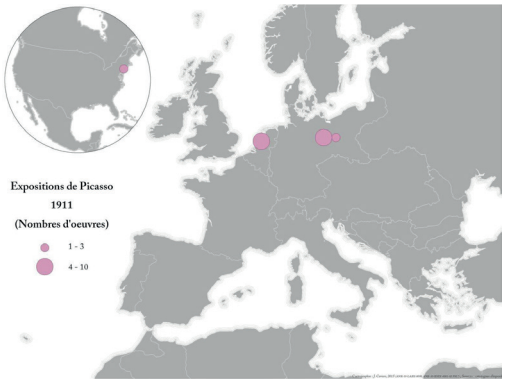
Quelles furent les œuvres de Picasso exposées à l'étranger avant 1914 ? Dans quel ordre étaient-elles accrochées ? Les titres mentionnés dans les catalogues des expositions concernées, les dates indiquées parfois, ou les reproductions dans ces ouvrages mettent en évidence une pédagogie progressive[10].



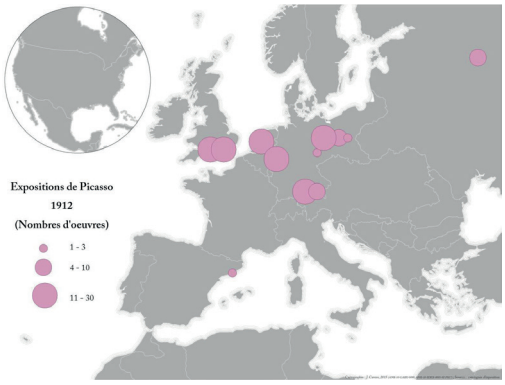
3. Expositions d'œuvres de Picasso, 1909-1914



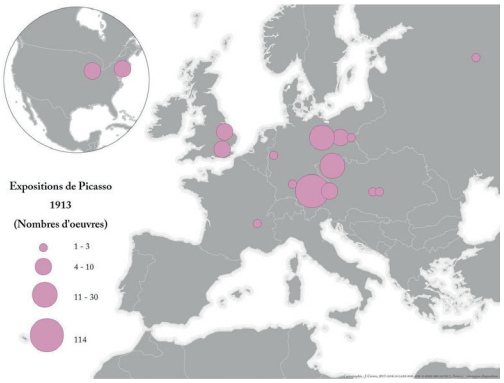
4. Expositions d'œuvres de Picasso en 1910



5. Expositions d'œuvres de Picasso en 1911



6. Expositions d'œuvres de Picasso en 1912



7. Expositions d'œuvres de Picasso en 1913

Ainsi, ce ne furent pas d'abord des œuvres cubistes qui validèrent à l'étranger la réputation parisienne de Picasso : aucune œuvre cubiste postérieure à la période cézannienne ne semble avoir été exposée jusqu'en 1911 ; toutes les expositions de Picasso contenaient des toiles ou des dessins réalisés bien avant 1907 – avant le tournant cubiste de l'Espagnol ; enfin, lorsque des œuvres cubistes furent exposées après l'automne 1912, ce fut toujours à côté d'œuvres d'avant 1907, et dans une démarche rétrospective et chronologique.

La première période de Picasso, celle des années 1900-1902, antérieure même à la période bleue, plaisait le plus aux marchands. C'est elle qui fut mise en valeur par les petites galeries où Picasso fut exposé à Paris avant 1908. Deux Picasso montrées chez Eugène Blot à Paris en décembre 1908, *Le Canapé* et *La Divette, évoquent l'héritage de* Toulouse-Lautrec dont le peintre avait suivi l'exemple lors de ses premiers séjours parisiens. Picasso fut encore représenté à la Galerie Notre-Dame-des-Champs (décembre 1908-janvier 1909) par un *Intérieur,* une *Nature morte* et un *Clown* – œuvres réalisées entre 1899 et 1902[11]. Les expositions d'œuvres de Picasso postérieures à 1908, et dont Kahnweiler ne fut pas responsable, reflètent elles aussi les goûts de collectionneurs manifestement peu prêts à assimiler le cubisme jusqu'à la fin 1912. Ainsi, les quatre œuvres prêtées par le collectionneur hongrois Marczell Nemes à l'Exposition internationale des impressionnistes (*Nemzetközi impresszionista kiállítás*) de Budapest, à la Galerie Müvészhàz, en avril 1910, sont d'un cubisme cézannien, alors qu'à cette époque Picasso faisait déjà des compositions abstraites. Ce n'est qu'à l'exposition du Sonderbund de Cologne (25 mai-30 septembre 1912), qu'apparaît aux catalogues la mention d'un propriétaire de toiles cubistes postérieures à 1911 – et encore s'agit-il d'Alfred Flechtheim, représentant en Allemagne de la Galerie Kahnweiler. Les autres propriétaires mentionnés à cette occasion détiennent des œuvres non cubistes. Si Picasso pouvait plaire, jusqu'en 1912, donc, c'était dans les limites de Cézanne. La préparation de l'exposition « Manet and the Postimpressionnists », organisée à Londres par Roger Fry pour l'automne 1910, confirme cette idée. Kahnweiler semble avoir échoué à imposer ses Picasso à Fry qui n'exposa que des œuvres prêtées par Clovis Sagot, lequel détenait des travaux du début du siècle. Kahnweiler avait pourtant été sollicité par Fry : il lui prêta trois Derain et cinq Vlaminck, mais aucun Picasso[12]. À Londres, les Picasso furent d'ailleurs présentés de manière progressive : on commençait par la période bleue, jusqu'à un cubisme encore doux, ou encore le cubisme cézannien du *Portrait de Clovis Sagot*.

Les expositions ultérieures, où Kahnweiler put intervenir dans le choix des œuvres, incluent toujours la période précubiste, en particulier la période bleue – témoignages de grande finesse artistique et d'engagement. Kahnweiler suivit cette stratégie lorsqu'il envoya à la Sécession berlinoise (Berliner Secession), au printemps 1911, quatre Picasso antérieurs à 1907. C'était jouer le jeu de l'esthétique prônée là-bas : un art si possible symbolique. L'exposition de dessins et d'aquarelles de Picasso à la Photo-Secession Gallery de New York, au printemps 1911, présenta un éventail choisi parmi les années 1905-1910. Ce mode de présentation permettait de faire du cubisme l'aboutissement logique d'une trajectoire stylistique d'excellence. On retrouve la même stratégie dans l'envoi de Kahnweiler au Moderne Kunstkring d'Amsterdam (automne 1911), de la période bleue au cubisme cézannien. Cette pédagogie progressive et rétrospective finit par l'emporter.

1912-1913 : EXPORTER PICASSO EN RÉTROSPECTIVES

En 1912, Kahnweiler élargit l'éventail de ses envois auprès du public allemand, celui qu'il connaissait bien. Il passa à une stratégie systématiquement rétrospective. En même temps, il envoyait le plus possible de Picasso dans le plus grand nombre possible de villes d'Allemagne.

Après 1912, les catalogues d'exposition concernant Picasso mentionnent souvent des dates d'œuvres. Ainsi pour la deuxième exposition du Cavalier bleu à Munich (février 1912) et pour l'exposition du Sonderbund à Cologne (mai-septembre 1912) où une salle fut réservée à Picasso (la salle 8)[13], avec seize œuvres de 1901-1911. De la période bleue au cubisme synthétique abstrait, l'évolution de Picasso devenait une évidence.

Réussir la salle Picasso du Sonderbund était stratégique, car les polémiques autour des avant-gardes parisiennes grondaient en Allemagne[14]. La salle 8, montée par Kahnweiler et ses amis Uhde et Flechtheim, devait légitimer les innovations cubistes par ses travaux antérieurs. En même temps que le Sonderbund, plusieurs expositions d'œuvres de Picasso furent organisées simultanément dans d'autres villes d'Allemagne. Toutes justifiaient les qualités de Picasso par ses œuvres anciennes. Au printemps 1912, cinq œuvres furent exposées à la Sécession berlinoise, non loin de la Galerie Der Sturm où en mai 1912, 32 gravures et dessins de Picasso, majoritairement d'avant 1907, étaient exposés[15]. À Leipzig, entre avril et juin 1912, l'exposition annuelle accueillit aussi ses Picasso, avec des œuvres de 1905[16]. La Galerie Hans Goltz, à Munich, prolongea l'effet du Sonderbund en octobre 1912 en exposant une dizaine de Picasso dans son exposition annuelle d'Art « nouveau[17] ».

Cette présentation évolutive, chronologique (œuvres datées et classées par date), et locale, aboutit avec la rétrospective Picasso organisée à Munich dans la Moderne Galerie de Heinrich Thannhauser (février 1913). Les 114 œuvres du catalogue étaient classées chronologiquement de 1901 à 1912. Un tiers (34 œuvres) fut prêté par des collectionneurs

privés, tous situés en Allemagne sauf une à Londres, aucun en France – et l'on avait soigneusement mentionné leurs villes, lesquelles décrivaient une vaste géographie allemande[18]. Les 12 reproductions du catalogue se répartissaient sur toutes les périodes stylistiques de Picasso, sauf le cubisme analytique, le plus récent. S'y ajoutait la preuve que Picasso était désirable puisqu'il était collectionné localement. La rupture cubiste prenait sens historique, esthétique et philosophique, et social. Et Kahnweiler put enfin s'attacher l'exclusivité de Picasso par contrat, alors que sa stratégie commerciale portait ses fruits (décembre 1912)[19].

L'EXTENSION INTERNATIONALE D'UNE STRATÉGIE EFFICACE

Fin 1912, la réputation allemande de Picasso et le réseau de Kahnweiler étaient suffisants pour que des galeries établies plus à l'Est réclament des œuvres du peintre cubiste. Ainsi à Vienne, la Galerie Miethke exposa deux Picasso en janvier février 1913[20]. Hugo Othmar Miethke était partenaire du réseau marchand international qui promouvait l'impressionnisme et le symbolisme depuis la fin de siècle. Ainsi, les galeries qui avaient fait la gloire de l'impressionnisme étaient conquises. Picasso fut ensuite exposé à Budapest (printemps et automne 1913), Prague (mai-juin 1913) et Moscou (mars-avril 1913)[21]. À Prague, le catalogue reproduisait des œuvres récentes, datées de 1910 et 1912[22], en face de toiles de la période bleue[23]. Cette trajectoire vers l'Est n'allait plus s'arrêter jusqu'à la guerre, concernant désormais des œuvres de toutes ses périodes.

On sait, par ailleurs, combien le Sonderbund de Cologne marqua les amateurs étrangers. Les organisateurs de l'exposition qui introduisit pour la première fois les avant-gardes européennes aux États-Unis, l'Armory Show, tenue en 1913 à New York, Boston et Chicago, s'en inspirèrent directement[24]. Non seulement ils médiatisèrent fortement l'Armory Show, mais aussi ils veillèrent à mettre en valeur des théories modérées (comme les positions de Maurice Denis), et à bien mettre en parallèle des œuvres anciennes et des œuvres récentes des artistes les plus en vue, notamment celles de Picasso (fig. 8).

8. International Exhibition of Modern Art/Armory Show, The Art Institute of Chicago, March 24-April 16, 1913, Institutional Archives,The Art Institute of Chicago © 2016 The Art Institute of Chicago

Pour l'étranger, les rétrospectives contribuèrent à faire apparaître Picasso comme un virtuose allant d'un style et d'une époque à une autre. Vers 1913, les accrochages faisaient appel à l'intelligence du public, par des allusions historiques, esthétiques et philosophiques, ou des renvois inattendus qui prêtaient à rire pour les initiés. Pour la rétrospective Picasso chez Thannhauser, deux têtes de femme se faisaient face, l'une de 1902 et l'autre de 1909. L'accrochage de l'Armory Show à Chicago, dont une photo nous est restée, montre le sévère *Portrait de madame Soler* de la période bleue (1904), juste au-dessus de la très moqueuse *Femme au pot de moutarde* (1909)[25]. Un petit public international de connaisseurs s'était mis en place. La plupart, comme le collectionneur tchèque Vincenc Kramář[26], s'investirent dans la construction d'un discours historique, philosophique et évolutionniste sur le cubisme, où Picasso prenait la place première, au détriment des recherches des cubistes parisiens dits « de Salon ».

Kahnweiler pratiquait-il cette pédagogie de manière consciente ? Et sa stratégie d'historicisation fut-elle perceptible ? On sait, déjà, son rôle direct dans l'organisation de la plupart des expositions de Picasso en Allemagne, en particulier la salle 8 du Sonderbund et la rétrospective de février 1913 chez Thannhauser. L'hypothèse selon laquelle Kahnweiler aurait appliqué une pédagogie systématique n'est pas du tout improbable : beaucoup se souciaient de familiariser les publics européens avec l'art moderne. Pendant la guerre, Kahnweiler poursuivit ce travail avec son livre *Vers le cubisme*, expliquant comment Picasso et Braque étaient venus au cubisme de manière progressive, « chemin vers le cubisme », comme l'exprime le titre allemand de l'ouvrage, *Der Weg zum Kubismus*[27].

EFFETS RETOUR

Sur la scène française, dès 1910 le cubisme semblait mieux reçu à l'étranger qu'en France, donc prophétique. L'absence de Picasso dans les expositions parisiennes entretint rapidement les rumeurs sur sa peinture dont le grand public n'avait, en fait, jamais vu d'œuvre dans une exposition d'envergure à Paris. L'effet intrigant de cette absence fut accentué par la rumeur du soutien d'amateurs étrangers dont la fortune était d'autant plus jugée considérable qu'on ne la connaissait pas. Pire : beaucoup de ces collectionneurs étaient allemands !

Même à l'étranger, l'absence de Picasso dans les Salons parisiens fit parler : les comptes rendus du Salon d'automne de 1911 dans la presse de New York, Madrid, Amsterdam, mentionnaient toujours le grand absent. C'est d'ailleurs sur ce « silence », que le marchand munichois Heinrich Thannhauser qui présentait, en février 1913, sa grande rétrospective Picasso, fonda l'exception de Picasso et son authenticité d'artiste. Dans toutes les expositions, souligne la préface du catalogue, on pouvait voir des œuvres de jeunes artistes de France, Allemagne, Italie, Russie, Norvège, etc., toutes influencées par Picasso ; mais on ne pouvait voir d'œuvres de l'Espagnol que chez certains marchands ou collectionneurs. N'était-ce pas la preuve de son rayonnement ? Dans la lutte

des avant-gardes, la différence spécifique de Picasso était ce silence et cette aura : « [...] jamais il n'a exprimé comme les autres ses intentions artistiques dans des programmes, des manifestes ou autres déclarations ; jamais il n'a cherché [...] à expliciter les fondements de sa manière de peindre, opposée à ses manières antérieures ; mais simplement : il peignait[28]. »

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.

Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

---

1. Gazette de la capitale et du parlement, novembre 1912. Cité par Werner Spies, « Vendre des tableaux – Donner à lire », in Claude Laugier, Isabelle Monod-Fontaine et Sylvie Warnier, Daniel-Henry Kahnweiler – marchand, écrivain, éditeur [cat. exp. Paris, musée national d'Art moderne - Centre Pompidou, 1984-1985], Paris, Centre Pompidou, 1984, p. 21.

2. Daniel-Henry Kahnweiler, Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux, André Fermigier (préf.), Paris, Gallimard, 1982, p. 59. Ce genre d'affirmation fait penser au discours idéal typique du marchand sur lui-même, décrit part Raymonde Moulin dans Le Marché de la peinture en France, Paris, Minuit, 1989 (1967).

3. Béatrice Joyeux-Prunel, Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture avant-gardiste parisienne 1855-1914, Paris, musée d'Orsay/Nicolas Chaudun, 2009.

4. Voir Christian Geelhaar, Picasso: Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs, 1899-1939, Zurich, Palladion-ABC Verlag, 1993, et Michael C. Fitzgerald, Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1996.

5. Henri Matisse, « Notes d'un peintre », La Grande Revue, 25 décembre 1908, p. 733-734 et 741-742. Voir aussi Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art présenté par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1992 (1972).

6. Fernande Olivier, Picasso et ses amis, Paul Léautaud (préf.), Hélène Klein (éd.), Paris, Pygmalion, 2001, p. 121.

7. Gertrude Stein, Autobiographie d'Alice Toklas, Bernard Faÿ (trad.), Paris, Gallimard, 1934, p. 86.

8. Sur ces stratégies, voir Béatrice Joyeux-Prunel, op. cit.

9. Sur le caractère mimétique du désir, voir René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, Pluriel, 2011 (1961).

10. Cette reconstitution a été possible grâce aux catalogues de l'époque – et leur édition par Donald E. Gordon, Modern Art Exhibitions 1900-1916, Prestel Verlag, Munich, 1974, confrontés à l'édition en ligne du catalogue raisonné de l'œuvre de Picasso dirigé par Enrique Mallen (https://picasso.shsu.edu/). Pour plus de facilité, les références des œuvres sont notées, selon le classement de ce « Projet Picasso en Ligne » (Online Picasso Project), par les initiales OPP.

11. Deux intérieurs seulement sont répertoriés dans l'œuvre de Picasso avant 1908 : Intérieur avec vue sur fond enneigé, Barcelone, 1899, huile sur toile, 50 × 32 cm, Museu Picasso de Barcelona (OPP.99:50) ; et l'Intérieur de Els Quatre Gats, Barcelone, 1900, huile sur toile, 41 × 28 cm. Simon M. Jaglom Collection, New York (OPP.00:33). Un seul Clown, daté de 1901, est recensé dans sa production avant 1908 : le Clown au singe, Paris, 1901, huile sur toile, 33 × 19,1 cm (OPP.01:111).

12. Une hypothèse confirmée par Anna Gruetzner Robins, Modern Art in Britain, Londres, M. Holberton-Barbican Art Gallery, 1997, p. 44.

13. Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln, 1912, Dumont Schauberg, 1912. Cf. 1912, Mission moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes [cat. exp. Cologne, Sonderbund, Städtische Ausstellungshalle am Aachener Toor, 1912], Barbara Schaefer (éd.), Wallraf-Richartz-Museum et Fondation Corboud, Cologne, Wienand Verlag, 2012.

14. L'affaire est bien exposée in Christoph Engels, Auf der Suche nach einer „deutschen" Kunst. Max Beckmann in der Wilhelminischen Kunstkritik, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft, 1997. Voir aussi Barbara Paul, Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im deutschen Kaiserreich, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Mayence, Verlag Phillip von Zabern in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, „Berliner Schriften zur Kunst", 1993, p. 319-326 : „Tschudi und die Auseinandersetzung um die französische Kunst im Jahre 1911: die Streitschrift Ein Protest deustcher Künstler und Im Kampf um die Kunst."

15. „Der Sturm III. Ausstellung. Französische Graphik/Pablo Picasso", mai 1912.

16. „Leipziger Jahresausstellung", Leipzig, 7 avril-fin juin 1912, cat. nos 597, 598 et 599. L'Écuyère à cheval est probablement l'œuvre de l'OPP.05:32, Equestrienne à cheval, Paris, 1905, gouache sur carton, 60 × 79 cm, Héritiers Picasso.

17. „Neue Kunst I. Gesammte Ausstellung", Munich, Galerie Hans Goltz, octobre 1912.

18. Voir à ce sujet Béatrice Joyeux-Prunel, « ¿Exponer al cubista sin cubismo ? De cómo Kahnweiler llegó a convencer a Alemania – e incluso al mundo entero – del aura de Picasso mediante su pedagogía expositiva (1908-1914) », in Picasso. Registros Alemanes [cat. exp., Malagá, Museo Picasso, 2015-2016].

19. Contrats signés le 30 novembre 1912 avec Braque pour un an, avec Derain le 6 décembre 1912 pour un an, le 18 décembre 1912 pour trois ans avec Picasso.

20. Exposition « Die neue Kunst », janvier février 1913.

21. Budapest, avril-mai 1913, « *Nemzetközi posztimpresszionista kiállítás* », Müvészhàz [Maison des artistes] ; et automne 1913, A.XIX. « Szazad Nagy Francia Mesterei » (Grands maîtres français du xixe), Ernst-Museum ; Prague, mai-juin 1913, « *Skupiny výtvarných* umělců, III », Moscou, Vystava, Obecni Dum Mesta Prahy, 3 mars-2 avril 1913, Valet de Carreau (3).

22. Homme à la mandoline (1910, cat. no 20) et Étagère (1912, cat. no 21). Respectivement : Guitariste (Le torero), Paris, printemps 1911, huile sur toile. 46 × 26 cm, coll. part., Chicago. OPP.11:71 ; et L'Étagère, Paris, hiver 1911-1912, huile sur toile, 63,3 × 50 cm, coll. part., Genève. OPP.11:64.

23. Notamment Pauvre repas (1903, cat. no 24), œuvre non identifiée – peut-être Le Repas frugal. Barcelone, 1904, aquarelle, 24 × 33 cm, Galerie Bayeler, Bâle. OPP.04:09 ; ou bien Le Repas frugal, Paris, 1904, eau-forte, édition 20/250, 46,5 × 37,6 cm, coll. part. OPP.04:04.

24. The Armory Show: International Exhibition of Modern Art 1913, reprint en 3 tomes du cat. d'exp., Bernard Karpel (dir.) et Association of American painters and sculptors (NY), New York, Arno Press, 1972 : t. I, Catalogues ; t. II, Pamphlets ; t. III, Contemporary and Retrospective Documents ; Constance Schwartz, The Shock of Modernism in America. The Eight and Artists of the Armory Show, Roslyn Harbor, NY, Nassau County Museum of Fine Arts, 1984. Et plus récemment, le site http://xroads.virginia.edu/~museum/armory/entrance.html qui reconstitue le plan et les œuvres exposées en 1913 (consulté le 10 janvier 2016).

25. Portrait de madame Soler, Barcelone, 1903, huile sur toile, 100 × 70 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, OPP.03:18 et Femme et pot de moutarde, Paris, hiver 1909-1910, huile sur toile, 73 × 60 cm, coll. part. OPP.09:140.

26. Jana Claverie, Vincenc Kramář, un collectionneur du cubisme à Prague, Paris, RMN, 2002.

27. Daniel-Henry Kahnweiler, Der Weg zum Kubismus, Munich, Delphin Verlag, 1920.

28. Je traduis. Ausstellung Pablo Picasso [cat. exp. Munich, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, 1913], 1913, n. p.