



Les Arts à Paris après la Libération

Temps et temporalités

sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac,
Thomas Kirchner, Déborah Laks et Nele Putz



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Les Arts à Paris après la Libération

Temps et Temporalités

sous la direction de
Laurence Bertrand Dorléac, Thomas Kirchner,
Déborah Laks et Nele Putz



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

PASSAGES online
VOLUME 2

Série fondée et dirigée par Thomas Kirchner

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie ; les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse <http://dnb.dnb.de>.



Publié par arthistoricum.net
Bibliothèque de l'université de Heidelberg

La version en ligne est à disposition en accès permanent et gratuit à l'adresse :
<http://www.arthistoricum.net>

URN : urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-324-7
DOI : <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.324.445>

eISSN : 2568-9649
Print-ISSN : 2569-0949

ISBN : 978-3-946653-79-0 (PDF)
ISBN : 978-3-946653-82-0 (Couverture rigide)

© 2018, les éditeurs et auteurs
Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris) / Université de Heidelberg

Traductions

Edith C. Watts (Schieder), Jean-François Cornu (Adamson)

Coordination

Déborah Laks, Nele Putz

Direction et suivi éditorial

Markus A. Castor, Katharina Thurmair
Sina Bergmann, Franziska Kleine, Aude-Line Schamschula

Relecture

Anne Guirado (Adamson, Bertrand Dorléac, Brun, Côme, Dagen, De Baecque, Dossin, Dufrene, Fréchuret, Guilbaut, Kurkdijan, Laks, Leenhardt, Pena Mejia, Piccioni, Sarvé-Tart) ; Stefanie Adam (Blumenthal, Thomschke, Wagner) ; Hayley Blair Haupt (Schieder, Wiesheu)

Mise en page et couvertures

Jacques-Antoine Bresch



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la creative commons attribution 4.0 licence (CC BY SA 4.0).

7 Introduction
Thomas Kirchner

11 Préface
Laurence Bertrand Dorléac

« Les arts à Paris après la Libération :
temps et temporalités »
Actes du colloque
18-19 juin 2015

15 Paris à l'épreuve de l'esthétique industrielle, 1949-1969 : « Prends
garde, ville entre toutes les villes... le ridicule tue. »
Tony Côme

29 Paris 1945-1953 : un collage
Philippe Dagen

49 Quand Paris s'enthousiasmait pour Mark Tobey, 1945-1962
Catherine Dossin

59 Situation de Giacometti dans l'Après-Guerre
Thierry Dufrêne

77 Le doute comme moteur de création
Maurice Fréchuret

- 91 De la haute couture au prêt-à-porter : reconfiguration de la mode dans la presse féminine de l'après-guerre, de *Vogue* français à *Elle*
Sophie Kurkdjian
- 107 *Picasso libre*
Martin Schieder
- 129 Malakt und Materialverhalten. Paris nach der *Libération*
Monika Wagner

Conférences de l'année

- 149 Une éclosion de fleurs noires : Bachelard, Soulages et l'imagination matérielle de la peinture abstraite
Natalie Adamson
- 173 D'où vient la Nouvelle Vague ?
Antoine de Baecque
- 183 Des toiles, des Bombes et des Scoubidous
Serge Guilbaut
- 197 Debret et la réception décalée dans les années 1940 de son livre *Voyage pittoresque et historique au Brésil*
Jacques Leenhardt

Études des boursiers

- 211 „Moi, je ne suis pas reporter.“ Brassäis fotografisches Selbstverständnis im Kontext der Nachkriegszeit
Ulrike Blumenthal
- 229 La douleur et la genèse. Des régimes de représentation du corps après 1945
Baptiste Brun et Déborah Laks
- 243 L'hystérie des hystériques : Feliza Bursztyn, une colombienne étant passée par Paris pendant les années 1950
Adriana Pena Mejia

- 255 Madeleine Rousseau : une histoire universelle de l'art après 1945
Lucia Piccioni
- 269 Avant la vague : les artistes au cinéma dans la France
d'après-guerre
Marin Sarvé-Tarr
- 279 « Pareille liberté a-t-elle jamais été permise ? »
René Guillys Deutung einer neuen Nachkriegsmalerei
Katrin Thomschke
- 295 Giacometti and the experience of presence
Reflections on Giacometti's *game board sculptures*
Rosali Wiesheu
- 309 Index des noms
- 314 Crédits photographiques

À la mémoire de Daniel Fabre

Introduction

Les arts à Paris après la Libération

Les arts à Paris après la Libération de l'occupation allemande : le sujet du groupe de recherche qui a travaillé en 2014–2015 au Centre allemand d'histoire de l'art Paris n'est pas une *terra incognita* qui resterait à découvrir pour l'histoire de l'art. D'importants apports ont déjà contribué à la compréhension de cette époque. On se contentera de rappeler ici le catalogue de l'exposition marquante *Paris – Paris. Créations en France 1937–1957*, organisée en 1981 par le Centre Georges Pompidou, et qui fut ultérieurement suivie par d'autres expositions importantes. L'histoire de l'art universitaire s'est également emparée du sujet.

Pourquoi alors s'intéresser de nouveau aux *Arts à Paris après la Libération*? On pourrait trouver ici une justification simple : 2014 marquait le soixante-dixième anniversaire de la libération de la métropole française de son occupant allemand. Cela pourrait certes légitimer un colloque sur le sujet, mais la constitution d'un groupe entier de chercheurs, au sein duquel n'ont pas seulement travaillé neuf boursiers toute une année durant, mais aussi de nombreux autres spécialistes qui ont enrichi notre programme de conférences, ateliers de recherche, visites de musées, etc.? Cela paraîtrait difficile si le regard sur la période considérée ne s'était pas transformé, si notre discipline n'avait pas continué à évoluer et à élaborer de nouveaux questionnements. Ce renouveau s'est également manifesté dans notre groupe de chercheurs : nés après l'époque en question, les jeunes historiens de l'art qui le composaient ont ainsi pu développer un regard véritablement extérieur sur elle, ce qui n'aurait été que très difficilement possible dans les années 1980.

L'appel à candidatures pour ce sujet annuel a rencontré un écho étonnamment favorable : de nombreux jeunes chercheurs – doctorants et postdoctorants – principalement de France et d'Allemagne, mais aussi

d'Italie, des États-Unis et d'Amérique latine ont envoyé leur dossier pour obtenir une bourse. Aussi variés qu'aient été leurs projets, ils avaient en commun la volonté de mettre en question toutes les perspectives établies et de contribuer à rectifier notre regard sur le sujet. L'ampleur de l'intérêt envers cette thématique de la part précisément de cette génération de jeunes chercheurs peut en outre s'expliquer par le fait que cette époque apparaît d'une part comme déjà historique et close, tout en ayant d'autre part des répercussions tangibles sur notre présent, et que l'on trouve encore des témoins de ce temps qu'il est possible d'interroger.

La ré-interrogation de cette période commence par sa délimitation temporelle. L'exposition de 1981 mentionnée plus haut avait déjà soulevé la question d'une continuité entre l'époque de l'Occupation et la période suivante. Si l'exposition de l'automne 1944 a marqué un nouveau départ, le succès fulgurant de Picasso renvoie cependant aussi à la période précédente, puisque l'artiste y a présenté exclusivement des œuvres qu'il avait réalisées sous l'Occupation. La Nouvelle École de Paris sert souvent à désigner l'époque qui s'ouvrait alors, elle représente la percée de l'art non-figuratif en Europe, la domination du tachisme sur la scène artistique. Cette École disparaît avec l'apparition des Nouveaux Réalistes en 1960. La période semblait ainsi circonscrite de manière satisfaisante. Cette appréciation est fidèle à la division en époques qu'affectonne l'histoire de l'art, laquelle, dans un souci de circonscrire une époque avec précision, délimite une période par rapport à celle qui la précède et qui la suit, et dégage les différences plutôt que les points communs par-delà les césures. Aujourd'hui, ces découpages sont remis en cause de manière croissante et l'on se met en quête de continuités plutôt que de ruptures. Il s'agissait justement de la thématique de Katrin Thomschke, qui a interrogé les liens entre art informel et Nouveau Réalisme.

Pendant longtemps, il a paru évident de se concentrer principalement sur la situation dans la capitale française dans la réflexion sur l'École de Paris : le nom semblait programmatique. Ce faisant, on a souvent méconnu dans quelle mesure la scène parisienne était elle-même liée à celles d'autres pays, voire d'autres continents. Adriana Pena Mejia s'est saisie de cette question en plaçant les rapports avec la Colombie au centre de ses recherches. En outre, cette focalisation sur l'École de Paris a longtemps relégué au second plan le fait que d'autres conceptions artistiques, parfois rivales, ont également été élaborées à Paris et que les influences ne portaient pas nécessairement toujours de la capitale, l'art de celle-ci étant lui-même sujet aux influences d'autres pays. Cécile Pichon-Bonin s'est intéressée à cette problématique en intégrant la dimension politique à sa réflexion et en analysant en particulier les efforts du PCF pour

implanter en France la conception soviétique d'un réalisme socialiste. Dans le même ordre d'idées, l'attention portée à l'École de Paris a longtemps occulté le fait qu'il existait déjà avant les Nouveaux Réalistes des mouvements artistiques concurrents qui œuvraient à une ouverture de la notion d'art et remettaient en question le concept, encore largement accepté par les tachistes, de la peinture de chevalet. Parmi ces mouvements, on peut citer notamment les lettristes, qui ne reçoivent que depuis une période récente la considération qui leur revient, et dont Marin Sarvé-Tarr a étudié l'œuvre filmique.

La perspective canonique de l'histoire de l'art a également été soumise à un examen dans d'autres domaines. Baptiste Brun s'est ainsi penché sur la question centrale de l'importance de l'ethnologie pour le développement de l'art français d'après-guerre et son exigence d'universalité. Le principal axe de sa recherche était l'œuvre artistique de Jean Dubuffet. Les liens avec l'ethnologie étaient également au cœur du projet de Lucia Piccioni, qui a analysé les activités du musée de l'Homme ainsi que la revue *Le Musée vivant* comme porte-parole d'une histoire de l'art postcoloniale. Quant aux recherches de Deborah Laks, elles s'articulaient autour de la question de l'importance du matériau dans l'art parisien de l'après-guerre, en particulier l'utilisation artistique de déchets, qui semblaient plus que tout autre vecteur artistique à même de représenter la situation politique et économique de cette période.

Enfin, il s'agissait également d'interroger la manière dont l'époque elle-même se mettait en scène et tentait d'influer de manière ciblée sur l'image qu'elle transmettait aux contemporains comme à la postérité. Ulrike Blumenthal s'est intéressée à cet aspect à travers les nombreuses photographies montrant les ateliers des artistes de l'École de Paris, lesquelles placent le lieu de la création de l'œuvre au centre de l'attention. Rosalie Wiesheu s'est, elle, attachée à comprendre la construction de l'image des artistes, à travers son étude de la réception contemporaine d'Alberto Giacometti.

Nous sommes donc en présence de tout un éventail de questions nouvelles qui légitiment et même rendent nécessaire le réexamen du thème des arts à Paris après la Libération. Le congrès annuel a particulièrement mis l'accent sur la dimension du temps et de la temporalité au sein de l'époque considérée. Ce congrès annuel ne constitue pas seulement un bilan du travail de recherche effectué au cours d'une année des plus fructueuses, riche en rencontres, conférences, entretiens, séminaires, visites d'expositions et de musées, mais ambitionne aussi de donner de nouvelles impulsions à la recherche. Il a été conçu par les directeurs de cette publication, en coopération avec les membres du groupe de recherche, de façon à ce que ces derniers puissent y intégrer leurs propres résultats de recherche. Les boursiers ont tenu une place essentielle dans ce

processus. Ils ont élaboré la structure du congrès, dans laquelle les différentes interventions de nos invités se sont intégrées. Le présent volume réunit l'ensemble des communications de cette manifestation, mais aussi un certain nombre de conférences qui ont eu lieu au DFK Paris tout au long de l'année dans le cadre du sujet de recherche.

Les Arts à Paris après la Libération – temps et temporalité est le premier volume correspondant à un congrès annuel paraissant dans la nouvelle collection du DFK Paris, Passages online, dans laquelle les actes de colloque et autres ouvrages collectifs seront à l'avenir publiés régulièrement au format électronique. Cette collection permettra non seulement de mettre les recherches plus rapidement à disposition de la communauté scientifique, mais aussi de toucher un lectorat plus important grâce au format de publication en open access, par rapport à une édition imprimée.

C'est avec une grande joie que je termine par des remerciements. Ceux-ci s'adressent en premier lieu à Laurence Bertrand Dorléac. Cela a été un honneur, un bonheur et un régal intellectuel de diriger le groupe de recherche avec elle. Beaucoup de ce qui a pu être accompli est le fruit de ses idées, de son acuité intellectuelle, de ses suggestions et initiatives. Un grand merci également à Sophie Cras et Nele Putz pour avoir organisé ensemble le programme de ce sujet annuel. Enfin, j'adresse un remerciement tout particulier aux boursiers, qui ont enrichi la vie du DFK Paris pendant une année avec leurs recherches, leurs activités et leur présence.

Thomas Kirchner

Préface

Pour le travail en rhizome que nous avons mené dans un contexte très favorable au Centre allemand d'histoire de l'art, je voudrais remercier chaleureusement Thomas Kirchner, les jeunes boursiers qui nous livrent dans cet ouvrage la quintessence de leurs recherches neuves, les chercheuses et chercheurs qui ont accepté de revenir sur des conclusions anciennes en donnant la preuve éclatante de leurs forces de renouvellement. Si nous leur avons demandé leur concours, c'est que nous mesurons à quel point le temps joue son rôle dans l'expérience historique, cette curieuse aventure qui n'en finit jamais – l'histoire est une science impermanente et vivante.

J'ai redécouvert la complexité de la situation d'après-guerre à nouveaux frais : les forces anarchiques sous l'apparente « reconstruction » rationnelle des institutions, des architectures, des disciplines scientifiques, des êtres, des corps. De nouveaux objets d'étude émergent, des problèmes et des acteurs sortent de l'ombre, d'autres archives sont accessibles; il n'est pas question de remettre en cause les mises au point qui ont servi de premiers jalons à toutes ces nouvelles recherches mais quelque chose a changé que l'on perçoit bien à la lecture des puissants travaux. Avec le recul, on ne regarde plus l'après-guerre de la même manière. La catastrophe elle-même ne se filme plus de la même façon : dans *Le Fils de Saul*, Laslo Nemes garde sa caméra sur la nuque de son acteur que nous suivons au plus près du gouffre dans un camp de la mort.

Ici aussi, chacun se rapproche au plus près de son objet. On ne peut plus se contenter de rester à distance ni de voir les choses « en général ». Il ne s'agit plus seulement de faire état du désenchantement dans l'après-guerre, des amertumes ou des faiblesses sous la langue de bois de « la reconstruction ». Il faut préciser les blessures et voir ce qu'elles produisent, en art plus qu'ailleurs encore. À la sortie du long *trend* mortifère dont Paris fut partie prenante, il faut comprendre de quoi était fait « tout le débordement revancharde d'une pulsion de vie¹ ».

Laurence Bertrand Dorléac

¹ L'expression est de Deborah Laks et Baptiste Brun dans le présent ouvrage : « La douleur et la genèse. Des régimes de représentation du corps après 1945 ».



Picasso, *Nature morte à la chouette et oursins*, 6 novembre 1946, peinture oléorésineuse sur contreplaqué (hêtre), 81,5 × 79 cm, Musée Picasso, Antibes

« Les arts à Paris après la Libération :
temps et temporalités »

Actes du colloque, 18-19 juin 2015



1 Vue de la section française de l'exposition *Formes industrielles*, Pavillon de Marsan, Paris, 1963, photographie anonyme parue dans *esthétique industrielle*, n°62

Paris à l'épreuve de l'esthétique industrielle, 1949-1969 : « Prends garde, ville entre toutes les villes... le ridicule tue. »

Tony Côme

En 1963, l'exposition *Formes industrielles* était inaugurée à Paris. Plus d'un millier d'objets provenant de dix-sept pays différents, dont la France, avaient été réunis dans les salles du Pavillon de Marsan afin d'esquisser un panorama international du design industriel contemporain (ill. 1). On devait son organisation aux deux instances qui, depuis la Libération, s'investissaient le plus activement dans le difficile développement de cette discipline au sein du paysage français : l'Institut d'esthétique industrielle et l'association Formes utiles. Il s'agissait pour elles, par confrontation avec leurs homologues étrangers, de dresser un premier bilan des actions qu'elles avaient menées.

Toutes choses égales par ailleurs

L'Institut d'esthétique industrielle s'imposait comme une sorte de syndicat. Il avait été créé en 1951 par Jacques Viénot, ancien décorateur devenu éditeur puis ambassadeur, fédérateur des designers de tous les pays. C'est à lui qu'on devait la paternité de l'expression « esthétique industrielle » ainsi que la revue du même nom¹. Les premiers numéros de ce périodique étaient parfois sous-titrés « Stylisme » et trahissaient les affinités de ce Français pour la pensée américaine du design, à tout le moins pour le travail pionnier de Raymond Loewy qu'il avait rencontré aux États-Unis. À travers ces pages, Jacques Viénot tentait, non sans peine, de promouvoir cette nouvelle pratique en mettant notamment en avant des produits français bien conçus qu'il comparait avec

1 Jacques Viénot avait fondé en 1945 la revue *Art Présent* dont la ligne éditoriale était pluridisciplinaire et généraliste. C'est en 1950 qu'il la rebaptisa *Esthétique industrielle* – et par là même la spécialisa.

la production étrangère – toujours présentée comme plus généreuse, plus enthousiasmante. Il y publiait des cas d'étude détaillés, des tribunes d'industriels, des portraits d'esthéticiens industriels ou encore divers billets d'actualités internationales. Il y faisait également la promotion de son agence personnelle, Technès, bureau d'études « techniques et esthétiques » qu'il avait créé en 1949 et qui se proposait d'intervenir « de la brosse à dent à l'autorail, de la cafetière à la maison préfabriquée² ». Équipé de ces trois outils (un institut, une revue et un bureau d'études), Jacques Viénot s'était donné la difficile mission de faire émerger en France « un art qui ne relève ni des beaux-arts, ni des arts décoratifs, ni de la technique pure³ » mais qui se situerait précisément à la croisée de ces trois champs. Un art qui donc n'avait pas encore d'appellation française et que Jacques Viénot, à des fins très démonstratives mais non moins polémiques, baptisa « esthétique industrielle ». Selon lui, ce substitut au design anglo-saxon devait justement permettre aux Français de se positionner...

« à égale distance des Américains aux conceptions souvent trop mercantiles ou trop publicitaires, des Allemands aux conceptions trop philosophiques et des tendances italiennes qui volontiers, ramèneraient l'esthétique industrielle à un fait d'architecture⁴ ».

Bien qu'établi administrativement dans le 16^e arrondissement de Paris, l'Institut d'esthétique industrielle n'avait pas d'espace dédié à proprement parler. Cette institution « volante » s'incarnait, s'actualisait ici et là en fonction des visites d'usines, des débats ou des repas qu'elle organisait régulièrement.

Le choix de l'expression « esthétique industrielle » avait également permis à Jacques Viénot de se distinguer très tôt de l'association Formes utiles⁵ – l'autre instance à l'origine de l'exposition de 1963. Cette excroissance de l'Union des artistes modernes (UAM) était apparue en 1949. Elle était constituée d'un grand nombre de protagonistes (dont René Herbst, André Hermant, Georges-Henri Pingusson, etc.) qui précisément ramenaient la conception des objets du quotidien « à un fait d'architecture ». Ceux-ci exposaient au très populaire Salon des arts ménagers de Paris, dans l'enceinte du Grand Palais, des sélections

2 Slogan présent sur les premières publicités du bureau d'études Technès.

3 Jacques Viénot cité par Jocelyne Le Bœuf, *Jacques Viénot 1893–1959, pionnier de l'esthétique industrielle en France*, Rennes 2006, p. 13.

4 Jacques Viénot, « Plaidoyer pour un enseignement de l'esthétique industrielle en France (suite et fin) », dans *Esthétique industrielle* 20, 1955, p. 12.

5 À propos de la « distance méfiante, sinon franchement hostile » qui sépare ces deux instances, voir Claire Leymonerie, *Le Temps des objets : une histoire du design industriel en France (1945–1980)*, Saint-Étienne 2016, p. 41.

d'objets censés éduquer le goût des consommateurs en témoignant d'un parfait accord «entre les exigences de la matière et les aspirations de l'esprit⁶». Si les membres de Formes utiles soutenaient globalement le combat pour l'amélioration du cadre de vie qu'avait mené Jacques Viénot jusqu'à sa mort en 1959, ils refusaient catégoriquement d'adopter l'expression «esthétique industrielle» :

«Qu'une casserole soit émouvante par sa perfection : ce sera simplement le signe de ce qu'elle convient à la vie quotidienne, comme il le faut. [...] Mais en faire de l'*esthétique* est un jeu dangereux : le joli est peut-être un signe : il ne peut devenir un but sans être fatal à son objet⁷.»

De grands créateurs étrangers avaient eu l'occasion de prendre part à ce débat lors du premier Congrès international d'esthétique industrielle organisé en 1953 à Paris, là encore, par Jacques Viénot. À commencer par le Suisse Max Bill. Celui-ci s'imposait alors comme une figure de premier plan dans le milieu du design européen du fait de sa triple qualité : ancien étudiant du Bauhaus, président du Werkbund suisse mais surtout cofondateur et premier directeur de la jeune et déjà fameuse Hochschule für Gestaltung d'Ulm. D'emblée, il avait fait remarquer à l'assistance qu'il n'acceptait pas, lui non plus, le choix de l'expression «esthétique industrielle». Celui qui avait été commissaire de la célèbre exposition *Die Gute Form* en 1949 se sentait davantage en phase avec la notion de «forme utile». Qu'à cela ne tienne : faisant momentanément fi de ces querelles de chapelle, les deux entités françaises parvinrent à coorganiser la grande exposition de 1963 et, mieux encore, à arrêter un titre s'affirmant comme une bannière commune, un très provisoire terrain d'entente.

Si les membres de Formes utiles restaient principalement attachés aux Arts ménagers et à l'utilité morale des objets de la sphère privée, les esthéticiens industriels pensaient quant à eux à plus grande échelle : ils voulaient opérer du plus vaste espace public au plus petit recoin d'usine. Ils souhaitaient soulever des problématiques nouvelles comme le rôle socio-économique du concepteur ou encore revaloriser le rapport homme/machine. Dès lors, au sein de la section française de *Formes industrielles*, le meuble d'apparat côtoyait la pelleuse, la tête de fraiseuse tutoyait l'abat-jour ou la cafetière.

6 *Formes utiles* 1965, Paris 1965, s.p.

7 André Hermant, *Formes utiles*, Paris 2015 (1959), p. 151.

De la petite cuiller au radar

Quelle fut la réception de cette exposition ? Comment les personnalités étrangères invitées à Paris perçurent-ils la section française ? Comment, plus généralement, la production industrielle française était-elle comprise à l'étranger ? « L'esthétique industrielle en France est aussi capricieuse que les méandres de la Seine et aussi imprévisible que les embardées d'un cocher parisien⁸ », lit-on par exemple dans la revue anglaise *Design* en février 1963. Jacques Dumond, scénographe de l'exposition *Formes industrielles*, vice-président de la Société des artistes décorateurs, lié à la fois à l'Institut d'esthétique industrielle et à *Formes utiles*, rétorqua dans les pages de la revue *Vie des arts* :

« Assez bien informés de ce qui se fait à l'étranger, les esthéticiens industriels français expérimentent en pleine connaissance, alors qu'on croit n'y voir quelquefois que sautilllements et indécision⁹. »

Cette confusion, ce semblant de chaos seraient en fait extrêmement fertiles. Une sorte de big-bang nécessaire, selon lui, à l'apparition du design en France :

« Peut-être moins mûrie, la recherche française est de ce fait plus nuancée, en attendant que le bouillonnement se calme et que la situation se clarifie avec les producteurs qui n'ont pas encore pris, il s'en faut de beaucoup, une notion suffisante de la nécessité du "Design"¹⁰. »

Révélee par une production d'objets et de discours très éclectiques, cette phase de gestation garantirait à l'industrie française une liberté d'action, une vraie diversité de positionnements. Aujourd'hui, d'aucuns parlent à ce propos de l'esthétique industrielle comme d'un « métier qui s'invente en même temps qu'il s'énonce¹¹ ». Une limitation s'imposa toutefois à l'ensemble des pionniers du design français : la frontière avec les Arts décoratifs. Il ne leur fallait en aucun cas, pour exister, l'approcher et risquer d'être assimilés à cette tradition. Jacques Dumond évoque un « ostracisme » quelque peu forcé mais qui aurait cependant « permis un développement considérable de l'esthétique industrielle dans le domaine de la mécanique, de l'Art ménager, des

8 Richard Moss, « La France vue par *Design* », dans *Esthétique industrielle* 60, 1963, p. 75.

9 Jacques Dumond, « L'Esthétique industrielle en France », dans *Vie des arts* 32, 1963, p. 60.

10 Ibid., p. 61.

11 Aurélien Lemonier, « Le design industriel de Roger Tallon : Innovations, cultures techniques et figure de médiation », dans Claude Massu et al. (éd.), *Histo.Art*, n° 5, Métier : Architecte, Dynamiques et enjeux professionnels au cours du xxe siècle, Paris 2013, p. 246.

transports, du conditionnement et en général de tout ce qui n'était pas du ressort de l'ancien Art décoratif¹²». Il conclut ainsi son droit de réponse en saluant «la vitalité des créateurs français et surtout la volonté qu'ils ont de s'intéresser aux problèmes les plus variés, allant, selon une formule qui a fait fortune, de la petite cuiller au radar¹³».

Ici, force est de constater que la célèbre maxime moderniste («de la petite cuiller à la ville¹⁴») a été librement réinterprétée, déviée, ou plus exactement tronquée, privée de ses dimensions architecturales et urbaines. On retrouve là une stratégie d'autonomisation proche de celle qui avait été adoptée par Tomás Maldonado à l'école d'Ulm dans son discours de rentrée en 1958¹⁵ : différencier histoire du design et histoire de l'art – et donc de l'architecture en tant que l'un des beaux-arts voire «mère des arts». Cette stratégie avait notamment permis au nouveau recteur de la Hochschule für Gestaltung d'ouvrir son établissement aux sciences dures ainsi qu'aux sciences sociales et humaines.

De nombreux architectes évoluèrent toutefois autour et, pour certains, au cœur même de l'Institut d'esthétique industrielle. Pierre Vago et Bernard Zehrfuss furent membres du comité d'organisation du Congrès international de 1953. Walter Gropius, Le Corbusier ou encore Jean-Louis Fayeton, directeur d'études à l'École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA), acceptèrent d'intégrer son comité de patronage. Jacques Viénot et André Bloc entretenant d'amicales relations, les revues *Esthétique industrielle* et *L'Architecture d'aujourd'hui* évoluèrent de manière très rapprochée, au point qu'un jeune architecte comme Claude Parent pouvait animer de front, pendant plusieurs années, les deux rédactions.

En novembre 1960, c'est dans l'éditorial d'un numéro d'*Esthétique industrielle* consacré à «l'industrialisation du bâtiment¹⁶» que Claude Parent, précisément, tenta de caractériser les liens pouvant s'établir entre l'architecte contemporain et la figure, nouvellement apparue, de l'esthéticien industriel. Il reconnaissait tout d'abord que la majeure partie des architectes français malheureusement n'avaient pas su adapter leur pratique aux dernières avancées techniques. Tournés vers le passé, ils avaient selon lui «définitivement perdu la partie¹⁷». *A contrario*, premier acteur bénéficiaire de cette crise identitaire, l'esthéticien industriel était «l'un des hommes neufs nécessaires à notre xx^e siècle¹⁸». Cette situa-

12 Dumond, 1963 (note 9), p. 59.

13 Ibid., p. 61.

14 Les origines de cette formule restent incertaines. Elle aurait été prononcée pour la première fois au début des années 1950 par l'architecte italien Ernesto N. Rogers.

15 Voir Tomás Maldonado, «Les nouvelles perspectives industrielles et la formation du *designer*», dans *Ulm* 2, 1958, p. 25.

16 Claude Parent, «L'Industrialisation du bâtiment : édito», dans *Esthétique industrielle* 47/48, 1960.

17 Ibid., p. 15.

18 Ibid.

tion inédite tendait à remettre en question les rapports hiérarchiques qui existaient traditionnellement entre spécialistes de l'échelle architecturale et spécialistes de l'échelle de l'objet :

«L'architecte, maître d'œuvre incontesté jusqu'alors, sentant l'inconsistance actuelle de son rôle de chef d'orchestre, mais connaissant sa nécessité absolue, doit trouver une attitude devant l'esthéticien industriel¹⁹.»

Puisque « dans le domaine du bâtiment, aussi, l'esthéticien industriel a son droit à la vie²⁰ », les positions de ces deux acteurs étaient susceptibles d'entrer en rivalité pour *in fine* éventuellement s'inverser. La production de nouveaux matériaux industriels, les plastiques par exemple dont l'esthéticien avait une meilleure maîtrise que l'architecte, ne faisait qu'accentuer ces disparités. Si elle a été dessinée par un architecte, Ionel Schein, ancien coéquipier de Claude Parent d'ailleurs, la première *Maison tout en plastiques* n'avait-elle pas d'abord été présentée au Salon des arts ménagers de 1956, vitrine de l'objet industriel, fief des proto-designers? L'architecture risquait donc de changer de main...

Claude Parent n'était toutefois pas de cet avis. Son éditorial en appelait plutôt à la reconnaissance des expertises de chacun, à une coopération rapprochée, plus directe entre praticiens – et non pas au décroisement ni au nivellement total des pratiques :

«Les professions doivent respecter une certaine hiérarchie pragmatique. Ainsi une collaboration sans heurts, positive, pourra s'établir pour la plus grande gloire de l'architecture. Personne n'empiétera sur le domaine voisin. Une émulation à double action pourra activer la recherche²¹.»

Ici, le concept horizontal de « design environnemental » plaçant sur le même plan paysage, urbanisme, architecture et design n'apparaît pas encore. Des dynamiques de rapprochement de ce type se manifestèrent pourtant au même moment en Allemagne, à Ulm, ou aux États-Unis, à Berkeley notamment. Si Claude Parent restait attaché à une certaine verticalité des pratiques, il se lança néanmoins lui-même le défi de « la maîtrise des langages spécifiques, du refus de la confusion des syntaxes et de la prise de conscience du champ d'application de l'action

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., p. 16.

de chacun²²» en collaborant avec l'esthéticien industriel Georges Patrix. Entre 1963 et 1965, tous deux travaillèrent en effet de concert sur le projet de la Maison des jeunes et de la culture de Troyes.

Vice-président de l'Institut d'esthétique industrielle, à la tête d'un Atelier d'esthétique industrielle, Georges Patrix était un fervent militant communiste, formé auprès de Fernand Léger et fermement convaincu de la responsabilité sociale du concepteur. Il avait co-écrit en 1963 le premier *Que sais-je?* consacré à l'esthétique industrielle²³, ouvrage théorique assez léger qui fut sévèrement jugé par Tomás Maldonado dans la revue *Ulm*²⁴ mais qui connut tout de même deux rééditions et une traduction. Celui qui avait commencé en tant que coloriste-conseil dans de nombreuses usines françaises en était venu presque logiquement à s'intéresser aux objets qu'on produisait en série dans ces lieux.

«Il faut bien comprendre que tout technicien a une responsabilité sociale vis-à-vis des autres hommes et qu'il doit mettre sa technique obligatoirement au service du plus grand nombre²⁵.»

Dans un entretien accordé en 1962, il avait proposé d'ouvrir plus largement les questions d'interdisciplinarité qui avaient été posées par Claude Parent : «L'Urbanisme est la grande base de chaque discipline : que ce soit l'architecture ou l'Esthétique industrielle, rien ne pourra se faire sans l'Urbanisme²⁶.»

Le champ d'intervention que devait privilégier l'esthéticien industriel, c'était avant tout, affirmait Georges Patrix, l'espace urbain, les lieux publics :

«Il y a une trop grande différenciation entre les lieux publics et les lieux privés. Or, toute l'action de l'Esthétique industrielle doit se tourner vers les équipements sociaux. Nous devons peu à peu recréer notre monde, nous devons recréer l'esthétique de la rue, l'esthétique de la ville, et même des voies de grandes communications. Nous devons repenser tout cela avec justement une Esthétique qu'on a trop impliquée aux problèmes particuliers ; aussi vous voyez si je suis heureux de penser que nous pourrions passer du petit problème au grand problème qui est véritablement l'environnement de l'Homme²⁷.»

22 Claude Parent, «Face à face architecture et design», dans *L'Architecture d'aujourd'hui* 155, 1971, p. 22.

23 Denis Huisman et Georges Patrix, *L'Esthétique industrielle*, Paris 1961.

24 Voir Tomás Maldonado, «From Homer to Raymond Loewy», dans *Ulm* 6, 1962, p. 26.

25 Georges Patrix, «Entretien avec Georges Patrix», dans *Les Cahiers de la publicité* 4/1, 1962, p. 102.

26 Ibid., p. 102.

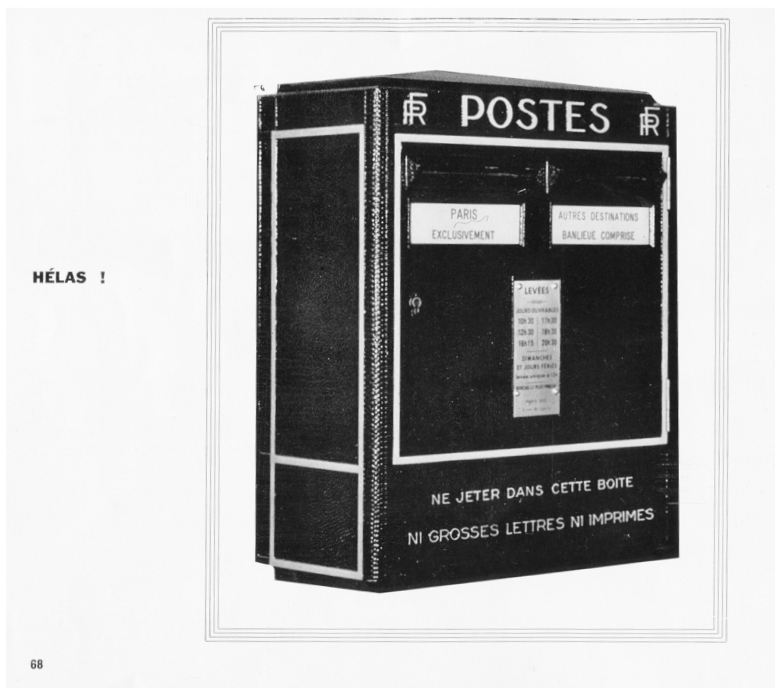
27 Ibid., p. 101.

La question environnementale se pose là très franchement. Mais dans quelle mesure pouvait-on envisager qu'une relation s'instaure entre échelle urbaine et esthétique industrielle – ou design –, les deux extrémités de ce vaste spectre qui s'étend précisément «de la petite cuiller à la ville»? Le designer, tout prototypique qu'il était encore dans ces années 1950–1960, inféodé – du moins dans les mentalités – à la sphère privée, pouvait-il influencer la fabrique de l'urbain?

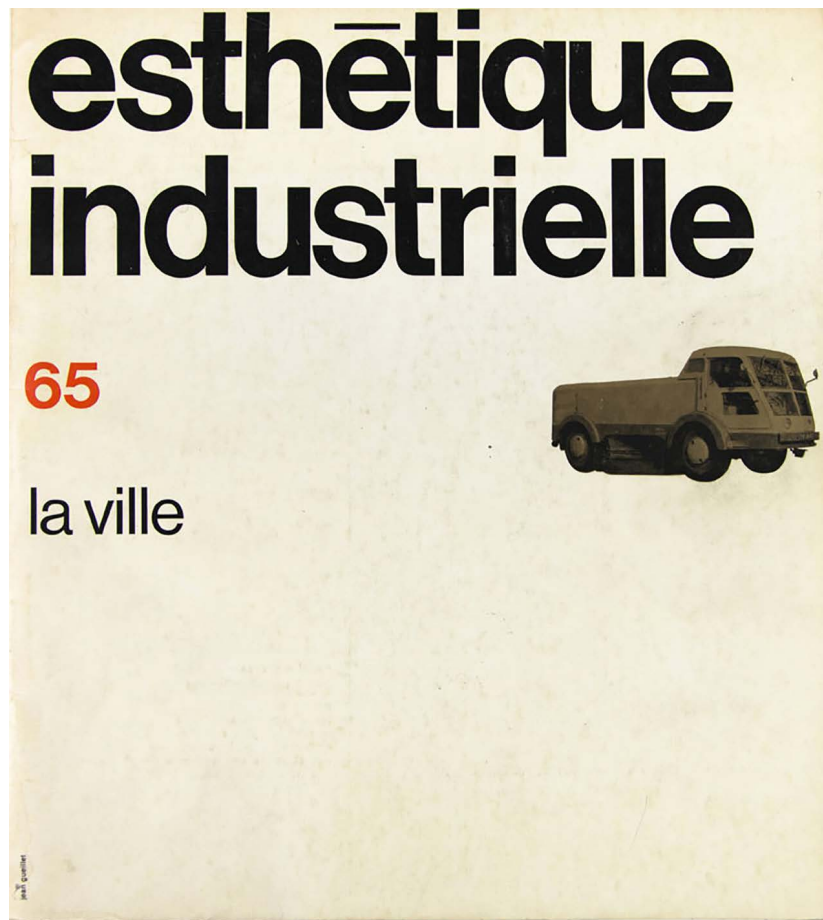
Ridicules édicules

André Prothin, directeur général de l'aménagement du territoire au sein du ministère de la Reconstruction et du Logement, avait livré un premier élément de réponse, dès 1953, lors du Congrès international d'esthétique industrielle :

«Il serait paradoxal d'affirmer que les stylistes industriels font de l'Urbanisme lorsque leurs travaux portent sur des machines à écrire ou des automobiles, mais même dans ce cas, il est certain qu'en formant



2 Rubrique «Hélas!», dans *Esthétique industrielle*, n° 55, mars-avril 1962



3 Couverture d'*Esthétique industrielle*, n° 65, spécial «la ville», mars-avril 1964

le sens esthétique de l'homme, ils le préparent à mieux comprendre certains problèmes d'Urbanisme²⁸. »

Dans *Esthétique industrielle*, la relation entre ces deux échelles apparaissait bien moins indirecte qu'André Prothin ne le laissait entendre. Depuis sa création, l'Institut d'esthétique industrielle dénonçait régulièrement la mauvaise qualité du tissu urbain contemporain, en s'appuyant sur divers relevés effectués dans Paris. Des éléments de mobilier urbain venaient agrémenter la rubrique «Au pilori» des premiers numéros de la revue : bacs à fleurs, lampadaires, feux de circulation, abribus ou encore les boîtes aux lettres des PTT (ill. 2) jugées désuètes, démodées, dont l'apparence formelle, ainsi que le soutenait la rédaction, était marquée par des décennies de retard. Héritière du «Musée de l'erreur» de la revue

²⁸ André Prothin, «Urbanisme et esthétique industrielle», dans Jacques Viénot, *Rapport général du Congrès international d'esthétique industrielle, Paris*, supplément à *Esthétique industrielle* 10/11, 1953, p. 118.



4 « à vous de juger », photomontage anonyme illustrant l'éditorial de Paul Delouvrier, dans *Esthétique industrielle*, n° 65, spécial « la ville », mars-avril 1964

Art Présent et plus tard renommée « Hélas! », la rubrique fustigeait, par le biais de simples compositions photographiques, la laideur, l'obsolescence, le *kitsch* des aménagements publics de la capitale. Une brève légende venait parfois orienter la lecture des images sélectionnées. On peut ainsi lire dans un numéro de 1955 l'avertissement suivant : « Prends garde, ville entre toutes les villes... le ridicule tue²⁹. »

Au printemps 1964, ces attaques dépassèrent le simple cadre d'une rubrique pour s'imposer comme la thématique d'un numéro entier (n° 65) (ill. 3). Si cet opus, dont la maquette a été radicalement repensée, est en effet dédié à « la ville », les objets mis à l'index y tiennent indéniablement une place plus importante que ceux mis en avant. La réprobation supplante ici la prospection ou la promotion. Même si « c'est à nous de juger », ainsi que l'indique la légende d'un patchwork de photographies de rues et de places parisiennes (ill. 4), la rédaction est claire :

« Ce numéro n'a pas vocation à célébrer la beauté de Paris mais à montrer tous les horribles éléments qui pourraient être redessinés. Nos

29 « Au pilori », dans *Esthétique industrielle* 20, 1955, p. 23.

lecteurs ne devront pas s'étonner de nous voir publier tant de mauvais articles pour éveiller la sensibilité des Parisiens et des autorités³⁰. »

Ainsi, sur plusieurs pages, Jacques Dumond décide d'effectuer une sinistre tentative d'épuisement d'un lieu parisien, dix ans avant Georges Pérec, place de l'Alma (ill. 5). En ce lieu, triomphent à ses yeux – photographies à l'appui – les déprimantes aberrations d'une administration toute puissante :

«Voilà l'exemple pitoyable du gâchis et du mauvais goût installés comme à plaisir dans le laisser-aller et l'incompétence. Ce n'est plus une Place, Parisiens, c'est un dépotoir, une décharge, une poubelle... Ne réagirez-vous pas. [sic] N'avez-vous pas quelque amour pour votre ville, quelque honte devant ce bazar ridicule et quelque envie de voir le cadre de votre existence organisé convenablement... avec l'argent de vos impôts³¹ ? »



5 Photographie illustrant l'article de Jacques Dumond, «Place de l'Alma», dans *Esthétique industrielle*, n° 65, spécial «la ville», mars-avril 1964

30 « *The town* » (feuillet volant destiné aux lecteurs étrangers), dans *Esthétique industrielle* 65, 1964, p. I [Trad. de l'auteur].

31 Jacques Dumond, «Place de l'Alma», dans *Esthétique industrielle* 65, 1964, p. 53.

L'argent, en tant que produit de série, subit d'ailleurs des attaques similaires dans ce périodique. Le comité de rédaction reprochait aux monnaies qui venaient d'être frappées ou imprimées leur évident passéisme, leurs formes rétrogrades. Des billets «académiques» et des pièces «conventionnelles» sont pointés du doigt dans un numéro de 1959 rendant hommage à Jacques Viénot récemment disparu. Lors du congrès de 1953, celui-ci avait brûlé un billet de 100 francs «à titre symbolique», accusant les billets de la Banque de France en général d'un «pompiérisme singulièrement offensant³²». L'assemblée l'avait applaudi. La rubrique «Musée de l'erreur» des premiers numéros d'*Art Présent* donnait déjà à voir des billets dont la mise en forme, disait-on, ne correspondait pas à leur principale fonction : empêcher la contrefaçon. Nous ne pouvons, dans le cadre de cet article, développer davantage ce sujet. Retenons simplement que la revue *Esthétique industrielle* s'adressait directement aux pouvoirs publics qui semblaient alors totalement étrangers à ces questions. Elle s'attaquait avec une certaine virulence aux hommes politiques qu'elle tenait pour responsables de la dégradation du cadre de vie, dans ses moindres détails.

Abolis bibelots

C'était néanmoins un haut responsable politique français qui avait accepté de signer l'éditorial du numéro spécial consacré à la ville. Paul Delouvrier, délégué général au district de la région de Paris, bientôt considéré comme le père des villes nouvelles, était alors en charge du Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme de la région de Paris. Charles de Gaulle lui aurait demandé, selon la légende, de «mettre de l'ordre dans ce foutoir» ! À travers le bref texte qu'il livre, Paul Delouvrier n'a pas peur d'abonder dans le sens du comité de rédaction : «Paris, la ville lumière, est devenue une ville laide et triste³³». Il s'aventure ensuite dans une définition censée flatter les esthéticiens industriels :

«Un plan d'ensemble ne suffit pas. Donner de la beauté à une ville, c'est aussi rechercher la qualité des détails les plus humbles. Je veux parler des multiples objets qui parent une ville comme mobiliers et bibelots décorent un appartement³⁴.»

On comprend aisément ici le retard qu'accusaient les autorités en charge des espaces publics en France. Paul Delouvrier semblait n'envisager le

³² Jacques Viénot, 1953 (note 28), p. 45.

³³ Paul Delouvrier, «Éditorial», dans *Esthétique industrielle* 65, 1964, p. 13.

³⁴ Ibid.

meuble urbain qu'en termes de parure, de décorum, qu'en tant qu'attribut d'objets isolés, possiblement dépareillés, coupés de « la cohérence du fait urbain³⁵ » – pour reprendre la terminologie de Claude Parent. La comparaison avec les bibelots de l'espace domestique est si peu avantageuse pour l'esthéticien industriel que l'on est amené à se demander si cet éditorial n'a pas été publié à des fins purement démonstratives, précisément dans le but de rendre manifeste la vision éculée des pouvoirs politiques en matière de design.

Potelets, stations-services, éclairages publics, entrées de métro, boîtes aux lettres bien sûr, distributeurs en tout genre, kiosques, avertisseurs d'incendie, horodateurs, enseignes, véhicules de nettoyage sont donc autant d'éléments que la revue est allée chercher à l'étranger pour mieux discréditer le paysage urbain français. À propos d'un avertisseur d'incendie installé à Paris, on lit :

« Ou la municipalité ne juge pas ces matériels affreux, ou elle ne les voit pas, ou bien encore peut-être s'en désintéresse-t-elle. Dans tous les cas, elle a tort. Nous avons cherché à éveiller la sensibilité de nos édiles à des considérations qui ne sont peut-être pas leur souci quotidien. Si, maintenant, ils continuent à croupir dans l'immobilisme, c'est que nous les avons mal choisis³⁶. »

Comparé à ses voisins, l'État français restait en effet très statique, très frileux en matière de design, plutôt attaché aux métiers d'art, aux Arts décoratifs, à l'artisanat de luxe qui avaient fait son prestige pendant plusieurs siècles. Depuis de nombreuses années, la liaison entre l'art et l'industrie, entre le beau et l'utile, suscitait de passionnants débats à l'étranger. Or, en France : « On s'en fout³⁷ » – fameuse incartade de Jacques Viénot.

Le gouvernement de coalition britannique, avant même que l'armistice de 1945 ne fût signé, avait jugé nécessaire de fonder le Council of Industrial Design. Celui-ci éditait le mensuel *Design* depuis 1949 et inaugurait un Design Centre dès 1956. L'Allemagne de l'Ouest, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, avait manifesté la volonté de redonner vie au Bauhaus et d'éprouver ce qu'il pouvait encore avoir d'actuel³⁸ en fondant la Hochschule für Gestaltung d'Ulm. Rares furent les Français qui y postulèrent ou s'y présentèrent. Comme Éric Michaud a pu le souligner : « Le monde français de l'art a tenu son public dans l'ignorance

35 Claude Parent, « Architecture et design, un crime de lèse-société », dans *Opus international* 10/11, 1969, p. 43.

36 « Avertisseurs d'incendie », dans *Esthétique industrielle* 65, 1964, p. 41.

37 Jacques Viénot cité par Le Bœuf, 2006 (note 3), p. 12.

38 Voir Tomás Maldonado, « Ist das Bauhaus aktuell? », dans *Ulm* 8/9, 1963.

du Bauhaus³⁹», et cela très durablement, faudrait-il ajouter. Quelque chose fit en effet longtemps écran entre l'État français et la culture du design. Les gouvernements de Vincent Auriol, de René Coty puis de Charles de Gaulle restèrent totalement hermétiques à ce monde-là. Ils n'en comprirent jamais les réels enjeux politiques et économiques.

Charles de Gaulle rencontra Raymond Loewy en 1960 à l'occasion du Salon de l'automobile, André Malraux visita l'exposition *Formes industrielles*, mais l'État français tardait à ouvrir une école de design. Le premier cours de design industriel ne fut dispensé dans un établissement public qu'à partir de 1963, à l'École des arts décoratifs de Paris, à l'initiative du designer Roger Tallon, lui-même formé par Jacques Viénot. Jean Prouvé livra un enseignement informel, de construction plus que de design industriel, au Conservatoire national des arts et métiers (CNAM) entre 1957 et 1970⁴⁰. Charlotte Perriand, quant à elle, n'enseigna qu'à partir de 1966 à l'École des beaux-arts de Besançon.

Il faudra en réalité attendre l'année 1969 et une crise des enseignements artistiques sans précédent pour que l'État français intègre enfin la temporalité du design et équipe Paris, non seulement d'un Centre de création industrielle, dont l'exposition inaugurale *Qu'est-ce que le design ?* eut lieu au Pavillon de Marsan, mais aussi et peut-être surtout d'un Institut de l'environnement⁴¹. Créée par André Malraux, cette unité d'enseignement et de recherche inédite, expérimentale, allait proposer d'aborder sur le même plan l'urbanisme, l'architecture, le design et la communication. Cet établissement, inspiré très ouvertement par le Bauhaus, accueillit en son sein deux anciennes figures de la Hochschule für Gestaltung d'Ulm⁴² qui venait de fermer ses portes. L'ère du design en France pouvait enfin commencer : « On peut dire que l'année 1969 a lancé le mot "Design"⁴³. »

39 Éric Michaud, « La France et le Bauhaus : le mépris des vainqueurs », dans Isabelle Ewig *et al.* (éd.), *Das Bauhaus und Frankreich : 1919–1940*, Berlin 2002, p. 3.

40 Voir Jean-François Archieri, Jean-Pierre Levasseur (éd.), *Prouvé : Cours du CNAM, 1957–1970*, Bruxelles 1990.

41 Voir Tony Côme, *L'Institut de l'environnement, une école décloisonnée*, Paris 2017.

42 L'architecte Claude Schnaidt et le spécialiste de communication visuelle Manfred Eisenbeis.

43 Georges Patrix, *Design et Environnement*, Paris 1973, p. 30.

Paris 1945–1953 : un collage

Philippe Dagen

Selon le principe du montage, le texte qui suit laisse pour l'essentiel la parole à différents auteurs. Le choix des fragments, l'ordre de leur succession et quelques observations relèvent néanmoins de la responsabilité du « monteur ». Il a cherché, par ce moyen, à composer sur le mode du papier collé un paysage parisien.

Triomphe universel de la peinture française –
« couronne du monde »

Louis Aragon en 1945, préfaçant une exposition patriotique organisée par le galeriste Martin Fabiani, par ailleurs connu pour les bonnes relations d'affaires qu'il avait su entretenir avec les autorités d'Occupation :

« Car ce pays est un pays de peintres, mon pays, si bien que d'Espagne ou de Hollande, les peintres viennent apprendre, aimer la lumière et travailler. De presque rien comme de la peinture française aussi, puis-je demeurer à tout moment de mon histoire, fier, orgueilleusement épris, sans me sentir injuste envers le vaste monde, étroitement au mien lié. Car nulle part comme dans la peinture la France n'est mieux la couronne du monde, les yeux du monde, le chant du monde. Nulle part comme dans la peinture, mon pays n'est le pays de tout le monde, de tout ce qu'il y a de meilleur au monde. Et ce n'est pas une dérision de dire que la peinture française, qui s'appelle Fouquet, Poussin, Watteau, Chardin, David, Monet, Corot, Cézanne, Seurat, Renoir ou Matisse, aussi bien porte les noms de Jongkind ou de Van Gogh, de Modigliani, d'Utrillo, de Picasso, de Soutine¹. »

¹ Louis Aragon, *Quelques toiles de Corot à Matisse exposées au profit de la Stage Door Canteen*, Paris 1945 ; repris in Id., *Écrits sur l'art moderne*, Paris 1981, p. 64–65.

En entrant dans les détails de l'argumentation et en allant d'un poète – fût-il poète officiel aux ordres du Parti communiste français (PCF) et très courtisan à l'occasion – vers des « spécialistes », ceci donne les argumentations, les discussions, les hiérarchies d'un conservateur du Musée national d'art moderne (MNAM), Bernard Dorival.

« Mais, à vouloir très logiquement et très modestement être d'abord art, c'est-à-dire soi-même, l'art français a obtenu le magnifique résultat d'être, en même temps, l'expression la plus haute, la plus fidèle et la plus profonde de la pensée humaine. [...] Là réside la supériorité de l'art de chez nous sur celui des autres peuples et il suffit pour s'en convaincre de jeter un coup d'œil sur la peinture française d'entre les deux guerres mondiales, en rapprochant les toiles de La Patel-lière, de Gromaire, de Lurçat, d'une part, avec celles de Permeke, de Kokoschka et de Dalí, de l'autre. C'est le souci plastique, que notre peinture d'aujourd'hui a hérité de notre passé, c'est le souci d'être plastique, qui donne à notre peinture sa royauté incontestée². »

Ou encore, du même :

« Volontaire et intellectuelle, la peinture française trouve ainsi dans le génie national l'antidote et le complément des tendances irrationnelles qui entraînent l'art d'aujourd'hui. Et c'est là sans doute la raison de la supériorité de ses productions sur celles des écoles étrangères ou semi-étrangères, comme celles des peintres de l'École de Paris. Qu'on mette côte à côte un Rouault et un Soutine, et l'on s'apercevra sans peine que, si celui-là l'emporte sur celui-ci, c'est qu'à des dons analogues ou équivalents, le Français ajoute en plus, non pas la science, mais le don de s'en servir – le génie de maîtriser, de diriger, de faire fructifier ses moyens, à force de réflexion et de tension volontaire. Seule notre peinture est une peinture complète³. »

À ces déclarations de supériorité nationale, venues du PCF et de la droite catholique dont *Le Figaro* est alors le quotidien, il suffit d'ajouter le commentaire de Laurence Bertrand Dorléac :

« Avec le recul [...] l'image collée de loin à la situation française était risible, aussi risible que les définitions – carcans de Bernard Dorival. Elle ne rendait pas compte de la radicalité de l'époque, de ses

² Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, 3 vol., Paris 1943–1946, t. III, *Depuis le cubisme*, Paris 1946, p. 321–322.

³ *Ibid.*, p. 323.

inventions, de ses révoltes et de ses puissances. Elle n'enregistrait pas davantage sa pluralité et son internationalisme⁴. »

« Génies » nationaux, humeurs raciales

Mais Dorival est loin d'être le seul représentant de cette lecture de l'histoire. On est frappé de constater combien, durant la Seconde Guerre mondiale et autant dans les années qui suivent, l'écriture majoritaire de l'histoire de l'art moderne est dominée à Paris par une lecture qui va bien au-delà de « définitions carcans ». Elle prétend nommer ce que seraient les qualités caractéristiques d'un art français par distinction avec d'autres, produits d'autres nations – d'autres génies nationaux.

Ainsi d'un artiste qui est aussi chroniqueur et pédagogue, André Lhote. De 1940 date sa chronique *De Fouquet à Picasso* où se lisent ces phrases :

« À une époque où l'agitation des esprits est si grande et le besoin d'étonner et de vaincre avec facilité encore si vif chez les artistes, on ne saurait trop parler de la lenteur et de la patience françaises. Si l'excellent ouvrage sur Picasso que nous offre Hypérion vient nous rappeler que les constantes vertus de l'artiste doivent être le courage et l'imagination, le non moins bel album consacré à Fouquet nous apprend avec une opportunité encore plus grande que les qualités spécifiques du peintre français sont l'application fervente, la patience enjouée et l'amour du réel⁵. »

Les deux ouvrages auxquels Lhote se réfère sont l'un de Jean Cassou – *Picasso*, Hypérion, New York, 1940 –, l'autre de Klaus G. Perls – *Fouquet*, Hypérion, New York, 1940. Il est significatif que ce texte soit repris dans un volume publié en 1956, recueil d'articles dont la décision de les réimprimer semble établir qu'ils sont, pour leur auteur, toujours aussi pertinents. Le recueil s'intitule, sans fausse modestie, *La Peinture libérée*.

Y figure aussi une chronique inspirée par le Salon d'automne de 1944 dit « de la Libération », sur les péripéties duquel il n'est plus nécessaire de revenir. Lhote y amorce une comparaison, guère originale, entre Picasso – « trop intransigent aux yeux du public français⁶ » – et Matisse et Bonnard d'autre part :

4 Laurence Bertrand Dorléac, *Après la guerre*, Paris 2010, p. 111.

5 André Lhote, *La peinture libérée*, Paris 1956, p. 57-58.

6 Ibid., « Cette vertu oubliée, la subtilité », p. 61.

« Aux antipodes du peintre espagnol se place le peintre français qui, sans renoncer à ses inventions plastiques, met tout son savoir à les accorder aux exigences de l'objet. Il dissimule ses artifices et les légitime par une présentation particulière du modèle qu'il fait cadrer avec les nécessités de la peinture. C'est à cette famille qu'appartiennent Bonnard et Matisse⁷. »

Le même encore, quelques mois plus tard, à l'occasion de la réouverture du Louvre :

« Il faut remercier les organisateurs de n'avoir pas encombré cette exposition de quelque grande "machine" à la Le Brun où la gentillesse française cède la place à une emphase et à une redondance d'importation. Cette gentillesse, on la voit réapparaître de merveilleuse façon dans *La Pourvoyeuse* de Chardin⁸. »

Par « gentillesse », il entend une forme de simplicité et de pureté, mais on entend aussi « gentilhomme » dans le mot, une élégance aristocratique. Il faut donc défendre cet art français autochtone et pur tantôt contre « l'intransigeance » espagnole, tantôt contre « l'emphase », d'importation italienne selon toute vraisemblance.

Il n'est que trop facile d'insérer ici une longue chronique des interprétations de Picasso « espagnol », « juif » et ainsi de suite – chronique à laquelle Lhote, mais aussi Bissière et bien d'autres participent tout au long de l'entre-deux-guerres. Autre ténor du même air, René Huyghe, en 1939 : « Picasso, Espagnol sans mesure, a mené le jeu. Étrange destinée : Isaac Laquedem dissipant son génie aux grands vents de l'esprit, cinq sous par cinq sous, sans jamais capitaliser [...] ». À l'inverse, Braque « a cette densité de l'âme française qui, comme un plomb, ramène sans cesse la pensée et ses développements sans fin à leur position d'équilibre⁹ ». L'instabilité contre la stabilité, autant dire le Juif errant contre le paysan attaché à sa terre : chacun sait ce que cette rhétorique a donné à partir de 1940 et comment elle a été rabâchée *ad nauseam*.

Si compromise ait-elle été du temps de Vichy, elle n'en survit pas moins et refait surface après la guerre. En 1951 paraît *Initiation à l'œuvre de Picasso* de Maurice Gieure, ouvrage dont le propos est de rendre l'œuvre compréhensible et qui est porté par l'admiration que l'auteur manifeste à l'artiste – il ne s'agit en aucun cas d'un texte anti-picassien comme il a pu en paraître dans la presse collaborationniste et comme

7 Ibid., p. 62.

8 Ibid., « Deuxième Visite au Louvre régénéré », 19 août 1945, p. 71-72.

9 René Huyghe, *Les Contemporains*, Paris 1939, p. 34.

Maurice de Vlaminck en a signé sans vergogne durant cette période. On y lit néanmoins :

« C'est là qu'intervient le complexe ethnique, l'affluence de l'atavisme racial dans la matière des intuitions, complexe individuel toujours plus ou moins novateur et devenant créateur d'une surmentalité raciale s'il est doué de dons particuliers extraordinaires. [...] L'Espagne mêle toujours le mysticisme et le réalisme. L'imagination de son peuple vit d'exaltation¹⁰. »

Suit l'évocation inévitable des processions de Séville, de Don Juan, de Jean de la Croix et de sainte Thérèse d'Avila – « esprit mâle de chef autant qu'âme sexuée de femme ».

« Jamais il ne faut l'oublier lorsqu'on regarde une œuvre de Picasso, espagnol, donc touché jusqu'au plus profond de lui-même chaque fois qu'un choc psychique ou quelque complexe occulte fait surgir son atavisme ibérique¹¹. »

Déduction hautement prévisible :

« Un exemple péremptoire de ce complexe racial n'est-il pas les divergences entre le cubisme de Picasso et le cubisme de Braque? L'un est foncièrement espagnol et d'expressivité ambivalente totale, de la lignée lyrique du Greco et de Goya; l'autre est foncièrement français, de stylisation et de logique de la lignée de Chardin, à travers Cézanne¹². »

Phrase suivante :

« C'est par ce côté racial que surgit le baroque dans l'art. Pour un Français est baroque tout ce qui n'est pas rationnel, tout ce qui n'est pas connaissance claire et distincte [...]. »

Et encore :

« Si donc l'art espagnol oscille entre deux extrêmes – le baroque et la préciosité –, nous devons les trouver dans l'œuvre de Picasso, soit l'un ou l'autre, soit l'un après l'autre, soit les deux à la fois – ce qui

¹⁰ Maurice Gieure, *Initiation à l'œuvre de Picasso*, Paris 1951, p. 184.

¹¹ *Ibid.*, p. 185.

¹² *Ibid.*, p. 190.

serait bien dans le caractère de Picasso, dont la puissance créatrice est au moins bivalente, quand elle n'est pas ambivalente ou même multivalente¹³. »

Ou, dans la conclusion de l'ouvrage :

« Cet objet lyrique, Picasso le porte en lui depuis ses premières œuvres parce que toujours il a tendu à un expressionnisme de quelque ordre qu'il soit et cela parce qu'il est espagnol et andalou¹⁴. »

Du côté français, comme il faut dire puisque c'est ainsi qu'il distingue, Maurice Gieure écrit sur Braque en 1956, après Dufy en 1952 et les églises romanes en 1953. Tout ceci est logique.

À sa décharge, il convient de préciser qu'il a été précédé dans l'interprétation hispano-judéo-racialiste de Picasso par de nombreux auteurs autorisés, dont Bernard Dorival, déjà cité, n'est pas le moindre puisqu'il est l'un des conservateurs du Musée national d'art moderne après avoir enseigné à l'École du Louvre. En 1944, précisément en mars 1944 puisque l'achevé d'imprimer de l'édition originale porte la date du 14 mars de cette année, il publie ces mots :

« Que Pablo Ruiz Picasso, qui de même que ses compatriotes Vélasquez et Valdés Leal, devait illustrer le nom de sa mère qu'il porte de préférence à celui de son père, ainsi qu'il est fréquent en Espagne; que Pablo Ruiz Picasso soit né à Malaga en 1881 d'un père basque, professeur de dessin, et d'une mère majorquine, d'origine génoise, le fait est capital. Il importe en effet que son berceau ait été l'Andalousie, la seule région d'Europe où ait fleuri l'art abstrait de l'Islam; que dans ses veines aient coulé les sangs les plus opposés d'Espagne, celui du Levant et celui des montagnes basques [...]»¹⁵. »

Son œuvre « mérite [...] d'apparaître comme l'expression typique du génie espagnol. Étrangère à l'esprit français, elle porte maintes traces d'hispanisme. L'absence de logique en est une. À la différence des peintres de chez nous, Picasso s'accommode à merveille de ses contradictions. [...] Et un autre caractère très espagnol aussi est le caractère explosif et improvisé de la peinture de cet artiste qui a produit une œuvre dont l'abondance surprend et n'a d'égale que celle d'un Lope de Vega ou d'un Calderón. Comme eux, enfin, et pour

¹³ Ibid., p. 204.

¹⁴ Ibid., p. 329.

¹⁵ Dorival, 1944-1946 (note 2), t. II, *Le Fauvisme et le Cubisme*, Paris 1944, p. 216-217.

les mêmes raisons, Picasso était condamné à l'inégalité : les œuvres les plus faibles succèdent chez lui aux chefs-d'œuvre¹⁶. »

Face à lui, naturellement, Braque :

« Vuillard du *Cubisme*, il [...] affirme sans ambiguïté sa parenté spirituelle et artistique avec tels miniaturistes de l'École de Paris, tels portraitistes du XVI^e siècle, tels peintres du temps de Louis XV ou tels impressionnistes, et compose un bouquet, le bouquet le plus récent, de tout ce que la civilisation française a traditionnellement produit de plus courtois et de plus raffiné¹⁷. »

Le « courtois » de Dorival vaut le « gentil » de Lhote. Pour éviter toute erreur de lecture, on doit cependant insister avec quelque pesanteur sur ce point : ni Dorival, ni Gieure, ni Lhote – ni non plus Aragon à l'évidence – n'ont été des collaborationnistes. Au pire des fonctionnaires obéissants des musées ou des hommes discrets tel Lhote, artistes qui se sont retirés ou sont demeurés dans le silence, s'abstenant de participer à des expositions qui paraîtraient compromettantes – et de même ont agi Braque, Matisse ou Bonnard, faut-il le redire. On ne les a pas vus prendre le train pour Berlin à l'invitation d'Arno Breker. Ils ne publient ni dans *Je suis partout*, ni dans *Le Pilon*. Ce ne sont pas des séides de Camille Mauclair ni des proches de Louis Hautecœur, qui tous deux les vomissent. Ce sont, aux yeux de nombre de leurs contemporains, des « modernes ». Mais leur façon de penser l'art, y compris l'art de leur temps et ce que l'on nomme « avant-gardes », est informée, dominée, commandée par la conviction qu'il existe des atavismes, des « surmentalités raciales » selon le terme de Gieure, des continuités typiques qui peuvent être situées par la géographie et analysées par une histoire longue de plusieurs siècles, cette longue durée devant être même la meilleure preuve de la pertinence de ce mode de lecture. Écoles nationales, génies nationaux : c'est ainsi qu'il conviendrait de penser l'art après la Seconde Guerre mondiale comme avant, sans même une considération pour ce que la notion de race a déterminé dans les années juste passées : l'extermination systématique de populations réduites à une « race juive » pour assurer le triomphe de la « race aryenne ».

Particulièrement malheureuses sont à cet égard les considérations de Dorival, qui semble incapable de mesurer les conséquences de ce qu'il publie sur Soutine ou Modigliani alors même qu'il ne peut plus ignorer

¹⁶ Ibid., p. 245.

¹⁷ Ibid., p. 263–264.

la Shoah, pas plus qu'il n'a pu ignorer la politique antisémite de Vichy. Pour s'en tenir à une seule citation :

«À l'opposé de la production d'Ensor, de Permeke et de Gustave de Smet, les œuvres de Modigliani, de Pascin et de Kisling, ainsi qu'à un moindre degré celles de Soutine et de Chagall, paraissent habitées par je ne sais quel vibrion intellectuel, qui les ronge comme les termites les poutres des maisons, et qui introduit en elles un élément de décomposition, mais aussi une source bien subtile de plaisir : il ne connaît pas la volupté en effet celui qui jouit tout bonnement de ses sens ; la présence de l'intelligence est nécessaire pour pimenter le ragoût. Et cette intelligence, qui savoure en dilettante les plaisirs de la sensualité, peut, d'aventure, en rechercher un plus grand encore, celui du suicide. [...] Rien de commun entre son intellectualisme et l'intellectualisme traditionnel au pays de Poussin et de David, de Delacroix et de Matisse¹⁸».

Peintres juifs, plaisirs pervers, décomposition de termites... L'achevé d'imprimer du volume affiche la date du 28 février 1946!

Une dernière remarque à propos de ce supposé génie pictural français : il trouverait l'une de ses expressions les plus abouties dans l'atelier de Jacques Villon, dont les années d'après-guerre voient la venue au premier plan, en grande partie grâce à Bernard Dorival et son action continue au Musée national d'art moderne, de même qu'aux choix qu'il conseille à des collectionneurs privés, dont son oncle Marcel Beurdeley. D'un artiste peu en vue avant la guerre, il s'est appliqué à faire une figure exemplaire en raison même de sa capacité à se placer au point de contact du cubisme et du fauvisme et à en proposer une sorte de synthèse, qui serait française par excellence :

«Au lieu d'imposer comme certains fauves, et comme parfois Picasso lui-même, Jacques Villon propose seulement, ainsi que les Nabis et que Braque. Ses émotions, ses sentiments, sa méditation, il les suggère à force de réticence, de sous-entendus, de chuchotements. [...] L'art de Villon s'affirme ainsi comme le dépositaire de la plus pure tradition française [...]»¹⁹.

18 Ibid., t. III, p. 192.

19 Ibid., t. II, p. 317. De toute évidence, Marcel Duchamp, frère de Villon, ne mérite pas de tels éloges. Il est vrai qu'il vit aux états-Unis, ce qui suffit à le rendre suspect en des temps d'anti-américanisme gaullo-communiste généralisé.

La « destruction d'un monde »

Mais, contre toute attente, en dépit des certitudes d'Aragon, de Dorival et bien d'autres, cette royauté du génie français peut être menacée. Elle l'est même.

Ainsi Claude Roger-Marx, dont il convient de rappeler qu'il a traversé l'Occupation dans la clandestinité pour échapper aux persécutions antisémites de la police de Vichy et que son fils a été assassiné par la Gestapo en 1944. Écrivain, homme de théâtre, plus connu comme critique au *Figaro* et au *Figaro littéraire*, il publie chez Plon en 1947 un livre dont le titre lui-même est remarquable : *Avant la destruction d'un monde (de Delacroix à Picasso)*. Il s'agit d'un recueil de ses chroniques d'avant et d'après-guerre sur Delacroix, Puvis de Chavannes, Cézanne, Rodin, Maillol, Bonnard, Matisse, le symbolisme. Il est dédié «aux jeunes artistes qui ont l'âge qu'aurait mon fils, dans l'espoir de les secourir».

On y trouve, parue en 1946, une chronique intitulée «L'art français est-il en péril?», protestation contre l'ignorance des artistes et de la critique : «On voit des écrivains d'art bien intentionnés demander froidement comment s'orthographient les noms de Guys ou de Pissarro²⁰». Pour se rassurer, voici ce qu'il trouve :

«L'Art français est-il en péril? Non, les rétrospectives qui se sont déroulées ces mois-ci au Petit Palais, au Palais de New York, à Carnavalet, à la Bibliothèque nationale nous rendent notre confiance. [...] Non, l'art français n'est pas menacé. Le Salon d'automne prouve aujourd'hui même que jamais peut-être Bonnard n'a montré plus d'ingénuité, plus de fraîcheur et plus d'audaces.»

Pierre Bonnard, né le 3 octobre 1867 à Fontenay-aux-Roses, est mort le 23 janvier 1947 au Cannet. Il a donc 79 ans en 1946, quand Claude Roger-Marx veut faire de lui le meilleur signe de la vitalité de l'art français. Selon cette logique, il publie des ouvrages consacrés, en 1949 à *Constantin Guys : 1802-1892* chez Braun et C^{ie}; en 1950 à *Raoul Dufy* chez Fernand Hazan et, même année et même éditeur, à *Bonnard*; en 1952, *Les Lithographies de Toulouse-Lautrec* encore chez Fernand Hazan; en 1953 à *Maurice Utrillo* chez Flammarion.

Le même, dans ces articles d'après-guerre repris dans ce volume, ouvre une polémique contre l'art dit alors «non-représentatif», inventant par exemple la figure satirique «d'une de ces femmes-peintres,

²⁰ Claude Roger-Marx, «L'art français est-il en péril?», repris dans id., *Avant la destruction d'un monde (de Delacroix à Picasso)*, Paris 1947, p. 255.

“hors concours” des Artistes français, qui sont la terreur du critique». Elle peignait des paysages et des natures mortes.

« – Mon marchand m’a dit que ça ne se vend plus.

Elle étala sur le tapis une vingtaine de grandes feuilles, faites d’imbri-cations où dominaient des jaunes et des vermillons crus.

– Pardon! Je crois que je me suis trompée de sens... Vous voyez à quel point j’ai changé ma palette!... Vous n’auriez jamais cru ça de moi? Trouvez-vous que ce soit assez moderne²¹? »

On appréciera à sa juste valeur le choix d’une femme artiste, évidemment un peu ridicule, évidemment prête à se soumettre aux goûts du jour. On appréciera autant des déclarations du genre de celle-ci :

« Ce que nous déplorons, c’est de voir trop de peintres nouveaux se contenter de mettre systématiquement l’éclat, la stridence au service de prétextes misérables et de vaines abstractions. Que de toiles ressemblent aux enseignes des marchands de couleurs, aux kiosques balnéaires ornés de vitraux multicolores, aux fantasmagories des kaléidoscopes enfantins²²! »

Ces arguments, à peu près dans les mêmes termes, avaient servi quarante ans plus tôt contre les fauves, pour lesquels Claude Roger-Marx a la plus grande admiration. Ainsi assiste-t-on à un phénomène culturel générationnel, très probablement fortement accentué par la guerre et l’Occupation : une part considérable des références modernes qui constituaient l’histoire de l’art français paraît avoir perdu de son influence, sinon même toute utilité, pour de jeunes artistes et critiques. Deux constatations se dégagent, moins contradictoires qu’il n’y paraît.

D’une part – et les ouvrages de Dorival comme ceux de René Huyghe dont *Les Contemporains* de 1939 y ont contribué –, il est admis que s’est accomplie, depuis les années 1860, l’histoire de l’art moderne, histoire française principalement : impressionnisme, post-impressionnisme, fauvisme, cubisme – étant entendu que le cubisme est compris comme une manifestation de la rationalité plastique dans la continuité cézaienne, un principe de construction qui serait assimilable à l’impératif du classicisme et, donc, un classicisme renouvelé. Cette histoire est celle à laquelle sont attachés bien des critiques et auteurs établis (Claude Roger-Marx, Bernard Dorival, Louis Aragon mais aussi Léon Werth ou René Huyghe). Elle est majoritaire et détient l’essentiel du pou-

21 Ibid., « Dialogue représentatif », 1946, p. 259.

22 Ibid., « Les peintres d’aujourd’hui voient rouge », 1946 ; p. 288.

voir éditorial et institutionnel (Louvre, Musée national d'art moderne, *Le Figaro*, *Le Monde*, etc.). On ne le signalerait même pas s'il n'était clair que la reconnaissance de ce récit général, l'identification de ses grandes figures, l'admiration qui leur est due, tout cela n'était encore neuf en France après la Seconde Guerre mondiale. En 1939, on le sait, ni Matisse, ni Picasso, ni Léger, ni Braque (etc.) ne sont représentés dans les collections nationales et le seul musée qui présente un ensemble d'art vivant assez consistant est celui de Grenoble, grâce au legs Agutte-Sembat et à des dons, dont ceux de Paul Guillaume, dont *Les Époux* de De Chirico. L'analyse des expositions de 1937 et leur réception critique ont établi combien les avant-gardes artistiques sont méconnues dans la France, y compris celle de Jean Zay et en dépit des efforts de celui-ci pour réformer le goût officiel et le faire dépasser le stade où il s'est arrêté – les années 1890 dans le meilleur des cas. La politique d'enrichissement des collections du MNAM entreprise par Jean Cassou et son adjoint Bernard Dorival à partir de 1946 en est la meilleure preuve : l'urgence d'y faire entrer (en obtenant des dons considérables) tout ce qui lui manque (en tout cas en matière de fauvisme et de cubisme puisque ni les abstractions, ni le surréalisme ne sont concernés par cette politique patrimoniale qui est une façon d'écrire l'histoire).

Cet effort est assurément tardif si l'on compare l'attitude des conservateurs français à celle de leurs collègues du Museum of Modern Art (MoMA) et de ces musées américains qui, par collectionneurs interposés, achètent dès les années 1920 auprès de Paul Rosenberg, de son frère, de René Gimpel ou de Daniel-Henry Kahnweiler ces mêmes artistes. Si l'on compare les acquisitions du MoMA et celles du MNAM – fondé non sans mal ni retard à partir de 1937 –, le retard d'une quinzaine ou une vingtaine d'années est flagrant. Il l'aurait été par rapport aux collections publiques allemandes de Cologne, Essen ou Francfort si le nazisme n'avait réduit à néant les ensembles constitués dans les années 1920 dans ces villes. Néanmoins, serait-on tenté d'écrire, si considérable et regrettable soit ce délai dont les conséquences ont été sensibles des décennies plus tard – à titre d'exemple, que l'on se souvienne des conditions d'entrée de Mondrian au MNAM –, il n'en demeure pas moins qu'il est admis désormais que ces artistes et ces mouvements ont été, jusqu'en 1939, le principal de l'art – contrairement à ce qui était régulièrement affirmé auparavant.

Mais, d'autre part, quand ce récit est enfin constitué, affiché et admis, ceux qui en sont les promoteurs s'en servent pour condamner ce qui se passe dans les ateliers d'artistes plus jeunes. De là le titre *Avant la destruction d'un monde* : le monde du moderne français de Monet et Renoir à Matisse et Bonnard. Une divergence – litote – sépare leurs admirateurs de ce qui s'expose désormais aux Surindépendants ou au Salon de mai.

Sur la question de l'art «non représentatif», Claude Roger-Marx se trouve d'accord avec Lhote – dont il n'aime guère cependant la peinture et la prose. Revoici Lhote en effet :

«Enfin [...] je rappellerai, en hâte, que le génie des peuples, jusqu'ici, trouvait son expression dans la représentation d'un monde de formes conditionné par ses frontières historiques. Que l'on supprime ces limites morales au bénéfice de je ne sais quel espéranto plastique, et l'art, débarrassé de ses richesses ethniques, n'aura plus qu'à se ranger parmi les productions anonymes, dans l'épouvantable désert du monde mécanisé²³. »

Aragon, appuyant sa critique sur ses positions idéologiques :

«C'est le temps des soleils de nuit, des ténors du silence, des héros de la fuite, c'est le négatif triomphant, et fi de qui laisse l'ombre pour la proie! On invente à chaque pas des façons de se taire ou de reculer ou d'éviter l'obstacle; la plus légère allusion à l'idée d'un objet passe pour une capitulation de l'esprit [...]»²⁴. »

Il poursuit : «Seulement, la dissonance est la nouvelle règle académique, aux pianos des jeunes filles, l'incompréhensible est le Beau majuscule, l'abstrait les petites fleurs de l'éventail²⁵». Claude Roger-Marx écrit de même :

«À quoi assistons-nous? À l'application paresseuse de nouvelles recettes. Telles œuvres, qui feignent d'avoir coûté beaucoup d'efforts et d'obéir à de grands desseins, pour peu qu'on les analyse, avouent la pauvreté du vocabulaire, l'insuffisance de la technique, la carence de la mémoire visuelle aussi bien que du sentiment (on peint avec le sentiment, disait Chardin)²⁶. »

Le même est aussi d'accord avec Aragon quand il dénonce la très faible teneur de l'art en données historiques contemporaines : à propos de l'exposition *Une synthèse de l'art français*, qui se tient galerie Charpentier en 1946, après avoir constaté l'unité de ton de l'exposition, il observe, contrairement à ce que peut écrire Dorival au même moment, que « les

23 Lhote, 1956 (note 5), p. 89. Le texte, sans référence de publication, est daté dans le volume de 1946.

24 Louis Aragon, «Dessins de Fougeron», Paris 1947, dans Aragon, 1981 (note 1), p. 67–68.

25 Ibid., p. 71.

26 Claude Roger-Marx, «Vers un nouvel académisme», 1945, dans Roger-Marx, 1947 (note 20), p. 295.

forces étrangères sont assimilées ; bien plus elles apparaissent indispensables. Soutine et Chagall notamment [...] ». Mais il poursuit :

« Nos enfants auront peine à comprendre comment une époque qu'ont assombrie tant de catastrophes, de déceptions, de faillites, a montré pareille insouciance, ou, plus exactement, comment elle ne s'est posé que des problèmes d'ordre formel, touchant à la fabrication de l'œuvre, en se désintéressant presque de son contenu. Parmi ces cent chefs-d'œuvre (puisque'ils sont ainsi désignés), pas un dont la valeur de témoignage renforce la valeur plastique et qui se rattache, sinon par sa facture extérieure, au présent. [...] Un jour viendra sans doute où les thèmes qu'ont choisis nos peintres et pour lesquels ils dépensèrent tant d'art et de réflexion, surprendront par leur monotonie et leur indigence²⁷. »

On peut douter de la pertinence du choix d'André Marchand pour appuyer dans ces derniers paragraphes l'essai critique de Claude Roger-Marx ; mais l'idée générale n'en est pas moins fermement exprimée.

L'art « non représentatif » serait non seulement un nouvel académisme, comme Charles Estienne l'écrit cinq ans plus tard – son pamphlet *L'art abstrait est-il un académisme ?* paraît en 1950 seulement, alors que l'idée est déjà largement répandue –, mais un art détaché de toute relation avec l'essentiel, ici nommé maladroitement le « contenu ». Il n'y aurait donc pas lieu de se leurrer en célébrant les grands maîtres, sexagénaires pour les plus jeunes, alors qu'un académisme s'installe et qu'une forme de vacuité le suit, comme il se doit.

La situation n'est donc pas si assurée qu'on le croirait et le « génie français » se trouve menacé. C'est Lhote qui, parmi les critiques en vue, semble avoir le premier pris conscience de cette évidence et suggéré une amorce d'explication : que l'après-guerre ne ressemblerait pas à l'avant-guerre. Et qu'une menace s'était déployée, de plus en plus visible et ne cherchant nullement à se dissimuler. Dans un article trop méconnu intitulé « Une politique d'état en matière d'œuvres d'art », paru d'abord en 1946, repris une décennie plus tard, il commence ainsi :

« Il y a quelque chose de risible dans la précipitation avec laquelle se retire l'admiration que le monde porte à la culture d'un pays, dès que ce pays cesse de connaître la faveur des armes, comme si l'esprit avait besoin du muscle pour légitimer ses explosions. Je lis dans le n° 2 de *L'Amour de l'art* que, de 1940 à 1942 dans les écoles et collèges américains, la diminution des élèves apprenant la langue et la littérature

27 Ibid., « Une synthèse de l'art français », 1946, p. 264-265.

française fut de 60 à 80 % ! Au même moment, la revue *View* décrétait : “New York est maintenant le centre artistique et intellectuel de l’Univers.”

Rien ne prouve mieux la fragilité de la domination spirituelle que ces défaillances et ces revendications de notre amie lointaine ; rien ne peut mieux que ces faits inciter notre gouvernement à aplanir les barrières qui s’opposent à la seule souveraineté que nous puissions exercer pour l’instant sur l’étranger. Car on commence à s’apercevoir que, lorsque reprendront les échanges internationaux, la France n’aura à offrir au monde [...] que des œuvres d’art : tableaux, sculptures, tapisseries, livres illustrés²⁸. »

Il ne s’agit en fait que d’appeler à des réformes douanières et fiscales ainsi qu’à une relance volontariste des productions d’arts appliqués – des tapisseries d’Aubusson principalement. Mais le problème est posé et sans doute conviendrait-il de restituer à Lhote le mérite de l’avoir fait, en dépit des discours patriotiques triomphalistes qui résonnent le plus fort dans la période. Il a le courage d’écrire que la défaite de la France en 1940 ne peut pas ne pas avoir de conséquences sur la position internationale du pays, y compris sa position culturelle. L’idée qu’un pays vaincu misérablement et tombé dans la plus misérable collaboration avec le nazisme ne soit plus en mesure de donner des leçons au reste du monde, cette évidence semble ne s’être proposée qu’à l’esprit d’un très petit nombre. Ou faut-il préciser encore : d’un très petit nombre de ceux qui étaient demeurés en France après la défaite de juin 1940 ? Et faudrait-il poursuivre en observant que, de cette histoire, de ce syndrome de dénégation, de ce narcissisme outré, la France ne s’est pas débarrassée et que l’on peut continuer à y entendre des discours qui, obstinément, refusent de tirer les conséquences du passé ?

L’épisode manqué

Ceux qui sont restés en France et ceux qui en sont partis : Lhote a ainsi eu la curiosité de lire *View*, revue publiée aux États-Unis de 1940 à 1947 et que les contributions de Marcel Duchamp ont rendue célèbre bien qu’elle ait eu bien d’autres initiatives, ayant été la principale introductrice du surréalisme aux États-Unis. Elle a publié ses auteurs et des reproductions de ses artistes, leur a confié des numéros spéciaux – Ernst, Duchamp, mais aussi Cornell –, a été durant la guerre l’une des très

²⁸ André Lhote, « Une politique d’état en matière d’œuvres d’art », *Paysage Dimanche*, 1946, dans Lhote, 1956 (note 5), p. 166–167.

rare publications que l'on puisse dire « d'avant-garde », quand il n'en reste plus en Europe. En ce sens, et à la vue de la table des contributeurs du magazine, la phrase citée par Lhote n'est qu'une constatation : en effet, entre 1940 et 1945, en partie grâce à *View*, en raison de l'exil des artistes et écrivains surréalistes, New York peut se dire le centre artistique et intellectuel du monde – et ce ne sont pas les réclamations de Lhote en faveur de la tapisserie d'Aubusson qui étaient de nature à y changer grand-chose. Elles sont en effet, au-delà de leur comique involontaire, révélatrices de l'incompréhension qui sépare les « modernes français » que l'on a précédemment sommairement décrits, de ceux que, par souci de distinction, on pourrait appeler les « modernes américains », parmi lesquels Marcel Duchamp, André Breton et Robert Lebel.

À propos de *Braque le réconciliateur* de Francis Ponge, paru en 1946 chez Skira – Braque encore et toujours, parangon des vertus nationales –, Robert Lebel écrit « Au bas mot », que l'on lit dans le catalogue de l'Exposition internationale du surréalisme en 1947. Il condense en ces termes la thèse de Ponge :

« L'art n'a pas pour but de troubler mais de rassurer. Le rôle du peintre et, plus spécialement, du peintre français est d'étayer l'homme de tous les côtés, de l'entourer d'objets "sédatifs" et "tranquillisants". Non seulement il se tranquillise lui-même mais il doit aussi tranquilliser l'autre.

Jamais on n'a marqué aussi brutalement le caractère de voie de garage que revêt de plus en plus la peinture pour celui qui la crée et celui qui la regarde. À l'instar de ces demi-mondaines dont la complaisance garantissait naguère la paix des familles et la stabilité des mœurs, la peinture, comme l'écrit M. Francis Ponge, s'est mise au service de la Bourgeoisie et de la Révolution, tout à la fois, afin que l'être "qui éprouve sa différence" jetât sans crainte et sans danger sa gourme²⁹. »

Puis il poursuit par une critique intégrale de la situation de l'artiste telle qu'elle est définie à partir de Ponge et donc de Braque, celle de l'artiste « réconciliateur », c'est-à-dire garant d'une harmonie :

« On saisit à présent la portée véritable des arguments avancés par M. Francis Ponge. L'œuvre d'art n'est "tranquillisante" qu'autant qu'elle est douée de "mana", c'est-à-dire autant qu'elle représente de monnaie. Elle est "rassurante" comme toute valeur qui résulte d'un

29 Robert Lebel, « Au bas mot », dans *Le surréalisme en 1947*, cat. exp. Paris, Galerie Maeght, 1947, p. 74.

assentiment, que le symbole soit un totem ou une liasse également fiduciaire de papier de banque. [...] L'artiste qui est passé au service du sacré social reste fondamentalement identique à ses prédécesseurs, les peintres d'église ou de cour. Seule la structure de la société actuelle et ses exigences économiques modifient son statut en faisant principalement de lui un producteur de richesses³⁰. »

Point final :

« C'est ainsi que les Dioscures de l'art contemporain, l'ornemaniste et son jumeau le perturbateur, et tous les confrères jusqu'aux plus ignorés [...] sont intégrés au système capitaliste aussi étroitement que les Établissements Michelin ou les usines de cinéma³¹. »

C'est une pensée que l'on n'a guère l'habitude de lire dans les catalogues et la critique – une pensée incompatible avec la quasi-totalité de ce qui se publie sur l'art à Paris dans ces années d'après-guerre. C'est une pensée qui n'est active que parmi les anciens Dada, les surréalistes, les proches de Duchamp et de Breton – ce qui est la définition Robert Lebel. Qu'à peine revenu de New York où il a passé les années de guerre en compagnie d'eux et des artistes de l'exil – Ernst, Masson, Tanguy, Matta –, il identifie ce qui lui est insupportable dans la prose d'un poète français – Ponge – sur un peintre français – Braque –, ce fait témoigne de sa vigilance et de la rapidité avec laquelle il débusque la rhétorique de « l'art français », ses sous-entendus idéologiques – l'accointance avec le marché et l'innocuité égale du peintre « ornemaniste » – ce qui désigne l'abstrait vraisemblablement – et du « perturbateur » autoproclamé qui ne perturbe rien en vérité, mais donne au système l'aimable illusion d'une vie intellectuelle et d'un risque réels.

Que ce soit de ce côté que la contestation s'élève ne peut surprendre : d'une part, on l'a déjà suggéré, parce que les « anciens » de New York sont les seuls qui ont la capacité de voir la situation française de loin, n'y sont pas englués, ne sont pas dupes des discours plus ou moins officiels et patriotiques du moment. Ce que l'on entend d'ordinaire par le « retour d'exil » ne doit pas être confondu comme un « retour à la maison », « chez nous » comme dirait Dorival, un retour des moutons égarés dans la bergerie de l'art national, dont les conservateurs seraient les bergers paternels. À l'inverse, ceux qui rentrent en savent plus long, ont vue et mémoire élargies et sont donc susceptibles de porter sur la situation parisienne un regard qui ne soit ni court, ni naïf.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

D'autre part – et ce point mériterait de plus longs développements –, Dada et le surréalisme sont les « exclus » de l'histoire de l'art moderne français qui a été mentionnée plus haut. On ferait une anthologie des propos de Dorival ou Huyghe éclairante à ce propos. Huyghe :

« Le dadaïsme a été fondé en 1916, à Zurich, sous les auspices de Tristan Tzara. Il faut ici encore revenir sur ce duel de l'esprit français, symbole du monde latin, savant et arbitraire édifice de clarté, et de l'esprit germanique, soutenu par l'esprit juif, débouché du dynamisme intérieur. Ce duel résume toute l'histoire de l'art moderne³². »

Plus loin, après avoir établi que le surréalisme est lui un peu mieux français, donc préférable quand même :

« À quoi aboutit donc ce sursaut, admirable en son principe, de l'âme authentique étouffée ? Pour Dada, effort des esprits germaniques et israélites, au néant ; pour le surréalisme, effort de redressement de l'esprit français pour se rendre maître de ce mouvement qui le menace et l'absorbe dans ses limites, je crains de l'avouer : à un détour de l'intelligence qui, au terme d'une civilisation basée sur elle, après avoir tout desséché, ossifié, dévoré, finit par s'attaquer lui-même, faute de survivants³³. »

Les ennemis n'ignorent donc pas qu'ils sont ennemis, tout au contraire. Ceux qui ont l'autorité les tiennent donc à l'écart ou n'en traitent qu'avec mépris : la réplique de Lebel s'en prend donc exactement à ce symbole national qu'est devenu – malgré lui sans doute – Braque. En schématisant, on affirmerait qu'il y a deux façons de raconter l'histoire de l'art français du premier demi-siècle : une sans Dada et le surréalisme, l'autre avec. La première est de loin la plus présente, la plus puissante aussi – Duchamp n'a pas été l'objet d'une rétrospective à Paris avant 1977, 12 ans après Londres, 15 après Pasadena. On ne peut que considérer que ce refus – ou ce mépris – est plus qu'un marqueur : le critère qui distingue le modernisme classique français d'un autre, international, apatride et – on l'a vu bien assez – incompatible avec l'esprit « français ».

Il n'est donc en rien étonnant que ce soit aux mêmes qu'il faille demander les analyses et les pronostics les plus judicieux. En 1953, *Le Soleil noir* dédie deux numéros groupés en un seul à un *Premier bilan de l'art actuel 1937-1953*, dont la direction est confiée à Robert Lebel. Le

³² Huyghe, 1939 (note 9), p. 52.

³³ Ibid., p. 55.

titre précise donc que ce bilan est « établi dans une perspective internationale », ce qu'aucun auteur français n'a jusqu'alors tenté, en étant incapable ou n'y ayant pas songé.

La conclusion de la préface de Robert Lebel annonce :

« Cet inconnu commence d'ailleurs à se manifester à nous par l'apparition du continent américain dans le champ de la création artistique. C'est là un événement dont on ne saurait trop signaler la portée probable. La fascination que les civilisations lointaines ont toujours exercée sur l'Europe, et qui s'est traduite au cours du dernier demi-siècle par une exploration particulièrement efficace des arts archaïques et indigènes, pourrait prochainement s'actualiser. Si l'école dite "de Paris" conserve son ascendant, déjà la griffe mexicaine se retrouve dans maintes œuvres figuratives d'Europe et l'empreinte de la calligraphie ou de la mise en page extrême-orientales, à travers Mark Tobey et l'École du Pacifique, est décelable dans l'avant-garde parisienne. [...] À la faveur de cet élargissement spectaculaire de nos limites et de nos perspectives, nous allons sans doute vers un bouleversement plus intégral encore de ce qui fut si longtemps le rituel plastique d'un continent souverain³⁴. »

Dans ce numéro, deux articles et des notices biographiques sont consacrés aux États-Unis. L'un des textes, « Les États-Unis à vol d'oiseau », est de Lebel. « L'art qui prévaut, de l'Atlantique au Pacifique, est celui que les Américains baptisent "romantique abstrait" et Michel Tapié "informel". Ici la floraison est d'une extraordinaire intensité³⁵. » Elle est étudiée dans le deuxième texte, de Jérôme Mellquist, « L'Amérique comble son retard ». Il cite Pollock, comme Lebel, de Kooning, Motherwell, Hoffman, Tobey, Stamos, Rothko. Sur ce dernier une remarque judicieuse : il « utilise des toiles de plus en plus grandes comme si le monde n'était jamais assez vaste pour contenir ses pensées³⁶ ». Il conclut, avec modération :

« En termes généraux, l'Amérique semble avoir, comme Paris, renoncé au mode de la représentation. Mais elle ne se contente pas de rester installée dans une paresseuse dépendance. Il est certes prématuré de décider si, désormais, elle l'emporte, mais un fait est néanmoins établi ; de chaque côté de l'Atlantique on s'exprime simultanément

34 Robert Lebel, *Premier Bilan de l'art actuel 1937-1953*, Paris 1953 (*Le Soleil noir*, 3/4), p. 16.

35 Ibid., p. 198.

36 Jérôme Mellquist, « L'Amérique comble son retard », dans *ibid.*, p. 200.

dans une langue à peu près analogue. Et pourtant, l'intimité du "voisinage" s'en trouve-t-elle accrue ? Ou s'apercevra-t-on mieux encore que les deux écoles sont aux antipodes l'une de l'autre³⁷ ? »

Judicieuse interrogation. Elle entre en résonance avec, dans le même volume, le texte de Georges Duthuit qui est lui aussi à New York de 1939 à 1945 et s'y lie d'amitié avec Breton et son cercle. Cet essai, « Les animateurs du silence », ne cite que quatre noms : Tal Coat, Bram Van Velde, Jean-Paul Riopelle et Sam Francis. On conviendra qu'en 1953, c'est une vue assez judicieuse. Dans sa préface, Robert Lebel marque nettement combien il approuve Duthuit et en profite pour laisser percer ce qu'il pense de la nouvelle peinture qui se fait en France. Il cite Duthuit qui qualifie « certains de nos nouveaux peintres de la double épithète "affable et révolutionnaire" ». Et enchaîne :

« On pourrait s'inquiéter, en effet, de l'atmosphère de bonne compagnie qui pèse trop souvent, côté antinaturaliste. L'économie de leurs moyens et l'infailibilité de leur goût conduisent naturellement les uns vers la sérénité, tandis que d'autres n'ont pas trop de toute leur fougue et de leur sentiment si tourmenté de la matière pour atteindre à la puissance maléfique dont ils se flattent d'avoir pris la charge. On leur souhaiterait parfois plus d'emportement, plus de colères réelles et, surtout, la volonté de briser davantage que des moules déjà fêlés. Sinon des écrivains comme Maurice Blanchot et Samuel Beckett, après Joyce, Artaud, Kafka et Michaux s'avèreraient à la longue plus convaincants que les peintres³⁸. »

Ce qui pose, un peu plus qu'à demi-mot, une question qui risquerait de déplaire : si Paris a perdu de son rang, c'est sans doute parce que le discours de ceux qui détenaient l'autorité critique et muséale était perclus de stéréotypes nationaux, adepte de modes d'analyse douteux ou racistes et hébété d'un nationalisme qui, sans doute, prétendait donner le change et faire oublier juin 1940, Vichy, le Vel d'Hiv et Sigmaringen. Un discours qui maintenait des catégories et des principes qui n'étaient que fictions et rhétoriques. Mais ne serait-ce pas aussi parce qu'il a manqué de quoi faire une génération d'artistes qui puisse se comparer à celle qui s'était formée sur fond d'expressionnisme allemand, d'exil de Dada et du surréalisme – formée par la réunion forcée des « apatrides », des « mauvais Français » et des « anarchistes » à New York ?

37 Ibid.

38 Robert Lebel, « Préface », dans Lebel, 1953 (note 34), p. 14-15.



3 Affiche de l'exposition *Cent ans de peinture chinoise, 1850-1950*, Collections des musées de la République Populaire de Chine, Maison de la pensée française, Paris, janvier-février 1959

Quand Paris s'enthousiasmait pour Mark Tobey, 1945–1962*

Catherine Dossin

En 1960, Pierre Restany publie un long essai sur l'histoire de l'art américain d'après-guerre intitulé «L'Amérique aux Américains», pour lequel il fait plusieurs brouillons aujourd'hui conservés aux Archives de la critique d'art à Rennes. Sur une page, il liste les artistes américains les plus influents en Europe : «Jackson Pollock – Mark Tobey», suivi de «Mark Rothko», et en dessous «Les Américains à Paris : Sam Francis»². La présence de Tobey, dont le nom et le travail sont aujourd'hui peu connus, au sommet de ce panthéon peut surprendre. Pourtant, au début des années 1960, Tobey était bien l'un des peintres américains les plus visibles et les plus respectés en Europe de l'Ouest. Ainsi, en 1961 quand *Connaissance des arts* interroge des figures influentes du monde de l'art européen sur les artistes vivants les plus importants, Mark Tobey arrive en huitième position de cet «Index 1961», à égalité avec Max Ernst – aussi américain mais d'une autre génération. Sam Francis, troisième Américain de la liste, les suit en onzième position. Rothko et Willem de Kooning, peintres auxquels on associe aujourd'hui l'art américain d'après-guerre, reçurent beaucoup moins de votes³.

* Ce texte s'inscrit dans le cadre d'un projet de livre provisoirement intitulé *Seen From Paris : A French History of American Art*.

1 Pierre Restany, «L'Amérique aux Américains», dans *Ring des Arts* 1, 1960, p. 22–31.

2 Pierre Restany, «L'apport de la nouvelle peinture américaine», Rennes : Archives de la critique d'art, 5747. Cote REST XS. EUOR/1.

3 Rothko arrive quinzième, *ex æquo* avec Asger Jorn, Balthus, Alberto Burri, Georges Mathieu et Maurice Estève. De Kooning arrive en dix-septième position, *ex æquo* avec Alberto Giacometti, Jean-Paul Riopelle, Roberto Matta et Raymond Legueult.

Un artiste américain de premier plan sur la scène européenne d'après-guerre

L'importance de Tobey dans le monde de l'art parisien s'explique tout d'abord par la grande visibilité de son travail en Europe de l'Ouest dans les années 1950. En fait, de la fin de la guerre au début des années 1960, il fut inclus dans presque toutes les grandes expositions européennes consacrées à l'art américain, y compris *American Painting from the Eighteenth Century to the Present Day* (Londres, 1946), *Amerikanische Malerei, Werden und Gegenwart* (Berlin, Vienne, et Munich, 1951), *Le Dessin contemporain aux États-Unis* (Paris, 1954), *Modern Art in the United States : Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York* (exposition itinérante, 1955–1956), *Eight American Artists* (exposition itinérante, 1958), *Modern American Painting, 1930–1959* (exposition itinérante, 1959–1960), et la documenta II *Kunst nach 1945, Malerei - Skulptur - Druckgrafik* (Cassel, 1959). Tobey représenta également les États-Unis à la Biennale de Venise à trois reprises, en 1948, 1956 et 1958, année où il reçut le prix de peinture de la Ville de Venise. Cette année-là, tous les prix internationaux allèrent à des artistes italiens, ce qui suscita une vive controverse, si bien que Tobey en vint à être considéré comme le véritable lauréat de l'année⁴.

Non seulement Tobey était très visible à travers des expositions envoyées en Europe par les institutions américaines, il était également présenté dans des expositions organisées en Europe par les Européens. En 1955, la Kunsthalle de Berne l'inclut dans *Tendances actuelles*, et en 1956 la Kunsthalle de Bâle présenta son travail dans *Japanische Kalligraphie und Westliche Zeichen*. Des galeries européennes, telles que la galerie Stadler à Paris, montraient régulièrement ses œuvres dans des expositions collectives. En 1954, par exemple, il fut inclus dans *Signes autres* à la galerie Rive droite à Paris et *Caratteri Della Pittura d'Oggi* à la galerie Dello Spazio à Rome.

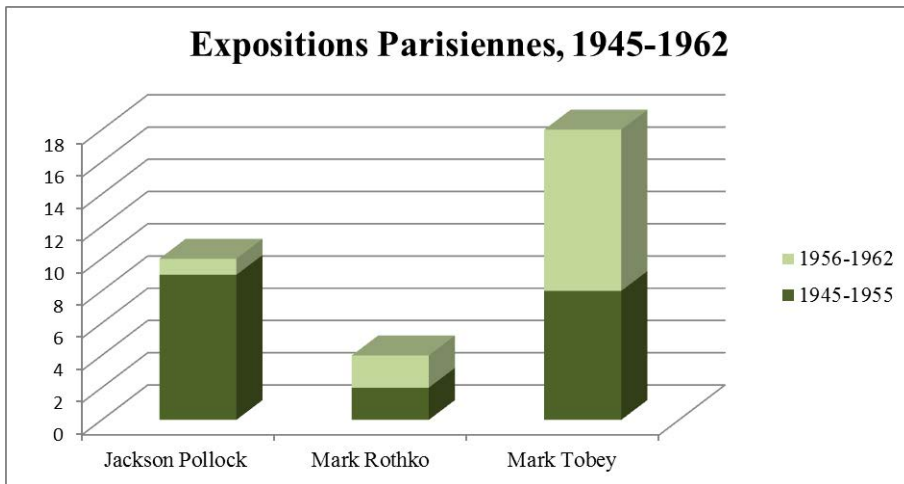
La première exposition personnelle de Tobey à Paris fut un grand succès. Elle eut lieu en 1955 à la galerie Jeanne Bucher – une galerie parisienne bien établie avec laquelle il travaillait depuis 1945. Jusqu'en 1955, la galerie fut cependant incapable d'importer suffisamment de toiles pour lui organiser une exposition personnelle. Cette année-là, Tobey vint passer six mois en France, ce qui lui permit de créer des œuvres pour l'exposition. Sa présence à Paris joua un rôle important dans le succès commercial et critique de l'exposition. Cultivé et charmant, Tobey fut rapidement adopté par les Parisiens et se lia d'amitié avec des artistes et des critiques tels que Michel Tapié et Georges Mathieu, avec

⁴ Sur les prix de la Biennale de Venise, voir Enzo di Martino, *Storia della Biennale di Venezia, 1895–2003*, Venise 2003, p. 129.

qui il commença une longue correspondance⁵. L'exposition, comme nous l'avons dit, fut un succès. Elle fut recensée non seulement dans la presse spécialisée, mais aussi dans les grands journaux comme *Le Monde*, et une dépouille systématique de ces articles n'a révélé aucun commentaire négatif⁶.

Tobey, Pollock, Rothko : des trajectoires et réceptions différentes

Pour vraiment mesurer le succès parisien de Tobey, il est utile de comparer sa réception à celles de Pollock et de Rothko dans la France d'après-guerre (ill. 1). Si la première exposition personnelle de Pollock en France eut lieu en 1952, soit trois ans plus tôt que celle de Tobey, elle se déroula dans un espace moins bien établi sur la scène parisienne : le studio du photographe Paul Facchetti, depuis peu converti en galerie. Son impact fut donc moindre⁷. La presse locale y prêta peu attention et



1 Tableau comparatif des expositions parisiennes de Jackson Pollock, Mark Rothko et Mark Tobey, entre 1945 et 1962

5 Voir les archives de Mark Tobey conservées à l'University of Washington à Seattle.

6 Pour une bibliographie complète, voir Catherine Olivier et Martine Stoecklin, *Mark Tobey, chronologie, expositions, bibliographie*, Nanterre 1972.

7 Le livre d'or de la galerie pourrait donner à penser que l'exposition reçut de nombreux visiteurs prestigieux. Cependant, comme Julie Verlaine l'explique, les livres d'or ne sont pas des documents fiables. Il était alors courant de les remplir de noms illustres. Voir Julie Verlaine, *La Tradition de l'avant-garde. Les galeries d'art contemporain à Paris, de la Libération à la fin des années 1960*, thèse, Université Paris I, 2008 (remaniée et éditée sous le titre *Les Galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris 2012).

seulement deux tableaux furent vendus⁸. Quant à Rothko, aucune galerie française ne lui consacra d'exposition jusque dans les années 1970. En fait, entre 1945 et 1970, selon mes recherches, il ne fut inclus que dans deux expositions commerciales parisiennes, en 1948 et 1967⁹.

La même différence se retrouve lors de leurs premières rétrospectives dans un musée français. Celle de Pollock eut lieu en 1959 au Musée national d'art moderne (ill. 2), lorsque l'exposition itinérante organisée par le programme international du musée d'Art moderne de New York (MoMA) arriva à Paris. Ce fut un événement important car pour la première fois le public parisien avait l'occasion de voir une large sélection d'œuvres de l'artiste. Comme l'explique Françoise Choay dans les pages de *L'Œil* : «Jusqu'à présent, l'œuvre de Pollock avait été présentée d'une façon fragmentaire qui cautionnait les doutes.» Avec cette exposition, il était enfin possible de «situer définitivement Pollock». De plus, ce qui est intéressant pour notre propos, Choay utilise Tobey, avec lequel son lectorat était donc apparemment beaucoup plus familier, pour expliquer le travail de Pollock : «Avant Pollock, écrit-elle, Tobey est le seul à avoir, avec une conscience aiguë de la portée de son geste, rempli sa toile selon une structure radicalement nouvelle¹⁰.»

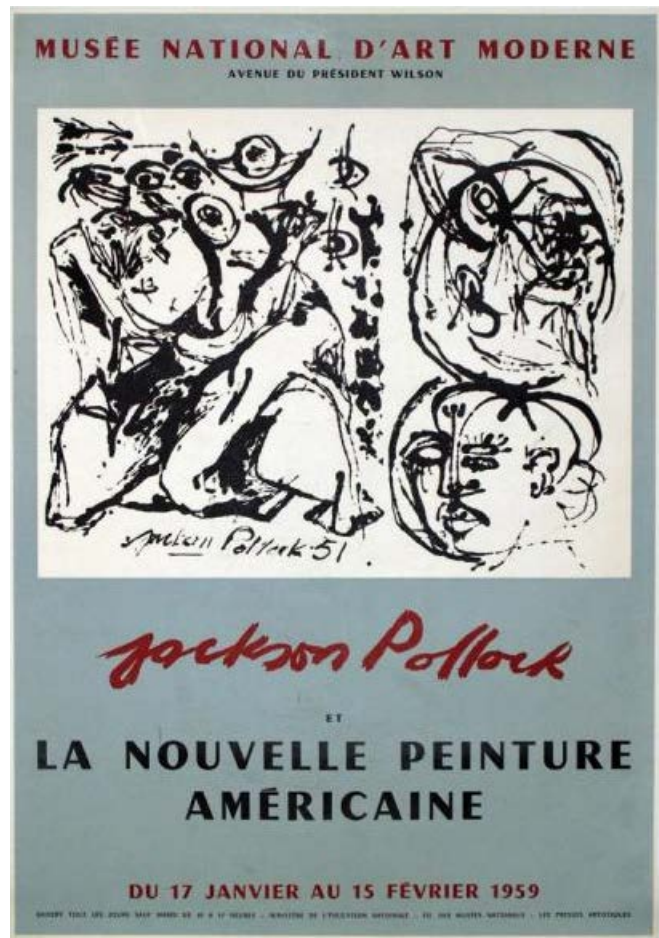
Alors que la rétrospective de Pollock était une découverte envoyée des États-Unis qui reçut des critiques mitigées, la rétrospective de Tobey en 1961 au musée des Arts décoratifs – dans les bâtiments du Louvre – était une consécration offerte par les Français, sans intervention américaine, à un artiste qu'ils admiraient et qui venait à la suite de rétrospectives de Marc Chagall et Jean Dubuffet. La première exposition personnelle de Rothko dans un musée français se déroula quant à elle entre décembre 1962 et janvier 1963, dans le cadre de l'exposition itinérante *Mark Rothko : A Retrospective Exhibition, Paintings 1945–1960*, elle aussi organisée par le programme international du MoMA. Si la réponse de la critique parisienne fut positive, parfois même enthousiaste, l'exposition n'attira qu'un public restreint en raison des fêtes de fin d'année et surtout d'une pénurie de charbon qui entraîna la fermeture du musée et donc la clôture anticipée de l'exposition¹¹. Mais surtout elle arrivait trop

8 Alfred Pacquement, «La première exposition de Jackson Pollock à Paris, Studio Paul Facchetti, mars 1952» dans *Paris-New York*, éd. Pontus Hulten, cat. exp. Paris, Centre Georges Pompidou, Paris 1977, p. 536–541.

9 Sur la réception de Rothko en Europe, voir Catherine Dossin, «Mark Rothko, the Long Unsung Hero of American Art», dans *Mark Rothko. Obrazy z National Gallery of Art w Waszyngtonie*, éd. par Marek Bartelik, cat. exp. Varsovie, Muzeum Narodowe w Warszawie, Varsovie 2013, p. 101–112.

10 Françoise Choay, «Jackson Pollock», dans *L'Œil*, juillet/août 1958, p. 42–47, p. 82.

11 John Ashbery, «Paris Notes», dans *Art International*, 25 février 1963, p. 72.



2 Affiche de l'exposition *Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine*, Musée national d'Art moderne, Paris, 1959

tard et à contre-courant de la vague réaliste et *pop* qui commençait à se répandre aux États-Unis et en Europe¹².

L'importance de Tobey ne se mesure pas seulement à ses expositions, mais aussi aux éloges dont il fut l'objet dans la presse européenne des années 1950. Ainsi Jean Lusinchi concluait son article sur l'exposition *50 ans d'art aux États-Unis* : « C'est incontestablement Mark Tobey qui domine l'abstraction dite « expressionniste » des dernières salles¹³. » Avant de rejeter cette conclusion comme une réponse biaisée ou naïve, il faut se souvenir que Pollock n'y était représenté que par deux tableaux de style très différent, *She-Wolf* (1943) et *Number 1A* (1948), alors que Tobey s'y étalait dans un ensemble plus large et plus cohérent et que se tenait

12 À ce sujet, voir Catherine Dossin, « To Drip or to Pop? The European Triumph of American Art », dans *The Art@s Bulletin* 3/1, 2014, p. 79–103.

13 Jean Lusinchi, « Cinquante ans de peinture aux États-Unis », dans *Cimaise*, mai 1955, p. 10.

son exposition personnelle à la galerie Jeanne Bucher. Il était donc plus facile pour les Parisiens de comprendre et d'apprécier son travail que celui de Pollock. Néanmoins, dans les années qui suivirent, même après la grande rétrospective de Pollock qui permit aux Parisiens de vraiment comprendre son travail, nombreux furent ceux qui continuèrent à lui préférer Tobey¹⁴.

Le mystique de la peinture américaine

Pour comprendre l'enthousiasme de la critique parisienne pour le travail de Tobey, il est nécessaire de le replacer dans le contexte plus large de son intérêt pour l'art de la côte ouest des États-Unis – la fameuse École du Pacifique – dont Tobey était considéré comme le chef de file.

La côte pacifique des États-Unis fascinait les Français. Jusqu'au début des années 1960 et la généralisation d'avions de lignes à réaction, qui transformèrent les échanges transatlantiques, très peu d'Européens avaient l'occasion de visiter les États-Unis. Le voyage était long, coûteux et nécessitait des visas et des devises américaines difficiles à obtenir. Parmi ceux qui pouvaient se rendre aux États-Unis, très peu avaient le temps et les ressources pour aller sur la côte ouest, dont l'éloignement ne faisait qu'augmenter l'attrait. Pour eux, c'était la vraie Amérique ; un territoire radicalement et fondamentalement différent de l'Europe.

Pour les Européens, les œuvres des artistes de la côte ouest semblaient également différentes – libres d'influences européennes, comme l'expliquait Tapié en 1953 :

«From Seattle to San Francisco, the names of Tobey, Graves, Still, Sam Francis, and Fred Martin in painting, and of Claire Falkenstein in sculpture, lead the contemporary venture in its most authentic and unexpected contribution as concerns our ingrained habits of vision and thought. In the USA, Pacific art is the only kind of art which owes absolutely nothing to European emanations and it is, for this reason, of particular interest. Its genuine creativeness first disconcerts, then fascinates as it confuses us, compels us to think, and to modify some of our ideas about such things as dynamism, space, structures, and even the elements of mysticism. The Pacific coast is the direct and real point of contact between the most adventurous descendants of the pioneer and the highly complex civilisations of China, Japan and Indonesia. Without passing through Europe. It is an exceptio-

¹⁴ Voir les commentaires recueillis par *Art in America* ; Alexander Watt, «Paris Letter : Mark Tobey», dans *Art in America* 49/4, 1961, p. 114.

nally favoured geographical situation. These then are the conditions of extreme audacity and complete freedom within which such works as this is likely to develop¹⁵. »

Dans le contexte de la France d'après-guerre, l'idée que les États-Unis pourraient être un point de rencontre entre l'Europe et l'Asie, où une synthèse des traditions culturelles des deux continents pourrait émerger et prospérer, était très en vogue. Dans le catalogue de l'exposition parisienne de Pollock en 1952, Tapié écrivait :

« À un moment où le devenir artistique, comme bien d'autres, se situe sur un plan mondial – l'Amérique est devenue le carrefour géographique réel de la confrontation des problèmes les plus profonds des grands courants artistiques d'Orient et d'Occident, dans des interférences où le jaillissement de la signifiante calligraphique et l'intensité colorable du drame platico-pictural se compénètrent dans une véhémence de choc d'où l'on ne peut dissocier le plus complexe Amour d'avec la plus inexorablement implacable Pureté (voire Cruauté, car ici la pédale douce de l'humanisme est absolument hors de question)¹⁶... »

La vie et la carrière de Tobey participaient et renforçaient cette image. Après s'être installé à Seattle dans les années 1920, Tobey était entré en contact avec les grandes communautés chinoises et japonaises de la région. Il s'était lié d'amitié avec un artiste chinois auquel il rendit visite à Shanghai en 1934. Au cours de son voyage en Asie, il passa un mois dans un monastère zen au Japon. À son retour aux États-Unis, Tobey développa son *White Writing*, qui fut interprété comme une synthèse artistique entre l'Orient et l'Occident¹⁷. En Europe, il était souvent inclus dans des expositions consacrées à cette connexion, telle que *Japanische Kalligraphie und Westliche Zeichen* en 1956 à la Kunsthalle de Bâle ou *Orient-Occident : Rencontres et influences durant 50 siècles d'art* au musée Cernuschi de Paris en 1958.

Plus que son lien avec l'Ouest des États-Unis, ce qui fascinait les Parisiens dans l'œuvre de Tobey, c'était son rapport à l'Orient. Dans

15 Michel Tapié, « The Formal Universe of Claire Falkenstein », London Institute of Contemporary Art 1953, reproduit dans Francese Vicens (éd.), *Prolégomènes à une esthétique autre de Michel Tapié*, Barcelone 1960, p. 131-132.

16 Michel Tapié, « Jackson Pollock avec nous », dans *Jackson Pollock*, éd. par Alfonso Ossorio et Michel Tapié, cat. exp. Paris, galerie Paul Facchetti, Paris 1952, s.p.

17 Sur Mark Tobey, voir *Mark Tobey*, éd. par William Chapin Seitz, cat. exp. New York, Museum of Modern Art, New York 1962; Michael Russell Freeman, « *The eye burns gold, burns crimson, and fades to ash* » : *Mark Tobey as a Critical Anomaly*, thèse inédite, Indiana University Bloomington, 2000.

les années 1950, la France connaissait ce que certains ont appelé un «néo-japonisme». En effet, si depuis le XVIII^e siècle l'art et la culture asiatiques avaient été une source continue d'inspiration et de renouveau pour les artistes et intellectuels français, la période d'après-guerre fut marquée par une fascination renouvelée pour l'Asie¹⁸. La principale caractéristique de ce néo-japonisme fut un fort intérêt pour la calligraphie et le bouddhisme zen. La calligraphie chinoise fournissait aux artistes parisiens une alternative poétique et contrôlée au dessin automatique surréaliste et au geste violent de l'expressionnisme. De même, le bouddhisme zen leur offrait un moyen de parvenir à une libération personnelle et à une forme de spiritualité en dehors du cadre rigide des religions occidentales traditionnelles – deux dimensions absentes de l'existentialisme et du marxisme, les deux écoles de pensée les plus importantes dans le Paris d'après-guerre. La pratique zen, qui permettait de parvenir à une libération personnelle à travers la connaissance du moi, offrait également une alternative à la psychanalyse dans les années précédant la relecture lacanienne des idées de Sigmund Freud¹⁹.

La connaissance du Zen et de la calligraphie se répandit à Paris à travers les nombreux artistes chinois et japonais qui y vivaient alors, et dont Zao Wou-Ki et Kumi Sugai étaient les figures les plus importantes²⁰. Mais aussi par les nombreuses expositions consacrées à l'art asiatique ancien et moderne qui eurent lieu en France dans les années 1940 et 1950. Bien que je n'aie pas de données exactes sur ces expositions, il ressort de ce que j'ai pu recueillir jusqu'à présent qu'il y eut alors plus d'expositions consacrées à l'art asiatique qu'à l'art américain dans les musées français, et j'oserais même avancer qu'il y eut plus d'expositions d'art moderne et contemporain asiatique que d'art moderne et contemporain américain. Il y avait en effet alors à Paris deux musées consacrés à l'art asiatique, le musée Cernuschi et le musée Guimet, en plus des collections asiatiques du Louvre.

Dès 1946, le musée Cernuschi présentait *La Peinture chinoise contemporaine*, la première exposition exclusivement consacrée à l'art contemporain chinois en France. En 1953, le musée inaugura une série d'expositions personnelles d'artistes contemporains chinois, et cette

18 Pour ne citer que quelques exemples : les poèmes écrits par Paul Claudel lors de son séjour en Chine furent republiés au début des années 1950 et connurent un très grand succès. De même pour le livre d'Henri Michaux, *Un Barbare en Asie* (1933), qui fut réédité en 1947 et en 1967.

19 Sur ce néo-japonisme, on pourra consulter Pontus Hulten (éd.), *Paris-Paris 1937-1957. Création en France*, Paris 1981 ; EunJung Grace An, *PAR-ASIAN Technology : French Cinematic, Literary and Artistic Encounters with East Asia since 1945*, thèse inédite, Cornell University, 2004 ; Anik Micheline Fournier, *Building Nation and Self Through the Other : Two Exhibitions of Chinese Painting in Paris, 1933/1977*, thèse inédite, McGill University, 2004.

20 Les écrits de Daisetsu Teitaro Suzuki sur le Zen, qui furent traduits en français pendant la guerre et republiés au début des années 1950, jouèrent également un rôle important, de même que les écrits des sinologues français.

année-là, Guo Youshou donna sa collection au musée. Ce fut le début de la collection permanente du musée, qui a abouti à des dons supplémentaires de la part d'artistes et de collectionneurs. En 1956, l'artiste chinois Zhang Daqian eut une exposition personnelle au musée Cernuschi et une au Musée national d'art moderne – trois ans avant Pollock²¹.

En fait, en 1959, lorsque la rétrospective de Jackson Pollock fut présentée à Paris, en même temps que l'autre grande exposition organisée par le MoMA, *The New American Painting*, une importante exposition d'art chinois, *Cent Ans de peinture chinoise (1850–1950)*, se tenait à Paris à la Maison de la pensée française (ill. 3). Mais alors que l'exposition chinoise reçut les éloges de la critique parisienne, l'exposition américaine reçut des critiques mitigées. Ainsi *Connaissances des arts* ne prit même pas la peine de recenser cette dernière, mais encouragea ses lecteurs à visiter *Cent Ans de peinture chinoise*. Pour notre propos, il est intéressant de noter que Tobey ne faisait pas partie de l'exposition américaine, ce que de nombreux critiques parisiens regrettèrent. On ne peut s'empêcher alors de se demander quelles connexions les critiques auraient vues entre les deux expositions, si le mystique de la peinture américaine avait été inclus dans *The New American Painting*.

J'aime à penser que sa présence aurait changé la réponse de la critique parisienne à l'exposition américaine : plutôt qu'une discussion sur l'originalité (ou la non-originalité) et l'authenticité (ou l'inauthenticité) américaine de l'*action painting* new-yorkaise, on aurait vu se développer tout un discours autour de la peinture de Tobey, auquel se seraient alors rattachées celles de Rothko, Francis et Clifford Still, sur la peinture de la côte ouest des États-Unis, son lien étroit avec l'Asie, et la synthèse originale et profonde entre l'Orient et l'Occident opérée par les artistes américains. Mais les ambitions du MoMA étaient en décalage par rapport à l'imaginaire français de l'Amérique.

21 À ce sujet, voir Eric Lefebvre, « Chinese Painting in Paris : The Legacy of 20th Century Master Artists », dans *Arts of Asia* 41/4, 2011, p. 82–89.



1 Giacometti de retour dans son atelier à Paris dans l'immédiat après 1945, photographie d'Henri Cartier-Bresson, 1945-1946

Situation de Giacometti dans l'après-guerre*

Thierry Dufrêne

Perdu, sinon pour l'art

Giacometti en septembre 1945 (ill. 1). L'artiste revient à Paris. Il était parti vers sa Suisse natale en décembre 1941, voir Annetta, sa mère, comme à l'accoutumée. Impossible ensuite de rentrer. Qu'était-il en partant ? Un surréaliste en rupture de ban. En février 1935, un simulacre de procès l'avait exclu du groupe surréaliste. En 1938, le *Dictionnaire du Surréalisme* le qualifiait d'«ancien surréaliste». André Breton fait pourtant encore l'éloge de sa sculpture *L'Objet invisible* (1934) dans *L'Amour fou* paru en 1937. Avec la crise de 1929, l'artiste a perdu ses marchands : il fait des objets et du mobilier. Avec sa propre crise créatrice, son retour à la figuration, les acheteurs ne se bousculent pas. Peggy Guggenheim lui achète bien une œuvre, mais c'est *Femme égorgée* (1932), une des plus emblématiques sculptures de sa période surréaliste (ill. 2). Celles qu'il faisait juste avant-guerre, les «petites figures», ne l'avaient pas convaincue. *Femme égorgée* apparaît dans le film expérimental de Maya Deren *The Witch's Cradle* (1943), «l'autre de la sorcière» (ill. 3). Cet autre est la galerie «Art of This Century» que la riche héritière a ouverte à New York après avoir fui l'Europe en guerre. Dès les premières images, l'actrice est effrayée par une manière de couperet qui pend au-dessus de sa tête. C'est la partie mobile de *Femme égorgée*. On ne la voit jamais en

* Ce texte a d'abord été une conférence prononcée le 2 décembre 2014 dans le cadre du cycle organisé par Laurence Bertrand Dorléac et Thomas Kirchner consacré à l'après-guerre. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma gratitude. Au moment où je reprends ce texte, je veux dire ma plus vive reconnaissance à Mathilde Lécuyer et à Thierry Pataud (Fondation Alberto et Annette Giacometti) sans qui ce texte ne serait pas ce qu'il est, et je pense notamment à nos discussions passionnées pour interpréter les dessins de Giacometti. Je veux également remercier chaleureusement Catherine Grenier, directrice de la Fondation, pour m'avoir facilité l'accès aux sources et particulièrement aux exemplaires des *Temps Modernes* possédés par l'artiste et abondamment annotés et dessinés par lui.



2 Alberto Giacometti, Figure-Objet [Femme égorgée], 1932, bronze, présentation sur une dalle funéraire à l'Exposition de peintures et sculptures contemporaines, Avignon, Palais des Papes, 27 juin–30 septembre 1947



3 *Femme égorgée* dans le film expérimental de Maya Deren, *The Witch's Cradle*, 1943, tourné dans la galerie Art of this Century de Peggy Guggenheim à New York

entier. Quelques images plus tard, un organe pulse, comme un cœur qui bat, puis il cesse de battre. Maya Deren réinterprète à sa façon l'*incipit* célèbre de *Un Chien andalou* (1929) de Buñuel et Dalí : elle filme le couteau/gorge de Giacometti comme Buñuel le rasoir/œil.

En un mot, si Giacometti artiste surréaliste n'est plus, son fantôme – et quel fantôme ! – lui survit. À moins qu'on ne le considère plutôt comme un artiste de la *synthèse*, entre surréalisme et abstraction : ainsi au musée de Lucerne, lors de l'exposition *Thèse Antithèse Synthèse* conçue par Hans Erni en 1935, sa sculpture *Le Cube* (1933) avait été présentée sous le titre *Pavillon nocturne*.

Internationaliste, Giacometti fut politiquement proche du parti communiste, auquel il n'adhéra cependant jamais. Il appartient à l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires (AEAR) et fut l'ami de René Crevel qui essaya vainement de réconcilier surréalisme et communisme. Il fut du côté d'Aragon lors de l'«Affaire Aragon» en 1932, participa à la revue *Commune* en 1935 par des dessins satiriques signés Ferrache, moquant la couturière Elsa Schiaparelli qui lui passait pourtant commande de sculptures décoratives. Il ne méprisait pas l'argent obtenu par son travail et râlait parce que les cotisations au groupe surréaliste étaient trop élevées pour un artiste travailleur – c'est d'ailleurs ce qui apparaît dans le court billet rédigé par Péret pour motiver son exclusion. Il lisait *Le Zéro et l'Infini* d'Arthur Koestler, traduit en français en 1945.

Ainsi donc avant-guerre, privé de marchands et de ressources, dépendant pour vivre de ses travaux pour l'ensemblier Jean-Michel Frank, il faut imaginer Giacometti heureux. C'est lui qui le dit d'ailleurs. Il reprend la question de la représentation là où Cézanne l'avait laissée, peint deux chefs-d'œuvre en 1937, *La Pomme sur le buffet* et *La Mère de l'artiste*, mais il veut plus : rendre simplement sa vision – dit-il, et il n'y parvient pas. En 1938, il est victime d'un accident : l'embarquée d'une voiture le blesse au pied, rue des Pyramides ; depuis, il boite un peu. Il voit Balthus, Tal Coat qui alors n'est pas éloigné du groupe Forces Nouvelles. Quelquefois Picasso. Il fait des sculptures minuscules, faites pour être vues de loin, d'un seul coup d'œil, dans une unité de vision, sans détails, dérisoires, exposées à l'annulation. Il veut sculpter la vision plutôt que sculpter l'objet. Il cherche une illusion parfaite : faire coïncider la vision intérieure et la vision extérieure, faire adhérer la connaissance et la perception. Dans le film *Le Troisième Homme* (Carol Reed, 1946), au lendemain du grand massacre humain de la Seconde Guerre mondiale, les êtres humains vus du haut de la grande roue du Prater à Vienne apparaissent bien inutiles, misérables et manipulables aux yeux du trafiquant sans scrupule joué par Orson Welles. Mais les «pois» minuscules de Giacometti sont des êtres uniques qu'un dernier coup de pouce ou de canif détruit. «Et en plus c'est un portrait!», dira-t-il à Genet en sortant de sous son lit une sculpture lilliputienne à laquelle il manque un bras.¹

Pendant les années de guerre, à l'hôtel de Rive, à Genève, Giacometti fabrique des amulettes. Le reste du temps, il est au café des Négociants, place du Mollard, où il retrouve Albert Skira, Montandon, Starobinski et Balthus. Quand il revient à Paris en 1945, il rapporte ses sculptures dans une boîte d'allumettes (selon Skira) ou une valise en carton (selon Georges Sadoul) et propose à Skira qui publie la revue *Labyrinthe* un

1 Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Décines, Marc Barbezat, L'Arbalète, 1963, n.p.

texte sur Jacques Callot, le sadique Lorrain et ses torturés lilliputiens. Il y écrit que ce qui fait la valeur de l'art, c'est «la plus ou moins grande obsession de l'artiste», c'est-à-dire le *sujet* qui hante l'artiste. Ce n'est pas forcément freudien, précise-t-il : on va dire que c'est métaphysique. *Subject-Matter*, disent au même moment les Américains après Barnett Newman. Le sublime, c'est maintenant... quand on n'est pas à *la hauteur*, quand on n'est qu'un «simple pois» dans le gouffre pascalien de l'infiniment grand.

Reconnaissance, méconnaissances

Le même homme, le même artiste, perdu, déclassé en 1945, pâlisant face à son fantôme surréaliste, connaît la reconnaissance trois ans plus tard, grâce à un texte de Sartre², puis à une série d'expositions remarquables, et au texte de Genet déjà cité, commencé en 1958, le plus beau qu'on ait écrit sur un artiste (de l'avis de Picasso lui-même). En 1962, il obtient le Grand Prix de la Biennale de Venise.

Allons plus loin encore dans le temps, et ce succès l'expose à la critique, de la part des artistes minimalistes comme Donald Judd, des partisans de Clement Greenberg, constants comme Michaël Fried, inconstants comme Rosalind Krauss. Puis des années 1980 au début des années 2000, le fantôme surréaliste revient dans l'historiographie : Giacometti n'était décidément vraiment intéressant comme artiste qu'à la période surréaliste, l'après-guerre ne lui valait rien. Or il me semble que c'est précisément au moment où l'engagement dans son travail se fait le plus conscient, le plus exposé aussi parce qu'il suppose la relation avec autrui, que son œuvre est décriée : elle serait moins radicale, répétitive, figurative, levant moins de problèmes, trop liée à la littérature.

Constatons d'ailleurs que la critique adressée à Giacometti s'adressait plus largement à ce qui se passait à Paris dans l'après-guerre : méjugé, mal compris, attaqué avec partialité. En 2007, j'ai déjà critiqué la caricature donnée de l'existentialisme dans un manuel d'histoire de l'art très utilisé sur les *campus* américains, qui, par ailleurs, présente des qualités indéniables (*Art since 1900*)³. Rosalind Krauss tenait l'existentialisme pour un pur produit culturel, une mode conjuguant Juliette Gréco, Boris Vian et un art simultanément de place publique et de caves de Saint-Germain-des-Prés où l'on se tient chaud tous ensemble. Un autre

2 Originellement paru sous le titre «The Search of the Absolute» dans le catalogue de l'exposition «Alberto Giacometti» à la Pierre Matisse Gallery de New York en 1948. Repris in Jean-Paul Sartre, «La recherche de l'absolu», *Situations III*, Paris, 1949.

3 Thierry Duffène, «Une histoire de l'art cosmopolitique, d'Alberto Giacometti à Jeff Koons», dans *Acta Historiae Artium*, Budapest, Akadémiai Kiado, t. 49, 2008, p. 37-44.

problème dans le même manuel est l'affirmation, liée à la précédente, par Yve-Alain Bois, que l'art européen de l'après-guerre aurait fait un déni de la Shoah et de la violence de guerre⁴. Dubuffet et Fontana auraient détourné la question de la violence et de la déformation pour l'essentialiser en art dans le but de ne pas y parler de la guerre et de la Shoah ; seul Fautrier l'aurait abordée de front dans les *Otages*. Benjamin Buchloh renchérit en disant que Fontana, Manzoni, Klein sont tentés par le spectaculaire et tombent sous la critique d'Adorno et Debord. Hal Foster dit que l'intérêt pour le primitif et l'homme préhistorique comme « premier artiste » assouvit aussi un besoin d'évasion que Benjamin Buchloh résume par une formule assassine : « Lascaux plutôt que les camps de concentration » !

Giacometti dans l'après-guerre adore l'art préhistorique, visite les Eyzies, se passionne pour le *Lascaux* de Bataille. À mes yeux, c'est Sartre qui, dans son texte de 1948, « The Search for the Absolute », pour le catalogue de la première exposition de l'artiste à la galerie Pierre Matisse de New York, évacue le « choc de l'histoire » qui est pourtant clairement présent dans l'œuvre de Giacometti (diminution des figures, élongation filiforme), ramenant finalement ce qu'il décrit d'abord comme les « martyrs décharnés de Buchenwald » à un envol d'ascensions et d'assomptions, évacuant la fascination de l'artiste face à la terreur et la cruauté (Jacques Callot) au profit d'un simple fétichisme⁵. Dans la post-face rédigée pour la réédition de mon livre *Giacometti-Genet : Masques et portrait moderne*⁶, j'ai exprimé mon désaccord avec Rosalind Krauss lorsqu'elle affirme que Giacometti a perdu son originalité en rompant avec ce qui faisait à ses yeux la force de sa période surréaliste : le rapport aux arts extra-occidentaux (le sujet de l'exposition de William Rubin), les dispositifs horizontaux, le rapport à Georges Bataille et au bas matérialisme⁷. Pour un peu, le Giacometti des figures minces serait devenu Le Greco de la sculpture ! On devine que l'attaque contre l'exposition de Peter Selz au MoMA, *New Images of Man* (1959), censée légitimer n'importe quel réalisme ringard face à l'abstraction jugée plus radicale, le vise aussi. Or Giacometti non seulement n'abandonne pas son intérêt pour les arts premiers – Albert Loeb, le fils de Pierre Loeb me l'a assez confirmé – mais encore l'enrichit du côté des arts populaires.

4 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois and Benjamin Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York : Thames & Hudson, 2011, p. 320.

5 Voir mon texte « Giacometti et ses écrivains à Paris après 1945 : mythe littéraire et réalité », dans *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, éd. Véronique Wiesinger, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne/Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris 2007, p. 330-347.

6 Thierry Dufrière, *Giacometti-Genet : masques et portrait moderne*, Paris 2006, p. 63-64.

7 Rosalind Krauss, « Giacometti », dans William Rubin, *Primitivism in 20th Century Art*, New York 1984 ; voir la traduction française : William Rubin : *Le Primitivisme dans l'art du xxe siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris 1991, p. 503-533.

Ainsi une historiographie liée à *October* tendait-elle dès les années 1980 à délégitimer le Giacometti d'après-guerre. Qu'en est-il si l'on regarde un petit peu avant ? L'exposition *E.R.O.S.*, à la galerie Cordier de décembre 1959 à janvier 1960, mettait côte à côte *Bed* de Robert Rauschenberg et l'*Objet invisible*. S'opère une jonction qui sera sans lendemain entre néo-dadaïsme et surréalisme. C'est le moment où Breton tente de récupérer Giacometti, « ancien artiste surréaliste ». Il affirme dans le *Figaro littéraire* du 5 octobre 1946 que « Giacometti [est] parvenu à faire la synthèse de ses préoccupations antérieures, de laquelle [lui] a toujours paru dépendre la création du style de notre époque⁸ ». Une lettre sèche de Giacometti datée du 18 juin 1947 écarte tout rapprochement.

Quelque temps après, dans *Arts Magazine*, en février 1962, Donald Judd attaque Giacometti sur sa fidélité aux vieilles recettes émotives :

« Quelle que soit la perfection de tout cela, l'expression de Giacometti est rendue plus évidente qu'il ne faudrait par les limitations qu'impliquent la figure et la nécessité d'utiliser des lignes aussi traditionnelles que les courbes, inversées ou subdivisées et la surface naturaliste⁹. »

Il ne peut s'empêcher pourtant de lui reconnaître une manière étonnante d'affirmer la prise d'espace de la figure qui centralise et concentre son monde, manière de « *specific object* » qui serait figuratif : « Que le centre définisse l'espace qui l'environne est une idée superbe, qui deviendrait plus claire et plus complexe sans cette vieille notion émotionnelle suscitée par une figure immobile dans l'espace qui l'environne¹⁰. »

Lorsque Robert Morris publie dans *Artforum* en février 1966 *Notes on sculpture*, personne encore ne remarque que ce qu'il dit – et qui est fondé sur la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, l'opposition entre la « constante connue » et la « variable expérimentée », l'engagement du corps du spectateur dans ses dispositifs spatiaux –, Giacometti l'a expérimenté, écrit, mis en œuvre bien avant lui. Du côté des « greenbergiens », Michael Fried écrit dans une note de *Art and Objecthood* (1967) – qui sonne la charge, comme on le sait, contre la « théâtralité » des objets minimalistes – que l'œuvre surréaliste de Giacometti, elle-même, était bien trop théâtrale, c'est-à-dire qu'elle ne se défendait pas seulement visuellement, *optically*. Elle ne pouvait donc pas être considérée comme

8 Jean Duché, « André Breton nous parle », dans *Le Figaro littéraire*, 5 octobre 1946.

9 Donald Judd, « Review », dans *Arts Magazine*, février 1962, p. 42.

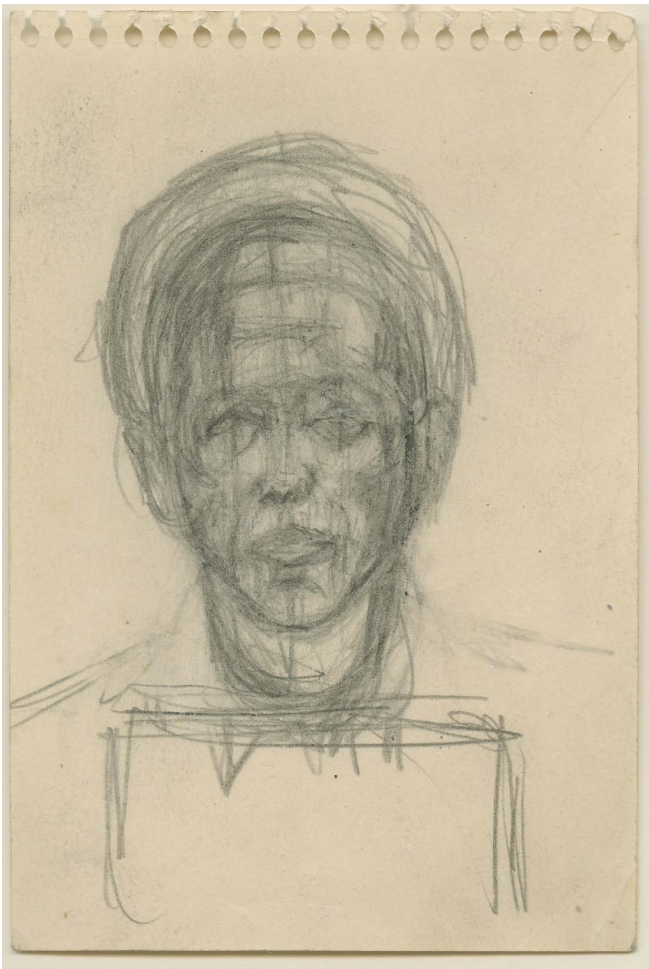
10 Ibidem. C'est pourquoi j'avais tenu à rapprocher Judd et Giacometti dans l'exposition *En perspective, Giacometti* au musée des Beaux-Arts de Caen. Voir *En perspective, Giacometti*, éd. par Thierry Dufrene, Patrick Ramade, Véronique Wiesinger, cat. exp. Caen, musée des Beaux-Arts, Lyon 2008.



4 Alberto Giacometti, Buste de Simone de Beauvoir de profil, vers 1946, crayon sur page de carnet, 13,5 × 9,2 cm, Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti

authentiquement plastique, Fried redécouvrant ainsi candidement les catégories du *Laocoon* de Lessing opposant les arts de l'espace, comme la sculpture et les arts du temps, comme la littérature, la musique et bien sûr le théâtre.

La position de la critique et de l'historiographie fait qu'à mesure que l'on connaissait mieux Bataille et la revue *Documents*, dans les années 1970–1990, on valorisait le Giacometti surréaliste et on dévalorisait le Giacometti d'après-guerre qui pourtant avait connu le succès déjà évoqué. Les intellectuels, voire les artistes, dévalorisaient le Giacometti d'après 1945 qui bénéficiait de l'adhésion du grand public (confirmée par la terrasse des sculptures à la fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence), alors que ces mêmes critiques et artistes auraient dû lui reconnaître d'avoir fait son *phenomenologic turn* bien avant les néo-avant-gardes américaines.



5 Alberto Giacometti, Tête de Simone de Beauvoir sur socle, vers 1946, crayon sur page de carnet, 13,5 × 9,1 cm, Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti

Jugeons-en plutôt en regardant quelques œuvres et en citant Simone de Beauvoir (ill. 4-5) dans *La Force de l'âge* de 1960 :

« Le point de vue de Giacometti rejoignait celui de la phénoménologie puisqu'il prétendait sculpter un visage en situation, dans son existence pour autrui, à distance, dépassant ainsi les erreurs de l'idéalisme subjectif et celles de la fausse objectivité¹¹. »

Il est certain que les questions de concurrence artistique entre New York et Paris, les rivalités entre les penseurs et les écrivains de l'une et l'autre

¹¹ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris 1960, p. 499-503.

rive de l'Atlantique ont joué pour faire de Giacometti, avec les deux moitiés temporelles – pour ainsi dire –, les deux développements successifs de son œuvre : Giacometti le surréaliste, assimilé dès 1936 par Alfred H. Barr Jr., Giacometti phénoménologue et existentialiste rejeté et combattu par une certaine intelligentsia américaine, l'enjeu d'une occultation et d'un gauchissement.

J'ajoute que le déclin de la pensée existentialiste et sartrienne a entraîné dans sa chute au cours des décennies du structuralisme triomphant (1960–1970) un artiste qui fut l'un de ses champions (si l'on en juge par le nombre de textes de Jean-Paul Sartre sur l'œuvre), même si la théorie de Claude Lévi-Strauss concernant l'œuvre d'art comme « modèle réduit » dans *La Pensée sauvage* (1962) vaut bien pour Giacometti, l'auteur du *Palais à 4 heures du matin* (1932) par exemple, alors que celle du « bricolage » qui, elle, vaut bien pour Picasso, semble inopérante. Pourtant, dans *Le Geste et la Parole* (1965), André Leroi-Gourhan rapproche le Giacometti surréaliste, celui des « objets à fonctionnement symbolique » – qu'il appelle « machines » – de Jean Tinguely. Ayant considéré les bifaces, la poterie, l'anthropologue écrit :

« La sphéricité, la symétrie, la planéité, les surfaces courbes sont à la fois rationnelles quant à la fonction et séduisantes au-delà de la fonction. Cette ambiguïté esthétique est mise à profit dans certaines œuvres d'art actuelles, comme dans les machines de Giacometti ou de Tinguely, assemblages mécaniques sans fonction raisonnable¹². »

Giacometti lecteur des *Temps Modernes*

Dans *Nadja*, Breton voulait prendre au pied de la lettre l'expression « Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es ». Détournons la formule en un « Dis-moi qui tu annotes, je te dirai qui tu es » ! Car dans la revue *Les Temps Modernes*, Giacometti annote les textes de Maurice Merleau-Ponty, avec lequel il entretient un fructueux dialogue jusqu'à la mort du philosophe en 1961.

Lecteur des *Temps Modernes*, Giacometti souligne, annote, commente, et surtout image : il est l'imagier inconnu des *Temps Modernes*. Il recouvre ce qu'il découvre, il dessine ce qu'il lit.

Giacometti lit forcément de près la présentation éditoriale de Sartre dans le premier numéro d'octobre 1945 (il revient à peine de Genève où il demeura de décembre 1941 à septembre 1945) et en partage ce qu'on pourrait appeler l'« éthique de conviction » en reprenant l'ex-

¹² André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. La mémoire et les rythmes*, Paris 1964–1965, p. 134.

pression de Max Weber. Sartre renvoie dos à dos «art pour l'Art» et «réalisme», observant que Flaubert, qu'il connaît bien par sa thèse *L'Idiot de la famille*, est le chantre de l'un... et de l'autre (Giacometti approuve d'un trait en marge); il montre que le débat sur le réalisme organisé par la Maison de la culture en 1936, auquel Giacometti avait participé par un dessin envoyé à Aragon pour la revue *Commune*, était biaisé par un ambigu complexe d'infériorité des intellectuels vis-à-vis des ouvriers, les conduisant à la surenchère. Par exemple, les surréalistes vont jusqu'à mépriser la littérature et faire comme s'ils ne vivaient pas de leur métier d'écrivains (Giacometti approuve encore). Paulhan parle de «terrorisme» à propos de la «liste noire» du Comité national des écrivains (1944-1950) et condamne l'épuration dont ils sont victimes dans *La Paille et le Grain* (1948) et la *Lettre aux directeurs de la Résistance* (1951). D'autres intellectuels, selon Sartre, écrivent ce qui peut les humilier le plus, ou au contraire jouent les «rossignols» – parler pour ne rien dire –, ou bien produisent d'imposants «comprimés de silence» ou encore font «des romans sur les Hittites».

Sartre remarque que l'Occupation a appris aux écrivains qu'ils avaient une responsabilité et s'insurge que d'aucuns aient été surpris de ce que des écrivains collaborateurs puissent être jugés : la littérature ne serait-elle qu'une «activité de luxe» sans impact social? Le philosophe déplore¹³ qu'au lieu d'écrire pour le présent, certains écrivains se soient laissés voler leur vie par le désir d'immortalité : Giacometti écrit en marge le nom de «Stendhal» (?). Sartre opère deux renversements intéressants. Entre absolu et relatif : à ses yeux, l'absolu, c'est Descartes (sa situation dans son temps, ses prises de position, sa vie), le relatif, c'est le cartésianisme, que la postérité interprète à sa façon. Entre esprit d'analyse et conception synthétique de la réalité : contre Proust («l'esprit d'analyse a vécu¹⁴»), Sartre se prononce pour une «conception synthétique de la réalité¹⁵», structurale – pourrait-on dire : quelle est la place de l'écrivain, de l'artiste non pas dans son milieu, le «monde de l'art», mais dans la société dans son ensemble, dans le monde, puisqu'il n'en a qu'un seul? On pense à la notion de «champ» que développa ensuite Pierre Bourdieu. Pour Sartre, ce monde est le «totalitarisme» (capitalisme libéral d'un côté, URSS et procès staliniens de l'autre) et il ne faut «pas laisser dissoudre la personne dans la collectivité». Il avait déjà écrit que la revue «ne servira aucun parti»¹⁶.

¹³ *Les Temps Modernes* 1, octobre 1945, p. 6.

¹⁴ *Ibid.*, p.12.

¹⁵ *Ibid.*, p.13.

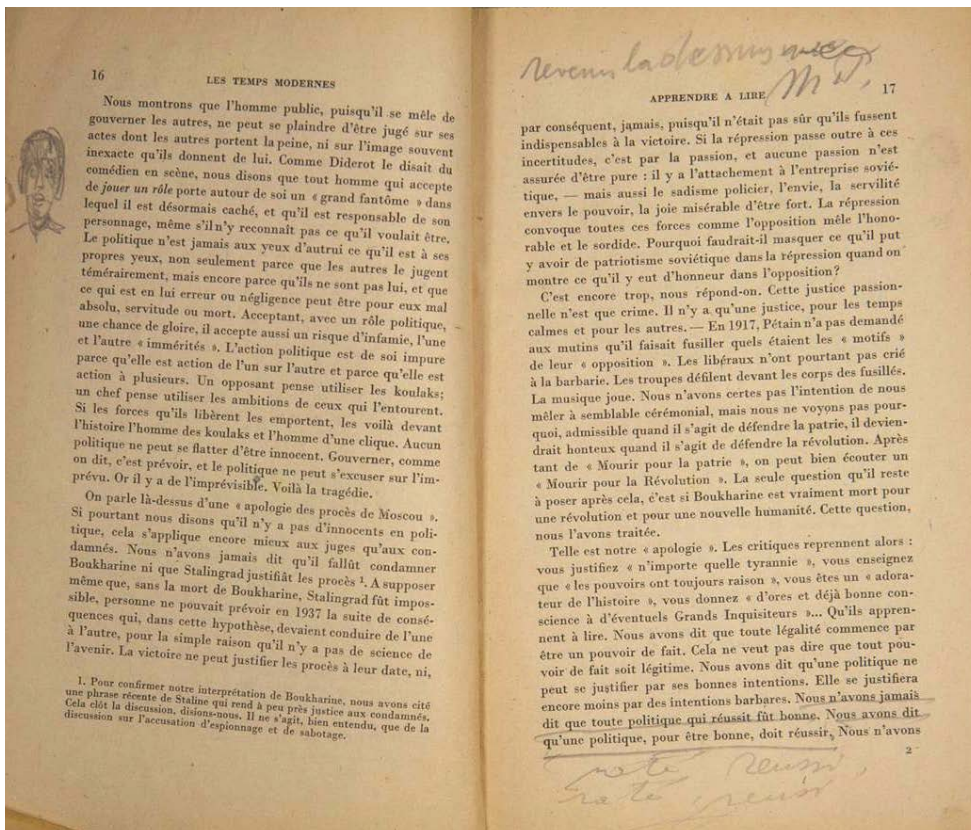
¹⁶ *Ibid.*, p.8.

Giacometti souligne surtout : « L'homme (conditionné par sa situation) est un centre d'indétermination irréductible » et le choix est d'être « résigné ou révolutionnaire »¹⁷.

Sartre conclut sa présentation par : « Je rappelle que dans la "littérature engagée", l'engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature ». Giacometti rajoute : « lutte anti-religieuse ».

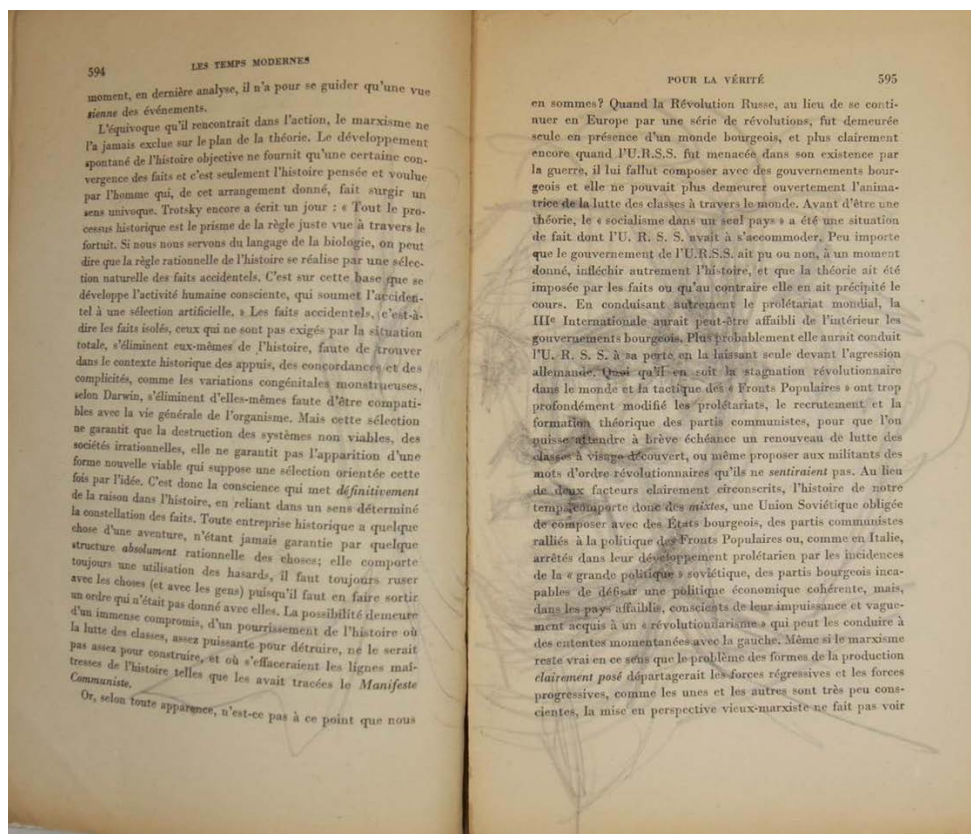
En miroir : Maurice Merleau-Ponty, Alberto Giacometti

S'il lit régulièrement les textes signés par Sartre, Giacometti ne rate aucun texte de Merleau-Ponty dans *Les Temps Modernes*, comme en témoignent les nombreuses annotations et les dessins en marge. D'ailleurs, au haut de la page 17 d'« Apprendre à lire » (ill. 6), il écrit : « revenir là-dessus avec Merleau-Ponty ».



6 Maurice Merleau-Ponty, « Apprendre à lire », dans *Les Temps modernes*, n° 22, juillet 1947, p. 17, annotation de Giacometti : « revenir là-dessus avec Merleau-Ponty »

17 Ibid., p.18.



7 Maurice Merleau-Ponty, « Pour la Vérité », dans *Les Temps modernes*, n° 4, janvier 1946, double page 594–595, portrait de Merleau-Ponty (?) par Giacometti

Il semble que le premier texte qui a retenu son attention, c'est ce que Merleau-Ponty écrit de Cézanne dans la revue *Fontaine* en décembre 1945 :

« On l'entendait arpenter son atelier en disant qu'il ne se laisserait pas mettre "le grappin dessus". C'est encore à cause du "grappin" qu'il écartait de son atelier les femmes qui auraient pu lui servir de modèles, de sa vie les prêtres qu'il appelait les "poisseux", de son esprit les théories d'Émile Bernard quand elles se faisaient trop pressantes¹⁸. »

Giacometti s'y reconnaissait pleinement. Lui aussi déteste les prêtres (jamais de commande pour l'Église, proclamait-il fièrement), se pose sans doute des questions sur la vie de couple, car voici qu'Annette Arm,

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », dans *Fontaine* 47, 1945, p. 82. Giacometti souligne.

qu'il a rencontrée en Suisse en 1943, arrive à Paris en 1946. En 1949, il l'épousera. Enfin, l'artiste se méfiait des Émile Bernard de son temps et voulait contrôler les textes qu'on écrivait sur lui, à commencer par ceux de Sartre, mais aussi de Genet et de Ponge.

Dans « Pour la Vérité » en janvier 1946, Merleau-Ponty parle comme Sartre le langage de « l'éthique de conviction » : Giacometti approuve¹⁹. Dans ce numéro, l'artiste esquisse au crayon un portrait du philosophe²⁰ (ill. 7). En octobre-novembre 1946, il lit « Le Yogi et le prolétaire ». « Note sur Machiavel » paru dans le n° 58 en octobre 1949 retient tout à fait son attention : se voit-il en Machiavel, devant arbitrer entre les clans qui se réclament de lui (les utiliser sans se faire mettre « le grappin dessus » ?) ou pense-t-il à Breton comme un moderne Machiavel ? Mais surtout, Giacometti s'intéresse à ce qui peut apparaître comme un infléchissement de Merleau-Ponty vers une « éthique de la responsabilité » : comment juger d'une politique, qu'est-ce qui réussit et qui rate ? Giacometti se sent interpellé, lui qui se demande sans cesse si on ne peut pas toujours faire autrement, si le réussi est mieux que le raté. À ce moment, il a fait ses choix (Sartre) mais il hésite sans doute encore un peu.

Giacometti annote encore « Les jours de notre vie » de Merleau-Ponty et Sartre en janvier 1950 (n° 51) et « Le langage indirect et les voix du silence » en juillet 1952 (n° 81). Évoquant Malraux, Merleau-Ponty semble avoir fait le choix de l'art et récuser la politique : sa rupture avec Sartre interviendra en 1953, car désormais Merleau-Ponty demande des comptes à l'URSS et ne croit plus inconditionnellement au communisme. À la différence de Sartre au même moment. Giacometti semble se rallier à Sartre sur le plan politique (dans un texte de 1955, il ne voit pas pour l'Europe d'autre avenir que celui de républiques socialistes²¹) mais en fait, comme Merleau-Ponty, il se concentre toujours plus sur son œuvre, seul engagement social et éthique qu'il peut tenir.

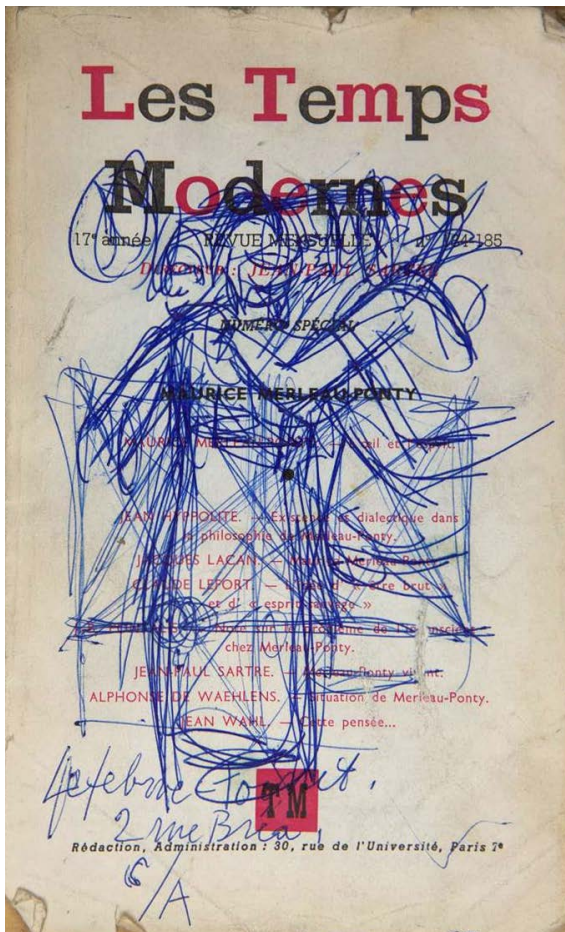
L'œil et l'esprit (en guise de conclusion)

Merleau-Ponty meurt en 1961. Un numéro d'hommage lui est consacré dans *Les Temps Modernes* en octobre 1961. Son texte « L'œil et l'esprit » y paraît, avant d'être publié à titre posthume en volume en 1963. Merleau-

19 Maurice Merleau-Ponty, « Pour la Vérité », dans *Les Temps Modernes* 4, janvier 1946.

20 C'est à ma connaissance la seule fois, car nous n'avons pas retrouvé d'œuvre de Giacometti consacrée à Merleau-Ponty, à la différence de Sartre et Beauvoir.

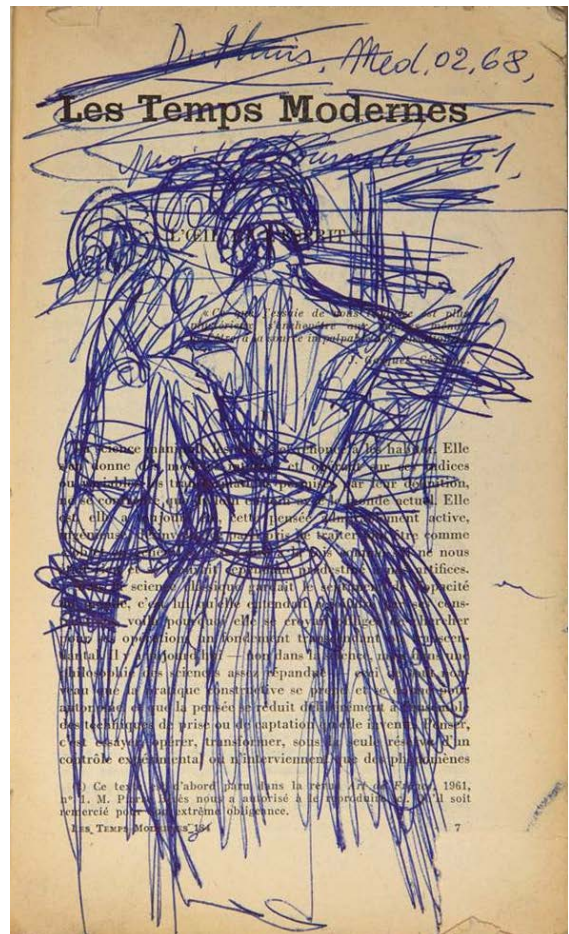
21 Dans un texte de ses carnets intitulé « Eurasie », in *Alberto Giacometti. Écrits*, Hermann, Paris, 1990, p. 206-207.



8 Alberto Giacometti, Dessin (copie de Visitation?), dans *Les Temps modernes*, numéro spécial «Maurice Merleau-Ponty», n° 184-185, août-octobre 1961, page de couverture

Ponty cite Cézanne et deux fois Giacometti. Il parle aussi de l'« existence des miroirs qui [...] rendent seuls visible pour nous notre corps entier » et de « l'œil rond du miroir dans la peinture flamande ». Il écrit :

« Ce regard préhumain est l'emblème de celui du peintre. Plus complètement que les lumières, les ombres, les reflets, l'image spéculaire ébauche dans les choses le travail de vision. Comme tous les autres objets techniques, comme les outils comme les signes, le miroir a surgi sur le circuit ouvert du corps voyant au corps visible. Toute technique est "technique du corps". Elle figure et amplifie la structure métaphysique de notre chair. Le miroir apparaît parce que je suis voyant-visible, parce qu'il y a une réflexivité du sensible, il la

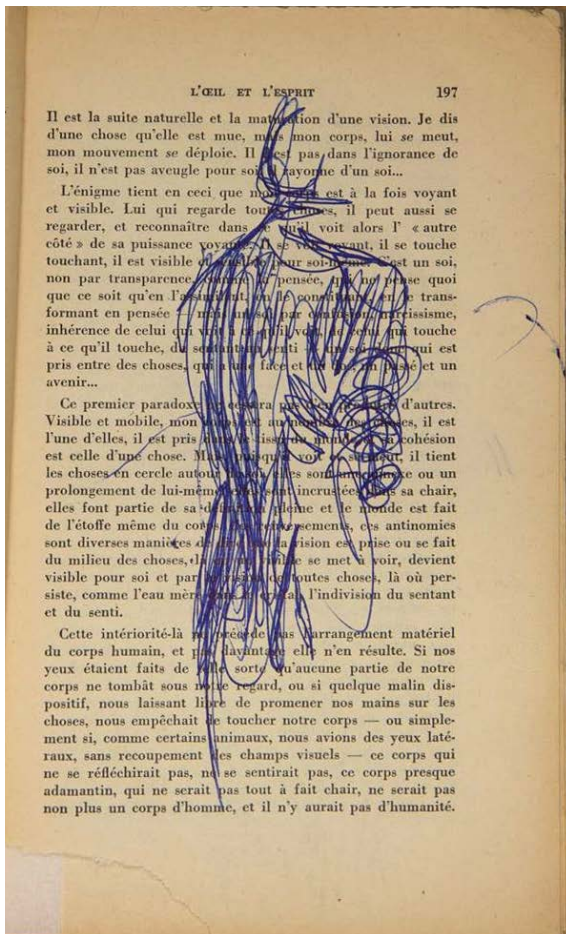


9 Alberto Giacometti, Dessin (scène de bar, dans l'esprit de Manet?), dans *Les Temps modernes*, numéro spécial « Maurice Merleau-Ponty », n° 184-185, août-octobre 1961, première page du texte « L'œil et l'esprit »

traduit et la redouble. Par lui, mon dehors se complète, tout ce que j'ai de plus secret passe dans ce visage, cet être plat et ferme que déjà me faisait soupçonner mon reflet dans l'eau²². »

Sur la couverture et les premières pages du numéro qu'il possède, aujourd'hui conservé à la Fondation Alberto et Annette Giacometti, l'artiste a beaucoup dessiné. Sans aucun doute, en hommage à son ami philosophe. Sur la couverture, probablement une copie (une Visitation?) (ill. 8), sur la page de garde une copie sans doute également. Puis sur la page où commence le texte de Merleau-Ponty, une scène de bar avec des clients juchés sur des tabourets au comptoir alors qu'au

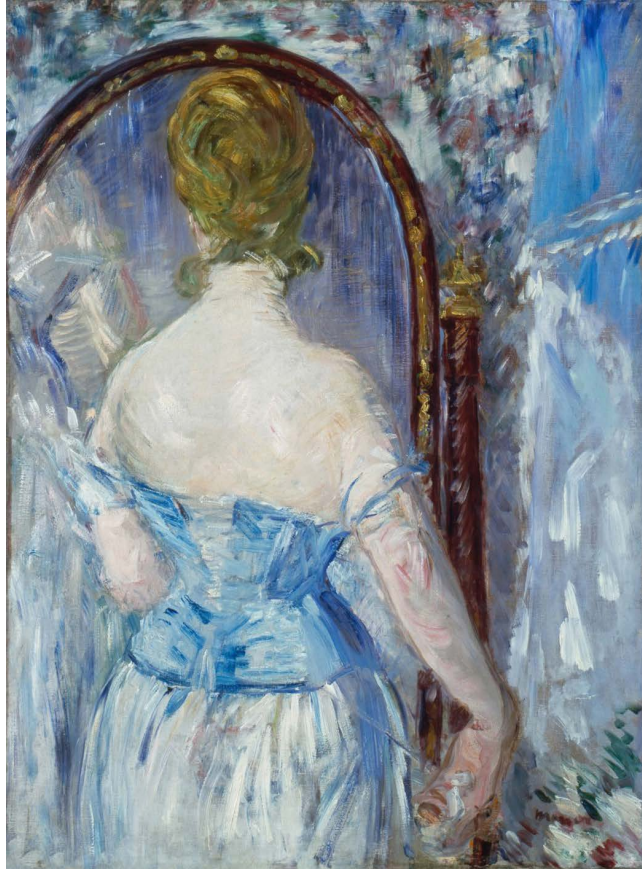
22 Maurice Merleau-Ponty, « L'œil et l'esprit », dans *Les Temps Modernes*, octobre 1961.



10 Alberto Giacometti, Dessin (d'après *Devant le miroir* de Manet), dans *Les Temps modernes*, numéro spécial « Maurice Merleau-Ponty », n° 184-185, août-octobre 1961, p. 197

premier plan, on voit une femme de dos dans une longue robe serrée à la taille, découvrant une partie du dos et les épaules (ill. 9). Copie aussi? Pourquoi ai-je tout de suite pensé à Manet, un artiste auquel Giacometti ne semble pourtant pas beaucoup s'être intéressé? Est-ce parce que les scènes de bar avec de larges miroirs évoquent d'emblée le bar aux Folies Bergères, et que justement, dans le texte de Merleau-Ponty, il est question de miroir et de la position du spectateur saisi par le miroir dans sa propre contemplation? Giacometti n'illustre pas le texte, il comprend l'essentiel de la pensée du philosophe, par le détour de Manet. Ne peut-on en effet reconnaître dans le dessin de Giacometti le personnage de trois-quarts de *Devant le miroir* (1876) de

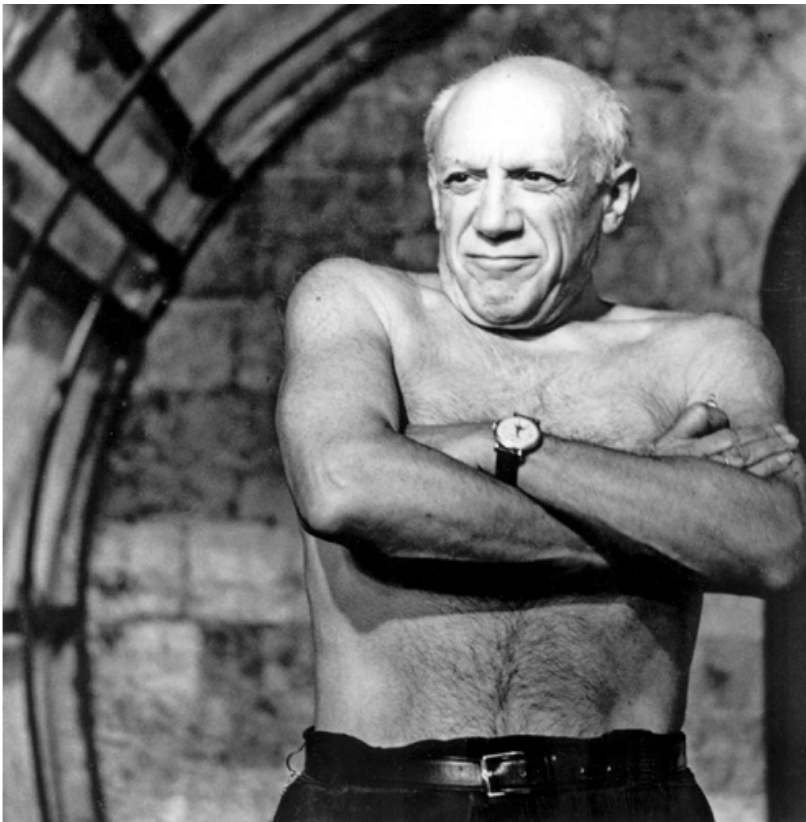
Manet²³ (ill. 10-11) et ce, précisément sur la page où Merleau-Ponty écrit : « L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible²⁴. »



11 Edouard Manet, *Devant le miroir* (*Before the Mirror*), 1876, huile sur toile, 92,1 × 71,4 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Coll. Thannhauser

23 Ibid., p. 197.

24 Ibid.



1 Pablo Picasso, photographie d'André Villers, Vallauris, octobre 1953

Le doute comme moteur de création

Maurice Fréchuret

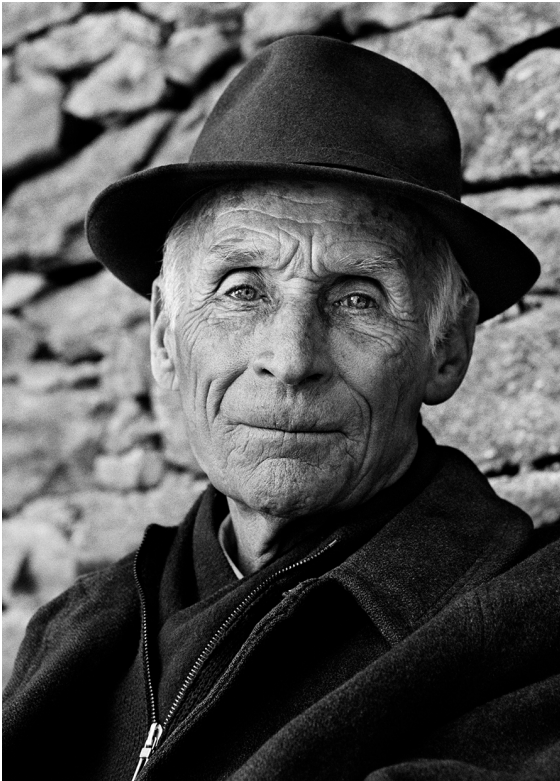
La photographie qu'André Villers fait de Pablo Picasso à Vallauris en 1953, sur le chantier du futur musée national *La Guerre et la Paix* nous montre un homme pour le moins assuré (ill. 1). La pose relève même de ce que nous pourrions appeler une démonstration de force : le torse nu, largement exhibé, les bras croisés qui laissent voir une musculature impressionnante pour un homme de 73 ans et surtout le port de tête, volontaire, déterminé pour ne pas dire arrogant. Picasso s'est plu à donner de lui cette image, pas même contredite par d'autres clichés où il apparaît, espiègle et quelque peu facétieux, sous divers déguisements de cow-boy, d'Indien ou de torero. Il aime incarner l'artiste qui sait, qui joue de son savoir et de son savoir-faire. Il sait faire valoir les dons que chacun, du reste, lui reconnaît et n'hésite pas, péremptoire, à asséner des phrases définitives comme le fameux : « On me prend d'habitude pour un chercheur. Je ne cherche pas je trouve¹ » ou, plus pittoresque : « Soyez sûr que si je continuais à dessiner ces chevaliers du Moyen Âge, je finirais par savoir comment était leur moindre bouton de caleçon² ». Roland Penrose rapporte qu'à l'occasion d'une visite d'une exposition de dessins d'enfants, il a cette autre remarque célèbre : « Quand j'avais leur âge, je dessinais comme Raphaël³ ».

Un portrait de Bram Van Velde réalisé dans les années 1970 est d'une tout autre facture (ill. 2). Devant l'appareil auquel il adresse un timide sourire, la tête légèrement inclinée, l'artiste hollandais accepte que le photographe opère sans pour autant participer à la prise de vue en, par

1 « Lettre sur l'art », dans *Ogoniok* 20, 16 mai 1926, Moscou (traduit du russe par C. Motchoulsky), repris dans *Forme* 2, février 1930 et cité par Marie-Laure Bernadac, Androula Michaël (éd.), *Pablo Picasso, Propos sur l'art*, Paris 1998, p. 21.

2 Daniel-Henry Kahnweiler, « Huit entretiens avec Picasso » dans *Le Point*, Mulhouse, octobre 1952, cité par Bernadac/Michaël, 1998 (note 1), p. 64.

3 Roland Penrose, *Picasso*, Paris 1982, p. 361.



2 Bram van Velde, photographie de Rajak Ohanian

exemple, prenant la pose, en se parant de vêtements avantageux ou en fixant frontalement l'objectif. S'il ne contribue pas à donner de lui une image flatteuse, l'artiste ne s'oppose pas non plus à l'exercice auquel on le soumet. Le regard a ceci d'émouvant qu'il semble chercher, sans obtenir de réponses, les raisons de ce qui se joue présentement devant lui. Les yeux que l'on devine de couleur claire sont d'une expression d'autant plus forte qu'ils embrassent la scène entière sans s'accrocher à quoi que ce soit ou qui que ce soit de particulier. On les pressent agités, se posant ici et là, revenant à leur point de départ pour à nouveau se fixer sur un détail. Mieux que bien d'autres photographies, au demeurant fort nombreuses, ce cliché de Rajak Ohanian rend particulièrement bien compte de la personnalité de Bram Van Velde. Et, partant, de son œuvre et de son attitude face à la création. Tout comme ce portrait, les peintures, les gouaches sur papier, les lithographies qu'il a réalisées durant sa vie, disent l'abandon des repères rassurants, la dilution de l'être, la déréliction du sujet et, en fin de compte, l'impuissance à affirmer et à démontrer. Les exégètes ont souvent insisté sur la pratique récurrente de l'artiste du repentir et de la surcharge. Ses œuvres présentent fréquemment, en effet, de nombreuses couches qui, parce qu'elles sont liquides

et fluides le plus souvent, se superposent les unes aux autres sans créer de grumeaux ou de dépôts épais de matière. Les fantômes (expression des lithographes) auxquels une telle pratique donne lieu ne relèvent « ni du figuratif, ni du non figuratif » dira Pierre Schneider, préférant définir l'art de Bram Van Velde comme « défigurateur »⁴. La figure, Bram Van Velde aura pourtant tenté de lui donner forme. Dans cette manière d'autoportrait que constitue une de ses premières œuvres, intitulée *Wörpswede* (du nom du village où il rejoint une communauté d'artistes expressionnistes), la figure se pare de couleurs vives mais ces dernières sont profondément désaccordées. À Jean-Michel Meurice, il déclare : « Des années plus tard, j'ai vu que ce personnage, c'est moi [...] Je vois mon regard. C'était un vrai étonnement de me retrouver⁵ ». La figure ou l'élément figuratif s'identifiera encore dans les toiles peintes avant 1936 mais cessera dès lors d'apparaître pour, après les années de guerre où il ne peut pas peindre, faire définitivement place à la « défiguration » dans des œuvres où, selon Gaëtan Picon, « les formes ne sont plus celles d'une expression figurative ou d'une composition plastique. Ce sont les formes d'une décomposition⁶ ». Défiguration, décomposition, dissolution, altération... plus que déstructuration sans doute qui implique encore une certaine forme de détermination (ill. 3). Ce sont précisément ces caractéristiques de l'œuvre qui ont retenu l'attention des critiques, historiens de l'art, écrivains et poètes. En premier lieu celle de Samuel Beckett dont les écrits ont très tôt révélé le caractère singulier d'une peinture vouée à l'échec et qui, bon gré mal gré, s'accepte comme telle. « J'estime que Bram Van Velde est le premier [...] à admettre qu'être un artiste est échouer comme nul autre ose échouer, que l'échec est son univers⁷... », écrit l'auteur irlandais qui vient tout juste de terminer sa pièce *En attendant Godot*. Un tel énoncé, paru en 1949 dans le bulletin de la galerie Michel Warren, va trouver maintes résonances chez de nombreux autres observateurs. Ainsi Georges Duthuit, grand admirateur et soutien de l'artiste, confirme ces dires : « L'œuvre de Bram Van Velde nous apporte le spectacle de cet englobement et tout ce qu'il peut comporter de réponse. Son art est abîmé, nous meurtrit dans la mesure où lui-même est meurtri⁸ ». Les références au réel sont, nous le disions,

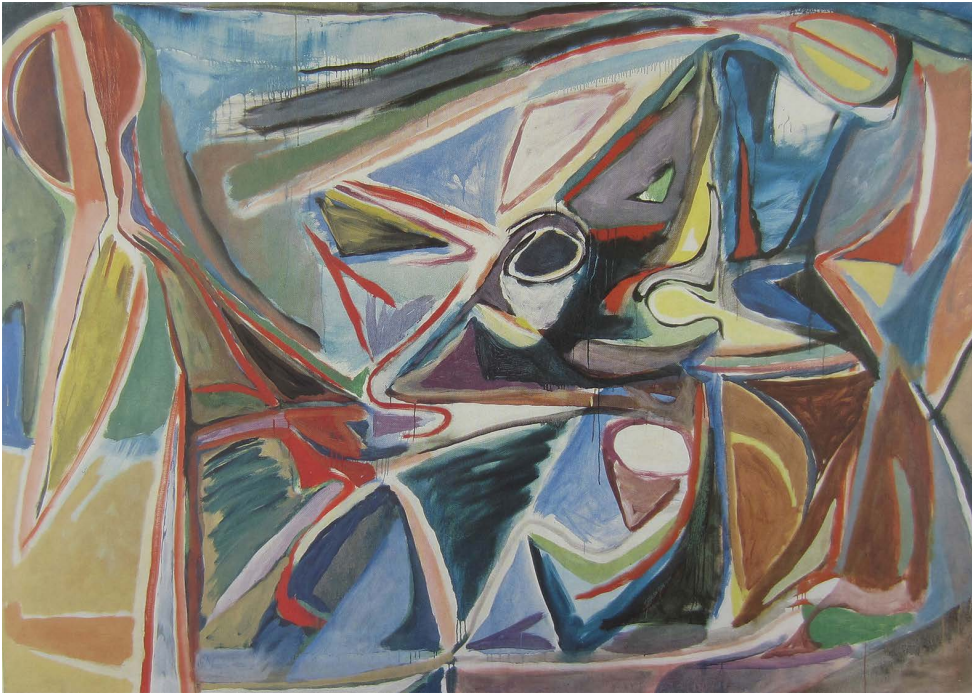
4 Pierre Schneider, « Les meurtres rituels de Bram Van Velde », dans *L'Express*, 25 novembre 1968.

5 Jean-Michel Meurice, *Bram Van Velde*, film documentaire, 1983, Délégation aux arts plastiques, France 2.

6 Gaëtan Picon, « Sur Bram Van Velde », dans *Bram Van Velde*, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne, Paris 1971, p. 10–11.

7 Samuel Beckett, bulletin de la galerie Michel Warren, 1949, cité dans Cat. exp. Paris, 1971 (note 6), p. 84.

8 Georges Duthuit, « Bram Van Velde ou aux Colonnes d'Hercule », dans *Derrière le miroir* 43, 1952, p. 2–4 ; reproduit dans *Bram Van Velde*, éd. Claire Stoullig, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne, Paris 1989, p. 176–179, ici p. 176.



3 Bram van Velde, Sans titre, 1956, huile sur toile, 170 × 242,5 cm, Saint-Étienne, Musée d'Art moderne

désormais absentes dans ses peintures et ses gouaches, laissant les seules formes et couleurs envahir leur espace. Même délabrées et incertaines, les œuvres de l'immédiat après-guerre présentent certains éléments formels identifiables – triangle, ovale, losange, demi-cercle – lesquels, d'une œuvre à l'autre, donnent encore l'impression d'une construction quelque peu architecturée. Mais leur engloutissement définitif, pour revenir à Duthuit, va se confirmer très vite. Il en résultera des « formes qui s'écartèlent ou se nouent », des « couleurs exaspérées [qui] ne cessent de lutter avec les ténèbres⁹ ». Un univers précaire et incertain, vacillant et fuyant dans lequel les formes chavirent, chancellent et finissent par s'effondrer. Alors, Jacques Putman, cet autre proche de l'artiste, en a fait l'expérience : « On y plonge en aveugle, on y va à tâtons : chaque chose est trop proche pour être vue, trop étouffante pour être dite. Le regard ne sait ce qu'il touche, et qui l'englué¹⁰ ». La peinture a fait l'abandon de son épaisse matérialité pour accueillir dorénavant la fluidité des jus, la liquidité des pigments colorés. Cette matière diluée ne fait plus qu'une avec la forme déposée par le pinceau, dans sa course errante sur la toile.

9 Marcel Arland, « Hommes et Mondes », Paris, septembre 1948, cité dans *Bram Van Velde, 1895–1981, Rétrospective du centenaire*, éd. par Rainer Michael Mason, cat. exp. Genève, musée Rath, Genève 1996, p. 251.

10 Jacques Putman, *Catalogue raisonné*, Turin 1961, cité dans cat. exp. Paris, 1971 (note 6), p. 85.

Elle est à l'unisson de cet « être dilué » tel que l'artiste se définit lui-même¹¹ et dont la claire conscience de ce qu'il est l'amène à de sévères mais justes constats : « Je suis sans pouvoirs, sans moyens. Chaque fois, c'est un bond dans le vide. Je vais au-devant de l'inconnu¹² ». Homme du doute profond, Bram Van Velde n'exprime aucune volonté d'être autre car il pressent que son œuvre puise précisément ses ressources dans l'incertitude et l'irrésolution. Il accepte d'être un artiste qui avance « sans rien savoir, sans même savoir où l'on va¹³ ». Un artiste, sans programme aucun, étranger aux systèmes élaborés mis en place et impeccablement suivis, imperméable aux dispositifs établis et que l'on suit durant une période donnée ou pendant une vie entière. Bram Van Velde sait que les autres « vivent sous le règne du vouloir » mais s'en tient, pour ce qui le concerne, à cette définition : « L'artiste est celui qui est sans vouloir¹⁴ ».

Sans pouvoir, sans volonté et, comme corollaire, sans le langage qui implique que chaque chose soit désignée, répertoriée, nommée. Bram Van Velde est sourd aux injonctions de Picasso pour lequel qualifier les choses est une mission fondamentale de l'artiste :

« Ce qu'il faut, c'est NOMMER les choses. Il faut les appeler par leur nom. Je NOMME l'œil. Je NOMME le pied. Je NOMME la tête de mon chien sur les genoux. Je NOMME les genoux... NOMMER. C'est tout. Ça suffit¹⁵. »

Le sentiment de méfiance éprouvé à l'égard des mots est tel que lors de ses entretiens, notamment dans le très beau film que Jean-Michel Meurice a réalisé sur lui et son œuvre, les moments de silence sont nombreux. Pausas nécessaires, elles permettent à l'artiste d'échapper au massacre qu'ils sont capables de perpétrer, selon ses propres termes¹⁶. « Les mots ne sont rien. Ils ne sont que bruit. Il faut beaucoup s'en méfier¹⁷ ». « Je suis un homme sans langue¹⁸ ». Et de conclure : « Non,

11 « Je suis un être dilué », confie Bram Van Velde à Charles Juliet dans *Rencontres avec Bram Van Velde*, Montpellier 1978, p. 50.

12 Ibid., p. 35.

13 Cité par Bernard Ceysson, « Bram Van Velde », dans *Bram Van Velde : été 1985*, éd par Bernard Ceysson, Brigitte Finand, cat. exp. Saint-Étienne, musée d'Art et d'industrie, Saint-Étienne 1985, p. 12.

14 Juliet, 1978 (note 11), p. 34. L'artiste reviendra régulièrement sur ce point au cours de ses entretiens avec le poète. Ainsi répète-t-il : « L'erreur de tant d'artistes est de croire que cette aventure est affaire de volonté », ibid., p. 39 ; « Le plus fantastique, c'est que tout se passe en dehors de la volonté. On ne peut rien vouloir », ibid., p. 38.

15 Hélène Parmelin, *Picasso dit...*, Paris 1966, p. 29–30, dans Bernadac/Michaël, 1998 (note 1), p. 151.

16 Juliet, 1978 (note 11), p. 97.

17 Ibid., p. 50.

18 Ibid., p. 73.

les peintres ont déjà trop écrit. Il faut se taire. Et comme vous le savez, les mots me rejettent¹⁹». Bram Van Velde s'affranchit de ce devoir de paroles auquel certains autres artistes souscrivent si volontiers. Ses toiles, elles aussi privées de mots (toutes portent le faux titre de «sans titre»), n'affirment rien, ne sont nullement démonstratives et n'entendent faire état que de ce qu'elles sont, des formes et des couleurs qui tentent de combler le vide dans lequel se trouve l'artiste. Elles proposent simplement plus qu'elles ne «manifestent» comme ont pu le faire les œuvres des avant-gardes durant tout le siècle. L'artiste, convaincu de la vanité de ses propositions, dit à Charles Juliet : «Mondrian... Les constructivistes...? Ils avaient des certitudes, ils se voulaient sur un terrain stable, mais j'ai bien peur qu'il n'y ait là qu'un immense orgueil. Rien n'est stable et il n'y a pas de certitudes possibles²⁰». Le doute qui l'habite est profond, «à la racine²¹» confie-t-il au poète au point où, se sachant désarmé, il attend que la toile prenne le dessus et conduise son geste. «La toile guide l'aveugle que je suis²²», avoue-t-il à Juliet, comme pour excuser la déprise de soi. «Chemineurs obscurs, brusques éclats, Bram Van Velde ne sait où il va en peignant. Il avance comme une taupe, comme un mineur emmuré luttant contre les effondrements²³». On ne saurait être plus explicite sur le doute dont fait preuve l'artiste, sur son extrême incertitude quand il entreprend de travailler mais ce dernier, conscient de son empêchement, évaluant avec lucidité ses capacités, émet une observation en demi-teinte : «Moi je tâtonne. Mais je tâtonne bien²⁴.»

Bram Van Velde le confirmera souvent : «Quand je peins, je ne sais pas ce que je fais, où je vais²⁵». Ce sont quasiment les mêmes mots qu'Henri-Pierre Roché écrit, en 1945, à l'occasion de l'exposition Wols à la galerie René Drouin à Paris : «Wols ne sait pas ce qu'il va dessiner. Pendant qu'il dessine, il ne sait pas ce qu'il dessine. Quand il a fini, il regarde et il ne sait pas ce qu'il a fait²⁶...». De fait, les œuvres qu'il réalise après la Seconde Guerre mondiale délaissent quelque peu la réalité

19 Ibid, p. 41.

20 Ibid, p. 51.

21 Ibid, p. 41.

22 Ibid., p. 74. Nous ne pouvons que mettre en parallèle avec cet énoncé celui d'Alberto Giacometti : «La réalité de la peinture, c'est la toile. Il y a une toile qui est une réalité», Alberto Giacometti, *Alberto Giacometti : Écrits*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, préparés par Mary-Lisa Palmer et François Chaussende, Paris 1990, p. 249.

23 L'artiste lui-même rend compte de l'impasse dans laquelle, peintre, il se trouve de manière permanente : «Quand je peins, je ne sais ce que je fais, où je vais», *ibid.*, p. 50.

24 Juliet, 1978 (note 11), p. 57.

25 Ibid, p. 50.

26 Henri-Pierre Roché, «Extraits de notes sur Wols», dans *Wols*, cat. exp. Paris, galerie René Drouin, décembre 1945.



4 Wols, *Composition jaune*, 1947, huile sur toile, grattage, 73 × 92 cm, Berlin, Nationalgalerie

des mondes à laquelle l'artiste arrimait encore sa production auparavant : les paysages habités, le cirque, les ports et la mer, la figure humaine... et s'engagent dans une production où les références deviennent beaucoup plus elliptiques.

Si les rares photos qui nous restent montrent un homme au regard plus résolu, les œuvres que l'artiste allemand réalise au sortir de la Seconde Guerre mondiale contrastent avec celles qu'il a peintes avant, comme elles marquent une nette différence avec sa production photographique antérieure. Aux photos insolites et souvent inquiétantes, réalisées dans les années 1930, et aux huiles et aquarelles d'inspiration nettement surréaliste, répondent une série d'œuvres sur papier et quelques tableaux tous réalisés durant les quelques années qui lui restent à vivre (né en 1913, Wols meurt en 1951). Ces œuvres frappent particulièrement par la multiplicité des formes qui occupent leur surface. Formes désordonnées, taches multiples, coulures incontrôlées, chromatisme sourd ou, au contraire, couleurs acides, gorgées d'eau, les signes que nous percevons ne forment pas un vocabulaire limpide, compréhensible immédiatement (ill. 4). Les errements du pinceau ou de la plume ont laissé de multiples traces qui, bien souvent, se superposent, créant des manières de conflits formels irrésolus. Ruisselants de l'eau qui les a délavés, les

fonds ne présentent guère plus de stabilité. Ils accueillent pourtant les structures effilochées, ces vaisseaux fantômes qui, parfois, dans des années antérieures marquées par moins de précarité, apparaissaient plus explicitement. Denses foisonnements, faisceaux enchevêtrés, embroussailllements impénétrables, les formes que la main de Wols a déposées sur la feuille de dessin ou sur la toile expriment l'instabilité de leur auteur. Il est difficile de savoir d'où vient cette «sensibilité désordonnée» dont parle Jean-Jacques Lévêque. Est-elle la conséquence, comme le suggère ce dernier, de la rigoureuse éducation du père et de l'emprise étouffante du milieu dont l'artiste est issu? Est-elle le contrecoup d'une situation particulièrement difficile quand, exilé dès les années 1930 mais néanmoins ressortissant allemand et perçu par les autorités militaires comme déserteur, il est arrêté par la police française en 1939 et est expédié de camp en camp (Colombes, Montargis, Neuvy-sur-Barengeon, Garigues puis le fameux camp des Milles) où il rejoint Ernst et Bellmer, emprisonnés pour les mêmes raisons? Est-elle due à l'abandon de ses œuvres quand il est obligé de partir de Cassis lors de l'invasion par les nazis de la zone dite libre? Toujours est-il que les conditions de vie particulièrement éprouvantes, l'errance à laquelle les événements le soumettent, son penchant pour l'alcool ne peuvent que produire leurs effets. Sa femme Gréty, en quelques mots, traduit l'extrême précarité de son existence : «Wols n'a jamais eu un chevalet, il n'a jamais eu une palette, presque jamais une toile neuve, presque pas de couleurs, jamais de pinceaux avec assez de poils, et rien dans l'estomac²⁷». Réduits à bien peu, les éléments dont il dispose le contraignent à de petits formats et, le plus souvent, aux seules techniques de la gouache ou de l'aquarelle rehaussée ou non d'encre de Chine. Les frêles compositions qu'il réalise alors ne sont qu'improvisation. Elles retiennent d'emblée l'attention d'Henri-Pierre Roché qui se souvient : «J'aimais de plus en plus ces petites gouaches que je voyais couler du bout de ses doigts, imprévues, évoluant sans cesse²⁸». Rares couleurs qui s'infiltrèrent dans les interstices des compositions aléatoires, dégoulinades informelles qui déroulent leurs rubans incertains, crevasses gorgées de couleurs aqueuses, les papiers de Wols sont à l'image de ce qu'il exprime quand il résume son parcours : «Mon aventure est en dehors des rails...²⁹». Le doute qui s'est tôt emparé de lui ne le quittera plus et sera pour beaucoup dans cette œuvre dérégulée dont les commentateurs se servaient de métaphores pour tenter de la décrire.

27 Cité par Jean-Jacques Lévêque, *Wols*, Neuchâtel 2001, p. 95.

28 Henri-Pierre Roché, «Souvenirs sur Wols», dans *Wols, gouaches de la collection Henri-Pierre Roché*, cat. exp. Paris, galerie Claude Bernard, Paris 1958, s.p.

29 Wols, «Aphorismes», dans Jean-Paul Sartre, Henri-Pierre Roché, Werner Haftmann (éd.), *Wols en personne*, Paris 1963, p. 54.

Les insectes tout d'abord, avec leurs traces laissées au gré de leurs déplacements : « Tourmenté, traqué, hanté par les cloportes et les blattes, il n'avait d'autres ressources que de se livrer sans réserve à ses hallucinations pour les transcrire séance tenante³⁰ », dira Jean-Paul Sartre dans un de ses textes consacrés à Wols. Jean-Jacques Lévêque recourt aussi à l'image grouillante des insectes : « Le fantastique animalier de Michaux rencontre celui de Wols œuvrant dans l'infinitésimal. Sertissant la couleur de fines tresses qu'on dirait tissées par d'agiles araignées : pièges à insectes venus d'un « ailleurs lointain »³¹ ». Parallèlement à cet univers, le monde souterrain devient dans son œuvre une référence assez fréquente. Les souches et les racines, la terre elle-même et de multiples formes enchevêtrées, s'apparentant à l'univers souterrain, apparaissent dans ses compositions aux couleurs elles-mêmes limoneuses.

La plupart ne comportent plus de titre, comme chez Bram Van Velde, et ceux qui ont été attribués aux dessins ou aux toiles ne sont pas forcément de lui. Sa méfiance par rapport aux mots est moindre que chez l'artiste hollandais – ses aphorismes prouvent même un certain penchant pour l'écriture – mais ils sont de peu d'utilité pour comprendre sa peinture. Jean-Paul Sartre voit même en cela la puissance créatrice de l'artiste : « La supériorité de Wols, c'est que les Choses, dans ses gouaches, sont innommables : cela veut dire qu'elles ne sont pas de la compétence du langage et que l'art de peindre s'est entièrement dégagé de la littérature³² ». Une peinture à nouveau sans mots donc, non que l'artiste ne sache les manier ou les recueillir dans ses carnets, comme le rapporte l'auteur de *La Nausée*, mais parce qu'ils ne sont pas aptes à qualifier son œuvre, pas aptes à traduire la profondeur qui est la sienne, pas aptes non plus pour dire le doute irrépressible qui, après-guerre, s'est emparé de l'artiste. Seules les œuvres que Wols produit du fond de son lit seraient alors susceptibles de transcrire ce sentiment. Seules ces gouaches et autres papiers issus des errements de la main seraient en mesure de rendre compte de son incertitude extrême. Plus encore, de ce doute, de cette incertitude, Wols a réussi, *a contrario*, à faire œuvre. Et c'est ce paradoxe qui nous est aujourd'hui donné à contempler.

C'est en mettant en avant un autre paradoxe que nous souhaitons aborder l'œuvre, toute de doute aussi, d'Alberto Giacometti. La gomme dont il fait régulièrement usage dans ses dessins est habituellement considérée comme l'outil capable de corriger une erreur, d'effacer une proposition malvenue, de réparer une faiblesse entrevue. La gomme est, à proprement parler, l'instrument du doute, l'accessoire même du repen-

30 Jean-Paul Sartre, « Doigts et non-doigts », dans Sartre/Roché/Haftmann, 1963 (note 29), p. 20.

31 Lévêque, 2001 (note 27), p. 56.

32 Sartre/Roché/Haftmann, 1963 (note 29), p. 20.

tir. Or Giacometti se sert d'elle, non pour corriger quelques malfaçons ou déficiences formelles mais pour créer des fuseaux de lumière, des goulets scintillants dans l'embrouillamini de son écriture griffée³³. Objet du doute, la gomme devient, dans la main de l'artiste, un élément de clarification. Mais notre démonstration touchant ce point particulier ne saurait toutefois faire d'Alberto Giacometti un artiste de l'affirmation car son œuvre est, au contraire, entièrement façonnée par le doute et l'interrogation. Certes, tout comme chez Wols, la période d'avant-guerre est marquée par l'attention portée aux données d'un certain surréalisme. Les œuvres telles que *Femme-Cuiller*, *Le Couple*, toutes deux de 1926, ou *Femme égorgée* de 1932 témoignent de l'intérêt de l'artiste pour les figures de l'imaginaire en ses applications oniriques mais sa décision, prise juste avant-guerre, de revenir au sujet est l'expression d'un doute fortement ressenti, celui d'avoir délaissé le réel et d'avoir arpenté des terrains trop allusifs. Une pomme, la tête humaine, une jambe, un bras sont désormais les sujets principaux de ses recherches. L'on connaît la réaction d'André Breton qui ne pouvait accepter qu'un membre attiré du mouvement puisse émettre des doutes sur les présupposés surréalistes, moins encore tolérer que l'on s'affranchisse des principes formulés dans les manifestes ou autres écrits théoriques. Le choix de la tête que moque Breton, arguant du fait que chacun sait ce que c'est, Giacometti va l'assumer durant de nombreuses années et exercer sur elle son regard de manière approfondie pour ne pas dire obstinée³⁴. Diego, Annette, Rita, James Lord, Jean Genêt... bien d'autres encore, vont poser pour lui et prêter leurs traits pour que l'artiste tente de les transposer sur la toile ou la feuille de dessin. L'épreuve est difficile pour eux, redoutable pour l'artiste qui sait que l'échec est inévitable :

« Pour moi, la réalité reste aussi vierge et inconnue que la première fois qu'on a essayé de la représenter [...]. Le monde extérieur, que ce soit une tête ou un arbre, je ne le vois pas exactement comme les représentations qu'on en a faites jusqu'à aujourd'hui [...]. L'apparition parfois, je crois que je vais l'attraper, et puis, je la reperds, et il faut recommencer³⁵ ».

33 Yves Bonnefoy résume bien l'usage de la gomme si durablement mise au service de son art : « En fait, l'emploi de la gomme, dans ses dessins depuis le début des années 1950, ce n'est pas pour en corriger les erreurs, c'est pour transgresser la forme qui corrigée ou non, lui semble une approche extérieure de l'objet et de soi », Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, Paris 1991, p. 486.

34 Revenant sur ce choix, Giacometti confie plus tard à Pierre Schneider ses doutes : « Pourquoi cette manie de vouloir se rendre compte de ce qu'on voit? À quoi correspond ce besoin d'essayer de peindre ou de sculpter une tête, ce n'est rien qu'une manie! », « Entretien avec Pierre Schneider », dans Giacometti, 1990 (note 22), p. 278.

35 Ibid, p. 267-268.

Dans ses nombreux entretiens, avec Georges Charbonnier, Pierre Schneider, Isaku Yanaihara, David Sylvester, Pierre Dumayet ou André Parinaud, Alberto Giacometti n'a de cesse de dire qu'il lui faut recommencer ce qu'il vient de faire, encore et encore, reprendre le sujet en tentant de l'approcher au plus près, d'essayer, par exemple, de dessiner la ligne qui va de l'oreille au menton ou l'arbre qui se trouve juste devant lui. Mais, aussi nombreuses que soient les tentatives, l'artiste sait qu'elles sont vaines : « C'est mauvais ! Ça va mal ! Il faut tout détruire pour recommencer dès le début³⁶ », assène-t-il au professeur Isaku Yanaihara qui pose pour lui. Ce programme effrayant, Giacometti l'établit à chaque séance, quel que soit le modèle. Ainsi, à James Lord : « Il faut tout défaire maintenant. Il faudrait arriver à tout défaire et à tout refaire rapidement³⁷ ». Au même : « Ça va tellement mal que ça ne va pas même pas assez mal pour qu'il y ait de l'espoir³⁸ ». Cette propension à recommencer, à produire le même geste automatique trouve une manière de réponse dans le surprenant souhait que formule l'artiste. Dans la séance de pose du 19 septembre 1964 au cours de laquelle il a fortement exprimé ses doutes quant à sa capacité à peindre, il déclare tout de go : « J'aimerais arriver à peindre comme une machine³⁹ ». Devenir machine, produire automatiquement, fabriquer machinalement, sans autre raison que de laisser la mécanique fonctionner, c'est tenter de se libérer du doute qui rend la tâche si ardue et si désespérante⁴⁰. Peindre comme une machine, c'est ne plus affronter son destin d'artiste, c'est être un simple outil, un organe, une petite main attachée à la besogne qu'on lui confie⁴¹.

Le doute chez Giacometti peut encore se lire dans son écriture même, faite de maintes griffures. Ainsi sont faits ses dessins mais aussi ses peintures et ses sculptures de terre ou de plâtre. Elles veulent donner forme aux visages ou aux objets mais ne font qu'esquisser des contours instables. L'écheveau de traits des dessins ou les multiples cratères dont sont faites les sculptures esquissent des formes desquelles émergeront un visage ou un objet mais desquelles restera surtout visible l'immense interrogation que l'un et l'autre ont suscitée. Cette dernière est tout entière contenue dans la série de *l'Homme qui marche*. Pourtant, une telle figure exprime

36 « Entretien avec Isaku Yanaihara », dans *ibid*, p. 257.

37 James Lord, *Un Portrait par Giacometti*, Paris 1991, p. 65.

38 *Ibid*, p. 29.

39 *Ibid*, p. 65.

40 Jacques Dupin : « Dès le premier instant la mécanique diabolique se met en marche. L'œil et la main de Giacometti ne s'arrêtent jamais ; il fume, il bavarde, il pense à autre chose, mais en même temps dans une sorte d'hypnose, d'état second, l'œil et la main continuent d'aller et venir, de faire et de défaire », dans Jacques Dupin, *Alberto Giacometti*, Paris 1962, p. 55-56.

41 Pour plus de précisions, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *La Machine à peindre*, Nîmes 1994.

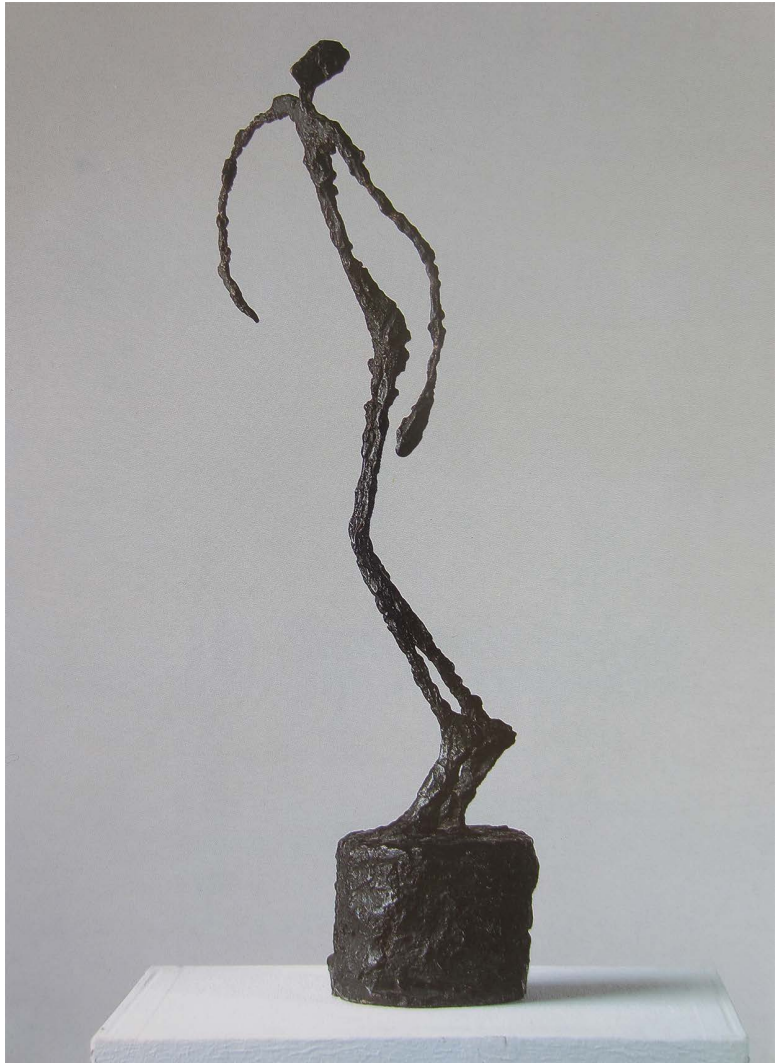
ordinairement la détermination, la volonté voire la force conquérante. Rien de tout cela ne s'affiche dans les œuvres de Giacometti. Personnage esseulé, marchant certes mais figé dans une solitude inexorable : « Chacun a l'air d'aller pour soi, tout seul, dans une direction que les autres ignorent. Ils se croisent, ils se passent à côté, non⁴²? ». Le drame qui se joue ici, représenté dans l'image de l'homme qui marche, trouvera sa fatale résolution dans celle de l'homme qui chavire, de l'homme qui tombe. L'artiste va le représenter plusieurs fois, dans des dessins mais aussi dans deux sculptures quasiment aussi célèbres que les déclinaisons de l'homme qui marche. *L'Homme qui tombe* (ill. 5) n'est pas, à vrai dire, la version antinomique de *L'Homme qui marche* mais plutôt son prolongement attendu. Réalisées toutes deux à la fin des années 1940 et au début des années 1950, ces œuvres entretiennent entre elles un rapport d'évidente congruence qu'éclaire magnifiquement bien l'écriture sombre et sobre tout à la fois de Samuel Beckett (auteur de la pièce radiophonique *Tous ceux qui tombent*, 1956).

À l'aune de ce que nous venons d'énoncer, Picasso apparaît plus que jamais cet homme affirmatif dont il se plaît à renvoyer l'image. Celui à propos duquel Bram Van Velde disait : « Il faut reconnaître que son pouvoir créateur et sa capacité d'invention furent exceptionnels. Mais il ne connut pas le doute, le tâtonnement, fut insensible au drame⁴³ ». Cependant, l'homme qui trouve est aussi l'homme qui cherche et l'homme qui cherche est également celui du doute. « [...] [À] leur âge, je dessinais comme Raphaël » mais cette péremptoire affirmation est atténuée par la fin de la phrase : « Mais il m'a fallu toute une vie pour apprendre à dessiner comme eux (1958) ⁴⁴ ». Picasso qui aimait tant se déguiser s'est peut-être glissé dans la peau de celui qui sait et qui atteste, qui apporte les réponses aux questions que les autres continuent à se poser. Mais ce masque n'est guère crédible et ne cache pas la nature profonde d'un artiste qui, comme les autres, est sujet au doute et aux errements. Ses tout derniers autoportraits sont autant de preuves de l'incertitude inquiète qui l'habite et qui, loin de l'image que l'artiste s'est plu à donner de lui, traduisent l'ambivalente condition humaine qui, à l'évidence, est aussi celle du *maestro*.

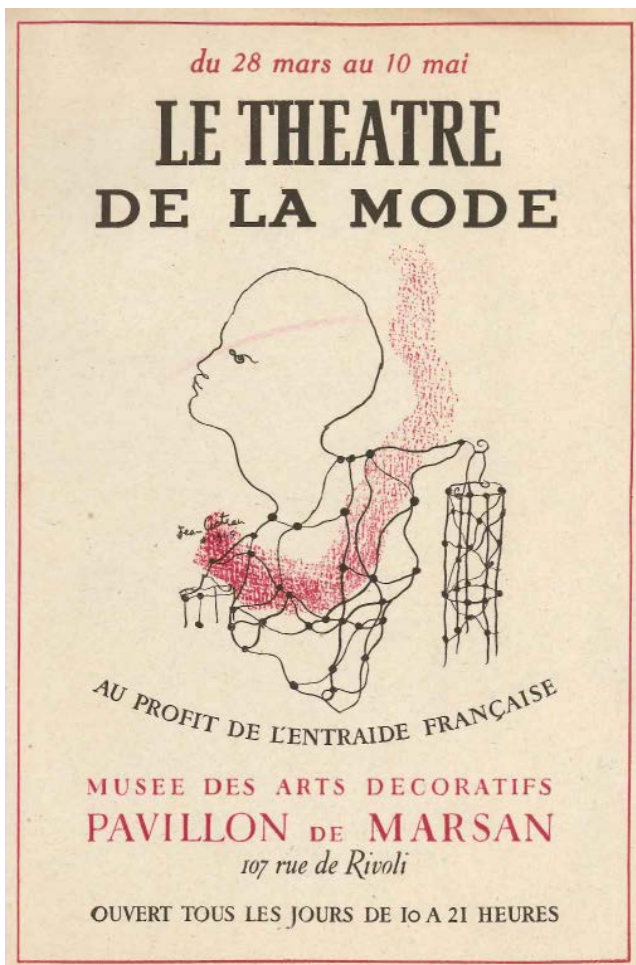
42 Pierre Schneider, *Ma longue marche*, cité par Bonnefoy, 1991 (note 33), p. 332.

43 Propos de Bram Van Velde cité par Juliet, 1978 (note 11), p. 59.

44 Penrose, 1982 (note 3), p. 361.



5 Alberto Giacometti, *Homme qui chavire*, 1950, bronze, 60 × 14 × 32,5 cm,
Kunsthau Zürich



1 Affiche de l'exposition *Le Théâtre de la mode au profit de l'Entraide française*, Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan, Paris 1945

De la haute couture au prêt-à-porter : reconfiguration de la mode dans la presse féminine de l'après-guerre, de *Vogue français* à *Elle*

Sophie Kurkdjian

L'après-guerre représente une période de questionnements qui conduisent très tôt les industries culturelles et médiatiques à initier des changements dans leur fonctionnement : la presse modifie ses pratiques éditoriales¹, tandis que les couturiers et les confectionneurs font évoluer leurs méthodes de production vestimentaire². La question du temps – celui des années de guerre écoulées – est primordiale. On la retrouve régulièrement posée par les professionnels de la mode et les éditeurs de presse, notamment par Lucien Vogel (1886–1954) et Michel de Brunhoff (1892–1958)³, à la tête des deux principaux magazines de mode de l'entre-deux-guerres, *Vogue français* et *Jardin des modes*. Pour ces derniers, qui sont de retour à la tête de leurs rédactions dès la fin de 1944, la guerre représente une période de rupture personnelle⁴ et professionnelle⁵ et rien désormais ne pourra plus être comme avant, ni dans la presse ni dans la mode. La presse, largement accusée de financiarisation avant-guerre puis de collaboration, fait l'objet de projets de moralisation⁶. Objet de restructurations destinées à lui faire retrouver son tirage d'avant-guerre, elle est aussi contrainte, et notamment dans le cas de la presse féminine, de

1 Christian Delporte, Denis Maréchal (éd.), *Les Médias et la Libération en Europe : 1945–2005*, Paris 2006.

2 Dominique Veillon, « Esthétique et représentation de la femme dans la presse féminine (*Marie-Claire* et *Elle*, 1954–1975) », dans *Lettre d'information* n° 26, « Les années 1968, événement, cultures politiques et modes de vie », 9 juin 1997.

3 Beaux-frères, ces deux éditeurs jouent un rôle essentiel dans la modernisation de la presse féminine durant l'entre-deux-guerres. Voir Sophie Kurkdjian, *Lucien Vogel et Michel de Brunhoff, parcours croisés de deux éditeurs de presse illustrée au XX^e siècle*, Paris 2014.

4 Brunhoff vit difficilement, faute de moyens financiers suffisants et perd son fils, Pascal, fusillé par les Allemands en 1944. Réfugié aux États-Unis, Vogel est séparé de sa famille de 1940 à 1945.

5 Antifasciste, Vogel est contraint de s'exiler aux États-Unis, tandis que Brunhoff refuse de publier *Vogue français* et *Jardin des modes* sous les ordres de Berlin.

6 Patrick Éveno, *L'Argent de la presse française des années 1820 à nos jours*, Paris 2003, p. 147.

s'adapter aux nouvelles techniques (quadrichromie par exemple) pour ne pas perdre de terrain face aux magazines américains tels que *Vogue* et *Harper's Bazaar*. De même, pour l'industrie vestimentaire, l'après-guerre inaugure une période d'évolutions – intimement liées à la guerre et aux nouvelles exigences des clientes en 1945 – à la fois dans les méthodes de fabrication et de commercialisation de la mode.

Les évolutions que connaît la couture sont principalement mises en avant par la presse de mode qui règne encore sur les médias de mode. Les journaux de mode sortent de la guerre sans connaître de véritable épuration, à l'exception de titres comme *Marie-Claire* qui, pour avoir paru après l'Armistice, est suspendu à la Libération⁷. *Vogue français*, créé en 1920 par l'éditeur américain Condé Nast, en collaboration avec Lucien Vogel, et dirigé depuis 1929 par Michel de Brunhoff, obtient l'autorisation de reparaitre en novembre 1944. De son côté, *Elle* est créé le 21 novembre 1945 par Hélène Lazareff à destination de la classe moyenne. Ces deux publications, parmi les titres de mode majeurs de l'après-guerre, permettent d'appréhender et de comparer les changements opérés par la presse de mode et la mode. Les différences qui les opposent, tant au niveau de leur lectorat que de la génération à laquelle appartiennent leurs directeurs, induisent un rapport au temps qu'il faut questionner, puisque les transformations que connaît la mode en 1945 ne sont pas rapportées de la même manière dans les deux magazines. Tandis que *Vogue français*, symbole de la presse ancienne et élitiste, reste attaché à un modèle séculaire de la haute couture et de la femme, la presse créée en 1945, représentée par *Elle*, entend au contraire se projeter dans l'avenir et promouvoir de nouvelles modes et images de femmes.

La guerre... et après ?

Que faire après cinq ans de guerre pour relancer la presse féminine et la mode ? Cette question des années perdues à cause du conflit revient souvent chez les éditeurs. Lucien Vogel et Michel de Brunhoff la mettent au cœur de leur réflexion. En 1944, Vogel écrit :

« Lorsque le 1^{er} janvier, je me suis trouvé seul rue Saint-Florentin [siège du *Jardin des modes*], dans les pièces vides, c'était vraiment le retour du spectre ouvrant les portes du souvenir dans un silence de mausolée. [...] L'éphéméride, sur le mur, portait la date du 10 juin 1940 [...] Le

⁷ Jean Prouvost est aussi en cause. Voir Marcel Haedrich, *Citizen Prouvost*, Levallois-Perret 1995.

temps avait disparu, Paris-New York-Paris – 4 ans et plus – un espace sans valeur de durée, plein de valeurs de sentiments⁸. »

Très vite, les deux éditeurs réalisent que les choses ne seront plus les mêmes pour eux : non seulement, ils ont dû cesser leur activité en 1940, abandonnant leur position dans la presse tandis que d'autres éditeurs ont continué à publier leurs journaux en collaborant avec l'occupant⁹, mais de nouveaux magazines du type *Elle* apparaissent aussi. Comment faire alors pour redonner à *Vogue français* et *Jardin des modes*¹⁰ l'importance qu'ils avaient avant-guerre¹¹ – alors même qu'ils manquent de papier¹²? Par ailleurs, comment parler de mode alors que la France sort exsangue de la guerre et est confrontée à la pénurie¹³? Comment revenir à un rythme de collection traditionnel, alors que la guerre a introduit une rupture dans le processus créatif de la mode? Pendant cinq ans, les femmes ont fait appel au «système D»¹⁴ pour s'habiller. Cette mode de guerre qui visait avant tout des vêtements pratiques semble incompatible avec le retour d'une mode ornementale, comme l'était la haute couture d'avant-guerre. Comment gérer les concurrences renaissantes, et principalement celle venant des États-Unis où une mode américaine, profitant du recul de la France pendant la guerre, s'est développée indépendamment de Paris¹⁵? Les questionnements des éditeurs touchent ainsi au temps (à la manière de rattraper celui perdu dans la guerre et à celui de l'avenir), mais aussi à l'espace (avec la concurrence américaine).

Protégée par Lucien Lelong, président de la Chambre syndicale de la couture¹⁶, la haute couture parisienne, qui n'est quasiment pas touchée par l'épuration en raison de son importance économique et commerciale, s'en sort mieux que l'on pourrait croire, même si les conditions de reprise sont difficiles. La paralysie des moyens de communication empêche le transport des matières premières et provoque toutes sortes de manques dont une pénurie textile à l'automne 1944. La situation

8 Lettre de Lucien Vogel à Iva Patcévitch, 14 février 1945; voir Thomas Kernan Papers, B1F30, Georgetown University Library.

9 Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française*, Paris 1972–1976, p. 316.

10 Cet article évoquera uniquement *Vogue français* en le comparant avec *Elle*, et ne mentionnera pas *Jardin des modes*.

11 Emmanuelle Loyer, *Paris à New York, Intellectuels et artistes français en exil, 1940–1947*, Paris 2005, p. 347–348.

12 Laurent Martin, *La Presse écrite en France au xx^e siècle*, Paris 2005, p. 129.

13 *L'Art et la mode*, 2701, 1944, p. 6.

14 Dominique Veillon, *La Mode sous l'Occupation*, Paris 2014.

15 «Sommes-nous prêts?», *Officiel de la mode et de la couture* 283/284, 1945, p. 34.

16 Lucien Lelong est reconduit à son poste en 1944. Il échappe à toute condamnation, mais ne supportant pas les accusations portées à son encontre, il démissionne en novembre 1945. Jean Gaumont-Lanvin lui succède.



2 *Le Théâtre de la mode*, Paris, Pavillon de Marsan, mai 1945

est telle qu'en décembre, Lelong impose une réduction du nombre de modèles par couturier (40 au lieu des 150 avant-guerre) et une restriction du métrage des textiles : pas plus de 3 mètres de tissu pour une robe et un tailleur, et 4 mètres pour un manteau¹⁷. En dépit de ce contexte, il est nécessaire de faire repartir la couture, qui peut rapporter des devises étrangères. À la fin de l'année, l'Entraide française souhaite mettre en œuvre une manifestation qui lui rapporterait des fonds. Elle demande à Lelong la collaboration de la Chambre syndicale. Ce dernier accepte en lançant l'idée d'une exposition de poupées habillées par les couturiers parisiens. Son projet est de profiter de cet événement pour promouvoir la créativité parisienne. La manifestation, intitulée *Le Théâtre de la mode*, est inaugurée en mars 1945 (ill. 1) : 80 poupées présentent des toilettes de Jacques Fath, Nina Ricci, Marcel Rochas, Lucien Lelong, Cristobal Balenciaga et Pierre Balmain (ill. 2-3)¹⁸. Venu en nombre (100 000 visiteurs), le public témoigne d'une volonté d'oublier la pénurie et de se projeter dans un avenir meilleur. Durant l'hiver 1945-1946, l'exposition se déplace à Copenhague, Londres et Vienne, puis à New York,

17 *Vogue*, décembre 1944. Lou Taylor, « Paris couture, 1940-1944 », dans Elizabeth Wilson (éd.), *Chic Thrill : a fashion reader*, Berkeley 1993, p. 136.

18 Dominique Veillon, « Le Théâtre de la Mode », dans *xxe siècle, Revue d'histoire* 28, 1990, p. 118-120, et Edmonde Charles-Roux, Susan Train, *Théâtre de la mode*, New York 1991.



3 Le Théâtre de la mode, Paris, Pavillon de Marsan, mai 1945

Chicago, Los Angeles et Buenos Aires. Ces destinations ne sont pas anodines : la couture française, qui y trouve la majorité de ses acheteurs, espère reconquérir le marché américain.

Parallèlement, la haute couture reprend. La collection de printemps 1945, présentée à l'automne, et à laquelle participent Fath, Rochas, Balenciaga, Patou et Balmain, promet une ligne féminine. La renaissance de la couture doit beaucoup aux jeunes couturiers Pierre Balmain, Hubert de Givenchy (qui rejoint Schiaparelli en 1946) et Christian Dior (qui ouvre sa maison en 1947)¹⁹, mais les difficultés restent bien réelles. Les experts ne cessent de plaider pour une reprise des relations commerciales avec les États-Unis²⁰, seul moyen de redonner son rayonnement international à la couture²¹. Un autre élément inquiète aussi la profession : le fait que les clientes de la haute couture sont moins nombreuses qu'avant, tandis que le nombre d'acheteurs étrangers n'est pas suffisant pour équilibrer la balance commerciale. En 1946, selon *Elle*, 106 maisons de couture se partagent seulement 8359 clientes²².

19 « Bilan de fin de saison », *Officiel de la mode et de la couture* 303, 1947, p. 36-37.

20 « À son retour des États-Unis, Lucien Lelong nous déclare », *Le Monde*, 18 mai 1946.

21 « Défense du luxe », *Le Monde*, 11 décembre 1946.

22 *Elle*, 3 décembre 1946.

Si ses effets sont atténués dans la presse de mode, l'austérité continue de peser de tout son poids sur la mode française. À cette période, tandis que le fossé entre ce que souhaitent les couturiers et ce que permettent les conditions économiques est encore profond, Dior lance, en février 1947, sa collection appelée *New Look* : la ligne Corolle, nommée ainsi en raison de l'opposition entre la jupe constituée de 14 mètres de tissu et doublée de tulle pour augmenter le volume, et le corsage près du corps qui accentue la finesse de la taille pour faire ressortir le buste. Ce genre de vêtement est aux antipodes du vêtement économique que le rationnement prescrit alors. Dior impose le retour à une mode ornementale, ce qui conduit les historiens à parler d'âge d'or de la couture²³. Tournant dans la mode, le *New Look* «révolutionne» l'esthétique vestimentaire des années 1940, préfigurant le renouveau de l'élégance des années 1950. Là encore, le rapport au temps est intéressant à noter : symbole de la reprise de la haute couture (utilisation de grandes quantités de tissu, de matières nobles pour le tailleur *Bar*), et donc référence au passé luxueux de Paris, capitale de la mode, la collection veut aussi symboliser la femme de demain, celle qui n'est plus obligée de se vêtir de pièces recyclées, ou bien marquées par l'uniforme militaire, et plus généralement une nouvelle esthétique tournée vers le futur où la féminité se veut triomphante²⁴. Le *New Look* est célébré dans la presse de mode²⁵, mais il est aussi décrié à cause de son extravagance et considéré comme un outrage à l'austérité, alors même que les Européens subissent encore le rationnement²⁶. En dépit des critiques, le *New Look* fut un succès car il permit à la couture française de retrouver un rôle de premier plan. Le monde entier – ou presque – émit une opinion sur le *New Look* et réalisa que la couture parisienne était toujours là, avec ses extravagances, comme elle en eut aussi avant-guerre avec Paul Poiret²⁷.

La reprise de la haute couture concerne cependant une très petite frange de la population. La majorité est confrontée à l'austérité et doit se contenter de vêtements raccommodés. Pour celles qui ne peuvent s'offrir de haute couture, les trois quarts de la production de vêtements se font à la maison ou chez la couturière qui reproduit les modèles parisiens d'après patron. La confection se développe mais ne représente qu'un quart de la production²⁸. Le recours à une couturière suppose de l'argent, tandis que la confection est encore de moyenne qualité. Le

23 Claire Wilcox, *The Golden Age of Couture : Paris and London, 1947–1957*, London 2009.

24 Laurence Benaïm, *Dior, la révolution du New Look*, New York 2015.

25 « Il vous faut choisir », *Officiel de la mode et de la couture* 306/307, hiver 1947, p. 60–61.

26 En Grande-Bretagne notamment. Voir « échos », *Le Monde*, 27 septembre 1947.

27 Valérie Steele, *Paris fashion, a cultural history*, Oxford 1998.

28 En 1955, 95 % des Américaines s'habillent en confection contre 40 % des Françaises. Didier Grumbach, *Histoire de la mode*, Paris, 2008, p. 189

prêt-à-porter²⁹, dont le terme apparaît en 1947, et qui se construit sur le modèle de la confection née au XIX^e siècle tout en l'améliorant, semble alors prometteur : il garantit aux femmes de trouver des vêtements tout faits et moins chers. Le prêt-à-porter se diffuse en France suite à la mission que les confectionneurs Albert Lempereur et Jean-Claude Weil organisent en 1948 aux États-Unis afin d'étudier sur place le *ready-to-wear* américain et d'en tirer des leçons pour la France. Dans le cadre du plan Marshall, treize missions sont ensuite élaborées entre 1950 et 1960. Trois concernent la confection et visent à comprendre comment rationaliser la production vestimentaire en en réduisant le nombre d'étapes.

Dans les années 1950, tandis que la haute couture conserve encore son aura, le prêt-à-porter n'est qu'émergent et il faut attendre les années 1960 pour le voir à son apogée. Néanmoins, la diffusion de nouvelles techniques, de fibres synthétiques (Orlon, Lycra, Dacron), mais aussi la mise en place d'une vaste politique de promotion (publicités dès 1950, études de marché à partir de 1953, Salon du prêt-à-porter dès 1956) font son succès, entraînant une révolution des habitudes socio-culturelles³⁰. En faisant le lien entre les confectionneurs et leurs clientes, la presse est l'un des acteurs les plus engagés dans cette politique d'éducation à de nouvelles pratiques d'achat³¹. Elle permet aussi d'observer comment la démocratisation de la mode s'exprime différemment selon les titres : si *Elle* soutient le prêt-à-porter, *Vogue français* est plus nuancé à son égard.

La haute couture bousculée par le prêt-à-porter

Faut-il accepter la révolution du prêt-à-porter et accueillir avec conviction les évolutions, ou bien rester attaché aux modes de vie de l'avant-guerre ? Telle est la question qui se pose à *Vogue français*, pour lequel l'ouverture au prêt-à-porter n'est pas évidente en 1945, non seulement car ses lectrices, clientes de la haute couture, sont habituées à un certain standing³², mais aussi parce que cette évolution ne va pas de soi pour son rédacteur en chef, Michel de Brunhoff. Les questions de génération et de genre³³ expliquent en grande partie sa position. Né à la fin du XIX^e siècle, Michel de Brunhoff est à la tête du magazine depuis 1929. Ardent défenseur de la haute couture durant l'entre-deux-guerres, il se

29 Le terme désigne tout vêtement non fait sur mesure, produit en série et comportant une griffe.

30 Michèle Ruffat et Dominique Veillon (éd.), *La Mode des sixties*, Paris 2007, p. 272.

31 Didier Grumbach, 2008 (note 29), p. 191.

32 Voir *Edmonde Charles-Roux : Les années mode*, éd. par Olivier Saillard, cat. exp. Marseille, musée de la Mode, Marseille 1995, p. 7-15.

33 Pour les liens entre médias et genre, voir Marie-Ève Thérénty, « Pour une histoire genrée des médias », dans *Questions de communication* 15, 2009, p. 247-260.

montre réticent face au prêt-à-porter, alors même que *Vogue* aux États-Unis lui enjoint d'en suivre le développement. Pour l'éditeur parisien, cela n'est pas possible car dès que *Vogue français* publiera du prêt-à-porter, les couturiers, alors les principaux annonceurs du magazine, s'en iront, refusant de voir leurs modèles présentés à côté de prêt-à-porter³⁴. Par ailleurs, selon lui, c'est l'aura de *Vogue français* qui risque d'être mise à mal si le magazine s'ouvre au prêt-à-porter puisque la revue a toujours été dédiée à la haute couture. Dans les faits, en 1950, *Vogue français* n'évoque le prêt-à-porter que dans la rubrique « À tous prix » par l'intermédiaire des boutiques des couturiers qui ont créé des lignes prêt-à-porter, telles que Jean Dessès et Jean Patou boutiques, plus accessibles que la couture mais encore onéreuses. En octobre 1951, le magazine inaugure une rubrique « Trouvailles pour les jeunes » où il présente des modèles dont les prix concilient élégance et équilibre du budget, sans toutefois utiliser le terme de prêt-à-porter. Les réticences de Brunhoff provoquent des discussions tendues entre Paris et New York. Léone Friedrich, son assistante, explique :

« Je me souviens même de la dernière visite [1952] d'Edna Woolman Chase [rédactrice en chef de *Vogue*] [...] Elle a commenté tout le dernier numéro qui était sorti, page par page. Elle a fermé le journal et a dit : “Michel, il faut que vous compreniez que l'avenir de *Vogue français* c'est le prêt-à-porter”. Et c'était un choc épouvantable pour Michel; il est devenu rouge, blanc, bleu [...] Elle a dit : “Mark my words”³⁵. »

Les paroles de Chase semblent porter leurs fruits puisqu'à partir de cette période, Brunhoff consacre davantage de pages au prêt-à-porter. Il impose par contre ses conditions : si le prêt-à-porter doit faire son entrée dans le magazine, il doit la faire de manière distinguée, en compensant l'ordinaire des modèles présentés par une mise en page élégante³⁶. C'est grâce au talent des photographes que *Vogue français* réussit à atteindre cet objectif : Brunhoff confie par exemple les rubriques prêt-à-porter à Henry Clarke, à William Klein, Sabine Weiss et Guy Bourdin³⁷.

En mars 1952, le magazine ouvre la section « Tout prêt à porter » et à partir de cette période publie dans chaque numéro l'article « Tout fait, tout prêt à porter ». À cette époque, le bras droit de Brunhoff, Edmonde Charles-Roux, qui devient rédactrice en chef en 1954, joue

34 Entretien de Susan Train avec Léone Friedrich, 1995, Archives Condé Nast.

35 Ibid.

36 Entretien de l'auteur avec Edmonde Charles-Roux, archive privée.

37 Voir le numéro « spécial prêt-à-porter » d'août 1956.



4 *Vogue français*, numéro spécial prêt à porter d'août 1956

un rôle moteur dans l'évolution du magazine vis-à-vis de cette mode. Convaincue par le prêt-à-porter, peut-être parce qu'en tant que femme, elle comprend plus vite les avantages de la mode toute faite pour les femmes³⁸, elle s'emploie à convaincre Brunhoff de l'intérêt que *Vogue français* aurait à la promouvoir davantage. En juillet 1952, l'article «Le prêt à porter» apparaît en couverture, signe d'une implication plus grande du magazine qui souligne : «Aujourd'hui, le snobisme est à la baisse : l'on se vante volontiers de la robe au meilleur marché... la couture en gros, depuis quelques années, accomplit des progrès qui transforment sa face³⁹». En 1953, le prêt-à-porter est mieux valorisé dans le magazine sur le plan de la forme (jeu sur les flèches, les logos) et du fond. En avril,

38 On retrouve le même cas au *Jardin des modes* avec Maïmé Arnodin. Voir Régine Gabbey, «L'émittance grise des couleurs à la mode», dans *Réalités*, août 1966, p. 27.

39 *Vogue français*, juillet 1952.

le titre « Le prêt à porter : à la mode parce que⁴⁰ » renforce l'idée que le prêt-à-porter est à la mode, même s'il s'agit principalement encore du prêt-à-porter des couturiers. En 1956, *Vogue français* consacre plusieurs articles au prêt-à-porter dans une rubrique spécifique, tandis que le numéro d'août est une version « spéciale Prêt à porter⁴¹ » (ill. 4). Au printemps 1958, enfin, *Vogue français* consacre son éditorial à la « conquête du prêt à porter⁴² », y décrivant son succès grandissant.

Dans la presse plus populaire du type *Elle*, le prêt-à-porter est une évidence : la rédaction sait que cette nouvelle mode correspond aux attentes des femmes. En fondant *Elle*⁴³, Hélène Lazareff veut s'adresser à la génération qui doit se reconstruire après la guerre⁴⁴. Ayant passé la guerre aux États-Unis, où elle a travaillé chez *Harper's Bazaar*, elle revient à Paris avec de nouvelles idées journalistiques⁴⁵ : des photographies en quadrichromie, un rapport plus étroit avec les lectrices, des informations pratiques afin de composer un magazine dynamique et attractif⁴⁶.

Si, en 1945, la haute couture est encore au cœur du magazine – référence séculaire, elle est présentée aux lectrices pour les faire rêver –, celui-ci commence très tôt à expliquer qu'une autre mode existe, qui permettrait aux femmes de ne plus avoir à réaliser leurs vêtements elles-mêmes ou à recourir à une confection de moyenne qualité. Le premier numéro traduit déjà cette volonté : « Choisir ce qui vous convient, ne pas suivre les règles de la mode, voilà ce qu'est la nouvelle élégance⁴⁷ ». Un an plus tard, *Elle* défend l'idée d'une « mode jeune et moderne, inspirée par les États-Unis⁴⁸ » : un *sportswear* alors inexistant en France. À partir de cette période, dans chaque numéro, le magazine présente deux à trois modèles réalisés en série par deux couturières et vendus aux lectrices. Le 18 février 1952, *Elle* fait un pas supplémentaire vers le prêt-à-porter⁴⁹ avec l'enquête « Aimeriez-vous trouver vos robes toutes-faites?⁵⁰ » (ill. 5). Le magazine part de l'idée que « signe de notre temps, les petites couturières disparaissent [...] la confection [ici, le terme est

40 *Vogue français*, avril 1953.

41 *Vogue français*, août 1956; Prêt à porter s'écrit sans traits d'union à cette époque.

42 *Vogue français*, mars 1958.

43 Le magazine se vend à 600 000 exemplaires en 1950, et à 2 millions en 1963.

44 Denise Dubois-Jallais, *La Tzarine Hélène Lazareff et l'aventure Elle*, Paris 1984.

45 Vincent Soulier, *Presse féminine, la puissance frivole*, Montréal 2008, p. 107.

46 Karine Grandpierre, « Lorsque la presse féminine s'internationalise : le cas ELLE », dans *Medias* 19, 2013, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=15560> [lien valide juin 2017].

47 « Verdict de la mode », *Elle*, 21 novembre 1945.

48 « À Cannes, les femmes portent la culotte », *Elle*, 9 juillet 1946.

49 Notons toutefois que l'expression « prêt-à-porter » n'est pas encore utilisée dans le magazine qui lui préfère celle de « tout fait ».

50 « Aimeriez-vous trouver vos robes toutes faites? Étude et enquête », *Elle*, 18 février 1952.

Connaissiez-vous l'adresse d'une petite couturière ? Non, ma mère en avait une, je ne sais pas ce qu'elle est devenue. » Signe de notre temps, les petites couturières disparaissent. Certaines entrent dans des ateliers de couture où elles trouvent un salaire régulier assuré, d'autres changent de métier : la confection leur fait une trop rude concurrence, pourtant elle a encore de nombreux adversaires.

En effet, pour les femmes qui ont le temps et les moyens de chercher leur tissu, de trouver et de discuter un modèle avec leur couturière, de choisir les mille et un détails, du bouton à la couleur de la doublure, qui donnent de la personnalité et du chic à leur robe : la couture sur mesure n'a pas d'équivalent.

Cependant, la confection française est « en plein boum », elle moderne et multiplie ses ateliers, elle présente à sa clientèle pour une même taille des modèles réalisés pour femme au buste long

enfants, 15.000 fr. par mois, apprécie l'économie de temps et de mal réalisée. Elle arrange peu sa robe.

Côté non : On trouve, en majorité, dans ce clan, soit des femmes qui disposent d'un budget assez important et qui s'adressent à des couturières, soit des femmes qui ont assez de temps et d'habitude pour s'habiller elles-mêmes ; soit des femmes, il y en a très peu, qui veulent porter une robe « unique ».

J. F..., 22 ans, très mondaine, sans profession, reproche au « tout fait » de ne jamais être « prêt à porter » ; il y a inévitablement des retouches à faire.

F. H..., 32 ans, décoratrice, pratiquement sans budget-habille-ment, constate que le seul « tout fait » qui lui plaise est trop cher et qu'elle a plus de mal à modifier sa robe qu'à la faire elle-même.

S. D..., 32 ans, modiste dans un quartier chic, déplore que même arrangées les robes toutes faites se ressemblent.

C. C..., journaliste qui a beaucoup voyagé, achetait ses robes toutes faites en Amérique où il existe des tailles intermédiaires, jamais en France ; il faut raccourcir, remonter la taille, faire une pince ou en défaire une.

A. G..., 30 ans, qui sort souvent avec des étrangères, estime que le « tout fait » ne convient qu'aux robes de cotonnade ; autrement le temps gaspillé en retouches est supérieur au temps passé en essayages.

Avantages et inconvénients

Pris entre ces deux groupes de femmes ennemis, nous leur avons posé une dernière question :

5 « Aimeriez-vous trouver vos robes toutes faites ? Étude et enquête », dans *Elle*, 18 février 1952

employé au sens de prêt-à-porter et non de confection du XIX^e siècle] leur fait une trop rude concurrence⁵¹ ». Alors que le magazine décrit les avantages (rapidité, sûreté, économie) et inconvénients (multiplication du même modèle, impossibilité de trouver exactement ce qu'on désire à ses mesures) du tout-fait, il écrit que la confection française se modernise⁵². Quatre jours après, les *Cahiers de l'industrie du vêtement féminin* expliquent que la presse a enfin parlé du prêt-à-porter et que cette initiative va conduire à sa reconnaissance officielle⁵³. En 1953, le terme de « prêt à porter » se diffuse en couverture du magazine à l'image du numéro du 16 février intitulé « 25 modèles prêts à porter ». Quelques mois plus tard, Simone Baron, la directrice mode, décrit le succès de plus en plus concret de la confection (le terme est encore employé concomitamment avec celui de « tout-fait » et de « prêt-à-porter ») grâce aux techniques venues d'Amérique, les nouvelles matières et les prix réduits⁵⁴. En 1953, tandis qu'un article explique en avril pourquoi « les

51 Ibid.

52 Ibid.

53 *Les Cahiers de l'industrie du vêtement féminin*, 20 février 1952, cité par Didier Grumbach, 2008 (note 29), p. 193.

54 « Vite et bien : habillez-vous à l'heure présente », *Elle*, 14 septembre 1953.

Françaises s'habillent ou ne s'habillent pas en prêt à porter»⁵⁵, Claude Brouet entre au magazine et propose de créer une rubrique entière dédiée au prêt-à-porter. Son premier article porte sur le magasin *Aux trois hirondelles*, réunissant les maisons de couture en gros⁵⁶, telles que Lempereur, Mozès et Wébé. À cette époque, le dossier consacré au prêt-à-porter est encore «une petite chemise épaisse! Et après c'est devenu une armoire, on a fait faire une armoire pour ranger tous les croquis; en l'espace de sept à huit ans c'est devenu un éclatement total⁵⁷», explique Claude Brouet. Responsable d'un numéro prêt-à-porter par an en 1953, dans les années 1960, cette dernière y consacre près d'un par semaine.

S'il est difficile à évaluer précisément, faute d'archives, le soutien de la presse au prêt-à-porter semble porter ses fruits puisqu'en sep-

40% DES FEMMES S'HABILLENT EN PRÊT À PORTER

Le grand référendum a été effectué sur l'initiative de la Fédération française des industries de vêtements masculins. Cette enquête, réalisée sur des milliers de femmes choisies dans les différents classes de la population, révèle à des résultats passionnants.

L'HABIT FAIT LA FEMME

À côté des dépenses essentielles d'une famille, le classement des autres postes de budget a toujours été le même : 47 % consacré à l'habillement dont 21 % pour la femme, 18 % pour les enfants, 8 % pour le mari ; ce qui démontre l'importance et l'importance de la femme 28 %, les vêtements 14 %, les accessoires 13 %, les bijoux 4 %, l'entretien 1 %, les chaussures 1 %, les parfums 1 %, les cosmétiques 1 %, les bijoux 1 %, les accessoires 1 %, les chaussures 1 %, les parfums 1 %, les cosmétiques 1 %.

PRÊT À PORTER. SOLUTION DE L'AVENIR

Parmi les femmes interrogées, 40 % s'habillent en vêtements prêt à porter, 40 % font leur propre habillement sur mesure et 14 % en prêt à porter. La proportion des jeunes femmes qui s'habillent en prêt à porter est de 42 %, ce qui est en fait la preuve de leur évolution. Il nous faut, 40 % des femmes restent à l'écart des progrès de l'habillement prêt à porter.

En 1948 des femmes qui s'habillent en prêt à porter ont pu à partir d'aujourd'hui bénéficier de nouvelles possibilités de choix pour le vêtement sur mesure, en être plus grande. L'industrie professionnelle qui se consacre aux vêtements prêt à porter a fait voir la qualité de leur matière, la coupe, le prix, le tissu. Ceci prouve que les Français veulent trouver dans le prêt à porter une qualité qui leur permette de conserver l'élégance qui leur est propre.

UN NOUVEAU RÉFÉRENDUM

Pour mesurer l'opinion d'un nombre plus grand, nous avons des séries nouvelles, la Fédération française des industries de vêtements masculins organise un nouveau référendum dont le règlement est publié ci-dessous.

GRAND CONCOURS RÉFÉRENDUM RÈGLEMENT

Pour participer à ce référendum, il suffit de répondre dans le questionnaire de vote à la question suivante :

"QUELS SONT LES PRINCIPAUX AVANTAGES DU VÊTEMENT TOUT FAIT ?"

ARTICLE 1

Les prix se répartissent comme suit :

1^{er} prix : 200.000 fr.
2^e prix : 100.000 fr.
3^e prix : 50.000 fr.

En outre, un prix de 100.000 francs sera attribué au meilleur modèle de vêtement de prêt à porter qui sera jugé le plus intéressant par les jurés.

ARTICLE 2

Il est tenu compte de l'originalité, de la nouveauté de la coupe et de la présentation générale et esthétique, ainsi que de la commodité technique et pratique, sans négliger de valoir les avantages sociaux des vêtements de prêt à porter.

ARTICLE 3

Les vêtements prêt à porter doivent être présentés sous le nom de "PRÊT À PORTER" et être accompagnés de la notice "PRÊT À PORTER" indiquant le nom de l'industriel de prêt à porter.

ARTICLE 4

Les questions relatives à ce concours seront placées sous le contrôle de M. Brouet, président du jury. Aucune modification ne sera acceptée.

ARTICLE 5

Les résultats de ce concours seront publiés dans le magazine de la Fédération française des industries de vêtements masculins.

6 « 40% des femmes s'habillent en prêt à porter », dans *Jardin des modes*, septembre 1954

55 « Voici pourquoi les Françaises s'habillent et ne s'habillent pas en prêt-à-porter », *Elle*, 6 avril 1953.

56 Le groupement des maisons de couture en gros est créé le 18 mars 1943.

57 Entretien de l'auteur avec Claude Brouet, archive privée.

tembre 1954, lorsque la Fédération française des industries du vêtement féminin lance un référendum sur le prêt-à-porter, les résultats font apparaître que 40 % des femmes interrogées s'habillent en vêtements tout-faits (ill. 6). Parmi les raisons qui les incitent à choisir le prêt-à-porter, alors que l'offre est encore relativement pauvre, se trouvent « la livraison immédiate du modèle », « le prix moins élevé que le vêtement sur mesure » et « un choix plus grand »⁵⁸. Dix mois plus tard, *Elle* participe à une mission organisée par Lempereur aux États-Unis. Comme en 1947, l'objectif est d'aller étudier sur place les méthodes américaines, mais aussi de faire comprendre aux journalistes comment leur rôle dans la promotion du *ready-to-wear* pourrait devenir encore plus important s'ils devenaient les conseillers des fabricants en relayant les demandes des lectrices⁵⁹. Le 25 juillet 1955, *Elle* fait un compte rendu du voyage⁶⁰ et note qu'il serait temps que la confection française signe un accord avec les couturiers pour proposer un *ready-to-wear* de qualité comme c'est déjà le cas aux États-Unis⁶¹. Ce voyage est important car il réunit des confectionneurs, des journalistes (*Elle*, *France-Soir*, *Femina*...) et des publicitaires (Neuville et Publicis) autour de la cause du prêt-à-porter. Il incite aussi *Elle* à établir des partenariats avec Prisunic et les Galeries Lafayette sur le modèle des États-Unis où existent de nombreuses collaborations entre les magazines (*Mademoiselle*, *Glamour*) et les magasins (Bloomingdale's). À partir de 1956, deux fois par an, le magazine sélectionne des vêtements avec les deux magasins, puis les présente aux lectrices en indiquant qu'ils sont vendus dans les magasins en question sous le label « Style *Elle* »⁶². Cette initiative rencontre un grand succès : la première collection vendue à Prisunic (2000 exemplaires par produit) est dévalisée à Paris⁶³. En octobre 1956, dans l'article « Bravo la confection française », Claude Brouet rend hommage au prêt-à-porter qui, selon elle, a gagné son combat en réussissant à produire des vêtements de qualité, accessibles à toutes les femmes⁶⁴. Deux ans plus tard, en mars 1958, *Elle* présente sa première « collection prêt à porter » vendue pendant neuf mois dans 200 villes de France au sein des grands magasins Aux Dames de France⁶⁵ (ill. 7). Composée de vingt-cinq modèles (de 5 à 15 000 francs), elle est décrite comme universelle, pou-

58 « 40 % des femmes s'habillent en prêt-à-porter », *Jardin des modes*, septembre 1954.

59 *Les Cahiers de l'industrie du vêtement féminin*, mai 1955, cité par Didier Grumbach, 2008 (note 29), p. 188.

60 « D'Amérique, nous rapportons mille idées-mode », *Elle*, 25 juillet 1955, p. 13.

61 Ibid.

62 « Harmonisez, multipliez, coordonnez », *Elle*, 28 avril 1958.

63 Didier Grumbach, 2008 (note 29), p. 196.

64 « Bravo la confection française », *Elle*, 1er octobre 1956, p. 52.

65 « La Caravane de la mode », *Elle*, 31 mars 1958.



7 «La collection ELLE prêt à porter part en Caravane», dans *Elle*, 30 mars 1958

vant convenir à tout le monde – citadines et provinciales, travailleuses et femmes au foyer. Caractérisés par leur dimension pratique et leur prix bas, les vêtements sont présentés comme modernes grâce à leurs textiles synthétiques, tels que la fibranne et le Tergal qui leur permettent d’être infroissables, lavables et résistants au soleil. En octobre 1958, comme en réponse à son article d’avril 1953 sur la situation encore précaire du prêt-à-porter, le magazine explique que le prêt-à-porter a désormais conquis une très large audience : « Il y a en France 4000 femmes clientes de la haute couture. Que font les 12 996 000 autres entre 16 et 60 ans ? Elles essaient de courir après la mode, de la rattraper, de la suivre. Elles ont compris l’intérêt du prêt-à-porter. Elles achètent des robes de prêt à porter⁶⁶. »

⁶⁶ *Elle*, 6 octobre 1958.

L'après-guerre constitue une période particulièrement dynamique pour l'industrie de la mode. Héritières des années 1930 et soucieuses du rayonnement international de Paris comme capitale de la mode après cinq ans de conflit, la fin des années 1940 et les années 1950 constituent l'âge d'or de la haute couture qui renaît de ses cendres à partir de 1947. Parallèlement, contraintes de devoir s'adapter à la rupture que la guerre a introduite dans l'industrie de la mode et surtout dans les usages vestimentaires des femmes, elles voient la naissance du prêt-à-porter et les prémices d'une révolution de la consommation. Prenant son inspiration du côté américain, l'industrie du prêt-à-porter se dote de moyens de production et de diffusion nouveaux, ainsi que de supports de communication assurant sa promotion à Paris et en province, parmi lesquels les magazines occupent une place centrale. Les années 1945-1960 précèdent l'explosion du prêt-à-porter durant les années 1960. Alors que les *baby-boomers* montent sur le devant de la scène, les stylistes André Courrèges, Pierre Cardin, et Emmanuelle Khanh notamment donnent au prêt-à-porter sa véritable identité. Tandis que se multiplient les boutiques destinées aux jeunes, plus de 80 % des Françaises déclarent s'habiller en prêt-à-porter à la fin des années 1960, un mouvement qui ira en s'accroissant. À partir de ces années, il n'y a plus une mode mais *des modes* qui se succèdent, faisant perdre définitivement à la haute couture sa prédominance.



1 Lee Miller, Picasso still at work (Picasso and Lee Miller in the artist's studio after the Liberation of Paris), in: *Vogue* (UK), 15 October 1944, p. 98

*Picasso libre**

Martin Schieder

Just a few days before the liberation of Paris, the Second World War came close to claiming one of its most prominent victims. When Picasso looked out of his window in the last days of August 1944 to observe the street battles between the Résistance and the German occupying forces, a bullet – if one is to believe the recollections of Françoise Gilot – hissed past his head and bored into the wall beside him.¹ On 6 October 1944, on the occasion of Picasso's joining the Parti communiste français (PCF), the newspaper *Ce Soir* published a different account, in which the artist relates how he had stepped outside “au moment où crépitaient les coups de feu”, which led him to join the *parti des fusillés*: “et comme je ne voulais pas être au milieu, j'ai choisi.”² And finally there is a photo in a family album of Picasso which shows the artist with his daughter, Maya, and his dog Kazbek on Marie-Thérèse's balcony shortly after the Libération – the victory garlands are still wafting from the balcony balustrade.³

Picasso's balcony episodes are just one example of the numerous stories, anecdotes and rumors that circulated about Picasso between Gestapo and Résistance, between collaboration and Communism, between Arno Breker and André Malraux.⁴ One of these tales is the one about the liberation of the most significant modern artist, whose work had been banned from public exhibition during the Occupation, who

* *Picasso libre* was only possible through the generous support of Laure Collignon, Johanne Lamoureux, and Johanna Laub. Un grand merci! Translation by Edith C. Watts.

1 Françoise Gilot and Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, 1973, p. 64.

2 L. P. (Louis Parrot), “Picasso au Salon de Libération”, in *Ce Soir*, 06.10.1944, p. 1.

3 See Gertje Utey, *Picasso: The Communist Years*, Yale, 2000, p. 35.

4 On Picasso during the war and Occupation, see Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite 1940–1944*, Paris, 1993; Ludwig Ullmann, *Picasso und der Krieg*, Bielefeld, 1993; *Picasso and the War Years, 1937–1945*, Steven A. Nash (ed.), exh. cat., San Francisco, Fine Arts Museum, London 1998; Michael Carlo Klepsch, *Picasso und der Nationalsozialismus*, Düsseldorf, 2007.

had nonetheless continued working in inner emigration in his studio in the Rue des Grands Augustins, and who now was celebrating his newly-regained artistic freedom. Independently of this personal experience, which is well-nigh impossible to evaluate, *another* narrative exists that has not yet been told: the one about how France and the world marked Picasso's liberation as a public event. It deals with the medial strategies and politico-cultural interests with which the artist presented his previously banned work to a public both fascinated and bewildered. His liberation was played out as a political *mise-en-scène* in which various parties with differing interests participated: the (inter)national press, the PCF, the extremely heterogeneous École de Paris art scene, the art market, the network around Picasso, and, not least of all, the artist himself. Both national and international media made use of him, and Picasso, in his turn, used them.⁵ Implied here is less the specialized press, i.e. avant-garde journals such as *Cahiers d'art* or *Derrière le miroir*, than the mass media. On the one hand, the story was covered by the French daily press, in particular that of the PCF, the Résistance and the Front National (FN), such as *L'Humanité*, *Ce Soir* and *Les Lettres françaises*. On the other hand, countless interviews and articles appeared in the leading international newspapers and gazettes. Especially in the US, where France's liberation had been conceived as a victory of the Résistance and democracy, Picasso was stylized in lifestyle magazines, such as *LIFE*, *Vogue*, and *Harper's Bazaar*, as a figurehead of freedom regained.⁶ Admirers and critics alike made use of the press to politically instrumentalize or discredit the artist. His omnipresence in the media (even on the radio⁷) turned him into an icon of liberated modernity and a star of the masses; "Picasso est passé du rang de vedette internationale à celui de héros populaire".⁸ All at once, he was no longer known only to audiences with an interest in art; instead, the entire world admired him as a pioneer of modern art, as a *génie*. Thus, in September 1944, *LIFE* opened an article with a photograph by Brassai that shows a plaster cast of Picasso's right hand – "the most influential living hand in modern art."⁹ While art history and media studies to date have only dealt rudimentarily with Picasso's image-making and press relations, it was Louis Parrot, a journalist close to the Résistance, who, as early as September 1944, astutely analyzed Picasso's liberation as a visual and media event:

5 Picasso himself had all press reports about him collected through *Courrier de la Presse*.

6 See Yves-Marie Péréon, *L'image de la France dans la presse américaine, 1936–1947*, Paris, 2011, pp. 306ff.

7 See the interview by Michel Droit with Picasso, broadcast on 8 October 1944 by RDF, URL: <http://www.ina.fr/audio/P13108791> [accessed: 23.04.2016].

8 Fernand Perdriel, "Picasso 1945", in *Monde illustré*, 14.07.1945.

9 "New French Art. Picasso fostered it under the Nazis", in *LIFE*, 13.11.1944, p. 72.

“Sa conversation est une perpétuelle surprise et pendant les jours qui suivirent l’entrée des Alliés à Paris, elle devait être une merveilleuse mine d’images malicieuses, de paradoxes et de récits dont les biographes futurs feront bien de ne pas rechercher l’origine ailleurs que dans une imagination jamais prise de court.”¹⁰

In fact, between 1944 and 1946, the French and Allied media created a collective pictorial memory of the Libération, of which, in addition to the dramatic images of street battles, cheering, liberated Parisians, and De Gaulle’s victory parade on the Champs-Élysées, that of *Picasso libre* is also part and parcel.¹¹

Photo Press Liberation

Of all people, Picasso – who at the *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* in 1937 indicted the National Socialists with *Guernica* and whose art was vilified as “degenerate” by them, who defied Franco and who made no secret of his Communist sympathies –, this very same Picasso remained in his Paris studio during the war and Occupation and did not go into exile as did so many of his colleagues. A provocation to the Nazis and to the dismay of his worried friends. His remaining was perhaps the most powerful gesture that Picasso had ever carried out as an artist, and which contributed decisively to his myth during his lifetime: “Ceux qui avaient décroché ses toiles de leurs musées lui avaient interdit d’exposer à Paris, mais ils ne pouvaient l’empêcher de peindre.”¹² Also in the US media, he was “Picasso the painter who defied the Germans”.¹³ His studio on Rue des Grands Augustins, the place where he had created *Guernica*, was now transfigured into a mythic space of intellectual freedom and humanism. In the days of the Libération, Picasso’s studio was, in effect, transformed into a public place, where the artist received friends, colleagues, journalists, museum directors, Allied soldiers, and even tourists. As an article in *LIFE* reports, Picasso opened his “house every day from 11 to 1.”¹⁴ *Time* counted the studio among the three most important sight-seeing desti-

10 Louis Parrot, “Hommage à Pablo Picasso, qui vécut toujours de la vie de la France”, in *Les Lettres françaises*, 09.09.1944, p. 8.

11 See Susan Keith, “Collective Memory and the End of Occupation: Remembering (and Forgetting) the Liberation of Paris in Images”, in *Visual Communication Quarterly* 17/3, 2010, pp. 134–146.

12 Parrot, 1944 (note 10).

13 Gaston H. Archambault, “Picasso. The painter who defied the Germans finds himself the hero of a revolutionary mood”, in *The New York Times*, 29.10.1944.

14 “New French Art”, 1944 (note 9), p. 73.

nations in the liberated capital: “G.I.s visiting Paris want to see the Eiffel Tower, the Folies Bergère, and Pablo Picasso. [...] Since then the Red Cross has been running tours to the studio.” Hundreds visited, leaving the artist feeling as if he were in a zoo.¹⁵ One day, exhausted, he greeted his friend Brassai with the words: “Oui, c’était l’invasion! Paris était libéré, mais moi, j’ai été et je suis toujours assiégé.”¹⁶

Among the visitors were the famous photographers of the period: Brassai, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson and Lee Miller. Their photos visualized the (inter)national coverage of the liberated Picasso. They mostly showed him in his studio, although not at work, but posing for or with his visitors in front of his works. With articles such as “Picasso at home”, the reports satisfied the world’s need to feel close to the genius.¹⁷ Among all the photos taken in Picasso’s studio following the Libération, one by Lee Miller developed a particular agency. It shows the two friends in a warm embrace (fig. 1). At first glance, one is moved by the reunion expressed in glimpse and touch. But then the observer gets the *punctum* of the photograph: A man and a woman encountering each other in a studio; but – unlike in so many of Picasso’s works – not as artist and model. Rather, we see the artist with a cigarette and a uniformed female soldier in front of his sculpture *Man with a Lamb*, which had risen in 1943 as a symbol of Occupied France. “The first Allied soldier I should see is a woman – and she is you!”, is what Picasso is supposed to have said.¹⁸ The photo’s political message is revealed in the way it is framed in the publication. Miller photographed and wrote in the baggage train of the US 83rd Infantry Regiment for the British and American editions of *Vogue*.¹⁹ She was not working as a fashion journalist or art critic, but as an accredited war correspondent. Her coverage in “Unarmed Warriors” ranks among the most important documents of the brutality and absurdity of war and of the end of the fascist regime.²⁰ She reported on the siege of Saint-Malo, the Libération of Paris, and the battles in Alsace, and photographed the bodies in the Buchenwald and Dachau concentration camps. The iconic photo in which she sits in Hitler’s bathtub, scrubbing away the dust of war, was taken at Prinzregentenstraße 16, where the dictator once resided. On 26 August 1944 Miller reached Paris, where she stayed at the Hôtel

15 “Americans in Paris”, in *Time*, 09.07.1945, p. 59.

16 Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, 1964, pp. 182–183 (12.05.1945).

17 “Picasso at Home”, in *Time*, 07.05.1945.

18 Quoted from Holly Williams, “When Picasso met Lee Miller”, in *Independent*, 22.05.2015.

19 See Annalisa Zox-Waeber, “When the War was in *Vogue*: Lee Miller’s War Reports”, in *Women’s Studies: An inter-disciplinary journal* 32/2, 2003, pp. 131–163; Becky E. Conekin, “Lee Miller: Model, Photographer, and War Correspondent in *Vogue*, 1927–1953”, in *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture* 10/1, 2006, pp. 97–125.

20 Lee Miller, “Unarmed Warriors”, in *Vogue* (UK and US), 15.09.1944.

Scribe with other Allied journalists, and then visited her old friends Jean, Nusch, Paul and Pablo. For *Vogue*, she was to document Parisians' daily lives and the revival of French culture and fashion in the aftermath of the Second World War. Her photo essay opened with the “Liberation of Paris”, documenting the street battles and arrests of collaborators.²¹ In alignment with the expectations of her (female) readers, Lee focused on photos of collaborators in “Paris Fashions – First Report from the French couture since 1940” in which she notes French women’s altered attitude toward fashion after the withdrawal of the German “souris gris”. Finally, “Picasso still at work” follows, in which she has the artist pose with his friends in front of the works created during the Occupation. Like all correspondents, she emphasizes that Picasso “didn’t abandon the ship” and had become an “inspiration for others”. Now the grey uniforms had disappeared from the city and “the world’s most celebrated painter plays informal and happy host to the camera.”²²

In the editorial of her article, Miller counts herself among the group known as the Photo Press Liberation, who, with their photos, aimed to provide a “picture testimonial of how Paris threw off the Nazi yoke”. Together with Robert Capa, Germaine Krull, David “Chim” Seymour, Henri Cartier-Bresson, and Pierre Jahan, among others, Miller was one of the correspondents to whom we owe the iconic photos of the street battles, De Gaulle’s victory parade on the Champs-Élysées, and jubilant crowds.²³ She turned Picasso into a hero of the Résistance and the liberation of his studio into a military victory. The place where Picasso had been visited by the Gestapo and the Wehrmacht was liberated by a female Allied soldier. In this way, Miller’s photo became a symbol of the liberated Picasso and thereby of free modern art.

Art et Résistance

When Picasso invited the world into his studio in August 1944, hardly anyone was familiar with the works he had created during the war and Occupation. All at once, he became a public figure, behind which his own oeuvre seemingly retreated. But can one speak of a “‘disembodiment’ [...] between the artist and his public image”, as Michael

21 Lee Miller, “Paris”, in *Vogue* (UK and US), 15.10.1944, pp. 98–99, 149–150 and 155.

22 *Harper’s Bazaar* acknowledged Picasso’s retreat into his studio in a similar fashion – “contemptuous of the invader, confident of the eventual triumph of the civilization”: “Picasso. Photographed by Brassai”, in *Harper’s Bazaar*, February 1946, pp. 132–135, here p. 132.

23 See *Paris libéré, photographié, exposé*, Hélène Studievic and Catherine Tambrun (eds.), exh. cat., Paris, Musée Carnavalet, Paris, 2014.

Fitzgerald does?²⁴ In point of fact, Picasso knew very well how to link his art in a way that effectively generated media attention. As he had done with *Guernica* at the *Exposition internationale* as early as 1937, after the Libération, he positioned himself as an *artiste engagé*, by publishing and exhibiting selected works in various formats and contexts. In an interview, he professed to be a political actor who used his art as a weapon: “Non, la peinture n’est pas faite pour décorer les appartements. C’est un instrument de guerre offensive et défensive contre l’ennemi.”²⁵ After the war, Michel Leiris, among others, recognized that Picasso’s artistic “liberté” expressed itself in the symbolic “evidence” of his works.²⁶ Thus in the days of the Libération, Picasso’s interpretation of Poussin’s *Triumph of Pan* on the one hand, demonstrated an aesthetic commitment to a “classical” renaissance of French art and, on the other hand, expressed the French people’s bacchanalian rejoicing at the Libération, which was still underscored by the horrifying images of the street battles.²⁷ But it was *Guernica*, in particular, that was interpreted as an emblem of the resistance against the Germans, especially since its artist had held out in the very same studio in which he painted it. Picasso’s alleged encounter with the German ambassador Otto Abetz, to whom he is supposed to have shown a reproduction of *Guernica*, is legendary. When Abetz should asked him if he had created it, Picasso is said to have answered: “No, you!”²⁸ The epochal painting toured the US beginning in 1939 before it was hung in MoMA in August 1943 as a symbol of resistance to Hitler. In the last days of the war, it became an emblem of the Libération and thereby of Picasso himself. At the sight of the street battles, he recalled “toutes les images héroïques et populaires de la vieille Espagne”; he was seized by the horror “qu’éveillait autrefois en nous la grande fresque de Guernica”, as one newspaper put it.²⁹ And when the first military vehicles arrived at the Place de l’Hôtel de Ville, one of them

24 Michael Fitzgerald, “Reports from the Home Fronts: Some Skirmishes over Picasso’s Reputation”, in exh. cat., London, 1998 (note 4), pp. 113–121, here p. 114.

25 Simone Téry, “Picasso n’est pas officier dans l’armée française”, in *Les Lettres françaises*, 24.03.1945, p. 6. Elsewhere Picasso states that he does not work like a photographer, “[but] later on perhaps the historians will find them and show that my style has changed under the war’s influence”; Peter D. Whitney, “Picasso is safe”, in *San Francisco Chronicle*, 03.09.1944.

26 Michel Leiris, “L’Exposition Picasso à la Galerie Louis Carré (1945)”, quoted in id., *Écrits sur l’art*, Paris, 2011, pp. 314–317, p. 317.

27 See Victoria Beck Newman, “‘The triumph of Pan’: Picasso and the Liberation”, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62, 1999, pp. 106–122.

28 See Juan Marinello, “Picasso: A timeless artist”, in *The New Masses*, 13.06.1944, pp. 23–28, here p. 27; Alfred H. Barr, “Picasso 1940–1944: A Digest with Notes”, in *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 12/3, January 1945, pp. 2–9, here p. 3. The legend was refuted by Picasso himself; see “Picasso and the Gestapo”, in *Newsweek* 24/13, 25.09.1944, pp. 98–100.

29 Parrot, 1944 (note 10).



2 Robert Capa, US soldiers in Picasso's studio shortly after the liberation of the Paris, September 1944

prominently bore the name *Guernica*. Indeed, historic photos of the entry of the Free French Second Armoured Division under the command of Captain Raymond Dronne on 24 August 1944 document that many members of the legendary *Nueve*, which included also Spanish Republicans, had written “Guernica” on their vehicles. Against the backdrop of these historic events, Picasso was stylized by the (inter) national press as a resistance fighter, as the artist “qui a le plus efficacement symbolisé l'esprit de la résistance.”³⁰ This agenda is also followed by the article “Picasso 1940–1944”, published by Alfred H. Barr in the *Bulletin of the Museum of Modern Art* in 1945. The article, illustrated with a photo of GIs taken by Capa in Picasso's studio (fig. 2), quotes US press reports by journalists on their encounters with Picasso. They all underscore that “his position in the Resistance Movement is of

³⁰ Parrot, 1944 (note 2).

unique importance.”³¹ None other than Christian Zervos expressly contradicted Barr to obviate a mystification of the artist as a resistance fighter, since Picasso “n’a jamais été engagé dans la Résistance. Comprenez que son œuvre elle-même est la plus grande forme de résistance.”³² Although he was in contact with fighters and intellectuals of the Résistance during the Occupation, Picasso evidently did not play an active part. Nonetheless, after the Libération, he put himself and his oeuvre at the service of the Communist and Spanish resistance. In her article, Miller published a photo of Picasso in front of his latest works. The caption sets the reading with which the Allied press interpreted Picasso’s behavior during the Occupation: “Picasso, great

CRATUIT 5 HEURES DU MATIN ÉDITION PARISIENNE

l'Humanité

ORGANE CENTRAL DU PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS
FONDATEUR: JEAN JAURES RÉDACTEUR EN CHEF: HENRI WALLANT-COUTURIER
DIRECTEUR: MARCEL CACHIN, membre du
BUREAU POLITIQUE DU P.C.F.

JOURNÉE DE TRAVAIL
JEUDI 5 OCTOBRE 1944

47 rue de Valenciennes - Paris 10^e
Téléphone: 20-10
LE BUREAU: 21 FRANCS

POUR LES CRIMES ! TOUJOURS LA BARBARIE !
Près de Montbeliard vingt-deux Français assassinés par les envahisseurs en retraite

Prévoyant l'avance profonde des Alliés en Allemagne, GOEBBELS APPELLE A UNE GUERRILLA DÉSESPÉRÉE
L'armée de Tito à 10 kilomètres de Belgrade sur laquelle foncent les blindés soviétiques

« Saute mais saute donc ! »
Et le condamné à mort s'échappe miraculeusement

LE RETABLISSEMENT DE LA LEGALITE REPUBLICAINE
Dès le retour de la République, le Comité de Salut Public devra être rétabli

Waldemar Rechet nous expose: Pourquoi les musulmans d'Algérie ont créé « Les Amis de la Démocratie »

On ne passe pas !
Ont dit à 20.000 Boches devant La Calanette deux cents prisonniers soviétiques évadés

MORALE PUBLIQUE
Nous avons besoin de la morale publique, de la morale collective, de la morale de la République.

PROMESSE INOUEE
par Paul ELUARD

« Les Amis de la Démocratie »

RENDEZ-VOUS
du Souvenir
DIMANCHE 8 OCTOBRE
à PÈRE-LACHAISE

3 “Picasso a apporté son adhésion au Parti de la Renaissance française”, in: *L'Humanité*, 5 October 1944, p. 1

31 Barr, 1945 (note 28), p. 2.

32 Christian Zervos to Alfred Barr, 28.03.1945; quoted in *Picasso, Dora Maar: Il faisait tellement noir...*, Anne Baldassari (ed.), exh. cat., Paris, Musée Picasso, Paris, 2006, p. 251.

Anti-Nazi of the art world, with some of his latest paintings – many are portraits of resistance men.” She writes that the painter showed her a few “portraits of imaginary FFI boys”, one of whom is on the floor, leaning on an easel; the viewer is led to compare it with one of her photos of young street fighters.³³ But Miller was not the only one Picasso allowed to feature this side of himself. A week later, *L’Humanité* published a drawing of Picasso’s, dated 13 August 1944, on its title page: “Cet adolescent a participé à l’insurrection de Paris. Picasso a su rendre à la fois sa prime jeunesse et son assurance d’une fierté superbe” (fig. 3).³⁴ Thus, Picasso was stylized as the chronicler of the Libération – a street fighter with a drafting pencil – by American and French Communist press organs on the initiative of the artist himself, who provided both the legend and the corroborating pictures. He made a similar appearance in the spring of 1945, when he participated in the exhibition *Art et Résistance* at the Palais de Tokyo, organized by the Amis des Francs-tireurs et Partisans français to ensure that the works of artists who had fought in the Résistance were represented in the newly-opened Musée d’art moderne: “Ce lien puissant, c’est l’esprit de la Résistance”, as the catalogue states.³⁵ The exhibit’s political orientation became clear to visitors at the latest when they came upon a sign-up form for the Comité militaire national des Francs-tireurs et partisans français, which called for “combat jusqu’à la Libération totale du territoire.” This was followed by a patriotic appeal signed by Picasso, Henri Matisse, Albert Marquet, and Pierre Bonnard: “C’est pourquoi, s’associant à l’Exposition ART ET RÉSISTANCE, ils [the painters] ont trouvé naturel que leur travail et leur art témoignassent de ce qui les lie à l’héroïsme français.”³⁶ Once again, photos were made available to the press, this time showing Picasso with Aragon and the organizers at the opening in front of a poster designed by Boris Taslitzky, *Je te salue ma France!*. Picasso’s artistic contribution to this exhibition was also programmatic: On the one hand, the painting *Le Charnier* (MoMA, New York) created between February and May 1945, shares an affinity with *Guernica* in its pictorial language and its grisaille technique, inspired by press photography; on the other hand, it references the shocking photographs of the liberated concentration camps. With this work, Picasso positioned himself as a painter who had created an

33 Miller, 1944 (note 21), pp. 99 and 148.

34 Pol Gaillard, “Pourquoi j’ai adhéré au Parti Communiste. Une interview de Picasso à la revue américaine ‘New Masses’”, in *L’Humanité*, 29./30.10.1944, pp. 1 and 2.

35 André Chamson, “Préface”, in *Art et Résistance*, exh. cat., Paris, Musée des Arts modernes, Paris, 1946, n.p.

36 Exh. cat., Paris, 1946 (note 35), n.p.

image of the inexpressible, the undepictable – a “*Memento mori* des camps de concentration.”³⁷

Between the PCF and de Gaulle

Picasso also pursued the strategy of presenting himself as an *artiste engagé* when, on 5 October 1944, he announced he had joined the PCF. This amounted to a political bombshell and became a controversial subject of discussion in both the Communist as well as the non-Communist press in France. With this step, Picasso became the Communists’ luminary. In his lead article “Le plus grand des peintres aujourd’hui vivants Picasso a apporté son adhésion au Parti de la Renaissance française”, with which *L’Humanité* opened that same day, party founder Marcel Cachin proudly announced: “Si l’on interrogeait aujourd’hui les artistes de l’U.R.S.S., ceux des pays anglo-saxons, comme ceux des nations latines, de consentement unanime, ils désigneraient Pablo Picasso comme le premier d’entre eux et comme le maître de la peinture contemporaine” (fig. 3).³⁸ Nevertheless, in numerous interviews, Picasso was forced to explain why he, the foremost modern artist, had joined a party whose aesthetic ideas did not really correspond with his identity as an artist. He elucidated his engagement for the US Marxist magazine *The New Masses*: “I have become a Communist because our party strives more than any other to know and to build the world, to make men clearer thinkers, more free and more happy.”³⁹ To illustrate Picasso’s avowal adequately, the editorial board of *L’Humanité* devised a sophisticated framing.⁴⁰ The lead article is framed by three group photos showing the artist together with the party leadership: “L’élite des intellectuels français, groupés autour des [...] nouveaux camarades, s’entre-tint des hautes destinées de notre grand parti, dans lequel les maîtres de la pensée et de l’art, aux côtés des travailleurs manuels, affluent toujours plus nombreux le parti de la Renaissance Française.” The drawing *L’homme à l’agneau*, a study of Picasso’s monumental bronze, whose plaster cast can be seen in the background of Miller’s studio photographs, was printed beside the photos. In the context of Picasso’s political declaration, the drawing’s

message shifted: “Toute la tendresse et la bonté profonde de l’artiste

37 Exh. cat., Paris, 2006 (note 32), p. 250; see Utley, 2000 (note 3), chapter 4.

38 Marcel Cachin, “Le plus grand des peintres aujourd’hui vivants Picasso a apporté son adhésion au Parti de la Renaissance française”, in *L’Humanité*, 05.10.1944, p. 1.

39 Pablo Picasso, “Why I became a Communist”, in *The New Masses*, 24.10.1944, p. 11. An expanded version of the interview was printed a week later by *L’Humanité*.

40 See Serge Guillbaut, “Picasso-Picassiette: les tribulations d’un agent double au temps de la guerre froide”, in Laurence Bertrand Dorléac and Androula Michaël (eds.), *Picasso: l’objet du mythe*, Paris, 2005, pp. 35–50; Loel Zwecker, *Picasso Purpur-Periode 1944–1953*, Marburg, 2006.



4 Picasso at the commemoration ceremony of fallen communist soldiers, Cimetière du Père Lachaise, 16 October 1944

éclatent dans ce visage concentré d’homme du peuple!” the caption proclaimed. By means of his art, the PCF now stylized the artist into the “shepherd” of the liberated people. A week later, a commemorative ceremony at Père Lachaise cemetery, at which 250 000 people assembled

under the banner of the Front national “[pour faire] un pieux hommage aux martyrs de Paris”,⁴¹ served as an opportunity to promulgate Picasso’s support of Communism. Among those present were intellectuals and artists, such as Paul Éluard, Elsa Triolet, Raymond Queneau, Maurice Chevalier – and Picasso, who can be seen in several photos in the foremost rank of the Front National Universitaire. Undoubtedly the PCF, but also Picasso himself, had invited Lee Miller, Dora Maar (for *Ce Soir*), David E. Scherman (for *LIFE*) and others to document the event. Noteworthy is a photo by Hélène Roger-Viollet that shows Picasso passing by the rostrum of the PCF together with Éluard and others (fig. 4). Dora Maar hastens ahead of them, camera in hand, in search of the right moment and place to frame Picasso’s appearance. The photos of several of Picasso’s photographer friends demonstrate just how important the medialization of his person and his political engagement was to Picasso. Moreover, they are

41 “Plus de 250.000!”, in *L’Humanité*, 10.10.1944, p. 1.

strikingly reminiscent of the images of de Gaulle's victory parade on the Champs-Élysées a few weeks before. The association is no coincidence; contemporaries had already begun making the comparison between the general and the artist. Thus a portrait photo of de Gaulle, whom the lead article glorified as the nation's guiding light, adorned the cover *LIFE* on 13 November 1944: "Paris is free again!"⁴² The article "New French Art: Picasso fostered it under Nazis", illustrated with photos by Capa, in which Picasso appears as de Gaulle's cultural alter ego, follows only a few pages later. In 1947, *LIFE* explicitly equated the two heroes of the Libération: "The only person in France who can compare with Picasso as a subject of conversation is Charles de Gaulle."⁴³ Picasso's specific affinity with de Gaulle is well known. He thus drew the frontispiece for an album that artists and intellectuals of the Résistance designed "en hommage au chef du gouvernement"; on the occasion of de Gaulle's victory parade, a delegation presented the general with this compilation entitled *Florilège des poètes et peintres de la Résistance*.⁴⁴

Salon de la Libération

While the press were falling over itself with comments about Picasso's entry into the PCF, the Salon d'Automne re-opened in the Palais de Tokyo only one day later. Here Picasso became a patriotic manifestation of the liberated nation. "Préparé pendant l'occupation ennemie, organisé pendant la bataille, il est inauguré en pleine indépendance", proclaimed the catalogue, whose cover was adorned with the Gallic rooster in the colors of the Tricolore, rendered with a combative brush and palette.⁴⁵ French modern art was celebrating its liberation as a moral and a military victory: "La Liberté de la Peinture, la Peinture de la Liberté", read the title of *Ce Soir* on 8 October 1944. In an open letter, Chagall sent greetings to his Parisian friends from his American exile.⁴⁶ Picasso, the undisputed star of the exhibition, was given his own room, in which he exhibited 74 paintings and five sculptures. For his first-ever participation in a Salon, Picasso placed great emphasis on the display, "pour que ses toiles fussent accrochées exactement comme dans un

42 Noel F. Busch, "De Gaulle the Prophet", in *LIFE*, 13.11.1944, pp. 100–115.

43 Charles Wertebaker, "Pablo Picasso: Portrait of the Artist", in *LIFE*, 13.10.1947, p. 97.

44 Parrot, 1944 (note 2). See John Groth, "Picasso at work, August 1944", in *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 12/3, January 1945, pp. 10f.

45 *Salon d'Automne 1944*, exh. cat., Paris, 1944, p. 6.

46 "Message de Marc Chagall aux peintres français", in *Spectacle des Arts*, 1.12.1944, p. 3. "Avec Paris libéré, avec l'Art de France ressuscité, le monde se libérera une fois pour toutes des ennemis démoniaques qui voulaient détruire non seulement le corps, mais aussi l'âme."



5 Henri Cartier-Bresson, Salon d'Automne 1944: In the Picasso room, the French painter André Lhote serves as a guide to GI who have come to see French paintings

atelier. Sans cadres trop lourds, sans colifichets.”⁴⁷ It was not to be a retrospective; instead, it was to deal with the works he had created during the years of his exhibition ban and was now showing publically for the first time. In this way, Picasso was rehabilitated for the defamation to which he had been subjected by the Germans and their French collaborators.⁴⁸ Offering him such a stage was a vindication of figurative modernity; while Picasso triumphed with his expressionist-cubist works at the Salon, the Galerie René Drouin was showing a selection of Wassily Kandinsky, whose death had gone almost unnoticed. On the occasion of the Salon’s opening, newspapers reported on the visit of high-ranking members of the French and American militaries: “l’art scelle un nouveau pacte d’amitié franco-américaine.”⁴⁹ Cartier-Bresson took photos for *Ce Soir* that show André Lhote guiding GIs through the Salle Picasso (fig. 5) – the victors inspecting the modern art they had liberated.⁵⁰ Picasso’s appearance created quite a stir; the public crowded around his

47 René Barotte, in *Carrefour*, 07.10.1944; quoted in *Matisse, Picasso*, Anne Baldessari et al. (eds.), exh. cat., London, Tate Modern, Paris, 2002, p. 393.

48 See Cachin, 1944 (note 38): “Picasso vient à nous à cette heure où Paris est libéré de l’ennemi [...]. Ça sera une juste réparation, car pendant l’occupation des hitlériens, la Gestapo fit refuser ses tableaux dans toutes les expositions publiques ou privées.”

49 Y.B., “L’inauguration officielle du Salon d’Automne”, in *Ce Soir*, 07.10.1944.

50 See <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR30092.html> [accessed: 20.07.2016].



6 Robert Doisneau, *Le Picasso gardé* (Policemen and women at the Salon d'Automne), October 1944

works and countless reviews appeared in the *feuilletons*. Nevertheless, the reactions were divided. While for the one Picasso was clearly the “*maître incontesté de la peinture contemporaine*”,⁵¹ others found Picasso’s cubistic deformations disturbing: “*Privés d’éléments essentiels de jugement, beaucoup y découvriront une culture délibérée de l’anormal et de l’hétéroclite, un goût pervers pour le monstre et, surtout, une délectation démoniaque à dégrader la beauté.*”⁵² Waldemar George positioned himself as the spokesman of this reactionary criticism: “*Pour tout dire, cet étrange inventeur qui se nomme Picasso est un mauvais prophète. Son art est la vivante image et l’analyse spectrale d’un univers en voie de désagrégation.*”⁵³ In addition, Picasso received mail from visitors to the exhibition. While some made real efforts to understand

51 “Le Salon d’Automne atteste la magnifique vitalité de l’art français”, in *L’Humanité*, 07.10.1944, pp. 1–2, here p. 2.

52 A.H. Martinie, “Le Salon d’automne 1944”, in *Parisien libéré*, 06.10.1944.

53 Waldemar George, in *Résistance*, 05.10.1944; quoted in exh. cat., Paris, 2006 (note 32), p. 248.

his art,⁵⁴ others let themselves get carried away with vituperation. One example of this is an anonymous letter he received that was smeared with faeces: “Cher Picasso Merde pour vos immondes croûtes. Voici de la merde pris au cul d’une prostituée de 60 ans = vos tableaux.”⁵⁵ Both the public and private criticism attest to Picasso’s popularity, but at the same time reveal the bewilderment and discomfiture elicited by his art. This culminated on 8 October, when students of the École des Beaux-Arts stormed the Salon to tear his pictures from the walls. “À bas Picasso! Décrochez! Expliquez! Remboursez!” The gendarmerie was called, things escalated into a tumult, the Salon had its scandal that was reported around the world, and that shook up French society after years “en pleine léthargie réactionnaire.”⁵⁶ The students’ act of vandalism was considered to be on the same level as the cultural policy of the National Socialists: “Les Allemands, qui organisèrent depuis 1937 toute une campagne contre l’art dit ‘dégénéré’ ont fait des émules chez les fascistes français. De tout jeunes gens, incapables de jugement et hostiles à l’idée d’un art vivant, ont oublié les barricades d’il y a deux mois”, was to be read in *Ce Soir*.⁵⁷ The comparison was made abroad as well: “Four years of poison have had their effect. The Germans and the Pétainists agreed fundamentally about art”, stated Barr in New York.⁵⁸ Even Waldemar George condemned the action as “une atteinte à la liberté d’expression inadmissible.”⁵⁹ Solidarity with Picasso culminated with the publication of an open letter by the Comité national des écrivains. The signatories, who included Jean-Paul Sartre, Louis Aragon, Michel Leiris, Paul Valéry, and Paul Éluard, condemned the action as an assault on the “force de la liberté d’expression.”⁶⁰ Yet again, a photographer – this time, Robert Doisneau – was promptly on the spot to document an event in which Picasso was the focus. Doisneau, who had recorded the Occupation and Libération of Paris as part of his coverage, now shot a dozen heavily symbolic photos of gendarmes standing guard by Picasso’s works: Modern art, once again under threat, was now under the protection of the French uniform (fig. 6).

54 “Je m’excuse de mon audace, mais je voudrais savoir si la compréhension d’une telle peinture implique de grandes connaissances en matière d’Art et si elle est le résultat d’une conception philosophique”, letter from Renée Richard (Villejuif) to Picasso, 28.10.1944 (Musée national Picasso-Paris).

55 Anonymous letter to Picasso, undated, (1944) (Musée national Picasso-Paris).

56 Exh. cat., Paris, 2006 (note 32), p. 250.

57 J. B., “Au Salon d’automne. On a volé trois tableaux de Picasso”, in *Ce Soir*, 10.10.1944.

58 Barr, 1945 (note 28), p. 6.

59 W.G., “Une manifestation au Salon d’Automne”, in *Libération*, 10.10.1944.

60 “Picasso et le C.N.E.”, in *Les Lettres françaises*, 21.10.1944.

Kulturkampf

In the course of this iconoclasm, suspicion swiftly arose that it had been initiated by collaborators. In fact, the Salon de la Libération had presented itself as a platform explicitly directed against collaborators and from which artists such as Charles Despiau, André Derain, André Segonzac, and Maurice de Vlaminck were excluded. For this reason, not a few believed “que l’on pourrait aussi rechercher l’origine de cette campagne contre Picasso chez certains professeurs exclus pour leur conduite collaboratrice.”⁶¹ The assumption was more than plausible and, for the most part, formulated by the “Picassophile press”: In the course of the so-called “épuration”, for example, on the very same day as the opening of the Salon, the Front National des Arts – of which Picasso was President – called for the arrest and condemnation of those artists and critics who had collaborated with the Germans during the Occupation and “qui s’étaient crus autorisés à porter leurs hommages à Berchtesgaden.”⁶² Though responsibility for the vandalism at the Salon can no longer be attributed with certainty, a conservative opposition to Picasso – comprised of, among others, influential artists and critics who had collaborated with the Vichy regime – had indeed formed.

Picasso’s triumphant appearance triggered a factional struggle over leadership in the École de Paris. While the Communist press, in particular, positioned him as the spokesman of modernism and a legitimate renewer of French art, conservative forces met this stance with chauvinistic rhetoric, with which they sought to exclude Picasso from the history of French art. The attacks were mainly launched by Waldemar George after works by Picasso in the *Exhibition of Paintings by Picasso and Matisse* in the Victoria and Albert Museum in London had triggered massive protests in the British press. George constructed a genealogy of French painting that extended from Fouquet to Poussin, from David to Cézanne, but to which Picasso did not belong: “L’art de Picasso n’est pas français”. According to George, he violated the French ideals of beauty and the classical, of humanism and Christianity, with his “réalisme brutal”: “L’artiste de France, alors même qu’il agit en révolutionnaire, obéit à une loi du cadre et continue l’histoire.”⁶³ To illustrate his thesis, he placed Picasso’s Cubist *Femme en vert* (1944, Fondation Beyeler, Riehen/Basel) next to Ingres’ classical self-portrait of 1804 (Musée Condé, Chantilly) – an instrument of defamation by comparison that had been

61 J. B., 1944 (note 57).

62 Sherry Mangan, “L’Affaire Picasso”, in *Time*, 30.10.1944, p. 80; “Les pèlerins de Berchtesgaden”, in *Ce Soir*, 06.10.1944.

63 Waldemar George, “L’art de Picasso n’est pas français”, in *Opéra*, 13.03.1946; see Herbert Read, “The Problem of Picasso”, in *Journal of the Royal Society of Arts* 94/4709, 18.01.1946, pp. 127–128.

utilized by National Socialist propaganda. In George’s view of history, anti-modernist resentments and right-wing animosities resurfaced with which Picasso had already been confronted during the Vichy regime, such as those expressed by Camille Mauclair. Now, however, fierce opposition arose against George’s reactionary view of art history. “Mais si, Picasso est un peintre français!”, titled Georges Huisman, who maintained that it was a fallacy to seek to order the history of French painting in a strict sequence of images, like a choreography in a musical, since French art history was “une suite de bouleversements perpétuels des conceptions, des tendances, des moyens d’expression.”⁶⁴ While Parrot published an “Hommage à Pablo Picasso qui vécut toujours de la vie de la France”,⁶⁵ Lhote wrote indignantly that it was not the task of modern art to aspire to a “Renaissance française”, as George demanded, but to reflect the uncertainty of the times and people’s needs “vers plus d’ordre et de douceur.”⁶⁶

The polarization in the feuilletons concerning Picasso’s part in the Résistance, his entry into the PCF, and, not least, his inclusion in French art history reflects the struggle for power – one might also say *Kulturkampf* – being fought in post-war France between various forces: Résistance and collaboration, Communism and Gaullism, tradition and modernity. An additional position would insert itself between them that permitted only aesthetic standards to apply in the evaluation of art. Thus Leon Degand criticized the exhibition *Art et Résistance* – from which abstract artists had been excluded – for equating the aesthetic quality of art with the political goals of the Résistance. He spoke out explicitly against an obligatory esteem for works of art whose creators had been active in the Résistance: “L’art est une activité esthétique. La résistance, une action morale.”⁶⁷

Picasso libre

The reproof that he was no French artist must have stung Picasso. In April 1940 he had tried in vain to acquire French citizenship, but his application for *naturalisation* was rejected on account of his radical views. Because of this, with only his *carte d’étranger*, he was forced to reckon with deportation or arrest at any time. In addition, over 500 000 Spanish

64 Georges Huisman, “Mais si, Picasso est un peintre français!”, in *Opéra*, 27.03.1944.

65 Parrot, 1944 (note 10).

66 André Lhote, “Quand les ‘collaborateurs’ se font critiques d’art”, in *Les Lettres françaises*, 14.10.1944.

67 See Leon Degand, “Art et solidarité”, in *Les Lettres françaises* 96, 22.02.1946.



7 Pablo Picasso, *Monument aux Espagnols morts pour la France*, 1946–1947, oil on canvas, 195 × 130 cm, Madrid, Museo nacional Centro de Arte Reina Sofia

refugees had been detained in internment camps by the Vichy regime after numerous Spaniards had joined the Résistance or the Forces françaises libres to fight in France against the Germans. It is, therefore, no surprise that Picasso took the initiative when, in February 1946, he organized an exhibition in commemoration of the fallen of the Spanish resistance in the Galerie Visconti, the proceeds of which were to be earmarked to benefit resistance fighters. There, Picasso presented a further example of his *art engagé*: a still life that depicted a cenotaph wrapped in a Tricolore with the caption “Aux espagnols morts pour la France” (fig. 7). While Jean Cassou underscored the image of the “génie espagnol à pris à la merveilleuse histoire de la peinture française” in his preface, the press acknowledged the exhibition for its anti-Franco stance as a tribute to Spain, “qui veut retrouver sa liberté.”⁶⁸

68 Jean Cassou, “Préface”, in *Exposition d’arts plastiques, organisée par le Comité de Coordination Artistique Franco-Espagnol, présidé par Pablo Picasso et au bénéfice de la Résistance en Espagne*, exh. cat., Paris, Galerie Visconti, Paris, 1946; José María Quiroga Plá, “Une exposition franco-espagnole”, in *Arts de France* 4, 15.03.1946, pp. 73–75, here p. 75.

In point of fact, research to date has scarcely taken note of Picasso's great social engagement. In the archives, countless inquiries and approvals on the part of the artist for support of social and political fund-raising events, whether through financial donations, or through art works that he made available for lotteries, auctions, etc, are to be found.⁶⁹ It is obvious that his charitable conduct was an expression of his Communist self-conception, not least because he often displayed it in the context of initiatives of and actions organized by the PCF and the Front national. One example of many such initiatives after the end of the war is the *Exposition d'un ensemble d'œuvres contemporaines, qui seront vendues aux enchères au profit des ex-prisonniers de guerre et déportés soviétiques* which was held in the Galerie René Drouin from 9 until 17 February 1945. The exhibits, which had been donated by collectors and artists as an “hommage de la pensée française au peuple soviétique”, came under the hammer on the final day of the exposition, bringing in proceeds of more than 2.5 million francs.⁷⁰ A painting by Marc Chagall sold for 40 000 francs; one by Raoul Dufy, for 162 000; one by Kandinsky, for 40 000; and one by Matisse, for as much as 470 000 francs.⁷¹ However, the highest sum was raised by Picasso's *Coq* from 4 April 1938, which was auctioned off for 500 000 francs. The Russian major-general responsible for the *rapatriement* of Soviet citizens thanked Picasso for the donation that evidenced Russian-French friendship in the struggle “contre l'Allemagne hitlérienne ennemie de la Civilisation de toute culture et de toute expression artistique.”⁷² The organizers had clearly anticipated that Picasso's charcoal drawing would bring in a considerable sum when they placed the work on their invitation card. It was, after all, the very same work before which Cachin and Éluard had posed for the press in the Salon a few months previously (fig. 8).⁷³ Here, too, Picasso and his political friends had placed one of his works in the public limelight that they assumed would draw the attention of the media. After all, with his rooster, the artist had taken up a motif into his repertoire that became a heraldic symbol of the French people after the Libération. In 1944

69 Picasso had considerable financial resources at his disposal, not least because he had been able to sell several works at high prices even during the war.

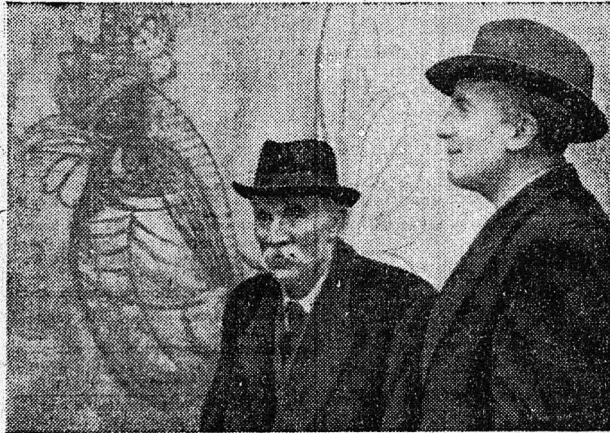
70 Francis Jourdain, [untitled], in *Exposition d'un ensemble d'œuvres contemporaines* [...], exh. cat., Paris, Galerie René Drouin, Paris, 1945, pp. 9–10, here p. 10.

71 “Pour les prisonniers soviétiques”, in *Arts*, 23.02.1945.

72 Major General Dragoun to Picasso, 05.03.1945 (Musée national Picasso-Paris). The Union des Patriotes russe en France acknowledged Picasso's engagement as proof of the “solidarité des intellectuels français envers les vaillants combattants de l'Armée Rouge et les peuples soviétiques”; President of the Union des Patriotes russes en France (signature illegible) to Picasso, 15.03.1945 (Musée national Picasso-Paris).

73 “Le Salon d'Automne atteste la magnifique vitalité de l'art français”, in *L'Humanité*, 07.10.1944, pp. 1 and 2, here p. 1.

LE SALON D'AUTOMNE 1944



Devant le « Coq » de Picasso, Marcel CACHIN et Paul ELUARD échangent leurs impressions
(Photo « Humanité »).

atteste la magnifique
vitalité
de l'art français

C'était hier, au Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris, quai de Tokio, le vernissage du Salon d'Automne 1944.

Une foule très nombreuse était venue applaudir la première manifestation artistique de la France libérée. La délégation de notre journal fut particulièrement remarquée : notre directeur, Marcel Cachin, et notre rédacteur en chef, Georges Cogniot, s'entretenirent longuement avec le triomphateur de la journée, Picasso, avec les jeunes maîtres Fougeron et Pignón, qu'entouraient également le poète Eluard et Marcel Willard.

(Suite en 2^e page)

8 «Le Salon d'Automne 1944», in: *L'Humanité*, 7 October 1944

the *coq gaulois* proclaimed the Liberation from the Germans: “Après les têtes de taureaux espagnols, apparait le coq français, toujours signe de vigueur, de force virile, d'actions hardies.”⁷⁴ Likewise, in February 1945, Picasso provided another painting that was auctioned off at a gala for 150 000 francs. The Front national thanked him for the contribution, the proceeds of which went to a military hospital and to “prisonniers et déportés rapatriés.”⁷⁵ But Picasso was generous not only toward his Communist friends; he also demonstrated his French loyalties when, for instance, in 1946, he contributed three graphics to an illustrated luxury volume published by the Ministre de l'Éducation, *Jours de gloire. Histoire de la Libération de Paris*. The work included poems by, among others, Éluard, Valéry, and Colette of which two graphics illustrated Éluard's poem *Dans un miroir noir*; the return on sales proceeds benefited went to prisoners of war in the care of the Croix-Rouge française.⁷⁶

Picasso displayed a similar generosity in connection with his own exhibitions. A high point was *Picasso libre. 21 peintures, 1940–1945*, which ran from 20 June to 13 July 1945 in the Galerie Louis Carré. The proceeds from the sale of the catalogue were “au profit des Œuvres de secours du Comité France-Espagne.” The elegant and richly illustrated catalogue

74 J.-J. Tibère, “Picasso est-il donc un fou?”, in *Fraternité*, 15.12.1944.

75 Erard (Secrétaire du Front National) to Picasso, 07.05.1945 (Musée national Picasso-Paris).

76 *Jours de gloire : Histoire de la Libération de Paris*, Paris, 1946.

contained *éloges* from Apollinaire to Zervos; Éluard’s poem, *À Pablo Picasso* (1938); reminiscences of Picasso’s lifelong friend Jaime Sabartés; a selection of historical art criticism from Diderot to Apollinaire, *Ceux qui ont eu tort et ceux qui ont eu raison*; as well as a *Propos d’artistes*. The title alone indicated to the public that Picasso’s solo exhibition after the end of the war had been a programmatic one. The opening, which, as usual, he did not attend, became a major social event: “Picasso absent a reçu tout Paris.”⁷⁷ However, the first exhibitions were a financial flop; the European art market was still at rock-bottom. In the US, by contrast, Picasso’s presence in the media soon paid off: His first solo exhibition with Samuel Kootz in 1947 (at which Daniel-Henry Kahnweiler was already pulling the strings behind the scenes) was a success.

It was just a few days after the Liberation of Paris when Picasso presented the artworks he had created during the war and Occupation to an astonished public: first in his studio, the site of his uninterrupted creative work, and then in the Salon de la Libération. In the course of the Photo Press Liberation, the international public experienced a medialization of a still-living artist, which, up to that point, had been unknown. The articles and photos documenting Picasso’s studio disseminated by the mass media became part of the collective pictorial memory of the Libération – the Liberation of Paris was the liberation of Picasso, and the liberation of Picasso was the Liberation of Paris. By strategically taking advantage of the (inter)national media and high-profile appearances, especially in connection with his spectacular entry into the PCF, Picasso deliberately enacted his artistic activity as *art engagé*. At the same time, both his friends and opponents instrumentalized the artist and his art for their own divergent cultural and political interests. Picasso himself promoted his personality cult by appearing in various roles and contexts: as an artist, a figurehead of the artistic Résistance, an accuser of those colleagues who had collaborated with the occupiers, a friend to the intellectuals, the PCF’s most prominent member, a declared opponent of the Franco dictatorship, and as an altruist, who donated generously to the victims of the war. His omnipresence in the media made him both a celebrated and controversial symbol of liberated modern art, over which a cultural and political conflict ignited regarding the role of the École de Paris both during the Vichy regime and moving forward. By the time this conflict was settled in favor of abstraction, Picasso had long since returned to his studio to work on new paintings. *Picasso libre*.

77 Charles Estienne, “Picasso absent a reçu tout Paris”, in *Combat*, 15.06.1946.



1 Hans Hartung, *T1948-33*, 1948, Öl auf Leinwand, 92 × 135 cm,
Stuttgart, Sammlung Domnick

Malakt und Materialverhalten

Paris nach der *Libération*

Monika Wagner

Nach der Befreiung von der deutschen Okkupation oder – allgemeiner gesprochen – am Ende des Zweiten Weltkriegs sind in der Malerei der in Paris arbeitenden Künstler zwei bemerkenswerte Tendenzen zu verzeichnen: zum einen die geradezu hymnisch gefeierte abstrakte, gestische Spur, die sich der körperlichen Aktion, speziell dem Wissen und der Motorik der Hand verdankte; zum anderen die zunächst umstrittenere Inszenierung des Materials, das mehr oder weniger eigenständige Verhalten der Farbe und anderer im Bild eingesetzter Stoffe.¹ Beides kontrastierte mit der formbestimmten, gegenständlichen Kunst ebenso wie mit der geometrischen Abstraktion, wie sie schon in der Vorkriegszeit entwickelt worden war. Die Malerei des berühmtesten Vertreters der geometrischen Abstraktion, Piet Mondrian, belegte Jean-Paul Sartre 1949 in seinem Roman *La mort dans l'âme*, der in der Trilogie *Les chemins de la liberté* erschien, mit vernichtender Kritik. Die Kunst des rechten Winkels erschien dort als „stérilisée“ und in klinischer Hygiene erstarrt, „on était à l'abri des microbes et des passions“.² Sartre ließ Mondrians Bilder als beruhigende Droge einer heiteren, amerikanischen Welt erscheinen, weit entfernt von den prekären Verhältnissen des vom Krieg zerrütteten Europa.

Spontaneität und Freiheit

Gegenüber der kalkulierten und berechenbaren Malerei der geometrischen Abstraktion wurde die gestische Malerei mit der Spontaneität des

¹ Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, bes. S. 38–46.

² Jean-Paul Sartre, *Les chemins de la liberté III : La mort dans l'âme*, Paris 1949, S. 26. Sartre lässt seine Figuren in einer Szene, die im Museum of Modern Art in New York spielt, von Maudrian statt von Mondrian sprechen, sodass *maudit* mitklingt.

individuellen Malaktes und der darin zum Ausdruck kommenden existenziellen Verantwortung des freien Künstlerssubjekts verbunden. Die französische – ebenso wie etwas später auch die deutsche – Kunstkritik maß der spontanen Bildgenese großen Wert bei. Das mag, um nur ein Beispiel herauszugreifen, Jean-José Marchands Besprechung des *Salon des Réalités Nouvelles* vom September 1947 belegen. Dort heißt es : „Il n’y a d’art véritable que dans la spontanéité.“³

Unter Spontaneität wurde in erster Linie die sich seit dem 18. Jahrhundert durchsetzende Bedeutung des Unvorhersehbaren, Unerwarteten und Ungeplanten verstanden.⁴ Das konnte sich auf die Eigendynamik des Materials (*sponte* : freiwillig, von selbst) beziehen, stand aber vor allem für die direkte, gestische Malaktion. Der hohen Wertschätzung der Spontaneität lag die Vision einer *somatischen* Bildgenese zugrunde. Sie war deshalb nach 1945 von zentraler Bedeutung, weil sich das so entstandene Bild als Ausdruck einer durch keine vorausgehende Berechnung, kein Bildprogramm, keinen Auftraggeber und keine Ideologie kontaminierten Aktion feiern ließ. In seiner Besprechung von 1947 hob Marchand Hans Hartungs gestische Malerei hervor, indem er schrieb, sie gebe als einzige unter den ausgestellten Arbeiten „une impression de liberté absolue“. Seinen Artikel beendete der Autor folgendermaßen : „Hans Hartung n’appartient [...] à aucune école“ – „son art est le cri de l’homme solitaire; il porte au cœur“.⁵ Das bedeutete höchstes Lob. Die spontane, abstrakte Geste aus dem Inneren des nur sich selbst verpflichteten Künstlers figurierte als Inbegriff individueller und Garant gesellschaftlicher Freiheit. Denn dem spontanen, abstrakten Malakt wurde Immunität gegenüber jeder Form der Fremdbestimmung zugebilligt. Das entspricht der Vorstellung vom autonomen Künstlergenie, doch begründete sich die spontane Geste speziell in Frankreich nach der *Libération* und dem Ende des Zweiten Weltkriegs neu. Spontaneität als Freiheit, die sich nicht auf die Idee, sondern auf ein somatisches Wissen bezog, näherte sich der *écriture automatique* der Surrealisten an, die ebenfalls behaupteten, den Intellekt ausschalten zu wollen, aber stattdessen die *Psyche* zum Akteur erkoren hatten. Die somatische Qualität des Erkennens erwies sich vor allem durch Maurice Merleau-Pontys 1945 erschienene Phänomenologie der Wahrnehmung als hochaktuell.

3 Jean-José Marchand (1947), zit. n. Annie Claustres, „L’abstraction lyrique ou le mythe de la spontanéité“, in : *Pratiques* 16, 2005, S. 8–25, hier S. 15.

4 Vgl. Matthias Rothe, „Spontan“. Modifikationen eines Begriffs im 18. Jahrhundert“, in : Ulrich Johannes Schneider (Hg.), *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, Berlin 2008, S. 415–424.

5 Jean-José Marchand : *Un Néo-Abstractiviste : Hans Hartung* (Combat 1947), wieder abgedruckt in : *Hans Hartung. spontanes Kalkül*, hg. von Hans-Werner Schmidt und Dirk Luckow, Ausst.-Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig, Kunsthalle zu Kiel, Bielefeld 2007, S. 248.

Die gestische Handlung sollte sich als nicht im Voraus geplantes Ereignis einstellen. Mit der Konzentration auf die radikal individuelle, keinem äußeren Zweck und keiner Fremdbestimmung unterworfenen Geste verband sich nach dem Ende der Herrschaft des Faschismus die Hoffnung auf Freiheit und Selbstbestimmung. Mondrian und die Vertreter der geometrischen Abstraktion, „die dem Allgemeingültigen das Subjektive in der Kunst unterordnen“ wollten,⁶ wurden als überholt, wenn nicht gar als gescheitert betrachtet. Die gestische Malerei ließ sich dagegen mit Positionen wie dem von Sartre 1945 in *L'existentialisme est un humanisme* beschworenen „acte individuel“ ebenso verbinden wie etwa mit Horace Meyer Kallens weitreichendem Spontaneismus-Postulat. Während Sartres Existenzialismus häufig für Pariser Künstler der Nachkriegszeit herangezogen wurde,⁷ blieb Kallen bislang offenbar unberücksichtigt.

Die traditionsreiche *Gazette des Beaux-Arts* publizierte im Juli 1945, also unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs, an prominenter Stelle einen programmatischen Aufsatz des amerikanischen Soziologen und Philosophen Kallen,⁸ der an der New Yorker New School for Social Research lehrte. Kallens umfangreicher Text erschien in englischer Sprache unter dem Titel *Freedom and the Artist* als Eröffnungsbeitrag des Heftes, dem ein 60-seitiger Aufsatz von José López-Rey zu Goyas *Caprichos*, den *Desastres de la Guerra* und den *Black Paintings* folgt. Das Heft der von Georges Wildenstein zwischen 1942 und 1949 im New Yorker Exil herausgegebenen *Gazette des Beaux-Arts* muss als eine Positionsbestimmung nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs verstanden werden.

In Kallens Artikel spielt der Begriff der „spontaneity“ eine zentrale Rolle. In den USA war Kallen umstritten, weil er anstelle der *Americanisation* im Sinne der Assimilation der Einwanderer im großen *melting pot* einen „kulturellen Pluralismus“ als Reichtum der Gesellschaft propagierte. Was er in seinem zweibändigen Werk zunächst für ethnische Gruppen postuliert hatte,⁹ entwickelte er in *Freedom and the Artist* am Beispiel der Künstlerindividuen. Die spontanen künstlerischen Äußerungen erklärte Kallen zum wichtigsten Generator einer Ökonomie des kulturellen Überflusses („economy of cultural abundance“). Kulturellen Überfluss wiederum betrachtete er als grundlegende Bedingung von Freiheit. Weitaus stärker als der zielorientiert und deshalb

6 Lotte Schubart, „Die abstrakte Malerei in Paris“, in : *Prisma* 10, 1947, S. 41.

7 Franz-Joachim Verspohl, „Die konkreten Dinge stehen im zweiten Rang“ – Wols und Sartre“, in : *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 6, 1987, S. 109–139. Ausführlich : *Paris Post War. Art and Existentialism 1945–1955*, hg. von Francis Morris, Ausst.-Kat. London, Tate Gallery, London 1993, bes. S. 35–39.

8 Horace M. Kallen, „Freedom and the Artist“, in : *Gazette des Beaux-Arts* XXVIII, 1945, S. 5–26.

9 Horace M. Kallen, *Art and Freedom*, 2 Bde., New York 1942.

planvoll arbeitende Wissenschaftler trage der Künstler dank seiner spontanen Schöpfungen zum Reichtum gesellschaftlich verfügbarer Möglichkeiten bei.

Künstlerische Stile und Schulen, Aufträge, Ideologien ebenso wie Traditionen dagegen verhinderten, so die Argumentation, den spontanen Ausdruck. Ästhetische Traditionen hielt der Autor ohnehin wegen ihrer Bindung an Religionen und politische Ideologien – diejenigen der Nazis ebenso wie diejenigen der Kommunisten – für kontaminiert.

Auch hinsichtlich der Vermittlung spontan entstandener, noch nie dagewesener Kunstäußerungen setzte Kallen auf Spontaneität. Das Kunstwerk vermittele sich in einem bestimmten historischen Kontext spontan in einen allgemeinen Konsens der Empfindungen und Emotionen. Ein Regelwerk der Decodierung lehnte Kallen ab, weil es zur Normierung führe. Das entsprach einer Position der Moderne, die auf Innovation setzte. So heißt es auch in Jean-José Marchands Rezension des *Salon des Réalités Nouvelles* 1947, die spontane, gestische Spur von Hartungs Bildern treffe den zeitgenössischen Rezipienten voraussetzungslos ins Herz. Eine derartige Vorstellung von spontaner Produktion und einer entsprechend spontanen Rezeption findet sich im Jahrzehnt nach der *Libération* vielerorts, unter anderem in Werner Haftmanns Würdigung von Hartung und Wols in der 1954 erschienenen ersten Ausgabe seiner *Malerei im 20. Jahrhundert*.

Schnelle Malerei

Mit der spontanen gestischen Malerei verband sich in der Zeit nach 1945 das rasche, unmittelbare Arbeiten. Das schnelle Bild war in der Geschichte der Bildkünste keineswegs neu. Schon Ernst Kris und Otto Kurz haben dies als tradierten Künstlertopos ausgewiesen,¹⁰ der sich nicht allein in der europäischen Tradition findet. Auch in Japan ist beispielsweise von Hokusai überliefert, er habe in wenigen Minuten das Bild eines Hahnes vor den Augen seines Auftraggebers gemalt, der schon seit Jahren auf das Werk gewartet hatte.¹¹

Im 19. Jahrhundert hatte vor allem in Frankreich das schnelle Skizzieren seinen Platz, wie Delacroix es empfahl, der meinte, „wenn Du nicht fähig bist, einen fallenden Mann in der Zeit zu zeichnen, die er vom fünften Stockwerk bis zum Boden braucht, dann wirst Du niemals

¹⁰ Luca Giordano z. B. hatte wegen der Geschwindigkeit seiner Malerei den Beinamen „Fa presto“.

¹¹ Vgl. Otto Kris, Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1980, S. 127.

ein monumentales Werk hervorbringen“.¹² Im frühen 20. Jahrhundert waren es die Dresdner Brücke-Künstler, die im Atelier den sogenannten Viertelstundenakt, später sogar den Fünfminutenakt in Kohle- und Bleistiftzeichnungen übten, um ihrem Duktus auch für die Ölmalerei Spontaneität anzutrainieren.¹³

Auch das Arbeiten vor dem Motiv, insbesondere die Pleinairmalerei, in der es galt, ephemere Wetter- und Lichtkonstellationen einzufangen, hat die Schnelligkeit des Malvorgangs befördert. Doch wie bereits der Ausstellungskatalog *Impression. Painting quickly in France* argumentiert, wurde nicht alles, was nach einer spontanen Malweise aussieht, auch schnell gepinselt.¹⁴

Derartige Annahmen vom schnellen Bild bezogen sich auf die Repräsentation einer inneren oder äußeren Bewegung und die Suggestion von Lebendigkeit des *dargestellten* Motivs. Im Unterschied dazu thematisiert sich in den gestischen Spuren eines Hans Hartung (Abb. 1), die keinem Gegenstand dienen, die Bildherstellung selbst als Niederschlag einer mehr oder weniger raschen Folge von Pinselhieben. Hartungs Bilder, ebenso wie diejenigen anderer Informel-Maler, die auf nichts anderes als auf ihre Herstellung hinweisen, gewinnen so eine eigene, innerbildliche Zeitstruktur. Sie nachzuempfinden wurde als „dynamisches Erlebnis“ bewundert.¹⁵

Dargestellte Spontaneität

In Hartungs kleinformatigen Pastellen, Aquarellen und besonders den Tuschezeichnungen, die seit Juli 1945 in seinem Atelier in Arcueil auf Papier entstanden, wird die Geschwindigkeit der Hand (Abb. 2) durch die Nähe zur Kalligraphie suggeriert. Im Ausstreichen des Pinsels, den variierenden Druckstärken, in der vom Pinsel weggespritzten Tusche und im Rhythmus der Linien zeigt sich eine gewisse Vergleichbarkeit. Hartung knüpfte damit aber auch an eigene frühere Arbeiten aus den 1930er-Jahren an, in denen allerdings die verschlungenen Tuschelinien stärker den Prozesscharakter der allmählichen Bildgenese betonen (Abb. 3). Sie machen, indem sie ein geradezu ornamentales Geflecht formen und zeigen, wo

12 Delacroix zit. n. Wolfgang Kemp : „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“, in : *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870*, Frankfurt a. M. 1979, S. 311.

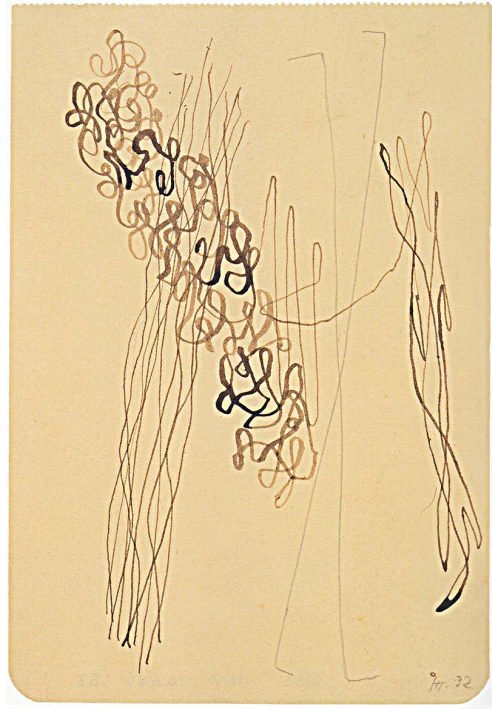
13 Sandra Mühlenberend, „Vom Stillstand zum Leben. Die Herkunft des ‚Viertelstundenaktes‘“, in : *Die Brücke in Dresden 1905–1911*, hg. von Birgit Dalbajewa, Ausst.-Kat. Dresden, Galerie Neue Meister, Köln 2001, S. 278–282.

14 Vgl. *Impression. Painting Quickly in France, 1860–1890*, hg. von Richard R. Brettell, Ausst.-Kat. London, The National Gallery, New Haven 2000, S. 31.

15 Ottomar Domnick, „Aussage und Gestaltung“, in : Madeleine Rousseau (Hg.), *Hans Hartung*, Stuttgart 1950, S. 53.



2 Hans Hartung, Ohne Titel, 1955, Tusche, Papier, 27 × 20,5 cm, Antibes, Fondation Hans Hartung und Anna-Eva Bergman



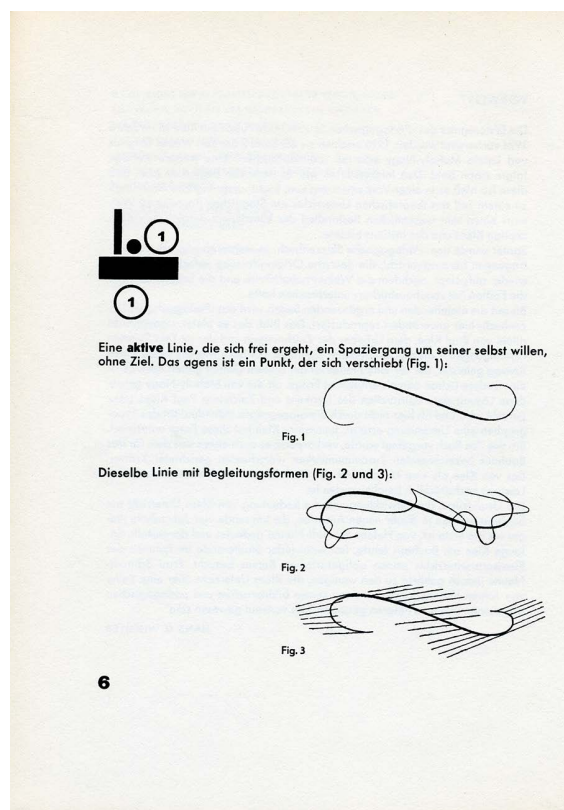
3 Hans Hartung, Ohne Titel, 1932, Bleistift, Tusche, Papier, 18,7 × 12,8 cm, Antibes, Fondation Hans Hartung und Anna-Eva Bergman

der Pinsel neu angesetzt wurde, auf die sukzessive, quasi skripturale Bildherstellung als einen zeitlichen Prozess aufmerksam.

Bereits Paul Klee, den Hartung schätzte, hatte in seinen *Beiträgen zur bildnerischen Formenlehre* und dem *Pädagogischen Skizzenbuch* von 1925 ebenso wie Kandinsky in *Punkt und Linie zu Fläche* die Lineaturen unter dem Gesichtspunkt der Zeit charakterisiert. Klee erläuterte in seinem Grundlagenwerk die sich immer wieder umbiegende und zurückführende Linie (Abb. 4) als einen „Spaziergang um seiner selbst willen.“

Ohne Ziel.“¹⁶ Die Formulierung ist vielleicht nicht ohne die Kenntnis von Laurence Sternes *Tristram Shandy* gewählt, in dem die Bewegung eines Spazierstocks in der Luft als mäandernde Linie visualisiert wurde.¹⁷ Das Vor und Zurück der Linie entspricht demnach dem langsamen Hin und Her des Spazierens. Die gerade Linie dagegen „will möglichst rasch nach ihrem Ziel“. Man könne, so Klee, „eher von einem Geschäftsgang reden, als von einem Spaziergang“.¹⁸ Dass Hartung derartige Potenziale der Linie auszureizen wusste, belegt zum Beispiel das Blatt (Abb.3) mit kontrastierenden Bleistift- und Tuschelinien aus dem Jahr 1932.

Hartung, der zunächst in der Fremdenlegion gedient, dann in der französischen Armee gekämpft hatte und so schwer verwundet wurde, dass ein Bein amputiert werden musste, verlieh seinen Tuschelinien nach



4 Paul Klee,
Pädagogisches Skizzenbuch,
München 1925, S. 6

16 Paul Klee, „Beiträge zur bildnerischen Formenlehre [1921]“, in : ders., *Kunst-Lehre, Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formenlehre*, hg. von Günther Regel, Leipzig 1995, S. 101.

17 Monika Wagner, „Das Problem der Abstraktion“, in : *Funkkolleg Moderne Kunst Studienbegleitbrief 5*, hg. vom Deutschen Institut für Fernstudien Tübingen, Weinheim 1989, S. 93–130, hier S. 126f.

18 Paul Klee 1995 (Anm.16), S. 101.



5 Hans Hartung, Ohne Titel, 1955, Tusche, Papier, 27,2 × 20,2 cm, Antibes, Fondation Hans Hartung und Anna-Eva Bergman

dem Krieg eine andere Kraft. Die Pinselspuren sind nun klar gerichtet, wie Vektoren, so, als werde das innerbildliche Geschehen kraftvoll beschleunigt (Abb. 5).

Die in Frankreich wie in Deutschland bewunderte Spontaneität von Hartungs Malerei, das hat Annie Claustres überzeugend nachgewiesen, basierte bei den Ölgemälden indessen auf einer Täuschung.¹⁹ Die Konturen der gestischen Tuschzeichnungen wurden auf grundierte und mit homogener, dünnflüssiger Farbe überzogene Leinwände übertragen und die Binnenformen dann mit einer feinen Ölfarbschicht ausgefüllt (Abb. 6). Das übernahm bei den Leinwandformaten wohl auch aufgrund von Hartungs Kriegsversehrung ein Assistent. In einer Zeit, als „the spittle was replacing the square“,²⁰ wie Serge Guilbaut pointiert formulierte, ließ Hartung seine gestischen Spuren mithilfe von Raster und Zirkel minutiös auf die Leinwand transferieren. Es handelt sich bei diesen Gemälden

19 Annie Claustres, „L'abstraction lyrique ou le mythe de la spontanéité“, in : *Pratiques* 16, 2005, S. 8–25.

20 Serge Guilbaut, „Postwar Painting Games : The Rough and the Slick“, in : Serge Guilbaut (Hg.), *Reconstructing Modernist Art in New York, Paris and Montreal*, Cambridge/Mass., London 1990, S. 51.



6 Hans Hartung, Ohne Titel (unvollendetes Gemälde), 1956, Kohle, Öl auf Leinwand, 180 × 137 cm, Antibes, Fondation Hans Hartung und Anna-Eva Bergman



7 Hans Hartung, T1958-3, 1958, Öl auf Leinwand, 92 × 93 cm, Antibes, Fondation Hans Hartung und Anna-Eva Bergman

(Abb. 7) also um malerische *Darstellungen* spontaner Tuschzeichnungen. Angesichts der Ablehnung der „geometrischen Abstraktion“ als einer „Kunst von Lineal und Zirkel“²¹ auf der einen und der ungeheuren Aufladung der Spontaneität als Garant von Freiheit auf der anderen Seite hätte die Offenlegung einer derartigen Atelierpraxis zweifelsohne Hartungs Künstlerexistenz gefährdet. Denn wie kein Zweiter schien Hartung auch für andere Künstler „the way to a means of liberation from the over-geometric aspect of Parisian abstract art“ zu weisen.²²

Solange der spontane Ausdruck der körperlichen Geste als unhintergebarer Garant von Freiheit figurierte, wäre die Offenlegung der

21 Hans Hartung, hg. von Werner Schmalenbach, Ausst.-Kat. Hannover, Kestner Gesellschaft, Hannover 1957, S. 3.

22 Kathleen Morad, „Post-War Trends in the ‚École de Paris‘“, in : *Burlington Magazine* 102, Mai 1960, S. 191.

Produktionsweise einer Selbstdemontage gleichgekommen. Daher wundert es nicht, dass Hartung seine Arbeitsweise als Ateliergeheimnis sorgsam hütete. Alain Resnais' Film aus dem Jahr 1947 ebenso wie den zehn fotografisch fixierten und publizierten Phasen der Bildgenese (Abb. 8) liegt hingegen die Herstellung kleinformatiger Pastellzeichnungen zugrunde. Allerdings lässt sich in der fotografischen Reproduktion nur schwer erkennen, um welche Formate und Trägermaterialien es sich handelt.

In seinem Begleittext zu den zehn Atelierfotos entzauberte René de Solier 1959 in *Das Kunstwerk* die Vorstellung von der raschen Bildherstellung. Hartungs Bildschöpfung, so Solier, „wäre für die Filmkamera eine lange Folge von Gesten mit sichtbarem Zögern und Zeitspannen des Nachdenkens“. Dies im Ablauf eines Films zu verfolgen, wäre langweilig. Gleichwohl bezeichnete der Autor den imaginären Nachvollzug der unterschiedlichen „Geschwindigkeiten der sukzessiven und diskontinuierlichen Bewegungen, die ungleiche Räume in ungleichen Zeiten durchlaufen“ durch den Betrachter als generellen „Schlüssel zum Verständnis der modernen Kunst“.²³ Zu diesem Zeitpunkt war Spontaneität im Sinne der raschen Geste kein Kriterium mehr. Ähnlich wie Robert Goodnough Jackson Pollocks Bildherstellung 1951 in *ARTnews* als extrem langsam und mit vielen Unterbrechungen beschrieb (im Jahr vor Rosenbergs Terminus *action painter*),²⁴ hieß es nun über Hartung: „Trotz des Augenscheins der Schnelligkeit [...] ist das Werk Hans Hartungs die Frucht einer Langsamkeit.[...] Bei Hartung ist die Geste [...] meditativ. Sie hat alle Qualitäten der gedanklichen Arbeit“.²⁵ Das Freiheitsversprechen der spontanen, somatischen Geste hatte in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre ausgedient. Trotz der Entzauberung blieb das spontane Bild jedoch als Vorstellung für die Informel-Malerei dominant: Das Ondit „Informel, das geht schnell“ findet sich noch heute.²⁶

Aktionismus

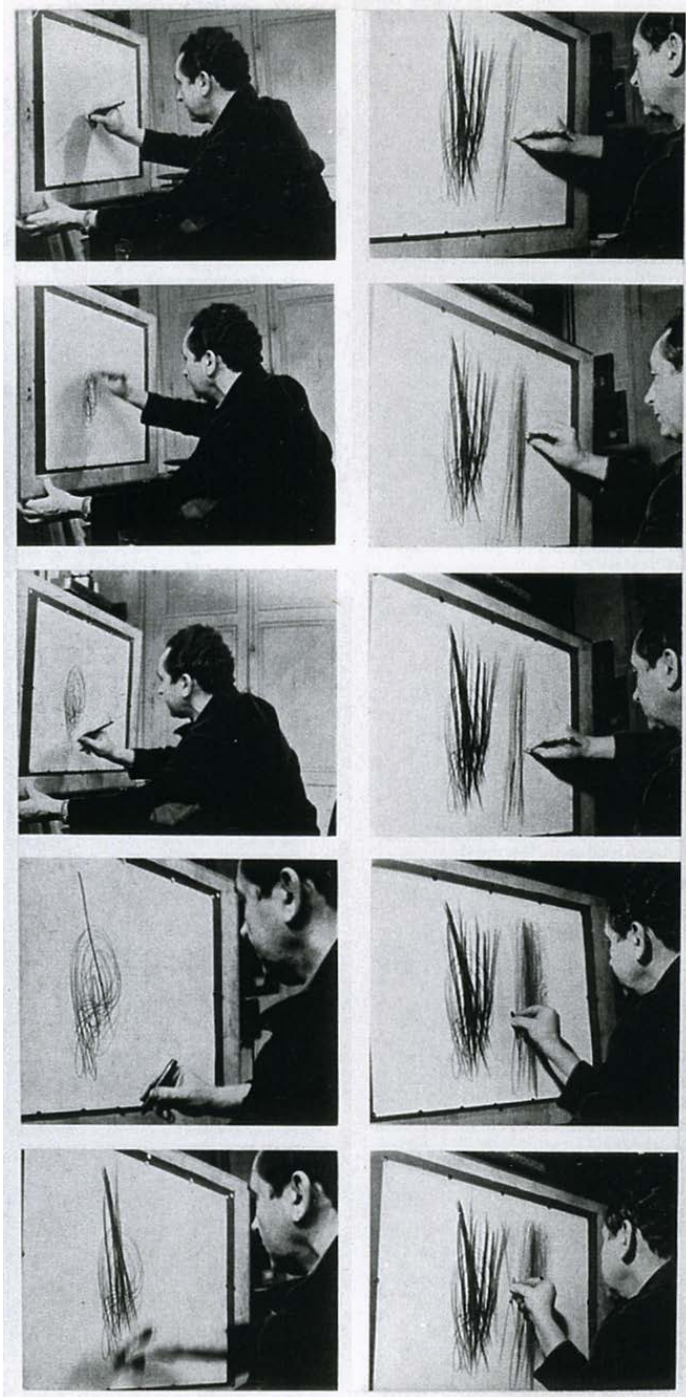
Zur Entzauberung des schnellen Bildes mag auch Georges Mathieu beigetragen haben. Als gelte es zu beweisen, dass nicht allein spontan erscheinende, sondern auch tatsächlich rasch ausgeführte gestische Bilder möglich seien, begann Mathieu Anfang der 1950er-Jahre mit

23 René de Solier, „Die Kunst der Geste bei Hans Hartung“, in: *Das Kunstwerk* 12, 1959, S. 10, 6–7.

24 Robert Goodnough, „Pollock paints a picture“, in: *ARTnews* 50/3, 1951, S. 38–41, 60f.

25 Solier 1959 (Anm.23), S. 6, 7.

26 Tayfun Belgin (Hg.), *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*, Köln 21998, S. 113.



8 Louis Goldaine, Hans Hartung bei der Arbeit an einem Pastell,
Fotoserie in 10 Phasen, 1959, in: *Das Kunstwerk* 12, 1959



9 Georges Mathieu, *Hommage an General Hideyoshi*, 1957, Performance, Osaka

der Herstellung gigantischer abstrakter Figurationen als öffentlichem Ereignis.²⁷ Mathieu, der in Paris eine Reihe von Kunstausstellungen organisiert hatte und daher den zeitgenössischen Kunstdiskurs bestens kannte, bediente in pittoreskem Habit und mit theatralischen Gesten – die von der Karikatur rasch aufgegriffen wurden – die Wunschvorstellung von der Bildschöpfung als einer einzigen spontanen, körperlichen Aktion (Abb. 9). Und er bediente zugleich die Sehnsucht der Betrachter, Zeuge des Schöpfungsaktes zu sein. Im Unterschied zu Pollock, der vor allem dank Hans Namuths Fotografien als *action painter* die internationale Arena bespielte, arbeitete Mathieu an der vertikal aufgestellten Leinwand. Ölfarben schleuderte er mit langen Pinseln, die er wie ein Florettfechter einsetzte, oder er presste die Farbe direkt aus der Tube auf die Leinwand. Für die schnelle Geste mit dem Pinsel, hinter der meist die ganze Wucht des Körpereinsatzes stand, nutzte Mathieu große Schüsseln relativ dünnflüssiger Farbe, so dass etwa die rasche Kreisbewegung an der radial nach außen wegspritzenden dünnflüssigen Farbe sichtbar wird. An anderen Stellen wurde der Pinsel arretiert und gedreht, wodurch blütenartige Flecken oder Wirbel entstanden. Diese

²⁷ Monika Wagner, „Der kreative Akt als öffentliches Ereignis“, in: Michael Diers, Monika Wagner (Hg.), *Topos Atelier, Werkstatt und Wissensform*, Berlin 2010, S. 45–58.

aktionistische Bildherstellung, während der Mathieu auch schon mal Anlauf nahm oder hochsprang, um die oberen Bildpartien zu erreichen, fand in aller Öffentlichkeit statt. Mathieu äußerte, es sei ihm gleichgültig, ob er in seinem Atelier oder vor tausend Personen male.²⁸ Von daher ist es nicht verwunderlich, dass der Künstler das schnelle Medium Film bzw. das Fernsehen für seine Malperformances angemessen fand. 1956 konnten die Zuschauer die Herstellung eines 12 Meter langen Gemäldes in weniger als 30 Minuten live im Fernsehen verfolgen. Bezeichnenderweise haben Mathieus Malperformances jedoch eher zum Ende der Faszination gestischer Malerei beigetragen, als dass sie diese befeuert hätten. Die Zeugenschaft der Bildentstehung trivialisierte den geheimnisvollen Akt der spontanen Schöpfung. In der Folge entwickelte sich die Performancekunst unabhängig von der Werkproduktion.

„Accidents du métier“

Demgegenüber handelt es sich bei den materialaffinen Bildern eines Wols oder eines Jean Dubuffet um langsam entstandene Arbeiten, die dem Material und seinen Potenzialen Spielraum gewähren. Nicht die Geste des Künstlers als Akt der Bildherstellung, sondern das Verhalten des Materials steht im Zentrum, sodass Spontaneität hier im Sinne des „von selbst“ zu verstehen ist. Wols, der 1933 aus Deutschland emigrierte Fotograf und Zeichner, der erst 1946 mit der Ölmalerei begann, soll sich zunächst voller Ironie von den gestischen Malern abgegrenzt haben: „In den Bewegungen der Unterarme und Beine beim Bemalen einer Leinwand steckt schon zu viel von Ehrgeiz und Gymnastik. Das will ich nicht.“²⁹ In Wols' Gemälden, wie der wahrscheinlich 1947 entstandenen großformatigen *Komposition* der Hamburger Kunsthalle, ist das kleinteilige Wieder-Abtragen der Farben, das Verändern und Auslöschen Teil des Entstehungsprozesses.³⁰ Doch lässt sich aus dem In- und Übereinander, dem Herauskratzen und Wegwischen kein linearer Werkprozess rekonstruieren (Abb. 10). Es gibt pastose Bereiche, von denen Partien mit einem Spachtel oder Messer wieder weggeschabt wurden, sodass die nackte Leinwand zum Vorschein kommt, während andernorts die zusammengeschobene Farbe Grate und Runzeln bildet; es wurde mit spitzen Gegenständen gekratzt, mit einem terpeningetränkten Lappen die Farbe verrieben; daneben zeigt der Verlauf dünnflüssiger, transparenter Farbspuren, dass Wols das Bild während des Arbeitsprozesses

28 Georges Mathieu, in : *Das Kunstwerk*, April 1959, S. 20.

29 Nach Auskunft des Schriftstellers und Sammlers von Wols' Aquarellen, Henri-Pierre Roché, s. Annabelle Görgen-Lammers, *Wols Komposition*, Hamburger Kunsthalle 2002, S. 44, Anm. 43.

30 Zur materialen Bildanalyse vgl. Görgen 2002 (Anm. 29).



10 Wols, *Komposition*, um 1947, Öl, Grattage auf Leinwand, 92 × 73 cm, Hamburg, Kunsthalle

mehrfach drehte, sodass im fertigen Bild horizontale Laufspuren der Farbe auftreten. Kurz und gut, Wols lotete die materiellen Eigenschaften der Farbpaste in einem langen Prozess von Revisionen aus.

Die verschiedenen Texturen des Gemäldes lassen an Wols' Fotografien Pariser Plakatwände mit ihren palimpsestartigen Oberflächen aus der Zeit vor der Okkupation denken, die ihrerseits den Affichisten Impulse gaben. René Guilly berichtet im Katalog der Pariser Wols-Ausstellung von 1947 bei Drouin, der Künstler habe angesichts einer „zerbröckelnden, durchlöcherten, von den Kugeln des Widerstandes zur Hälfte zerschmetterten Glasscheibe, die stellenweise eine wundervoll verrottete Mauer sehen ließ“, bedauernd festgestellt: „Das wird meiner Malerei niemals gelingen“.³¹ Gleichwohl suchte Wols die Potenziale des Materials und seiner prozessualen Veränderungen durch den Einsatz ungewöhnlicher Werkzeuge und Bearbeitungsweisen hervorzutreiben.

31 Wols, hg. von René Guilly, Ausst.-Kat. Paris, Galerie René Drouin, 1947, o. P.

Kein zweiter zeitgenössischer Text geht mit vergleichbarer Sensibilität auf die Materialästhetik der Bildherstellung ein wie Francis Ponges Essay *Matière et mémoire ou les lithographes à l'école* aus dem Jahr 1945, dem 34 Lithografien Jean Dubuffets beigegeben waren. Zwar ist der Text, der auf den Titel von Henri Bergsons berühmter Schrift *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* Bezug nimmt, der Herstellung einer Lithographie gewidmet. Doch trifft er genau den Punkt, der auch für den Umgang mit anderen Werkstoffen wie der Leinwand und den Farbpasten eines Wols oder Dubuffet, dem Papiermachee eines Jean Fautrier oder den Zeitungsbotschaften Dubuffets relevant war: durch unkonventionelle bildnerische Verfahren den Materialien ein Eigenleben zuzugestehen. Ponge beschreibt die Bearbeitung des lithographischen Steins nicht als Beherrschen und Unterwerfen des Materials, sondern als Dialog, initiiert durch „coups de bouchon, [...] griffures au tesson de bouteille, rayures au papier de verre, grinçants grattages à la lame de rasoir [...]“. Er preist die „outils un peu indépendants, un peu capricieux, ceux dont on ne peut prévoir exactement la course“.³²

Zwar hatten auch die Surrealisten den Zufall ermächtigt, aber weniger in Bezug auf das physische Material und seine Bearbeitung. Diese neue Malerei bedeutete ebenso wie zeitgenössische Texte zu den Materialien und Dingen als Akteuren³³ eine folgenreiche Intervention gegen die Marginalisierung des Materials, die in der französischen Kunsttheorie bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein dominant geblieben war. Aufgrund dessen gerieten Alternativen, wie etwa Georges Bataille sie in den 1920er-Jahren postuliert hatte, zum Skandal. Ponges Text wie die Verfahren von Dubuffet oder Wols stehen jedoch auch konträr zu älteren Plädoyers für „Materialgerechtigkeit“ in Deutschland und England, die vor allem für Architektur, Design und Skulptur geltend gemacht wurden.³⁴ Die Materialeigenschaften des *art autre* dienten im Unterschied dazu gerade nicht den funktionalen Formen. Vielmehr sollte das Andere des Materials im Sinne des Zufalls und der „natürlichen“ Selbständigkeit, der „taches ou bavures“, wie Ponge schrieb, als Potenziale in den Werkprozess einbezogen werden, selbst wenn „dussent-elles vous amener à changer le caractère de l'ensemble“.³⁵

32 Francis Ponge, „Matière et Mémoire“, in: *Œuvres complètes*, 2 Bde., Paris 1999, Bd. 1, S. 120.

33 Monika Wagner, „Das Material als Akteur“, in: Ulrike Feist, Markus Rath (Hg.), *Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung. Festgabe für Horst Bredekamp*, Berlin 2012, S. 481–491; siehe auch Horst Bredekamp, *Der Bildakt*, Berlin 2015.

34 *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, hg. von Dietmar Rübel, Monika Wagner, Vera Wolff, Berlin 2005.

35 Ponge 1999 (Anm. 32), S. 119.

Bildmaterial als Speicher

Im Falle der lithographischen Steinplatte, die ihre Wiederverwendung findet, weil in ihre Oberfläche neue Bilder eingetragen werden können, war es Ponges Anliegen, auch die Geschichte ihrer vorausgehenden Verwendungen zu aktivieren. Der Autor spricht von der „profondeur de mémoire“ des Steins, „qui fut inscrit à la surface, et non d’aucune autre profondeur“. Die allerdings betreffe nicht allein das Material, sondern auch die Zeit. Der lithographische Stein ist neben seiner Naturgeschichte auch durch eine kulturelle Geschichte gekennzeichnet. Als gewissermaßen unvergängliches Material eignet sich Stein als potenzieller Speicher besonders gut (Abb. 11). Doch um eine vergleichbare Mitsprache der im Material eingetragenen Verwendungsgeschichte ging es Dubuffet, dem bekanntesten Vertreter des *art brut*³⁶ und Exponenten des *informe*,³⁷ nicht allein in der Lithographie.



11 Jean Dubuffet, *Mur et gisant*, 13. Januar 1945,
Lithographie, 37 × 27 cm

36 Grundlegend: Mechthild Haas, *Jean Dubuffet. Materialien für eine „andere Kunst“ nach 1945*, Berlin 1997.

37 *L’informe: mode d’emploi*, hg. von Yves-Alain Bois und Rosalind Krauss, Ausst.-Kat. Paris, Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, Paris 1996, S. 174.



12 Jean Dubuffet, *Message «Émile est reparti...»*, Juni 1944,
Tusche und Gouache auf Zeitung, 21 × 21,5 cm,
Paris, Musée des Arts décoratifs

In einer Serie von Arbeiten nutzte Dubuffet zum Beispiel das vergängliche Material der Zeitung als Speicher der Inskriptionen von Zeit. Seine insgesamt 14 *Messages* sind einzeln datiert und zwar nach dem 6. Juni 1944, dem Datum der ersten Landung der Alliierten in der Normandie (Abb. 12). Das Trägermaterial besteht aus seinerzeit aktuellen deutschen und französischen Tageszeitungen mit entsprechenden Kriegsberichten. Die Berichte waren angesichts der sich stündlich verändernden Fronten mitunter sogar mit der Uhrzeit der Berichterstattung ausgewiesen.³⁸ Dadurch wird die zeitliche Differenz zwischen dargestelltem Ereignis, der Veröffentlichung der Zeitung und der datierten Bildherstellung exakt ablesbar. Über den Zeitungsgrund trug Dubuffet mit Pinsel und weißer Gouache Raster auf, ließ Flecken oder eine Ansammlung auseinanderspritzender Kleckse entstehen. Auf den von der Gouache befleckten und durchfeuchteten Zeitungsblättern notierte der Künstler mit Pinsel und schwarzer Tusche rasch hingeworfene gewissermaßen private, handschriftliche Notizen, Informationen und Behauptungen. Sie enthalten Zeitangaben, wie sie im Alltag üblich sind, so etwa „depuis samedi“, „de suite“, „demain“, „j’attendrai jusqu’à 8 h“. In der Begegnung der zwei Textsorten, der der medialen

³⁸ Haas 1997 (Anm. 36), bes. S. 83–88.

Welt öffentlicher Kriegsberichterstattung und der des privaten Informationsaustausches, überlagern sich unterschiedliche Zeitkonzepte.³⁹ Der Zeitungstext, der in einem datierten Moment gedruckt wurde, referiert auf ebenfalls datierbare, aber sich seinerzeit überstürzende Ereignisse, deren tödliche Geschwindigkeit durch Wortfetzen wie „Bombenregen“, „Flak-granaten zischen [...] Kugeln pfeifen“ angezeigt wird. Doch werden die datierten Ereignisse durch die inzwischen vergangene Zeit relativiert, die in der Überlagerung durch Flecken und der Überschrift durch handschriftliche Mitteilungen zum Ausdruck gelangt. Auch die Handschrift selbst, die mitunter wie ein Kassiber anmutet, beginnt zu verschwinden: „Émile est repartie ce matin et il n'a rien su“ lässt sich nur noch mit Mühe entziffern. Während die Handschrift die Zeitungstexte überlagert und weitgehend unlesbar werden lässt, verschlingt die Feuchtigkeit des Papiergrundes mit den Flecken und Farbspritzern ihrerseits auch die Handschrift. Gleichwohl blitzen überall Textfragmente auf. Die Bruchstücke der gedruckten Zeitungsinformationen unter den handschriftlichen Notizen markieren die historische Zeit, in der sich die Zeitlichkeit alltäglicher Praktiken realisiert. Hinzu kommt ein weiterer Zeitfaktor: Die Zeitung, das für den Tagesgebrauch bestimmte Material, arbeitet selbstständig weiter und zeigt ihren entropischen Charakter, indem sie vergilbt, allmählich brüchig wird und die Informationen absorbiert. Daran lässt sich die komplexe Relation vom Zeitpunkt des Zeitungsdrucks zu der Zeit der Bildherstellung und der Betrachterzeit ablesen.

Die körperliche Aktion der abstrakten gestischen Malerei und die Initiierung der Potenziale des Materials zählen zu den zentralen Neuerungen der Pariser Kunst nach der *Libération*.

Beides sind Manifestationen des Spontanen: der somatischen Aktion und des Materialverhaltens. Während die gestische Malerei, die durch die körperliche Aktion des Künstlersubjekts autorisiert war, sich in das Konzept der künstlerischen Schöpfung integrieren ließ, auch wenn die abstrakte Spur umstritten war, widersetzte sich das Material noch bis zum Ende der 1960er-Jahre einer diskursiven Integration in die großen Traditionslinien der Kunstgeschichte.

39 Katharina Hoins, *Zeitungen. Medien als Material der Kunst*, Berlin 2015, S. 218–223.

Conférences de l'année



1 Pierre Soulages, *Goudron sur verre 1948-1*, 1948, goudron sur verre, 45,5 × 76,5 cm, Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne

Une éclosion de fleurs noires : Bachelard, Soulagés et l'imagination matérielle de la peinture abstraite*

Natalie Adamson

Dans une remarquable série de livres publiés entre 1938 et 1948, le philosophe Gaston Bachelard plaide en faveur de l'existence d'un lien inextricable entre la psychologie humaine et les quatre éléments : l'eau, l'air, la terre et le feu. L'introduction à *L'Eau et les Rêves* (1942), qui lui tient lieu de manifeste, affirme sa croyance dans deux forces imaginantes fondamentales de l'esprit, stimulées par les éléments de diverses manières. L'une et l'autre suscitent des images : l'«imagination formelle», source d'images superficielles et périssables, et l'«imagination matérielle», dans laquelle, affirme Bachelard, la forme est intérieure et les images sont «des images *directes* de la *matière*». Cette matière, qui constitue un fondement, «reste elle-même en dépit de toute déformation, de tout morcellement», quand bien même elle serait approfondie et exhaussée afin d'en cultiver les images superficielles. Bachelard énonce son objectif de façon logique : «Une doctrine philosophique de l'imagination doit avant tout étudier les rapports de la causalité matérielle à la causalité formelle.» Malgré l'édification susceptible de naître d'une telle étude, ces rapports sont cependant toujours ambivalents et souvent exprimés sous la forme d'une énigme poétique. Parfaitement conscient de la difficulté à obtenir des données vérifiables sur le fonctionnement intérieur de l'esprit, Bachelard quitte la rationalité putative des sciences chimiques et physiques pour gagner le domaine de l'esthétique, estimant qu'il faut se tourner vers le poète, le peintre et l'œuvre d'art afin de rendre compte des machinations équivoques de l'esprit, associées aux propriétés intensément affectives de la matière. «Nous avons donc dû nous contenter, reconnaît Bachelard, de l'étude de l'imagination maté-

* Une version anglaise de cet article est parue sous le titre «Black Flowers Blossom : Bachelard, Soulagés and the Material Imaginary of Abstract Painting», dans *Art History* 39.4, septembre 2016, p. 654-675. Je remercie l'Association of Art Historians de m'avoir permis de reproduire ici ma contribution en traduction française. Traduit de l'anglais par Jean-François Cornu.

rielle greffée et nous nous sommes borné presque toujours à étudier les différents rameaux de l'imagination matérialisante *au-dessus de la greffe* quand une culture a mis sa marque sur une nature¹. »

Un ouvrage comme *L'Eau et les Rêves* témoigne d'une véritable obsession chez les scientifiques, les philosophes et les artistes de définir le lieu de l'imagination, d'en identifier précisément les mécanismes, d'en décrire les précipités. Bachelard s'est donné pour but d'effectuer une intervention scientifique au sein du champ phénoménologique : son examen de l'ontologie de l'image poétique (qui comprend l'image picturale) en affirme l'existence comme une « réalité spécifique » dont l'origine se trouve à l'interface même de l'intérieur (l'imaginaire, la pensée) et de l'extérieur (le corps, les yeux, les mains)². En tant que telle, l'appréhension sensuelle par l'homme des substances matérielles, de l'étoffe du monde, se fait par le biais du travail d'interprétation de l'imagination pour réapparaître dans les différentes formes de l'art³. Mettant son analyse des artefacts esthétiques sublimés de l'esprit au service d'une théorisation et d'une validation des mécanismes de l'imagination, hors de toute raison positiviste, Bachelard propose une nouvelle épistémologie. Il ne prétend pas exhumer les images mentales enfouies dans l'esprit inconscient. Mais, contrairement à son adversaire philosophique, Jean-Paul Sartre, et avec les surréalistes, Bachelard envisage l'existence d'un conduit psychocorporel reliant la subjectivité individuelle et le monde objectif. Cette interface où se réverbèrent les images alimente un réseau réciproque et constamment actif de métamorphoses en tout genre entre sujet et objet.

Dans *L'Eau et les Rêves*, l'eau est une substance transitoire dont le scintillement iridescent voile les profondeurs lourdes et obscures. L'exégèse de ses pouvoirs métamorphiques à laquelle se livre Bachelard est très inspirée par la poésie d'Edgar Allan Poe : l'eau est, chez Poe, « une substance privilégiée, une substance active » qui suscite une dialectique poétique sous la forme visuelle de la dissimulation et de la révélation. L'opération fondamentale – par laquelle le sens matériel est rendu mani-

1 Toutes les citations de ce paragraphe proviennent de Gaston Bachelard (1884–1962), *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1942–1947, p. 1–27. C'est toujours l'auteur qui souligne.

2 Voir l'introduction de Bachelard à *La Poétique de l'espace* (1958), 5^e édition, Paris 1967, p. 1–21.

3 Voir André Breton, « Crise de l'objet », dans *Cahiers d'art* 1–2, 1936, repris dans André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris 1965, p. 353–360. Breton y considère Bachelard comme un allié et le surrationalisme comme « toute une méthode de pensée » (p. 355). Pour sa part, Bachelard reconnaît sa dette à l'égard de la psychanalyse freudienne et du surréalisme. Voir Steven Harris, *Surrealist Art and Thought in the 1930s : Art, Politics, and the Psyche*, Cambridge 2004, p. 84–136.

4 Voir Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris 1940, p. 363 : « On pense alors qu'il y a eu passage de l'imaginaire au réel. Mais cela n'est point vrai ». On trouvera des analyses très utiles dans Thomas R. Flynn, « The Role of the Image in Sartre's Aesthetic », dans *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33/4, 1975, p. 431–442, et dans Eugene F. Kaelin, « On Meaning in Sartre's Aesthetic Theory », dans Hugh J. Silverman et Frederick A. Elliston (éd.), *Jean-Paul Sartre : Contemporary Approaches*, Brighton/Sussex 1980, p. 124–140.

feste – dépend d'un flux en fermentation dont l'énergie provient de la psyché. Par conséquent, si l'on parvient à montrer qu'une matière non déformée (comme l'eau) catalyse une poésie imaginative, les objets concrétisés issus de la greffe culturelle possèdent davantage qu'un attrait purement sensuel. Les concaténations de mots du poète, l'encre, le burin et la pierre du graveur, l'argile malléable du sculpteur et du céramiste et les pâtes visqueuses du peintre sont des matériaux qui excitent l'imagination, mais qui, en outre, une fois soumis à la créativité dynamique de la matière, rendent à celle-ci sa signification affective. Cela ne veut pas dire que Bachelard défende la forme et la définition idéales au détriment de la dégradation entropique de l'informe. Mais en affirmant que «l'imagination matérielle est sûre de soi quand elle a reconnu la valeur ontologique d'une métaphore», Bachelard adresse un important démenti à ceux qui souscrivent à un «matérialisme bas» ou à un vitalisme essentialiste⁵. L'attention qu'il porte aux objets esthétiques comme signes de l'imagination matérielle est l'expression de sa conviction que le sens symbolique ne saurait être dissocié de ses composantes, que ce soit l'image, le langage, les éléments naturels ou les inventions que l'art y substitue; on ne peut extraire la matière brute de la forme, pas plus qu'on ne peut soustraire la forme à la matière⁶. Dans l'œuvre d'art faite à la main, forme, matière et sens sont liés de manière synthétique, selon Bachelard, par une sorte de pâte fertile, ressentie et manipulée pour devenir un analogon concret de l'imagination matérielle.

Surtout connu comme philosophe des sciences, Gaston Bachelard fait son entrée dans le milieu de l'avant-garde littéraire et artistique grâce à des essais comme «Le surrationalisme» (1936), dans lequel il défend une «raison expérimentale» qui supplanterait le «rationalisme du passé de l'esprit» et mènerait à une authentique révolution épistémologique⁷. Dans un esprit empreint de romantisme, Bachelard proclame la primauté de l'imagination et affirme que chaque instant est l'occasion nouvelle

5 Bachelard, 1942–1947 (note 1), p. 32. C'est toujours l'auteur qui souligne. Bachelard adopte ici une position surréaliste, à l'encontre de l'anti-idéalisme de Georges Bataille, dont la définition du matérialisme est devenue intrinsèque à l'analyse déterminante de l'informe que l'on trouve dans Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *Formless : A User's Guide*, New York 1997.

6 Bachelard cite Victor Hugo : «Tout se déforme, même l'informe», dans Bachelard, 1942–1947 (note 1), p. 144. Voir aussi Dominique Lecourt, «Comment boire une métaphore?», dans Pascal Nouvel (dir.), *Actualité et Postérités de Gaston Bachelard*, Paris 1997, p. 11–17, et plus généralement Daniel Tiffany, «On Riddles, Materialism and Poetic Obscurity», dans *Critical Inquiry* 28/1, automne 2001, p. 72–98.

7 Gaston Bachelard, «Le surrationalisme», dans *Inquisitions : Du surréalisme au Front populaire* 1, juin 1936, p. 1; facsimilé de la revue présenté par Henri Béhar, Paris 1990. À propos du mélange de la science, de la littérature et de la psychanalyse dans la pensée de Bachelard, voir Mary McAlister Jones, *Gaston Bachelard : Subversive Humanist*, Madison 1991; Christina Chimento, *Gaston Bachelard : Critic of Science and the Imagination*, Londres 2001; et Gavin Parkinson, *Surrealism, Art and Modern Science : Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, New Haven/Londres 2008, p. 89–106.

et fertile d'une rencontre créatrice et mutuellement stimulante entre la substance du monde et l'individu⁸. Des témoignages de première main soulignent l'importance de Bachelard pour les poètes et les peintres français pendant les années de guerre, lorsque des conférences intitulées, par exemple, «L'Homme aurait-il un destin poétique?» acquièrent une aura marquée par la résistance et le réfractaire⁹. René Passeron, peintre et membre fondateur du groupe surréaliste révolutionnaire à Paris, se souvient que «le surrationalisme “ouvert” de Bachelard [lui] paraissait généralisable à la vie politique, à l'amour, à la création¹⁰». Les poètes comme les peintres s'inspirent de l'importance donnée par Bachelard à la fonction primaire de la réflexion et de la rêverie dans la construction créatrice du monde, où le déroulement linéaire du temps est suspendu et où une dialectique rythmique réunit l'homme et la matière vivante de l'univers¹¹. La pratique créatrice du poète et du peintre fournit en retour à la philosophie les preuves matérielles nécessaires à une nouvelle théorie de l'imagination. Bachelard nourrit sa vision de l'œuvre d'art comme conduit emblématique entre l'esprit et la matière grâce au contact direct avec les peintres et leurs œuvres, en visitant les ateliers et en collaborant à des projets. Il connaît bien le poète et peintre Jean-Michel Atlan¹²; Jean Dubuffet se souvient d'un rendez-vous avec lui en juin 1944¹³; le texte de Bachelard «Matière et main» sert d'introduction au luxueux portfolio de gravures du groupe Graphies, intitulé *À la gloire de la main* et publié en 1949¹⁴; et jusqu'à sa mort, Bachelard se tiendra

-
- 8 Gaston Bachelard, «La poésie est une métaphysique instantanée», dans *Messages* 2, 1939, p. 28.
- 9 Dans «Hommes – Gaston Bachelard», dans *L'Express*, 16 novembre 1961, p. 34–36, Jean Lescure se souvient d'une conférence de Bachelard en 1942 au Collège de France, rue des Écoles, dans la salle C remplie de peintres et de poètes. Dans *Hans Hartung : Les Aléas d'une réception*, Dijon 2005, p. 36–37, Annie Claustres évoque la passion de Bernard Gheerbrant pour Bachelard. Étudiant en philosophie pendant la guerre, Gheerbrant fut directeur de la librairie-galerie La Hune à partir de 1949 et le défenseur d'Hartung, de Jean-Michel Atlan et d'autres membres de l'avant-garde artistique.
- 10 René Passeron, «Sur le surréalisme révolutionnaire – témoignage», *Le Surréalisme en héritage : les avant-gardes après 1945*, Olivier Penot-Lacassagne et Emmanuel Rudio (dir.), *Mélusine* 28, 2008, p. 17.
- 11 Bachelard, «Les premières pages d'un Manuel de solitude», dans *Cahiers d'Art*, 1940–1944, p. 3–5.
- 12 Dans «Une Atlantide picturale», dans Jacques Polieri (dir.), *Atlan : Catalogue raisonné de l'œuvre complet*, Paris 1996, p. 69–70, Kenneth White note qu'Atlan envoya à Bachelard des poèmes et certains de ses premiers tableaux, par l'intermédiaire de son frère Paul, étudiant du philosophe. White cite une lettre de Bachelard à Atlan du 4 mai 1942, dans laquelle il évoque son travail sur l'imagination, la matière et les arbres.
- 13 Dans une lettre du 9 juin 1944 adressée à Jean Paulhan, Jean Dubuffet annonce la visite imminente de Bachelard, accompagné de René de Solier, poète, critique d'art et historien (Julien Dieudonné, Marianne Jakobi (éd.), *Dubuffet – Paulhan : Correspondance 1944–1968*, Paris 2003, p. 109).
- 14 Tiré à 164 exemplaires par l'imprimeur Albert Flocon, *À la gloire de la main*, Paris 1949, comprend des gravures de Flocon, Christine Boumeester, Jean Fautrier, Germaine Richier, Raoul Ubac, entre autres, accompagnées de l'élégie à la main de Bachelard et de divers textes poétiques. Bachelard rend hommage à l'imprimeur et à sa plaque d'impression – «un véritable Rorschach pour la psychanalyse des instincts propriétaires» – dans «Notes d'un philosophe pour un graveur», dans *Cobra* 6, 1950, p. 15, tandis que des extraits de «Matière et main» ont paru



2 Pierre Soulages,
Goudron sur verre 1948-2, 1948,
 goudron sur verre, 45,5 × 45,5 cm,
 Paris, Centre Pompidou - Musée
 national d'art moderne

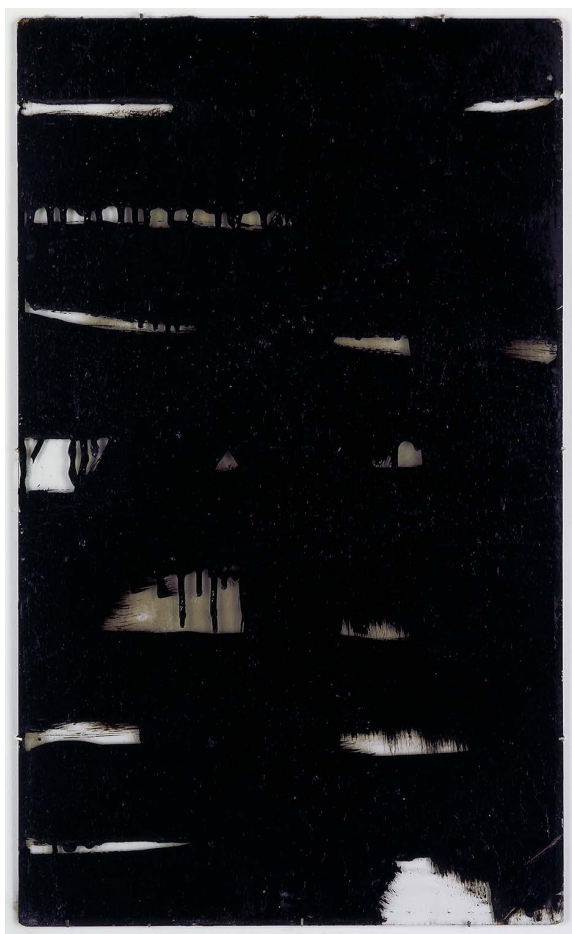
informé des nouvelles publications consacrées aux peintres contemporains dignes d'intérêt et fera paraître régulièrement des préfaces pour des catalogues d'exposition et des articles dans des revues sur l'art et la poésie modernes¹⁵.

Toutefois, le thème principal de cet essai concerne moins les influences réciproques entre Bachelard et les arts visuels, pourtant multiples, que l'expression spécifique d'un discours matérialiste où s'enchevêtrent pensée philosophique et pratique artistique. C'est pourquoi j'étudierai la théorie de l'imagination matérielle dans l'épistémologie de Bachelard en parallèle avec la formulation indépendante qu'en donne la pratique du peintre abstrait Pierre Soulages¹⁶. Par rapport aux pâtes grumeleuses et à la peinture

dans *Art d'aujourd'hui* 9, avril 1950, p. 9. Voir aussi Jean-Claude Margolin, « Bachelard et les arts plastiques », dans *Artibus et Historiae* 12/23, 1991, p. 181-206, et Hans-Jörg Rheinberger, « Gaston Bachelard et Albert Flocon : La rencontre d'un philosophe avec un graveur », dans *Revue de Synthèse* 3, 2013, p. 255-272.

15 Un grand nombre des préfaces de catalogues d'exposition de Bachelard sont réunies dans *Le Droit de rêver*, Paris 1970.

16 Bachelard connaissait l'œuvre de Soulages. Dans une lettre du 25 mai 1959 adressée à Hubert Juin (critique littéraire belge et signataire du *Manifeste des surréalistes révolutionnaires en France* en 1947), il félicite Juin pour son livre consacré au peintre, publié par Georges Fall dans la collection du Musée de Poche. Bachelard demande à Juin de dire à Soulages « combien je suis heureux d'avoir vu une part de sa lumière en ma pauvre redoute » (Archives Soulages, Paris). Bernard Ceysson souligne l'importance de Bachelard dans « Pierre Soulages : le pouvoir du style » (1979), dans Bernard Ceysson, *Soulages*, Paris 1996, p. 24, 37-38. Ceysson mentionne aussi fort justement les méditations sur les éléments de Bachelard à propos des récits de Soulages sur le bitume dans « Entretien avec Pierre Soulages », dans *Pierre Soulages*, cat. exp. Saint-Étienne, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne 1976, p. 25.



3 Pierre Soulages,
Goudron sur verre 1948-3,
1948, goudron sur verre,
76,5 × 45,5 cm,
Saint-Étienne, Musée
d'Art moderne

épaisse appliquée à la truelle de matiéristes comme Dubuffet ou Fautrier, Soulages a adopté une approche très différente des matériaux et des techniques de la peinture¹⁷. Dans une première série de peintures sur papier, réalisées avec du brou de noix de 1946 à 1948, ainsi que pour trois « toiles » de verre recouvertes de bitume et datant du milieu de 1948, il pousse plus loin l'expérimentation de la viscosité du pigment et de la réaction de la surface (ill. 1, 2 et 3)¹⁸. Dans ces œuvres, il met aussi l'accent davantage sur l'interaction entre surface, fond et forme, et attire l'attention sur le brou

17 Sur le matiérisme de Dubuffet et de Fautrier, voir Rachel Perry, « Histoire de l'Aveugle : "Matiérisme" Critique of Vision », dans Marlies Kronegger, *The Orchestration of the Arts : a Creative Symbiosis of Existential Powers*, Dordrecht 2000 (Analecta Husserliana 63), p. 209–240, et *Paris Postwar : Art and Existentialism 1945–1955*, éd. par Frances Morris, cat. exp. Londres, Tate Gallery, 1993, p. 33–34.

18 Soulages se souvient de sa première visite au magasin d'Édouard Adam et de sa découverte des matériaux artistiques, artisanaux et ménagers ; Adam lui avait suggéré d'utiliser des produits susceptibles d'arracher la technique à la tradition. Voir Caroline Andrieu, Philippe Ungar, Jérôme Elmalek, *Édouard Adam : itinéraire d'un marchand de couleurs à Montparnasse*, Paris 2011, p. 6.

de noix, le papier, le bitume et le verre comme composants fondamentaux de la peinture, tout en exploitant leur singulière résonance matérielle. Car ces pigments et supports, simples en apparence, sont les puissants catalyseurs d'un discours scientifique et poétique qui, depuis longtemps, associe les substances organiques aux forces de l'imaginaire subjectif et à la production d'un sens matériel. En utilisant les propriétés spécifiques de chaque nouvelle substance et en laissant les impulsions de l'imagination le guider dans le choix du matériau, du format et du geste, Soulages a appris une méthode qui est paradoxalement matérialiste et poétique, simultanément aléatoire et délibérée. L'atelier est devenu un laboratoire de recherche où l'artiste est en quête d'une nouvelle forme d'art abstrait, le précipité d'un équilibre contingent et sans limite entre l'imagination libre, le choix constructif et la dynamique réflexive de l'expérience pratique.

L'imagination et l'œuvre d'art

Bachelard souligne que toute épistémologie matérialiste est contrainte par l'indétermination de l'imagination. Celle-ci ne représente rien, sinon un espace d'énergie et de travail où s'effectuent l'union des contraires et la lente et laborieuse formation des images¹⁹. Dans son compte rendu de *L'Eau et les Rêves*, le critique littéraire Maurice Blanchot estime qu'en refusant toute hiérarchie ou relation d'opposition entre la matière élémentaire et le sens formel, Bachelard suppose à juste titre que le sens ne précède pas l'œuvre. Blanchot l'applaudit quand il met en évidence « des forces imaginantes qui creusent le fond, [...] qui prétendent [...] pénétrer l'intimité substantielle » et qu'il identifie des images « dont la constance, la force obsédante déterminent l'orientation de l'esprit ». Les images mentales de ce processus d'interprétation subjective prennent forme, suscitées par la transmission psychocorporelle en jeu entre l'esprit intérieur et la perception extérieure, et dont le résultat est l'œuvre d'art²⁰.

Sartre félicite Bachelard d'avoir fait « une véritable découverte que celle de l'“imagination matérielle” ». Mais il réfute fortement l'existence d'une conjonction de l'imagination et de la perception, estimant que c'est associer des images mentales irréelles ou non existantes avec la signification objective des choses, dans le monde appréhendé par la vue, le toucher, l'odorat ou l'ouïe. « Les significations *matérielles*, le sens

19 Bachelard cite Jacques Bousquet : « Une image coûte autant de travail à l'humanité qu'un caractère nouveau à la plante », dans Bachelard, 1942–1947 (note 1), p. 4.

20 Maurice Blanchot, « Le Feu, l'eau et les rêves », dans *Le Journal des débats*, 21 octobre 1942, dans Maurice Blanchot, *Chroniques littéraires du Journal des débats : avril 1941–août 1944*, éd. par Christophe Bident, Paris 2007, p. 241. Voir aussi Maurice Blanchot, « Réflexions sur le surréalisme », dans *La Part du feu*, Paris 1949, p. 90–102.

humain des aiguilles de neige, de grenu, du tassé, du grasseyé, etc., écrit Sartre, sont aussi *réelles* que le monde, ni plus, ni moins, et venir au monde, c'est surgir au milieu de ces significations²¹.» Soulignant fermement la facticité des choses et la nécessité d'en discerner le caractère objectif, Sartre décrit l'imagination comme un domaine séparé de la conscience, une zone de symbolisme subjectif. Partant, la situation ontologique de l'œuvre d'art est, pour lui, une réalité douteuse, bien que séduisante. Ne voyant guère d'interaction entre imagination matérielle et imagination formelle, il affirme au sujet de l'œuvre d'art : « Pour celle-ci, nous marquons en effet son rapport d'émanation figée à l'esprit. L'esprit la produit continuellement et cependant elle se tient toute seule et comme dans l'indifférence par rapport à cette production²². » En dépit, ou plutôt, à cause de l'attrait sensuel qu'exercent « [les] coups de pinceaux, l'empâtement de la toile, son grain, le vernis qu'on a passé sur les couleurs », Sartre rejette la possibilité que l'existence visuelle et matérielle de la peinture puisse être un substitut authentique de l'image mentale irréaliste²³. En revanche, pour Bachelard, comme pour Soulagès, c'est l'œuvre poétique qui constitue le pivot privilégié entre les mécanismes intérieurs de l'imagination et le monde. Les règles du réalisme n'y ont pas cours, comme l'observe Blanchot quand il lit comment Bachelard extrait la profonde intensité poétique que dissimule la surface réfléchissante. La force calme et consciente de la rêverie – forme lucide de « conscience rêvante » – crée une métaphore poétique éloquente sous une forme matérielle qui ne représente ni une transposition du réalisme, ni « des inventions fortuites qui ne signifient qu'elles-mêmes, mais les indices d'une coordination profonde dont il est possible de reconstituer le schéma²⁴ ».

Le fossé qui sépare le déclenchement de l'image, profondément enraciné dans l'imagination matérielle, et la reconnaissance perceptive de sa trace dans une peinture est ouvertement reconnu par Bachelard (mais que Sartre le considère comme impossible à appréhender). Ce problème insoluble n'empêchera pas les critiques d'adopter sans hésitation un vocabulaire phénoménologique pour décrire des œuvres d'art, surtout des peintures semblant promettre un langage nouveau et lyrique de l'abs-

21 Sartre, *L'Être et le Néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris 1943, p. 690–691. C'est l'auteur qui souligne.

22 Ibid., p. 667. Sartre réfute à nouveau cette conjonction dans sa dénonciation cinglante du surréalisme, figurant dans *Qu'est-ce que la littérature?* Paris 1948, p. 220–237. On en trouvera un commentaire dans Michel Beaujour, « Sartre and Surrealism », dans *Yale French Studies* 30, 1963, p. 86–95.

23 Sartre, 1940 (note 4), p. 363. Sur l'insuffisance de la vision chez Sartre, voir Martin Jay, *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993, p. 275–297.

24 Blanchot 2007 [1942] (note 20), p. 242.

traction. L'accent est mis sur l'expression matérielle de la pensée, d'une vision intérieure sublimée bénéficiant d'une expression tangible faite de strates à la surface de l'œuvre, à l'aide de couleur liquide, de voiles translucides et d'agrégats grumeleux de pigments, d'étalement de protubérances pâteuses, de rayures abrasives et de signes rudimentaires. Des formes indéfinissables apparaissent et se désintègrent dans une ambiance criarde, qu'expriment des peintres comme Georges Mathieu ou Atlan en épaississant et en diluant la substance de la peinture²⁵. Pour beaucoup d'observateurs, l'œuvre d'Atlan apporte la preuve irréfutable de l'existence d'un conduit entre la pensée et sa manifestation matérielle ; « de la peinture véritable », s'exclame Jean Bouret, après avoir vu la première grande exposition de l'artiste en décembre 1944, à la galerie Arc-en-Ciel²⁶. Une deuxième manifestation importante, organisée à la galerie Denise René en février 1946, suscite une nouvelle salve d'éloges ; Clara Malraux relève l'étroite collusion entre les substances picturales brutes et le monde intérieur des images mystérieuses :

« C'est à travers des moyens picturaux qu'Atlan veut nous atteindre. Mais ses moyens picturaux sont au service d'un monde intérieur hallucinant, obsédant, étrange et, cependant, communicable au point qu'il éveille en nous comme des réminiscences. C'est pourquoi il y a une sorte de matérialité qui l'éloigne de l'univers de ceux que nous appelons les abstraits et pourquoi il nous apparaît comme riche de possibilités²⁷. »

Clara Malraux associe la surface tactile des pigments boueux, ostensiblement travaillée pour être rugueuse, souvent incisée de lignes en volutes creusées ou grattées dans la toile ou l'apprêt du carton, aux sédiments de la mémoire – de choses et d'événements réels ou irréels – qui s'accumulent avec le temps ; ce dépôt d'émotions et d'images mentales peut, selon Bachelard, être retrouvé par l'imagination et prendre forme comme objet d'une nouvelle expérience de perception. L'aspect matériel que prend cet objet est cependant incertain, ses géométries

25 D'où les descriptions que donne Georges Mathieu des couleurs, textures et effets techniques spécifiques de trois tableaux de 1946, par exemple *Désintégration*, avec « quelques touches de vert et de rouge au tube, au doigt, au chiffon ». Avec d'autres peintres abstraits ou non-figuratifs comme Camille Bryen, Wols, Mathieu et Jean-Paul Riopelle, Atlan et Hartung participèrent à l'exposition au titre suggestif *L'Imaginaire* en décembre 1947, à la galerie du Luxembourg. Mathieu revendique l'organisation de cette exposition comme un défi lancé à l'abstraction géométrique. Voir G. Mathieu, *De la révolte à la renaissance : Au-delà du tachisme*, Paris 1973, p. 35-51, ici p. 42.

26 Jean Bouret, « Exposition J.-M. Atlan », dans *Action*, 22 décembre 1944, p. 16.

27 Clara Malraux, « Les Arts », dans *La Nef*, mars 1946, p. 164-165. C. Malraux évoque son amitié et son admiration pour Atlan dans *Le Bruit de nos pas... Et pourtant j'étais libre*, Paris 1979, p. 219-227.

étant décomposées en un graphisme suggestif, voire automatique, qui dépouille l'espace de toute perspective rationnelle. Dans un entretien de 1948, Atlan témoigne de l'inséparabilité de la matière picturale et d'une image polyvalente chargée d'un sens énigmatique. Être non-figuratif, affirme Atlan en évitant l'étiquette de l'abstraction, c'est céder « l'initiative aux formes, aux couleurs, et aux lumières, sans partir d'un sujet préétabli. Cette démarche initiale étant acceptée, il importe assez peu que le résultat ressemble à quelque chose ou à rien de connu²⁸. »

S'intéressant lui aussi aux questions concernant l'origine et la substance des images n'ayant que peu de ressemblances avec le monde quotidien, Soulages s'est confronté à l'épineux problème de la matérialisation de l'abstraction dans son petit atelier en 1947. Ne disposant que d'une formation limitée, il s'est efforcé pendant plusieurs années de maîtriser les protocoles méthodiques et l'équipement spécialisé nécessaires à la réalisation d'une peinture à l'huile digne d'un jury de salon²⁹. Son récit du dénouement de cette crise révèle tout un réseau enchevêtré de désir subjectif, de réaction de colère et de facteurs pratiques :

« C'est avec les brous de noix de 1947 que j'ai pu me rassembler et obéir à une sorte d'impératif intérieur. La vérité est que je me suis senti contraint par l'huile. Je l'avais pratiquée avant-guerre, et je savais ce qu'elle imposait comme contraintes. Par impatience, un jour, dans un mouvement d'humeur, muni de brou et de pinceaux de peintre en bâtiment, je me suis jeté sur le papier³⁰. »

Soulages évoque ici les œuvres réalisées au brou de noix sur papier à la suite de cette crise de colère. Contrairement aux peintures à l'huile, travailler avec le brou de noix sur papier ne nécessite pas ou peu de préparation du support perméable ou du pigment brun liquide. Mais au-delà de son rejet des petits pinceaux à bout carré et des techniques codifiées du peintre formé à l'École des beaux-arts, Soulages est déconcerté par les émotions qui le tourmentent face à l'acte de peindre. Il a reconnu à plusieurs reprises que la seule manière de maîtriser un proces-

28 Jean-Michel Atlan, « Entretien avec Aimé Patri », dans *Paru*, mai 1948, p. 55-57.

29 Après avoir été refusé au Salon d'automne, Soulages expose trois peintures à l'huile abstraites au Salon des surindépendants, dépourvu de jury, en octobre 1947. À ce sujet, Passeron cite Franck Elgar : « Alors que dans les autres salons, on cherche à peindre comme on peint, ici on peint comme personne ne peint » (« Le Salon des surindépendants », dans *Carrefour*, 1947, cité dans Passeron, 2008 (note 10), p. 17). Dans Pierre Encrevé, *Soulages. L'œuvre complet. Peintures : 1946-1959*, t. 1, Paris 1994, p. 53, Soulages avoue à Pierre Encrevé ses « tourments » face à la peinture à l'huile, à ses techniques et à « l'idée de l'artiste à laquelle ils renvoyaient. »

30 Encrevé, 1994 (note 29), p. 40. Dans *Soulages : Les Papiers du musée*, Paris 2014, P. Encrevé date quatre brous de noix sur papier de 1946 et onze de 1947.

sus aussi instable est de restreindre le désir et l'intention aux possibilités offertes par les outils et les matériaux³¹.

Par conséquent, les œuvres sur papier au brou de noix sont manifestement des anomalies, délibérément préliminaires et impromptues, par rapport à la « vraie peinture » du point de vue de la technique et des effets. Le travail préparatoire consistant à dessiner un schéma clair de l'œuvre a été abandonné ; le rejet du trait et, plus généralement, du dessin est patent dans *Fusain sur papier* (39,3 × 39,3 cm, 1946), où le commencement esquissé d'une organisation géométrique des formes est rendu illisible par l'application d'un noir informe. Par la suite, dans une œuvre de petites dimensions comme *Brou de noix sur papier* (27 × 21 cm, 1948), par exemple, la peinture proprement dite est constituée de trois – peut-être davantage – grands coups de pinceau ayant déposé assez de brou noir sur le papier blanc cassé et sale pour créer une forme en U irrégulière. Soulages a trempé un pinceau de peintre en bâtiment à larges franges dans du brou de noix dilué pour l'appliquer directement sur le papier réceptif, avec un mouvement d'épaule vers le bas qui a fait gicler le pigment aqueux³². Il n'y a ni sous-couche, ni application de couches successives ou vernissage, ni disposition méticuleuse des formes selon un clair-obscur et une organisation de l'espace. Par un travail intensif avec le brou de noix, outre la gouache et l'encre, matériaux tout aussi rudimentaires, la ligne bien tracée et les dégradés d'huile cèdent la place à une définition de la peinture qui, par-dessus tout, consiste en l'application d'une couleur mélangée à un liquide ou à un liant sur n'importe quelle surface susceptible de l'accueillir³³.

Prises de terre : peintres et sculpteurs de l'objectivité

En février 1948, des œuvres de Soulages sont présentées avec celles de ses amis Hans Hartung, Atlan, Francis Bott, Henri Goetz et Marie Raymond, à l'occasion d'une exposition collective destinée à proposer une étude élargie des rapports entre causalités formelle et matérielle. Montée par les surréalistes révolutionnaires à Paris, *Prises de terre : peintres et sculp-*

31 Par exemple, dans Jean Arrouye, Maryline Desbiolles (éd.), *Une œuvre de Pierre Soulages*, Marseille 1998, p. 59, l'artiste affirme que ses désirs sont tempérés par les décisions prises une fois l'œuvre commencée, en fonction des matériaux, des outils et des surfaces et « avec, pendant, et devant ce qui se produit sur la toile ».

32 Soulages a expliqué à Ceysson qu'il voulait empêcher le poignet d'intervenir, évitant ainsi le caractère précieux de la technique traditionnelle (voir Ceysson, 1976 (note 16), p. 17).

33 Voir Soulages à Françoise Armengaud, « Titres » (1988), dans Pierre Soulages, *Écrits et Propos*, textes réunis par Jean-Michel Le Lannou, Paris 2009, p. 117.

teurs de l'objectivité se tient à la galerie René Breteau³⁴. Animé par Noël Arnaud, Édouard Jaguer, René Passeron et Jacques Halpern, ce groupe éphémère organisa des lectures de poèmes, des performances musicales contemporaines et une série de discussions stimulantes sur des questions culturelles et politiques³⁵. Baptisée d'après la prise de courant ou le câble reliés à la terre et capables de conduire l'électricité, *Prises de terre* est la manifestation matérielle de la détermination du groupe à identifier et à promouvoir une esthétique authentiquement radicale³⁶. Les perspectives futures de l'abstraction et de la figuration sont au cœur de cette exposition, qu'un prospectus publicitaire annonce audacieusement comme «une confrontation entre plusieurs tendances et à l'intérieur de chaque tendance», accompagnée d'un débat et d'un diaporama animés par Madeleine Rousseau, critique d'art contemporain (ill. 4)³⁷.

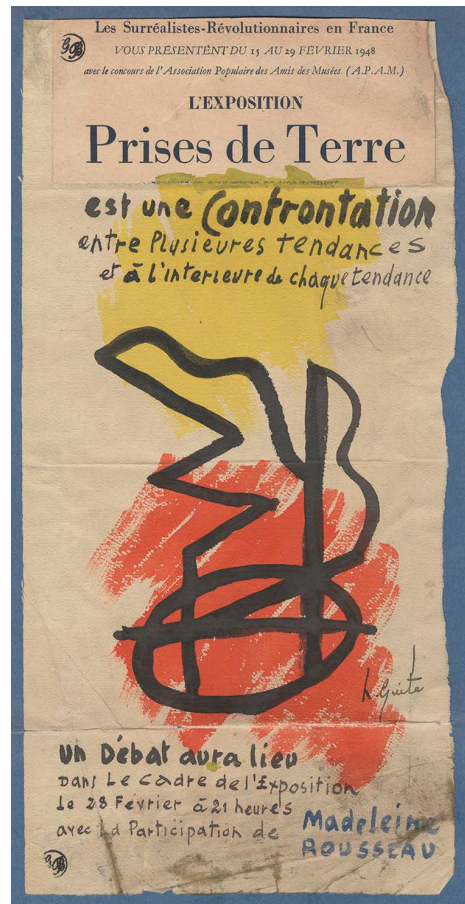
Parmi les participants à cette exposition figurent des peintres fidèles au surréalisme figuratif comme Max Bucaille, Raymond Daussy et Félix Labisse; des artistes explorant le rôle de l'automatisme psychique et du hasard dans la création de l'image, comme Goetz et Bott, qui ont exposé

34 Créée en 1937 sous le nom de galerie Matière et Formes, la galerie Breteau fut fondée par René Breteau; outre des œuvres d'art, elle accueillait des manifestations théâtrales, musicales et chorégraphiques. Voir les archives de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Abbaye d'Ardenne.

35 À l'initiative de Christian Dotremont et d'autres surréalistes sécessionnistes belges, les surréalistes révolutionnaires cherchèrent à surpasser les activités du groupe surréaliste reconstitué autour d'André Breton à Paris, dans les domaines politiques et esthétiques. L'association avec le communisme représenta un élément crucial, mais voué à l'échec, de leur position. Le *Manifeste des surréalistes-révolutionnaires en France* fut publié en juillet 1947. Les signataires en étaient Noël Arnaud (l'un des principaux membres de Main à plume, groupe de surréalistes résistants pendant la guerre, de 1941 à 1944), Max Bucaille, Jacques Halpern, Édouard Jaguer, Hubert Juin, Jean Laude, Jacques Kober et René Passeron. Voir Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique, 1924-1950*, Bruxelles 1979, p. 410-411. Après la publication de l'unique numéro de la revue, *Le Surréalisme révolutionnaire* 1, mars-avril 1948, le groupe français fut dissout, mais la section belge poursuivit ses activités avec le groupe Cobra. On trouvera des informations supplémentaires dans Carole Reynaud-Paligot, *Parcours politique des surréalistes : 1919-1969*, Paris 2010, p. 212-217, et Steven Harris, «The End of Surrealism in Belgium», dans Patricia Allmer et Hilde Van Gelder (dir.), *Collective Inventions : Surrealism in Belgium*, Louvain 2007, p. 50-67.

36 Voir René Passeron, «Sur le surréalisme révolutionnaire», ainsi que les souvenirs de Jaguer du «grand labyrinthe» de rencontres dans des expositions et des ateliers, et d'idées partagées qui donnèrent naissance à l'exposition (*Prises de Terre : Potlatch pour Noël Arnaud*, Toulouse, Espace d'Art moderne et contemporain de Toulouse et Midi-Pyrénées 1997). Selon Jaguer, c'est Arnaud qui en trouva le titre.

37 Madeleine Rousseau (1895-1980) travailla pour l'Association populaire des amis des musées (APAM, créée en 1936) et en dirigea la revue, *Le Musée vivant*. L'APAM est citée comme ayant collaboré à l'exposition de la galerie Breteau. Le débat sur l'art, organisé à la galerie le 28 février, s'ajoutait à un calendrier chargé d'événements et de débats organisés par les surréalistes révolutionnaires de février à avril 1948. L'agenda d'Hans Hartung relève, le 11 février, en compagnie d'Henri Goetz à la Salle de Géographie (boulevard Saint-Germain), une soirée de confrontation agitée entre surréalistes et surréalistes révolutionnaires (voir Reynaud Paligot, 2010 (note 35), p. 216), le vernissage de *Prises de terre* le dimanche 15 février, 16 heures-minuit, ainsi que de très fréquents rendez-vous avec Soulages (Hans Hartung, *Agenda*, 1948, Fondation Hartung et Bergman, Antibes, avec mes remerciements à Jean-Luc Uro). Au cours d'un entretien avec l'auteur en mars 2015, Soulages se souvenait avoir participé à une performance anarchique et costumée à la Salle de Géographie, probablement celle du 10 mars.



- 4 H. Guita, dépliant peint pour un débat organisé par les Surréalistes-Révolutionnaires en France pendant l'exposition *Prises de Terre*, 1948, aquarelle et encre sur papier, 16,5 × 33,1 cm, Saint-Germain la Blanche-Herbe, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Fonds Galerie Breteau

six mois auparavant à l'Exposition internationale du surréalisme à la galerie Maeght en juillet 1947 (de même que Daussy et Halpern), Christine Boumeester et Gérard Schneider; des peintres comme Atlan (tête d'affiche d'un débat avec Jaguer et Halpern sur la question de l'affinité ou de l'opposition de l'abstraction à l'égard du surréalisme), préférant l'appellation de non-figuratif à celle d'abstrait; et des peintres revendiquant l'abstraction comme Hartung, Raymond et Soulages³⁸. La confrontation mise en scène entre l'abstraction et la figuration est le thème central et litigieux de *Prises de terre*, ainsi qu'un sujet essentiel de débats virulents au sein du sur-

³⁸ Soulages était lié par une étroite amitié à Bott qu'il avait connu pendant la guerre à Montpellier; à Goetz et Boumeester; à Raymond et Schneider; et surtout à Atlan et Hartung. Voir Henri Goetz, *Ma vie, mes amis : Mémoires*, Castelnau-le-Lez 2001, et Michel Ragon, *Les Ateliers de Soulages*, Paris 2004, p. 34-38. Dans une analyse brève, mais perspicace (« Pierre Soulages : l'Américain de Paris? », dans *Soulages*, éd. par Alfred Pacquement et Pierre Encrevé, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne, Paris 2009, p. 38), Serge Guilbaut cite un entretien de 1984 dans lequel Soulages indique que tous les artistes exposés à *Prises de terre* étaient en rupture avec la société. Mise à part la politique du parti communiste, Soulages souligne l'affinité entre ses préoccupations esthétiques et celles des autres participants.

réalisme révolutionnaire. Pour Jaguer au moins, une abstraction gestuelle spontanée offre une forme matérielle d'expression lyrique authentique, digne d'une époque eschatologique³⁹. Pourtant, le détachement total de l'abstraction vis-à-vis de tout signe concret du réel est considéré comme une dérive esthétique dangereuse à l'égard de la réalité matérielle et de ses implications politiques. Halpern se fait méfiant : « Avec l'abstrait, la *négation de l'objet* semble être une fin en soi. De la négation de l'objet à la négation de la matière le pas est facile à franchir⁴⁰. »

Même si les critiques d'art en ont peu rendu compte, *Prises de terre* était tout de même destinée à changer la donne, et pas uniquement en vertu des formes d'abstraction expérimentales présentées⁴¹. Comme s'en souvient Jean Laude, cette exposition était explicitement inspirée par les théories de Bachelard sur l'imagination émancipée, la création matérielle et la perception sensorielle. À en juger par la description qu'il donne de la conception choisie pour la manifestation, les peintures ne devaient constituer qu'un élément d'un décor englobant et multisensoriel :

« Il s'agissait d'une exposition centrée sur les quatre éléments, qui aurait matérialisé et provoqué, par un aménagement spécial des salles, un ensemble nouveau de rapports au sensoriel : le visuel n'aurait pas été privilégié, ni mis en scène, mais n'aurait été qu'un constituant d'un "environnement" non spectaculaire où seraient intervenus le tactile, l'auditif, l'olfactif et qui aurait réglé un parcours tel que produisant une nouvelle appréhension de l'espace et provoquant différents types de prise de conscience corporelle de la marche⁴². »

39 Édouard Jaguer, « Les chemins de l'abstraction », dans *Juin*, 1 octobre 1946, p. 4.

40 Jacques Halpern, « L'idéologie de l'art abstrait », dans *Bulletin international du surréalisme révolutionnaire* 1, janvier 1948, p. 9–10 (fac-similé, Bruxelles 1999). C'est l'auteur qui souligne.

41 Dans « Objet de la peinture » dans *Combat*, 18 février 1948, p. 4, Charles Estienne fait état d'un mélange hétérogène d'œuvres abstraites et surréalistes. Sa chronique est illustrée par une œuvre d'Hartung simplement intitulée *Dessin*, identifiée par la Fondation Hans Hartung et par Anna-Eva Bergman à Antibes comme étant *Peinture 1947–17* (48,5 × 65 cm), 1947, encre (alcool-laque), pastel/crayon sur papier, anciennement collection de David Sylvester. Il semble que ce soit l'une des deux œuvres exposées par Hartung, saluées comme des compositions particulièrement réussies dans R. M.-U., « Un titre redoutable : Les Peintres de l'objectivité », dans *Arts*, 27 février 1948, p. 4.

42 Dans « Problèmes de la peinture en Europe et aux États-Unis (1944–1951) » dans *Art et Idéologies : L'Art en occident 1945–1949*, (Colloque d'histoire de l'art contemporain 3, Saint-Etienne, 1976), Saint-Étienne 1978, p. 45–46, Jean Laude indique que les écrits de Bachelard étaient au cœur des lectures des surréalistes révolutionnaires pour étayer la proposition d'une exposition exceptionnelle. L'aspiration à présenter un environnement multisensoriel susceptible d'interpeller et de déstabiliser délibérément le spectateur s'inspire des expositions surréalistes de 1938, 1942 et 1947, qui mettaient en jeu sons et odeurs et où le toucher était sur un pied d'égalité avec la vue. Cette manifestation anticipe les environnements sensoriels dynamiques que seront les expositions surréalistes de 1959 et 1960, ainsi que la *Caverne de l'antimatière* de Giuseppe « Pinot » Gallizio, à la galerie René Drouin à Paris en 1959. Voir Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous : Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge 2001, et Alyce Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros, 1938–1968*, New York 2005.

Évoquant cette exposition inspirée par l'analyse bachelardienne de l'eau comme conducteur fluide entre le feu et la terre, ou par sa description du potentiel d'embrasement du corps humain, dont les braises qui couvent sont, dans des conditions propices, capables de combustion spontanée, Jean Laude semble dire que la galerie devait être transformée en un domaine intérieur de forces affectives. L'exposition allait proposer un concentré de catalyseurs pour une rêverie stimulante, grâce à des œuvres transmettant aux visiteurs, envisagés comme des participants émancipés au lieu de spectateurs passifs, les étincelles du feu et de la lumière électriques engendrés par l'interaction de la matière et de l'air, au sein d'un environnement électriquement chargé. Malheureusement, le manque d'argent allait aboutir à une exposition montée de façon beaucoup plus conventionnelle, avec des tableaux accrochés aux murs de la galerie Breteau, au lieu d'un défi synesthésique lancé au spectateur et à ses attentes perceptives. Néanmoins, comme le souligne Laude, «le titre de l'exposition qui eut lieu [...], *Prises de Terre*, véhicule, dans l'ambiguïté voulue de son sens, un peu de l'esprit qui présida à ce projet⁴³.»

Compte tenu des diverses formes d'automatisme, d'abstraction lyrique et de matérialisme présentes à *Prises de terre*, et de l'investissement de Soulages dans la création d'une forme de peinture abstraite, personnelle et sans concession, plus proche peut-être de celle d'Hartung et de Schneider que de celle d'Atlan, l'artiste aurait pu exposer l'une de ses peintures expérimentales au brou de noix sur papier au lieu de la petite huile, *Peinture 100 × 81 cm, 1946*⁴⁴. Même si une peinture à l'huile était en principe un objet conventionnel digne d'être exposé, Soulages exprimera par la suite son insatisfaction devant cette œuvre, précisément en raison de la tension maladroite entre la toile peinte et son origine dans un dessin au fusain : «Tout s'est passé comme si je n'avais rien compris à la qualité du fusain. J'ai rajouté ces espèces de formes "volantes" en gris, en noir et en rose, qui me paraissent aujourd'hui gêner la construction qui vient du fusain⁴⁵.» Soulages estime que *Peinture 100 × 81 cm, 1946* est un échec : elle est composée trop rationnellement, dépourvue d'attention suffisante aux propriétés affectives de chaque médium. Toutefois, en dépit ou à cause de cet inconfort avec la technique de l'huile sur toile

43 Laude 1978 (note 42), p. 80. Laude donne par erreur la date de décembre 1948. Un de ses poèmes, intitulé «Prises de terre», figure dans *Le Surréalisme révolutionnaire* 1, mars-avril 1948, p. 4.

44 Dans «Un parcours» (dans cat. exp. Paris, 2009 (note 38), p. 19), Pierre Encrevé note que Soulages a réalisé des huiles et des brous de noix sur papier en parallèle, comme deux activités distinctes. Il s'est principalement consacré au brou de noix tout au long de 1948 (en ne réalisant que dix huiles sur toile) et pendant une partie de 1949. C'est un brou de noix qui orne l'affiche de l'exposition itinérante allemande de 1948–1949, *Große Ausstellung französischer abstrakter Malerei*.

45 Soulages à Encrevé, dans Encrevé 1994 (note 29), p. 39. Il ajoute que s'il a exposé cette œuvre à *Prises de terre*, c'est parce qu'il fallait une pièce de taille réduite pour une petite galerie exposant de nombreux artistes à la fois.

– cette œuvre lui rappelant une « crise » prolongée dans son atelier –, les prémisses comparatives de *Prises de terre* et la polémique sur l'abstraction et ses sources dans l'imagination en 1947–1948 alimenteront les œuvres ultérieures de Soulages avec une énergie puissante. Cette exposition a ouvert la porte, pour ainsi dire, à la possibilité d'une forme d'abstraction enracinée dans l'imagination et permettant au hasard de jouer un rôle, sans être totalement dépourvue de prises de décisions conscientes⁴⁶.

Prises de terre a également mis en évidence un seuil que Soulages n'a pas souhaité franchir. Alors que le brou de noix est un matériau plus immédiat et instinctif et qu'un automatisme débridé est manifestement un moyen de parvenir à l'abstraction, l'artiste est circonspect devant le risque d'assimilation à une pratique si étroitement associée au surréalisme. Il est possible que certains brous de noix – œuvres indisciplinées, principalement réalisées sur papier et d'aspect provisoire – aient paru ressembler au type de dessins automatiques approuvés par les surréalistes. En 1949, au cours d'une discussion collective sur l'abstraction, animée par le philosophe Raymond Bayer, Soulages se montre très réticent à soumettre sa capacité de décision à la domination de l'inspiration spontanée et continue⁴⁷. Il réfute constamment le fait d'assimiler la création de signes expressifs et gestuels à une émotion irraisonnée ou à une absence de réflexion, mais affirme néanmoins – avec Schneider et Hartung, mais contre la position rationaliste adoptée par Félix Del Marle (secrétaire général du Salon des réalités nouvelles à partir de 1947) – que rien ne peut être prévu à l'avance. À la suggestion que le résultat souhaité pour le tableau soit connu avant l'exécution, Soulages rétorque avec insistance que la direction prise et le résultat final sont inconnus avant de travailler avec les matériaux dont on dispose⁴⁸. Lorsque Del Marle souligne de manière révélatrice l'emploi de l'injonction « il faut que » par Soulages, celui-ci ne se laisse pas intimider et décrit volontiers la compulsion intérieure qui l'anime et qui prend forme dans l'acte de peindre :

« Je ne crois pas qu'on puisse parler sérieusement de peinture préétablie et différencier le contenu du contenant sans compromettre la peinture dans ce qui lui est étranger, le rêve, l'émotivité. [...] Chez

46 Soulages semble également avoir été invité à fournir une illustration au *Surréalisme révolutionnaire*. Le dossier d'œuvres d'art destinées à illustrer le numéro 1 de la revue (mars-avril 1948) comprend une photographie de *Peinture* (130 × 97 cm, 1946), réalisée par le Studio Yves Hervechon. Voir la collection du *Surréalisme révolutionnaire*, boîte 3, dossier 103, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University. Je remercie Kevin Repp, conservateur, de m'avoir communiqué cette information. Cette œuvre avait été exposée au Salon des surindépendants en 1947. Mais, contrairement aux autres photographies de ce dossier, aucune illustration d'une œuvre de Soulages ne figure dans la publication aux côtés d'œuvres de Francis Bott et de Richard Mortensen, entre autres, et ce pour une raison inconnue.

47 Raymond Bayer, *Entretiens sur l'art abstrait*, Genève 1964, p. 208–212.

48 Ibid., p. 208.

moi, les états d'âme ne préexistent jamais. Je me surprends à sentir certaines choses que je ne croyais pas sentir, mais l'état d'âme ne pré-existe pas, il se fabrique, se crée, s'invente à mesure que les formes s'ajoutent les unes aux autres ou agissent les unes sur les autres⁴⁹. »

D'une manière analogue à la cartographie géologique de l'imagination entreprise par Bachelard, Soulages souligne ici l'importance de la conduction entre la nécessité psychique profonde et la matérialité de l'expression picturale. *Prises de terre* aura servi de banc d'essai et, à partir du milieu de 1948, Soulages est prêt à faire sien tout le potentiel expérimental et ambigu de l'imagination matérielle, où les choix formels sont inséparables du désir imaginatif de travailler avec certaines formes et certains matériaux.

« Dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires »

Pour Bachelard, lorsque l'imagination matérielle se met au travail – dans ce néant situé au tréfonds de ce qu'il appelle le « germe de l'être » –, elle assujettit l'imagination formelle afin de produire un talisman chargé de sens : « Au fond de la matière pousse une végétation obscure ; dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires⁵⁰ ». Pour Soulages, ce sont des fleurs noires, ou plutôt des fourrés, qui poussent à la surface frangible et inhospitalière du verre au cours de l'été 1948, quelques mois seulement après *Prises de terre*. Les vitres de serre sont des toiles toutes trouvées, enduites de bitume de toiture à l'aide d'une queue-de-morue (large pinceau plat). Deux des quatre bitumes sur verre encore existants (l'un ne l'est plus) ont été peints à plat, de sorte qu'une fois relevés, seules une petite goutte ou deux ayant coulé, ainsi que quelques éclaboussures du pinceau, ont souillé la démarcation nette de la surface entre zones opaques et transparentes (ill. 1 et 2). À l'opposé d'un vernis translucide, le bitume salissant affirme son anti-pictorialisme, même lorsqu'il est dilué au *white-spirit* et peint sur la surface vitreuse⁵¹. Une troisième vitre rectangu-

49 Ibid., p. 211.

50 Bachelard, 1942–1947 (note 1), p. 3. On trouve une très belle allusion contemporaine à ce passage dans les paroles de la chanson « Teardrop », écrite et interprétée par Elizabeth Fraser, dans l'album *Mezzanine* (1998) du groupe Massive Attack.

51 Facilement disponible et bon marché, le bitume, qu'il soit tiré de la résine de pin, du charbon ou de la tourbe, est employé depuis longtemps par les photographes, les graveurs et les peintres. À propos de ses variétés et de sa chimie complexe dans son application à la peinture, voir H.M. Langton, *Blacks and Pitches*, New York 1926, et Georgiana M. Languri, *Molecular Studies of Asphalt, Mummy and Kassel Earth Pigments : Their Characterisation, Identification and Effect on the Drying of Traditional Oil Paint*, Amsterdam 2004. Les peintres du xxe siècle ont eu recours au bitume de diverses manières pour « abîmer » ou dilater la peinture. Dubuffet a utilisé le bitume d'une façon très différente de Soulages dans des tableaux exposés à la galerie René Drouin en

laire, et intacte, a été peinte à la verticale : les éclats d'espace transparent, visibles entre les coups de pinceau, sont souillés de gouttes et de traînées de bitume ayant coulé automatiquement le long du verre (ill. 3)⁵².

Découverte en partie grâce à une vision « fortuite » – celle des morceaux de la verrière détruite de la gare de Lyon, où Soulages prenait le train pour faire des allers et retours à Montpellier tous les étés après la guerre –, l'adaptabilité infinie des matériaux du quotidien fait irruption dans les activités de tous les jours (prendre le train, peindre à l'atelier), dans un dialogue souterrain avec les souvenirs des destructions de la guerre et du chaos psychologique, le désir de peindre et une intuition pragmatique. Appliquer d'un geste ample l'épais liquide noir sur le verre rappelle à l'artiste la verrière brisée et grossièrement réparée de la gare, « cette peinture involontaire et anonyme⁵³ ». Mais Soulages reconnaîtra plus tard que la profonde turbulence intérieure qu'a produite chez lui la réalisation de ces œuvres fut plus importante que ce catalyseur extérieur, tandis qu'il laissait la logique physique des coups de pinceaux agir avec et contre le bitume coulant et rebelle, en se tenant debout dans un état de rêverie, devant, ou par-dessus, la surface passive du verre attendant d'être « exécutée » (comme de son plein gré)⁵⁴. La première touche de bitume appliquée au subjectile dur et récalcitrant – si différent de la texture déchirable du jute ou du lin, ou de la douce perméabilité du papier et du carton – déclenche un processus exploratoire par lequel les matériaux suscitent le recours à certains outils, comme les pinceaux larges, adaptés aux propriétés spécifiques du matériau à peindre⁵⁵. Pourtant,

1946 ; voir en particulier les notes sur les matériaux des tableaux dans le catalogue de l'exposition, Michel Tapié, *Mirobolus, Macadam & Cie. Hautes Pates de J. Dubuffet*, Paris 1946. Pour une démarche plus proche de celle de Soulages, voir les *catrame* (bitume) entamés par Alberto Burri en 1948–1949 après une visite à Paris, dont on trouvera une analyse dans Emily Braun et Carol Stringari, *Alberto Burri : The Trauma of Painting*, New York 2015, p. 40–42, 116–123.

52 Voir Encrevé 1994 (note 29), p. 61–62. Dans « Le Verre et son opacité », dans cat. exp. Paris, 2009 (note 38), p. 57–58, Yve-Alain Bois relève que Kandinsky, Moholy-Nagy, Picasso, Duchamp et Pollock ont peint sur du verre, mais que Soulages se désintéresse des jeux d'ombre. Il a gardé ses bitumes sur verre dans son atelier pendant des années, avant que Bernard Ceysson ne les présente dans l'exposition novatrice *L'Art en Europe : les années décisives 1945–1953*, Saint-Étienne, 1987.

53 Soulages à Bernard Ceysson, dans Ceysson 1976 (note 16), p. 23.

54 Soulages à France Huser, dans « La neige était noire ... un grand entretien avec Pierre Soulages », *Le Nouvel Observateur*, 12 mai 1981, p. 82. Bachelard exalte l'axe vertical de la rêverie, qu'il considère comme le plus libérateur, dans *La Poétique de la rêverie* (1960) et *La Flamme d'une chandelle* (1961).

55 Dans un entretien avec Françoise Armengaud, dans « Titres » (1988), dans Soulages, 2009 (note 33), p. 117, Soulages relève que le mot « peinture » désigne la technique dans son ensemble et, spécifiquement, le subjectile, terme technique qualifiant le support ou la surface, employé dans le *Moniteur du bâtiment* et par tous ceux qui couvrent des surfaces avec de la couleur. Le mot « subjectile » semble avoir été pertinent pour les peintres et les critiques s'étant interrogés sur les matériaux de la peinture à des fins autres que mimétiques. Par exemple, Tristan Klingsor évoque l'emploi d'un subjectile, peu utilisé jusqu'alors, le carton, possédant une facilité d'absorption lui permettant de donner aux huiles un aspect mat, ressemblant à la détrempe, de telle sorte que les noirs perdent leur dureté et acquièrent un moelleux délicat (voir « Pierre Bonnard », dans *L'Amour de l'art* 8, août 1921, p. 242). Selon Paule Thévenin, Antonin Artaud s'est appuyé sur l'article de Klingsor

bien que l'œuvre naisse d'abord formellement du choix de la surface, du format, du pigment et des outils, Soulages a révélé que ce « choix » était déjà fait ailleurs : « On est déjà conduit vers quelque chose. [...] Ce n'est pas physique. C'est de l'ordre de la sensibilité et de l'imaginaire⁵⁶. »

Bachelard a lui-même noté que la matière proprement dite ne saurait être sous-estimée dans sa cause individualisante : « Elle reste elle-même en dépit de toute déformation, de tout morcellement⁵⁷. » L'antique embaumement du bitume est une anomalie notable parmi les éléments naturels ; son corps résineux est à la fois irréductible et modifiable, puissante incitation à la rêverie. Cherchant une explication de l'origine de l'électricité, les chimistes du XVIII^e siècle savaient intuitivement que les matières bitumineuses contiennent un fluide électrique semblable au feu : « Ce sont surtout les huiles, les bitumes, les gommes, les résines, dans lesquelles Dieu a enfermé le feu, comme dans autant d'étuis capables de le brider⁵⁸. » De manière plus impérieuse encore que l'électricité (même si, pour les surréalistes, ce fut sûrement l'une des implications de la « prise de terre »), ou encore que le mélange malléable et transformable de la terre et de l'eau en argile, Bachelard définit le bitume comme un parent morbide d'une « eau lourde » : « Étrange entente de l'eau et de la nuit, substance où le noir coule comme une matière⁵⁹. » En outre, pour Sartre, le symbolisme de ce « fluide aberrant » n'est pas simplement mortel ; comme il l'analyse en détail dans *L'Être et le Néant*, sa nature informe et visqueuse est un piège qui dépossède l'homme de sa capacité à construire un sens par la conscience rationnelle. En dépit de cette « antivaleur », Sartre est contraint de reconnaître quelque vérité dans la psychanalyse des matériaux effectuée par Bachelard⁶⁰. Le visqueux, dont le bitume est le principal exemple, s'avère,

pour sa description du subjectile comme fond catalyseur et traître de l'image, en particulier dans un texte de février 1947 (voir P. Thévenin, « La recherche d'un monde perdu », dans *Antonin Artaud : dessins et portraits*, Paris 1986, p. 25). Les conséquences spatialisées et l'énergie intersubjective du terme sont également analysées dans l'essai de Jacques Derrida figurant dans le même ouvrage, ainsi que dans Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris 1985, p. 36–38.

56 Soulages, « Le Processus de la création » (2003), dans Soulages, 2009 (note 33), p. 140–141.

57 Bachelard, 1942–1947 (note 1), p. 3.

58 Abbé de Mangin, « Question nouvelle et intéressante sur l'électricité » (1749), dans Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris 1949, p. 114.

59 Voir Bachelard au sujet de Poe, dans Bachelard, 1942–1947 (note 1) ; la citation est extraite de Blanchot 2007 [1942] (note 20), p. 244.

60 Sur l'attribution de la féminité au visqueux par Sartre, voir Robert Harvey, « The Sartrean Viscous : Swamp and Source », dans *SubStance* 20/1, 1991, p. 49–66 et, de manière plus générale, Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies : Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indianapolis, 1994, p. 192–198. On trouvera une solide critique féministe de Bachelard et de Sartre dans Wendy O'Shea-Maddour, « Gaston Bachelard's *L'Eau et les Rêves* : Conquering the Feminine Element », dans *French Cultural Studies* 14/1, 2003, p. 81–99.

reconnaît Sartre, riche d'« une foule de significations obscures et de renvois qui le dépassent. [...] Il est un sens possible de l'être⁶¹ ».

Si les peurs hallucinatoires de Sartre sont bien éloignées des raisons pratiques du recours au bitume par un peintre, le choix de ce matériau a suscité des images jusqu'alors latentes dans l'imagination matérielle de Soulages. Celui-ci a évoqué deux souvenirs catalyseurs liés l'un à l'autre : depuis un quai, il avait aperçu une hélice de bateau, rouillée et en forme de spirale, sur le pont goudronné et écaillé d'une péniche descendant la Seine, vision qui déclencha aussitôt le souvenir involontaire d'une obsession enfantine pour une énorme éclaboussure de goudron qui ornait le mur de l'hôpital situé en face de la fenêtre de sa chambre. Âgé de douze ou treize ans, alors qu'il faisait ses devoirs dans sa chambre, le jeune garçon fixa du regard cette tache noire, aplatie et provocante, avant de la voir soudain se métamorphoser en un coq doté d'une belle crête. Par une trompeuse illusion d'optique, l'oiseau disparaissait tout aussi brusquement dès que l'enfant s'approchait du mur, et reprenait son aspect informe de goudron séché, produit par l'éclaboussure d'un cantonnier négligent⁶². Soulages a relaté ces anecdotes afin de mettre en doute l'idée d'une source formaliste de l'abstraction, selon laquelle l'esprit traduit le monde en motifs abstraits et en un automatisme spontané. Il décrit au contraire avec précision l'éclaboussure de goudron noir : l'autorité du noir, l'une de ses parties à l'aspect lisse, brillant et homogène fusionnant avec des taches plus irrégulières, rugueuses et boursouffées, l'ensemble étant dynamisé par la force de la projection du liquide visqueux sur la pierre granuleuse de la surface verticale du mur⁶³. Les propriétés de la matière, irréductibles mais en germination, catalysent l'apparition d'une architecture picturale étrange et informe. Soulages se souvient que « la conjonction de tous ces éléments faisait la richesse de cette forme, sa cohérence aussi, et provoquait les mouvements de ma sensibilité [...] ». Puis il révèle : « J'y trouvais une jouissance⁶⁴. »

Les bitumes sur verre réfutent l'argument développé par Sartre dans son manifeste de l'engagement, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), même si, à première vue, ils paraissent conforter sa vision de la nature irrémé-

61 Sartre 1943 (note 21), p. 608, 703. Prolongeant cette analyse, Timothy Morton avance que la viscosité est une caractéristique principale des hyperobjets, « objets qui sont répartis à très grande échelle dans le temps et dans l'espace par rapport aux humains ». Il ajoute : « Avant l'expérience du beau, un réseau poisseux de viscosité doit déjà exister, au sein duquel je me trouve en phase avec l'objet. » (voir Timothy Morton, *Hyperobjects*, Minneapolis 2013 (Posthumanities Series 27), p. 1, 30).

62 Soulages, « Sur le mur d'en face » (1979), dans Soulages, 2009 (note 33), p. 45-46.

63 Soulages, entretien avec Bernard Ceysson (1976) voir Ceysson, 1976 (note 16), p. 24. Ses souvenirs s'accordent de manière frappante avec les préférences des artistes de Cobra, vers 1949-1950. Christian Dotremont déclare dans « Le grand rendez-vous naturel », dans *Cobra* 6, 1950, p. 3 : « Entre nous, la tache de couleur me paraît être tache de santé. La tache de couleur troue le mur blanc, étoile le ciel vide, et il est impossible de jouer avec elle. »

64 Soulages, « Image et Signification » (1984), dans Soulages, 2009 (note 33), p. 47.

diablement matérialiste de la peinture. Sartre commence par une analyse des particularités matérielles de chacun des arts, fulminant contre ceux qui considèrent, à tort, que les arts (la littérature, la peinture, la musique) sont équivalents : « Ici, comme partout ce n'est pas seulement la forme qui différencie, mais aussi la matière. [...] Les notes, les couleurs, les formes ne sont pas des signes, elles ne renvoient à rien qui leur soit extérieur⁶⁵. » Avec le langage poétique, dans lequel les mots deviennent des objets plutôt que des signes, Sartre prend comme exemple principal de cette différenciation matérielle la peinture, dont les pigments de couleur sont incapables de porter du sens au-delà de leur matière muette. Même lorsqu'elle est au service d'un peintre au réalisme aussi transparent que Vermeer, la peinture est un objet irrémédiablement matériel. La peinture s'apparente à la poésie pour Sartre qui détourne Bachelard afin de condamner (au lieu d'exalter) la manière dont les mots d'un poème « devenaient les choses elles-mêmes ou plutôt le cœur noir des choses⁶⁶ ». À l'inverse, il invoque la clarté d'une vitre comme métaphore de la conscience humaine pour exiger une description du monde dans une prose qui soit aussi claire qu'une vitre traversée par la lumière du soleil. Souhaitant que la lucidité consciente de l'écriture en prose soit l'équivalent de la transparence du verre, Sartre la compare à la dissimulation de la vision claire et, partant, à celle du sens en poésie et en peinture, qu'il voit d'un mauvais œil. Une vitre limpide rend possible la conscience délibérée et sans équivoque de l'expérience, tandis qu'un verre souillé ou obscurci dissimule le sens. Arguant de la primauté politique de la lisibilité publique du langage sur l'acte de se réfugier dans la poésie subjective, Sartre s'en prend à ceux qui ont pour commerce l'obscurité : « Puisque les mots sont transparents et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies⁶⁷. »

En appliquant d'un geste ample le bitume noir sur le verre, Soulages corrompt la transparence fonctionnelle du verre et rend ce matériau au

65 Sartre, 1948 (note 22), p. 12.

66 Sartre fait écho à Bachelard dans Sartre, 1948 (note 22), p. 22. Sartre évoque à nouveau Bachelard lorsque, dans une analyse de la peinture (p. 71–72) qui en affirme la liberté d'imagination, il fait allusion à la « finalité » des objets chez Vermeer qui « n'est pas tant dans les formes ou dans les couleurs que dans son imagination matérielle ». Georges Didi-Huberman explore la « cause matérielle » de la peinture et la confrontation de la transparence mimétique avec la peinture opaque en prenant Vermeer comme exemple principal (voir Georges Didi-Huberman, *Confronting Images : Questioning the Ends of a Certain History of Art*, University Park (Pennsylvania) 2005, p. 229–271. Didi-Huberman ne cite pas Sartre, mais s'inspire de l'*Essai sur la connaissance approchée* de Bachelard, Paris 1927).

67 Sartre, 1948 (note 22), p. 32. Voir l'analyse subtile de Suzanne Guerlac, *Literary Polemics : Bataille, Sartre, Valéry, Breton*, Stanford 1997, p. 60–64. Guerlac montre comment Sartre renverse un poème de Paul Valéry afin de revendiquer la supériorité de la vision extérieure sur la vision intérieure. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?* – Sartre, 1948 (note 22), p. 121 –, Sartre évoque à nouveau le verre – paradoxalement, par rapport à son analyse antérieure – dans son analyse des écrivains classiques du xviii^e siècle qui, dit-il, offrent à leurs lecteurs un miroir magique, une image qui, parce qu'elle est une belle œuvre d'art, est faite de verre.

domaine de l'imagination matérielle dans son état amorphe originel, entre liquide et solide. Le verre de silicate est le résultat manufacturé d'un processus de trempe qui fait passer le matériau d'un état brut en fusion à la forme dure, raffinée et polie, capable de réfracter, réfléchir et transmettre la lumière⁶⁸. Par conséquent, bien que sa clarté semble être l'opposé de l'absorption de la lumière par le bitume, le verre est mis sur le même plan que le bitume en tant que substance mutable contenant des particules de feu : « C'est dans tous les corps bitumineux et sulfureux tels que le verre et les poix que se rencontre la matière électrique [...] »⁶⁹. Posés verticalement sur une table de l'atelier ou appuyés contre un support blanc et accrochés au mur, les bitumes sur verre ne demandent qu'à être traversés par la vue, tout en refusant pareille clarté de perception. Contrairement à l'effet de miroir, les vides limpides situés entre les zigzags tracés au pinceau large promettent un dévoilement qui n'est qu'illusion. Invitée à voir – à voir à travers –, la vue est empêchée par une barrière brisée de barres noires opaques. Les bitumes sur verre de Soulages révèlent la peinture proprement dite comme une quête orphique du sens obscurément vrai de la vision⁷⁰.

Pour mieux élever la prose au-dessus de la poésie et de la peinture dans la hiérarchie des arts de Sartre, la morphose matérielle ambiguë de la peinture et de la poésie est reléguée au domaine de l'altérité et du silence. Soulages n'est pas en désaccord avec l'exclusion par Sartre de la peinture et de la poésie de la sphère publique bruyante des discours politiques solennels et de la littérature engagée, même si ce qui peut être pris pour un renoncement à la responsabilité destine la peinture à des fins différentes, moins compromises, voire éthiques. Contrairement à la condamnation sans appel de Sartre qui fait de la poésie et de la peinture des codes muets et enveloppés de mystère, Soulages et Bachelard (de même que d'autres, parmi lesquels Paulhan et Blanchot, ou les surréalistes) se consacrent à un modèle poétique et expérimental de création imaginative et à un dialogue ouvert se situant à l'opposé d'une épistémologie prohibitive.

68 Voir Rayna Kalas, *Frame, Glass, Verse : The Technology of Poetic Invention in the English Renaissance*, Ithaca (New York), 2007, et Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris 1994.

69 Abbé de Mangin, cité dans Bachelard 1949 (note 58), p. 113.

70 Dans « Le Regard d'Orphée », dans Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris 1955, p. 180, Blanchot associe le désir et l'inspiration au regard d'Orphée qui descend dans les profondeurs à la recherche d'Eurydice. Arrivé à destination, il ne peut l'approcher qu'en lui tournant le dos, sinon elle retournera au royaume des ombres. Orphée sacrifie tout « à cet unique souci : regarder dans la nuit ce que la nuit dissimule, l'autre nuit, la dissimulation qui apparaît ». On trouvera une analyse éclairante du motif orphique dans Kevin Hart, *The Dark Gaze : Maurice Blanchot and the Sacred*, Chicago 2004.

La matière primordiale en série

Dans divers propos tenus au sujet de son œuvre, Soulages a volontiers reconnu la dynamique poétique et pragmatique existant entre le matériau et l'imagination. Il a proposé la définition suivante à l'occasion d'une conférence intitulée «L'Espace», donnée au Collège philosophique à Bruxelles en avril 1953 :

«Toute œuvre d'art se situe dans l'imaginaire, et notre expérience de l'espace, de celui que nous vivons et éprouvons tous les jours, s'y trouve incluse. [...] La seule manière que j'ai de parler du sens de l'espace qu'il peut y avoir dans mes peintures m'est impossible à détacher de ma manière de travailler ; pour moi en tant que peintre il n'y a pas de problèmes de l'espace, il y a des solutions qui se présentent au cours de mon travail, toutes mêlées à un ensemble indissociable de couleurs, de formes, de matières [...]»⁷¹.

Des propos ultérieurs corroborent la foi de Soulages dans les mécanismes mystérieux de l'imagination en rapport direct avec les couleurs, les formes, les matériaux et les outils qui produisent le tableau : «C'est de cette manière que le tableau se rapproche du moment où je ne peux plus rien faire»⁷².

C'est là un matérialisme moderniste étayé par un désir de peindre qui, d'une part, est par nature constructiviste et fondé sur la décision et qui, d'autre part, accueille l'aléatoire au sein du processus de création et se trouve catalysé par l'expérimentation libre des outils et des matériaux. À partir de cette interaction essentielle entre la connaissance tacite et l'imagination, les variations sont inépuisables car, comme l'observe Bachelard, «dès que les images s'offrent en série, elles désignent une matière première, un élément fondamental»⁷³. Cet élément primordial n'est pas seulement la matière visqueuse cuite, rendue ou distillée par le peintre et appliquée comme une pâte sur une surface accueillante. Il s'agit de l'interface psychocorporelle entre matière, imagination et corps, qui est suscitée par le désir et trouve son analogon matériel dans la peinture.

Cartographier le domaine de la peinture selon un rébus aplati et abstrait de l'histoire picturale, c'est nier l'un des aspects les plus irréfutables de la peinture moderne – son matérialisme –, même si la réalité d'une œuvre d'art ne saurait, comme l'a noté Soulages, être réduite à sa matérialité⁷⁴. L'application d'un pigment visqueux sur un support

71 Soulages, «L'Espace», dans *Le disque vert* 5, janvier–février 1954, p. 79–81.

72 Soulages, «Le processus de la création» (2003), dans Soulages, 2009 (note 33), p. 139.

73 Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris 1943, p. 15.

74 Ceysson, 1976 (note 16), p. 15 : «La réalité d'un tableau ne se réduit pas à sa matérialité : châssis, toile.»

(une toile, le plus souvent) est la base matérialiste d'une image optique, les deux éléments constituant une contribution critique à un ensemble plus vaste de débats passionnés sur l'échec, l'opacité ou l'abstraction de la représentation. De manière distincte, mais avec des recoupements, la position antimétaphysique de Soulages à l'égard de la création et l'épistémologie de Bachelard posent comme postulat l'existence d'une imagination matérielle dont les images sont mises au jour par le double impératif de l'expérience objective et de l'intuition subjective. L'insistance de Bachelard sur une imagination *ouverte*, avant toute chose, inaugure une alternative elliptique et ambitieuse à un système de pensée clos, qui trouve son équivalent matériel dans l'œuvre d'art⁷⁵. Réagissant aux expériences quotidiennes réalisées avec les matériaux divers de la peinture dans l'atelier et au questionnement de l'art abstrait dans des expositions comme *Prises de terre* en 1948, Soulages s'est déclaré en faveur de la fonction poétique de la peinture abstraite. Depuis, chaque œuvre a trouvé sa place dans la série en tant que proposition matérielle délibérée du point de vue historique : «Je crois toujours à une peinture ouverte à ce qu'on ne sait pas, venue, pensée, couleurs et brosses en main. Les choix esthétiques ont des répondants éthiques. La théorie découle de l'œuvre, lui est en quelque sorte implicite⁷⁶.» Par la force de leur abstraction iconoclaste, ces tableaux abstraits donnent une forme physique à l'imagination matérielle et, ce faisant, en radicalisent le potentiel, qu'ils laissent totalement ouvert.⁷⁷

75 Bachelard, 1942–1947 (note 1), p. 4 : «La méditation d'une matière éduque une *imagination ouverte*». Voir aussi Bachelard, *La Philosophie du non* (1940), Paris 1981, p. 9–10 et 135, dans laquelle Bachelard décrit le principe majeur d'une «philosophie ouverte», où le «non» inaugure un espace non systématique de la pensée (plutôt qu'«une volonté de négation») : «comme la conscience d'un esprit qui se fonde en travaillant sur l'inconnu, en cherchant dans le réel ce qui contredit des connaissances intérieures.»

76 Soulages, «La passion cinquante», *Le Nouvel Observateur*, 24–30 juin 1988, dans Soulages, 2009 (note 33), p. 230.

77 Certains aspects de cet article ont été présentés à la conférence «Material Imagination», organisée à l'Université de St. Andrews en octobre 2010; à la 3^e Conférence du réseau européen des études sur l'avant-garde et le modernisme, à l'Université du Kent en septembre 2012; à l'Université du Sussex en mars 2013; au Centre allemand d'histoire de l'art, à Paris en mars 2015; et au Getty Research Institute, à Los Angeles, le 7 décembre 2015. Je remercie toutes les personnes qui m'ont invitée à m'exprimer, ainsi que tous les participants pour leurs questions et commentaires. Je remercie tout particulièrement Alistair Rider, Ina Blom, Charlotte de Mille, Michelle O'Malley, David Mellor, Sophie Cras, Laurence Bertrand Dorléac, Jan Baetens, Tom Jones, Veronica Peselmann, Niko Vikario et Thomas Schlessler. La Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman, à Antibes, le Musée Soulages, à Rodez, et Yves Chevretil-Desbiolles (IMEC) m'ont apporté une aide considérable dans mes recherches et dans l'acquisition d'images. Je dois à Peter Read bien plus que de simples remerciements pour son aide pour les traductions en anglais; j'exprime ma gratitude permanente à Steven Harris pour sa patience et sa rigueur. Enfin et avant tout, à Pierre et Colette Soulages, mille fois merci.

D'où vient la Nouvelle Vague ?

Antoine de Baecque

D'où vient la Nouvelle Vague ? Ma première réponse serait : de la cinéphilie. Qui sont-ils, ceux que l'on nomme les « cinéphiles » ? Des « voyous du journalisme¹ » ? Des « copains » inaugurant la culture jeune ? Les « gentilshommes de notre temps² », selon Éric Rohmer, leur aîné et maître à penser ? Ces questions deviennent d'actualité quelques mois après le premier flux de la Vague, à la fin des années 1950. Le très classique *Figaro littéraire* propose ainsi à ses lecteurs, sur une pleine page, un reportage au titre évocateur : « Dans les temples clandestins du cinéma d'avant-garde³ ». Bernard Dort, dans les pages de *France-Observateur*, s'interroge gravement : « Le cinéma est-il une religion⁴ ? » Robert Benayoun, toujours dans *France-Observateur*, tente de présenter aux lecteurs les jeunes gens qui fréquentent ces « temples » et pratiquent cette « religion » : « Salut les cinéphiles », titre alors l'hebdomadaire. Le premier à s'être vraiment penché sur ce phénomène cinéophile est sans doute Jacques Laurent. Dans *Arts*, qu'il dirige et qui, dès 1954, a accueilli les philippiques de Truffaut puis de ses amis des *Cahiers du cinéma*, Laurent tente de justifier la réputation naissante de ses tout jeunes collaborateurs formés dans et par la cinéphilie. En février 1955, dans un éditorial au grand retentissement, il désigne ce mouvement comme la « critique des catacombes⁵ ». Ce texte est important car il ressemble à une reconnaissance : Truffaut et les cinéphiles y sont élevés par le pape des écrivains

1 Expression de Claude Autant-Lara à propos de François Truffaut, jeune critique à *Arts*, en mai 1957. Citée dans Antoine de Baecque, *La Cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris 2005, p. 165.

2 Éric Rohmer, « Hollywood, terre classique », *Cahiers du cinéma*, n° 53, décembre 1955.

3 *Figaro littéraire*, 14 mai 1960.

4 *France-Observateur*, 25 novembre 1961.

5 Jacques Laurent, « La critique des catacombes », dans *Arts*, 14 février 1955.

hussards au rang d'intellectuels à part entière, mais des intellectuels en révolte, en rupture de ban, des « furieux en état de belligérance ». « Il y a deux sortes de critique de cinéma », constate ainsi Jacques Laurent :

« D'abord une critique dont l'enseigne pourrait être "cuisine bourgeoise". Elle est brave fille, désireuse de s'accorder avec les goûts du grand public et pratiquée par des gens pour qui le cinéma n'est pas une religion, mais un passe-temps agréable. Et puis il y a une *intelligentsia* qui pratique la critique à l'état furieux. Truffaut est un des représentants les plus doués de cette dernière sorte de critique, phénomène récent qu'il faut examiner attentivement. L'*intelligentsia* dont je parle se croit, ou se veut, en état de belligérance. Qu'elle approuve ou qu'elle condamne, cette critique est furieuse parce que, jugeant les films à travers une éthique et une esthétique qu'elle s'est formée à la Cinémathèque, elle est toujours en état de guerre contre la critique embourgeoisée. Nous avons donc affaire à une critique incomprise, d'où sa hargne. Or, les ciné-clubs, la Cinémathèque lui ont fait un état d'esprit religieux. Ces lieux ont été les catacombes du cinéma et les jeunes critiques y ont acquis une culture qui les a séparés du commun des fidèles dominicaux. Les schismes sont rarement tolérants. Luther se souciait peu d'être correct, eux aussi⁶. »

En parlant de « catacombes », Jacques Laurent voit juste : une nouvelle église s'est créée, qui a ses temples, son esprit de communion, et pratique sa culture en contrebande, hors du monde. Les cinéphiles, d'ailleurs, le confient : leur plaisir est lié à l'interdit contourné, à ces ruses de jeunesse qu'il s'agit de conserver, comme un rituel, même lorsqu'elles seront devenues inutiles. Car la cinéphilie ressemble à une poche de résistance au milieu de la culture du temps : elle s'organise en une société parallèle, définissant un réseau de contre-culture, et possède le goût du secret et d'un trafic de contrebande, prenant la forme d'un journal intime du cinéma peu à peu mais jalousement partagé avec des fidèles initiés.

Le contexte culturel de la Libération est éminemment favorable à la vie cinéphile⁷. Alors, on veut tout voir des films européens mutilés ou censurés d'avant 1940 (*L'Atalante*, *La Règle du jeu*), on veut rattraper le temps perdu du cinéma américain interdit pendant la guerre, de l'un de ses âges d'or, tout en ne négligeant aucune des sorties importantes qui rythment l'actualité du néo-réalisme italien ou du cinéma français. Une géographie du Paris cinéphile de l'époque est plus qu'instructive. Les salles d'exclusivité d'abord : on court à la Pagode, aux Ursulines,

⁶ Ibid.

⁷ De Baecque, 2005 (note 1).

au Troyon, au Vendôme, aux Reflets et surtout au Broadway, la salle majeure des «hollywoodophiles». Mais ce qui fait l'originalité de cette cinéphilie est sans conteste le discours critique qui l'accompagne. On voit des films, beaucoup, on en parle, on en présente les réalisateurs, en personne ou à travers les premières filmographies sérieuses qui traversent les nouvelles revues (*L'Écran français*, *Cinémonde*, *La Revue du cinéma*, bientôt les *Cahiers du cinéma* en 1951 et *Positif*, à Lyon, en 1952).

La cinéphilie produit une culture très particulière. L'apprentissage est érudit, marqué par un nombre impressionnant de visions et révisions de films ou la rédaction de centaines de filmographies précises et fidèles, au détail près. Les bancs de l'école, quant à eux, par un étonnant transfert autodidacte, se trouvent métamorphosés en fauteuils d'orchestre ou, plus souvent encore, en sièges ingrats de salles de quartier où passent quelques séries B hollywoodiennes ou certains péplums italiens. La seule «politique», quant à elle, est la défense acharnée des auteurs élus, ferveur qui demeurera le pilier de l'écriture et des prises de position publiques de la cinéphilie durant ces années : on ne se mobilisera pas, ou peu, contre la guerre d'Algérie, mais «pour la Cinémathèque» dirigée par Henri Langlois, autre temple propre aux jeunes cinéphiles. Aux antipodes des expériences littéraires avant-gardistes du moment (Lettrisme ou Nouveau Roman), l'écriture très classique adoptée par les jeunes cinéphiles porte ainsi aux nues des cinéastes, souvent américains, tels Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang, Nicholas Ray, Vincente Minnelli, Robert Aldrich, considérés à l'égal des grands écrivains. En 1950, si les films de Hawks, de Lang, de John Huston, d'Hitchcock sont connus, et leurs vedettes comme leurs histoires largement diffusées par la presse de cinéma à grand tirage, ils ne relèvent pas encore du discours intellectuel. La cinéphilie, en ce sens, n'est pas un culte de l'auteur maudit, de l'artiste rebelle et marginal, mais plutôt un transfert, une captation d'objet : il s'agit d'appliquer à des cinéastes œuvrant au cœur du système commercial un regard et des mots auparavant réservés aux artistes de renom. Ainsi, la cinéphilie ne se construit pas contre le spectacle, ni contre les ciné-romans, mais comme une sorte de prolongement intellectualisé de leur action. C'est sa force. Elle ne tient pas le même discours que les magazines grand public ; elle revendique un jugement de goût, mais ce choix s'exerce à partir d'un identique corpus de films : le cinéma hollywoodien populaire. Son ennemi irréductible, par contre, est le cinéma français «de qualité», culturellement et littérairement bardé de références et de solides scénarios, qui n'offre aucune prise à cette contre-culture du choix paradoxal, ainsi que ses défenseurs : la profession, la culture du «bon goût» et la gauche anti-américaine. La cinéphilie du moment a ainsi souvent été vue, avec quelques raisons, comme une contre-culture d'amateurs, revendiquant son «mauvais goût», et politiquement provo-

catrice, donc de droite à un moment où il était mal vu de s'afficher « désengagé » et d'aimer les films américains. On doit surtout y voir à l'œuvre une sorte de dandysme, une « culture de l'écart », qui cherche une cohérence intellectuelle là où elle ne s'offre pas comme évidente. Éloge du décalé et du mineur qui apparaît en définitive comme la quintessence du comportement cinéphile. Cet éloge s'exprime d'une façon extrêmement réactive.

La polémique est la langue de la cinéphilie, pendant militant, sectaire, de sa soif d'érudition et de connaissance. Les « Jeunes Turcs » mènent ce qu'ils nomment très vite leurs « campagnes de presse ». Ils inaugurent, de fait, une manière nouvelle d'intervenir sur la scène cinéphile, franche, directe, violente, presque inquisitoriale, fondée sur un jugement de goût toujours circonstancié mais souvent provocateur et mordant, prenant le risque de l'injustice – manière qui choque les milieux critiques du temps. À partir de 1956, lorsque Truffaut, grâce à une popularité vite établie auprès des lecteurs, parvient à imposer des articles en première page d'*Arts*, les « jeunes furieux⁸ » s'emparent des gros titres de l'hebdomadaire. Avec un sens certain du spectaculaire journalistique, des titres à scandale composés en gros caractères attirent l'attention des lecteurs sur la progressive dégénérescence de l'école française : par exemple, un « Vous êtes tous témoins de ce procès : le cinéma français crève sous de fausses légendes », publié le 15 mai 1957 à l'occasion du numéro spécial « qui dit sévèrement toute la vérité sur les hommes et les méthodes du cinéma français »...

Cette manière d'en appeler au peuple (des lecteurs) pour trancher un différend, pour décider de l'issue d'un combat polémique, n'est pas sans rapport avec les pratiques politiques du temps : en cette fin de IV^e République déconsidérée, l'appel au peuple face aux politiciens est un des thèmes les plus populaires, bientôt repris par tous les partis contestataires, à gauche comme à droite, communistes et poujadistes, puis illustré par la prise du pouvoir par le général de Gaulle. À la fin des années 1950, la cinéphilie est donc une véritable école parallèle. Une vingtaine de revues de cinéma ont fait leur apparition, élargissant le public des « mordus du cinéma⁹ », des « gloutons optiques¹⁰ », ce public qui profite également de l'implantation d'un réseau de plus en plus serré de ciné-clubs et de la multiplication des salles dites « de répertoire » en province. Les tirages cumulés de ces revues, soit 122 440 exemplaires, ainsi que leur nombre total d'abonnés, 30 840, soulignent avec force l'épanouissement du cercle cinéphile.

8 Laurent, 1955 (note 5).

9 *France-Observateur*, 25 novembre 1961.

10 Ibid.

Ce que la Nouvelle Vague rend visible, c'est une jeunesse, une nouvelle génération. Car la Nouvelle Vague est un mouvement de jeunesse¹¹ ; ce sera ma deuxième réponse à la question de son origine. Elle a brusquement redonné un nouveau visage au cinéma français, lorsque, entre 1959 et 1962, près de cent cinquante tout jeunes gens ont fait leurs débuts de metteur en scène, faisant respirer le système jusqu'alors fermé et hiérarchisé de l'industrie cinématographique française. Elle a également filmé la jeunesse, a capté ses habitudes, ses manières de parler, a offert aux jeunes spectateurs de jeunes acteurs incarnant les histoires de jeunes cinéastes. Il s'est passé quelque chose d'unique, une double reconnaissance : une génération de Français – qu'on a appelée « nouvelle vague » dans les journaux, les enquêtes et les magazines – s'est retrouvée à peu près synchrone avec une idée et une pratique du cinéma – qu'on a nommée « Nouvelle Vague ». Seule cette adéquation, presque trop belle, mais éphémère, a pu transformer un moment particulier de l'histoire du cinéma en une mythologie des temps modernes.

Au milieu des années 1950, les jeunes Français de quinze à vingt-neuf ans sont à la fois plus nombreux, presque huit millions, et, du fait du vieillissement général de la population, moins massivement présents dans la société (un Français sur six) que quelques décennies auparavant. Ces données ont transformé la condition de la jeunesse, qui s'impose donc comme « problème » d'abord parce qu'elle existe davantage. De plus, la société des années 1950, moralement guindée, toute laborieuse, politiquement déconfite, ne présente pas son meilleur visage à une jeunesse qui doit patienter. Cette génération adulte a été marquée par l'histoire, l'a vécue aux premières loges. Et la génération suivante ? François Nourissier, dans un pamphlet anti-jeune, *Les Chiens à fouetter*, n'a pas hésité à y reconnaître le spectre de la démobilisation, du décervelage et de la futilité. Portrait d'une jeunesse qui aurait manqué d'avoir souffert : « Voici que se lève, immense, bien nourrie, ignorante en histoire, opulente, réaliste, la cohorte dépolitisée et dédramatisée des Français de moins de vingt ans¹². »

C'est à ce moment que la jeunesse, phénomène en grande partie « introuvable¹³ », prend une représentation importante dans la société. Quelle autre catégorie humaine peut se prévaloir d'une visibilité sociale et médiatique semblable à celle qu'a connue la jeunesse à cet instant précis ? Les livres, les enquêtes, les films, les articles, les études, les émissions, se multiplient à partir de ce moment pour constituer une

11 Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Paris 1998 (réed. 2008).

12 François Nourissier, *Les Chiens à fouetter : sur quelques maux de la société littéraire et sur les jeunes gens qui s'apprentent à en souffrir*, Paris 1956, p. 114.

13 Ludivine Bantigny, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des Trente Glorieuses à la guerre d'Algérie*, Paris 2007, p. 11.

représentation de la jeunesse qui, parfois, s'est superposée aux pratiques juvéniles, les révélant autant que les masquant, ou les provoquant. Mais paradoxalement, plus la jeunesse semble être partout dans les représentations de la société, plus elle semble introuvable et difficile à définir. Roland Barthes définissait à ce moment cette catégorie comme un « mana », c'est-à-dire une « forme difforme, sans forme, susceptible de prendre toutes les formes¹⁴ ». Entre les stéréotypes, les clichés, les images de l'opinion publique, et ce que révèlent les enquêtes et les études, il est souvent difficile et délicat de faire le tri.

La prise de conscience de l'existence d'une identité propre à la jeunesse est l'occasion d'une série d'enquêtes, nombreuses, détaillées, approfondies, au point que l'on peut parler d'un véritable genre possédant ses spécialistes : journalistes, universitaires ou littéraires. Entre 1957 et 1960, journaux, revues, livres, les accueillent à foison¹⁵. Le mouvement est lancé en mars 1955 par la revue *La Nef*, qui publie un numéro spécial intitulé « Jeunesse, qui es-tu ? »¹⁶. Puis, en cinq ans, près d'une trentaine d'enquêtes nationales se succèdent.

L'enquête menée en 1957 par l'hebdomadaire *L'Express* marque une date dans l'histoire car elle invente le terme et le concept de « nouvelle vague ». Le 3 octobre, *L'Express* porte ainsi fièrement en couverture, sous le joli visage d'une jeune femme souriante, le titre « La nouvelle vague arrive ! ». L'ensemble est complété par une citation de Péguy, tirée de *Notre jeunesse* (1910) : « Vingt ans. C'est nous qui sommes le centre et le cœur. L'axe passe par nous. C'est à notre montre qu'il faudra lire l'heure. » L'enquête a été menée conjointement par l'hebdomadaire fondé en 1953 par Françoise Giroud et Jean-Jacques Servan-Schreiber, journal qui a transformé la presse des magazines en France, et par l'Institut français d'opinion publique (IFOP), le principal institut de sondage de l'opinion. L'idée est venue de Françoise Giroud qui, en avril 1955, avait déjà mené dans *L'Express* une enquête sur les goûts culturels de la jeunesse française. L'enquête se fonde sur la diffusion d'un questionnaire précis, en vingt-quatre points, auquel les Français âgés de dix-huit à trente ans sont invités à répondre. *L'Express* dispose en effet, au vu de son lectorat, de ses partis pris, de son style, d'une bonne audience parmi ceux qui composent cette « nouvelle vague ». L'ensemble des réponses est ensuite traité par l'IFOP, qui en tire des données rigoureuses, tandis que l'hebdomadaire, chaque semaine pendant près de trois mois, publie les témoignages jugés les plus représentatifs et les plus intéressants. Il s'agit donc de « connaître en profondeur » la nouvelle génération des

14 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957, p. 150.

15 De Baecque, 1998 (note 11) ; Bantigny, 2011 (note 13).

16 *La Nef*, 22 mars 1955.

Français, ses « idéaux », ses « jugements », sa « formation », sa « volonté », et les vingt-quatre questions en découlent. Par exemple : « En quoi votre génération sera-t-elle différente de la précédente ? », « Trouvez-vous que vous avez plutôt de la chance ou de la malchance de vivre à l'époque actuelle ? », « À votre avis, quel est le meilleur métier que peut choisir à notre époque un garçon de vingt ans ? », « Êtes-vous heureux ? (expliquez votre réponse) », « S'il y avait en France un régime communiste, est-ce que votre situation personnelle s'en trouverait modifiée ? », « Est-ce que vous attachez de l'importance à la manière dont les gens se sont comportés pendant la dernière guerre ? », « Si vous deviez désigner un des auteurs suivants comme ayant plus spécialement marqué l'esprit des gens de votre âge, qui choisiriez-vous ? Alain, Aragon, Bernanos, Breton, Camus, Gide, Malraux, Mauriac, Maurras, Sartre ? », « Est-il une chose pour laquelle vous êtes prêt à risquer votre vie ? »

Sur cette lancée, *L'Express* consacre définitivement l'expression « Nouvelle Vague » en se l'appropriant : le 26 juin 1958, l'hebdomadaire prend pour sous-titre, en couverture, « Le journal de la Nouvelle Vague », une appellation qu'il conserve tout au long de l'année. Quelques jours plus tard, Françoise Giroud regroupe près de deux cents témoignages sur les quinze mille suscités par son enquête, reçus au courrier des lecteurs de *L'Express*, et les publie dans un livre paru en 1958 chez Gallimard, *La Nouvelle Vague : portraits de la jeunesse*. L'expression « Nouvelle Vague » a donc été forgée pour désigner le vide que représente la génération à venir pour les adultes de 1957, pour tenter d'élucider le profil collectif d'une jeunesse encore énigmatique et lui conférer un caractère attractif : s'il ne veut pas être submergé, le vieux monde doit s'adapter, s'ouvrir, se faire plus jeune. L'identification « de » et l'identification « à » la Nouvelle Vague constituent alors un véritable enjeu.

Mais dès 1958, l'expression forgée par *L'Express* désigne plus explicitement un fait cinématographique. D'où vient la Nouvelle Vague ? Ma troisième réponse est : du jeune cinéma français. Françoise Giroud en a elle-même conscience lorsqu'elle lance dans son hebdomadaire, au début de l'année 1958, une autre enquête auprès des lecteurs : il s'agit alors d'épouser l'expression privilégiée du renouveau en réclamant « des idées de toute sorte pour réaliser un film sur la jeunesse ». Depuis quelque temps est apparue une génération de très jeunes cinéastes encore cantonnée dans le film court. En effet, le court métrage, dès le milieu des années 1950, gagne un nouveau territoire, un nouveau combat, s'approprie une place sur un terrain jusqu'alors interdit : la fiction. La forme documentaire se perpétue, bien sûr, parfois sous la direction de metteurs en scène très talentueux, tels Alain Resnais ou Georges Franju. Mais la forme brève au cinéma s'arroge le pouvoir de la nouvelle en littérature. Et ce sont les « Jeunes Turcs » des *Cahiers du cinéma* qui président

à ce coup de force, bouleversant les lois du court métrage. Entre 1951 et 1958, les critiques des *Cahiers* ont, à eux seuls, réalisé une trentaine de courts métrages. Si ce mouvement de renouveau n'est pas uniquement composé de critiques de la petite revue à couverture jaune s'initiant à la réalisation (Pierre Kast, Claude Chabrol, Jacques Rivette, François Truffaut, Jacques Doniol-Valcroze, Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Claude de Givray, Charles Bitsch), nombreux sont, parmi les jeunes réalisateurs de courts métrages, ceux qui proviennent de la « famille » *Cahiers* prise au sens large. Alain Resnais et Chris Marker représentent cette « rive gauche » proche d'André Bazin et de Jacques Doniol-Valcroze, les fondateurs. Ils donnent régulièrement leur avis sur les films de l'actualité dans les « Étoiles » de la revue, et Marker a écrit plusieurs textes dans les premiers numéros des *Cahiers*. Agnès Varda, Jacques Demy, Jacques Rozier, Jean-Daniel Pollet, Jean Rouch, Pierre Schoendoerffer font également partie de la « mafia », selon un mot de Truffaut¹⁷, passant parfois au bureau des *Cahiers*, en haut des Champs-Élysées. De tous ces cinéastes en herbe, la revue, dès le milieu des années 1950, scrute donc attentivement les premiers essais, les brouillons.

Durant l'été 1956, tout le groupe des *Cahiers* s'est retrouvé dans l'appartement de Claude Chabrol, où Jacques Rivette, aidé de Charles Bitsch comme chef-opérateur, tourne *Le Coup du berger*. Les amis de passage, pouvant faire office de figurants, tels Jean-Luc Godard et François Truffaut, ont déjà lu le scénario, simple et compliqué comme un problème de mathématiques, d'où le titre emprunté au vocabulaire des joueurs d'échecs : une jeune femme imagine un subterfuge pour justifier aux yeux de son mari le port d'un manteau de fourrure que lui a donné son amant. Pierre Braunberger en a financé les frais de finition pour l'inclure dans son catalogue. Le producteur note d'ailleurs dans ses *Cinémamémoire* que « le premier véritable film de la Nouvelle Vague est *Le Coup du berger*¹⁸ ». Truffaut en témoigne lui aussi :

« C'est à Rivette que nous devons cette vocation, car de nous tous il était le plus farouchement déterminé à passer aux actes. Il était arrivé de province en 1949 avec, dans sa valise, un petit film en 16 mm : *Aux quatre coins*. À Paris, il en réalisa deux autres, *Le Quadrille*, interprété notamment par Jean-Luc Godard, et *Le Divertissement*. Sous son influence, je me décidai à mon tour et tournai dans l'appartement de Jacques Doniol-Valcroze un brouillon, sans intérêt même à l'époque,

17 *Cahiers du cinéma*, Présentation du numéro spécial « Jeunesse du cinéma français », n°90, décembre 1958.

18 Pierre Braunberger, *Producteur : cinémamémoire*, Paris 1987, p. 36.

intitulé *Une visite* et dont Rivette, par amitié et pour se perfectionner, accepta d'être le chef-opérateur¹⁹... »

Mais le maître du 16 mm de fiction est sans conteste Éric Rohmer, qui impressionne ses cadets et contribue à les pousser vers la réalisation de courts métrages. « Les deux films de Rohmer, *Bérénice*, d'après Edgar Poe, et surtout *La Sonate à Kreutzer*, tournés en 16 mm et sonorisés sur magnétophone, sont des films admirables²⁰ », écrit ainsi Truffaut.

L'écho des productions de cette génération se répercute de plus en plus régulièrement dans les *Cahiers du cinéma* : six mois après le premier article de Doniol-Valcroze, l'École du court métrage, en décembre 1957, y devient la « relève²¹ ». La revue crée alors une rubrique nouvelle, « Notes de courts métrages », où le film court peut être traité à l'égal d'un long. Elle donne à lire le portrait d'une génération critique devenant cinéaste. Claude de Givray, en décembre 1957, peut parler de « mouvement collectif », avant que Truffaut, quelques mois plus tard, en présentant *Tous les garçons s'appellent Patrick* de Godard, ne définisse plus précisément ce mouvement :

« Jean Vigo disait : “ Au cinéma, nous traitons notre esprit avec un raffinement que les Chinois réservent d'habitude à leurs pieds ”. Aujourd'hui, les pédicures de la caméra opèrent volontiers dans le court métrage où les subventions, l'équipe réduite et l'absence d'acteurs encouragent souvent leur maniaquerie vicieuse. Le court métrage en 1957 ? Deux artistes, Resnais et Franju, flanqués chacun d'une demi-douzaine de copieurs serviles, sans personnalité... Alors quelques noms propres ont fait leur apparition : Agnès Varda, Jacques Rivette, Jacques Demy, Jean-Luc Godard, tous influencés par le seul Louis Lumière²²... ».

Le « Renouveau », telle est dès lors l'expression consacrée pour désigner la « cohorte des jeunes cinéastes²³ » par les *Cahiers du cinéma*, expression illustrée par une photographie de Jacques Demy dirigeant *Le Bel Indifférent*, publiée en avril 1958. Le « Renouveau » appelle la « Nouvelle Vague ».

Très exactement, l'expression « Nouvelle Vague », venue par *L'Express* de la sociologie à la mode, s'applique pour la première fois au cinéma en février 1958, lorsque le critique Pierre Billard désigne sous ce nom le jeune cinéma français qu'il analyse dans un numéro de la revue

19 François Truffaut, « Paris nous appartient de Jacques Rivette », dans *Arts*, 12 novembre 1961, repris dans François Truffaut, *Les Films de ma vie*, Paris 1975, p. 333-337.

20 Ibid.

21 *Cahiers du cinéma*, n° 77, décembre 1957.

22 *Cahiers du cinéma*, n° 90, décembre 1958.

23 *Cahiers du cinéma*, n° 82, avril 1958.

Cinéma 58. Billard a mené l'enquête auprès de quarante jeunes cinéastes, et ses conclusions rejoignent, par bien des points, celles de la grande presse, dressant le portrait d'une génération ennuyée et ennuyeuse.

«Le jeune cinéma, écrit-il, s'exerce le plus souvent dans le vide : les comédies sont parfois burlesques, mais jamais satiriques, et des drames, si vous ôtez la manière, il ne reste plus rien. Cette vacuité n'est-elle pas étonnante chez des créateurs qui avaient entre dix et vingt ans à la Libération? Moins qu'il ne paraît. Car cette génération s'est surtout formée pendant les années 1945-1955, celles des grands abandons. Elle en est sortie, comme une partie de la jeunesse intellectuelle d'aujourd'hui, lucide et amère, mais désenchantée et ne croyant plus à rien, même pas à sa révolte. Elle a vu s'effondrer les dieux dépassés, se dégonfler les vieilles baudruches, se renier les promesses d'autrefois : cédant à la mode du jour, elle s'amuse à "démystifier les dernières illusions".»

Mais, malgré ce constat d'impasse, Pierre Billard a le mérite d'être le premier à employer l'expression «Nouvelle Vague» en parlant de cette école, même si c'est pour déplorer «la sagesse déconcertante avec laquelle cette "Nouvelle Vague" suit les traces de ses aînés» et pour estimer que le jeune cinéma français se situe «au creux de la vague». Les derniers mots de l'enquête sont pourtant optimistes, saluant «ceux des *Cahiers du cinéma*, Rivette, Truffaut, Chabrol, et leurs tentatives de productions indépendantes qui risquent d'aboutir à d'intéressantes révélations».

L'expression «Nouvelle Vague», née des enquêtes sociologiques à la mode, trempée dans le bain de la cinéphilie, finit bientôt par désigner un espoir placé dans le cinéma. Vue d'aujourd'hui, la Nouvelle Vague a bientôt 60 ans... Mais on peut lui trouver une jeunesse revigorante, presque provocante. Sans doute parce qu'elle fut le premier mouvement de cinéma à avoir ainsi stylisé, au présent, dans l'immédiateté de son histoire, le monde dans lequel vivaient ses contemporains. Elle leur a proposé un univers mis en forme, avec ses rites, ses gestes, ses mots, ses attitudes et ses apparences, et cet univers était celui dans lequel les spectateurs évoluaient au quotidien. Du quotidien dans les films, mais du quotidien retravaillé par un style très personnel. Le cinéma tendait un miroir à la société, il était déformant, mais cela n'avait rien d'exceptionnel. Ce qui l'a été, c'est la force avec laquelle une génération a voulu s'y voir et s'y reconnaître.

Des toiles, des bombes et des scoubidous

Serge Guilbaut

« Des trois forces sur lesquelles reposait jadis le prestige de la France dans le monde, deux au moins, la force militaire et la force économique, sont destinées, pour des années sans doute, à jouer un rôle secondaire. La force de notre culture et le prestige de notre civilisation restent seuls intacts; ils constituent la suprême ressource sur laquelle nous devons presque exclusivement compter pour justifier, dans les temps à venir, la confiance que les masses populaires et l'opinion cultivée du monde entier nous ont consentie d'une façon si totale et si émouvante. Que nous soyons dignes de cette confiance, l'œuvre culturelle accomplie à l'étranger pendant la guerre en a déjà fourni un gage prometteur. »

Claude Lévi-Strauss
« La Culture française en Amérique »
Le Monde, 4 mai 1945

Lévi-Strauss, de son observatoire new-yorkais, se rendit très vite compte que le déclin politique et économique de la France devenait inéluctable à l'heure de la réorganisation de l'Occident. Tout était perdu, fors la culture, aurait-il pu dire ! La sauvegarde de cette culture, de cette manière de vivre et de penser, lui paraissait essentielle en ces temps de barbarie et à quelques mois de la première explosion atomique. La France, pour éviter de devenir une puissance de troisième ordre, se devait, pensait-il, de protéger et d'encourager sa propre culture, qui se confondait depuis longtemps avec la notion de civilisation. Lévi-Strauss répartissait ainsi le travail nécessaire à la survie de l'Occident : à l'Amérique le politique et l'économique, à la France le culturel. Les choses de l'esprit, en effet, lui semblaient être les seuls éléments capables de conserver la force symbolique nécessaire à la fabrication d'une identité singulière, respectée par le monde entier et par toutes les classes sociales. La France devait être garante d'une civilité et d'une culture raffinées, capables de pacifier les tendances anarchiques d'un monde brutal.

Alors que la guerre froide s'installait en Europe, le désir hégémonique exercé par les États-Unis était un élément nouveau dans les forces en présence. Bien vite, toutes les sphères culturelles, de la culture populaire à l'art de masse et à l'art des musées, devinrent la proie de tractations et de discussions violentes dont le seul but était d'énoncer les qualités et de définir les caractéristiques du monde nouveau qui émergeait. Si la France et Paris avaient réussi à représenter la modernité industrielle et ses effets au XIX^e siècle, on pouvait se demander si la possibilité d'incarner la nouvelle société de consommation qui commençait à déferler sur l'Occident leur serait encore offerte. La question était cruciale.

Les États-Unis, eux, forts de leur victoire militaire et de leur supériorité économique, désiraient occuper et dominer des positions culturelles devenues essentielles dans les conflits qui présidaient à la réorganisation de l'Occident. Bien vite cependant, une forme de défaitisme s'installa insidieusement en France malgré les efforts du parti communiste pour revigorer le sentiment national. André Chamson exprima parfaitement ce sentiment en 1947, alors que la guerre froide commençait :

« Dans cette paix précaire et dans ce désordre universel, comment croire encore que l'engagement de la France puisse être un des éléments qui feront l'histoire de demain ? Comment croire encore que nous sommes au centre de cette Histoire et que ce que nous ferons pourra peser d'un poids décisif sur l'avenir ? »

En effet, dans ce dangereux pugilat, y avait-il encore une place pour un petit État comme la France ? Celui-ci, cependant, restait doté d'un énorme appétit de grandeur et voulait demeurer le phare culturel universel. Certains continuèrent à penser cet objectif possible puisqu'ils participèrent à une lutte culturelle intense, toujours liée directement ou indirectement à la politique internationale. Cela était d'autant plus intéressant que la position de la France en Europe, comme celle de l'Italie d'ailleurs, devenait, grâce à leurs puissants partis communistes, le point nodal de l'arsenal anti-communiste américain. Paris constituait, par sa faiblesse même, le point fort de la bataille qui commençait et l'un des rares endroits de la scène internationale où l'*intelligentsia* pouvait encore s'engager avec espoir et détermination. Après les destructions massives de la guerre, la notion de « haute culture » comme signe rédempteur avait non seulement gardé son aura, mais regagné de l'importance. Alors que deux systèmes politiques tentaient de s'appropriier le monde, il devenait évident que l'équilibre de la terreur atomique ne permettait plus le recours aux armes pour régler les problèmes d'hégémonie. Assez rapidement, on assista à un glissement du militaire vers le culturel. Les divisions armées qui, jusque-là, symbolisaient le pouvoir, furent remplacées par des festivals artistiques et par des expositions. Cette reconstruction de l'identité française « éternelle » est cruciale pour qui veut comprendre non seulement les débats virulents qui opposèrent les intellectuels dans une jungle de revues et de journaux, mais aussi les arcanes des discussions qui secouèrent la scène artistique jusqu'à la mort de Staline en 1953.

La France, à partir de son passé proche et étincelant, pouvait réactiver son âme moderne provisoirement refoulée par le populisme archaïque

¹ Cité par Herbert R. Lottman, *La Rive gauche : du front populaire à la guerre froide*, Paris 1981, p. 528.

de Vichy. C'est pourquoi les prises de position intellectuelles comme les événements culturels étaient aussi ardemment débattus et commentés. La guerre, l'Occupation, la perte de prestige et de respect, tout cela devait, par un retour aux valeurs essentielles du passé, être gommé de l'histoire de la France. Le monde entier, voulait-on croire à Paris, attendait cette résurrection pour être guidé hors des sentiers de la barbarie.

Salon d'automne 1944 : Picasso

Le Salon d'automne de 1944 signe le grand retour de l'art moderne à Paris, symbolisé par la nomination de Pablo Picasso, soudain livré en exemple à un public quelque peu médusé, à la tête du Conseil national des arts. En effet, en installant Picasso au centre même du Salon d'automne de 1944 avec une rétrospective comprenant 74 de ses œuvres, le Paris résistant touchait plusieurs cibles à la fois. L'État reconnaissait la stature héroïque de ce grand artiste d'avant-garde dont « l'art dégénéré » avait été vilipendé par Vichy² et, revanche symbolique de l'histoire, la communauté artistique s'exonérait de la honte ressentie jadis par nombre d'intellectuels devant l'attitude passive du Front populaire dans la guerre d'Espagne. Picasso représentait en outre l'énergie et la renaissance de la France. Non seulement il symbolisait la Résistance parisienne, mais le futur de la société française. Ne venait-il pas – coup médiatique fabuleux – de s'inscrire, deux jours seulement avant l'ouverture du Salon, au Parti communiste français³ ? Il était l'archétype même de ce que cherchait l'*intelligentsia* parisienne pour redonner à la capitale une dimension internationale et progressiste.

2 Tout le monde se souvenait des attaques ininterrompues décochées par la presse d'extrême droite comme *Je suis partout* ou *Gringoire*, et en particulier la violente mise en accusation par Maurice de Vlaminck dans *Comoedia*, 5 septembre 1942, p. 188. Après avoir décrit Picasso succinctement, « Picasso : ce Catalan à la figure de moine aux yeux d'inquisiteur, qui ne parle jamais d'art sans qu'un sourire intérieur accompagne une phrase brève et incisive, sourire qui ne vient pas jusqu'à ses lèvres », Vlaminck s'attelait à déconsidérer l'artiste espagnol en lui imputant la décadence de l'art français : « Pablo Picasso est coupable d'avoir entraîné la peinture française dans la plus mortelle impasse, dans une indescriptible confusion », ajoutant, « car, seul avec lui-même, Picasso est l'impuissance faite homme ». Picasso impuissant, Vlaminck savait faire mouche, savait où faire mal. Enfin, faisant jouer les ressorts racistes de l'époque, Vlaminck insistait sur les influences « nègres » et « arabes » infestant l'art de Picasso.

3 Il faut ici noter une bien intéressante anecdote rapportée par André Thirion : apparemment, éluard rapporta avec détresse que Picasso refusa sa proposition d'adhérer au parti communiste. éluard venait donc de se brouiller définitivement, dit-il, avec son ami Picasso pour une affaire politique. Ceci étant d'autant plus pénible que quelques semaines plus tard, conquis par les arguments plus convaincants de Casanova ou même peut-être par ceux d'éluard lui-même, comme le note Thirion, Picasso s'inscrivait au parti. Thirion date cet épisode de novembre 1947, mais cela est de toute évidence une erreur puisque Picasso s'inscrivit au parti en 1944. Voir André Thirion, *Révolutionnaires sans Révolution*, Paris 1972, p. 543.

Le Salon qui s'ouvrit le 6 octobre 1944 présentait autour de l'œuvre de Picasso, véritable cœur de l'exposition, un vaste panorama de la peinture contemporaine parisienne un peu plus traditionnelle (Braque, Matisse, Bonnard, Gromaire, Vuillard exposèrent aussi aux côtés d'autres artistes plus jeunes comme Tal-Coat, Fougeron, Pignon et Gishia). On fit évidemment davantage cas de l'œuvre monumentale et mythique de Picasso. Beaucoup se réjouirent de la vitalité de son travail et surtout de son habileté à incarner la Résistance universelle, les dernières toiles étant là pour le prouver. Dans un article de Louis Parrot publié dans *Les Lettres françaises*, Picasso sortait, tel un phœnix, des épreuves de la guerre :

« Il est le symbole de la pureté, celui vers qui toute personne qui désire retrouver son équilibre en ces temps incertains se penchera, vers cette immuable force de la nature pétrie de culture. Sa présence elle seule avait suffi à fortifier le monde autour de lui pendant l'Occupation. Par sa seule présence parmi nous, il a rendu l'espoir à ceux qui finissaient par douter de nos chances de salut. Son attitude confiante, sa certitude que des jours meilleurs reviendraient pour nous lui valent la reconnaissance de tous les intellectuels, de tous les artistes de notre pays⁴. »

La rétrospective Picasso au Salon fut sans aucun doute le signal que la France, celle qui venait de la Résistance, dirigée par le parti communiste, était définitivement en rupture avec la France de Vichy et qu'elle renouait avec les valeurs de progrès.

Le Salon jouait aussi un autre rôle, qu'André Lhote soulignait : un rôle de politique intérieure. Comme le palais de la Belle au bois dormant, le Salon attestait que la grande peinture française était restée intacte, vivante, fervente et libre, malgré les années d'oppression. Elle se réveillait enfin sans une ride. Au vu de la situation politique française, André Lhote, dans un article du 23 septembre publié juste avant l'ouverture du Salon, prévoyait « des drames, des manifestations combinées à l'avance, des cris et des protestations dans le genre : “Sommes-nous en France, Messieurs?”... » et d'insister :

« La cinquième colonne de l'armée des Beaux-Arts, intacte, continuera de saper, à l'aide des plus beaux mots : Vérité, Humanité, Naturel, Émotion, Classicisme, Tradition, l'élan des peintres que la

4 Louis Parrot, « Hommage à Pablo Picasso qui vécut toujours de la vie de la France », dans *Les Lettres françaises*, n° 24, 7 octobre 1944, p. 1. Il faut noter que ce titre décrivant Picasso comme parasite de la France était une image en équilibre instable qui pouvait bien se retourner contre lui, à tout moment. Ce qui se produisit assez rapidement.

virginité du monde émerveille chaque jour et qu'éblouissent les possibilités infinies offertes par le Dieu de la peinture pure⁵. »

Il avait vu juste puisque quelques jours plus tard, le Salon était envahi par une foule curieuse et parfois quelque peu hostile. Le fait qu'un étranger soit sélectionné pour représenter l'éveil de la France ne cadrait pas très bien avec les habitudes formées durant l'Occupation. Certains manifestèrent leur mécontentement face au triomphe institutionnel de l'artiste espagnol. Des toiles furent détachées du mur, jetées à travers la salle d'exposition, voire pour certaines lacérées. Dans une lettre enduite de matières fécales conservée dans les archives de Picasso, quelqu'un s'attaquait violemment à son travail en utilisant des mots forts désobligeants : « Cher Picasso : Merde pour vos immondes croûtes. Voici de la merde prise au cul d'une prostituée de 60 ans. Vos tableaux...⁶ ». Des restes de fèces agrémentaient cette page gardée précieusement dans les archives de l'artiste.

Cette reconstruction – c'était maintenant clair – n'allait pas être simple étant donnée la grande diversité des choix esthétiques et politiques qu'elle recouvrait. Plus encore, la nouvelle image de la France, alors cruciale, était aussi très sensible. Rappelons-nous ainsi la censure exercée à l'encontre de la version de « La Marseillaise » recomposée en 1946 par Django Reinhardt avec son ami Stéphane Grappelli. Si fragiles étaient les symboles nationaux que même les doigts divins de ces deux musiciens élégants ne furent pas autorisés à s'approcher de l'hymne national pour le moderniser.

Après la chute : nouvelles solutions pour la peinture moderne

Le 24 août 1946, Waldemar-George, critique d'art de droite écrivant pour *Le Figaro* à Paris appelait au contraire l'art français à retrouver ses vertus originelles afin de garder son image traditionnelle :

« Si le monde veut des érecteurs, monstres, ou colosses, il n'a pas besoin de nous. La mission de l'art français est de défendre les droits

5 André Lhote, « Le Salon d'automne ? Un rassemblement de la libre peinture », dans *Les Lettres françaises*, 23 septembre 1944, p. 7. Signalons aussi que Lhote écrivit un article dans *Les Lettres françaises* le 16 septembre, « Malgré l'oppression la grande peinture française est restée vivante et fervente », dans lequel il annonce le grand retour de l'art moderne français, vivifié par la couleur des anciens comme Bonnard, Gauguin, Van Gogh sans oublier Matisse et Picasso. Le journal choisit d'illustrer l'article d'un dessin de Matisse, *Portrait d'une Algérienne*. Était-ce le retour du luxe orientaliste ou un hommage aux possessions d'outre-mer qui devenaient un enjeu particulièrement important au moment de la reconstruction fortement soutenue par les communistes ? Notons finalement que le choix des illustrations du journal communiste n'était jamais dû au hasard : voir le dessin de Matisse : *Sa fille étant aux FTP*, voir Picasso : *L'Homme à l'agneau*.

6 Lettre anonyme à Picasso, 6 octobre 1944, cité par « *On est ce qu'on garde !* » *Les archives de Picasso*, éd. par Laurence Madeline, cat. exp. Paris, Musée national Picasso, Paris 2003, p. 326.

individuels de l'homme, sa dignité, son charme et sa valeur, contre les forces ennemies : l'esprit du "made in USA" et l'esprit de troupeau de l'Orient slave. L'art français ne peut mener à bien cette mission que s'il retourne aux réalités concrètes et récupère ses vertus originelles : l'amour des choses et du travail bien conçu, un esprit d'observation, et un esprit critique⁷. »

C'est ainsi que la bataille pour l'universalisme démarrait.

Dans sa reconstruction historique publiée en 1968 sous le titre *De la révolte à la renaissance : au-delà du tachisme*, Georges Mathieu parle de manière dithyrambique de la peinture de Wols avec des accents existentiels très clairs. Pourtant, presque toujours, la critique voyait l'art de Wols plutôt selon des critères formels et l'opposait à l'abstraction géométrique, sans pouvoir ou vouloir décrypter ce qui faisait de cette peinture le point d'orgue de la modernité ou du moins du modernisme. Cette peinture marquait profondément un type d'expérience propre au moment historique et propre à l'état d'apatride de l'auteur, personne oubliée, laminée par l'histoire, personnalité détruite, mais à l'individualité intacte, reconstruite, justement, à partir de l'enfermement absurde qu'il subissait. De pays en pays, de camp en camp, Wols voyait de plus en plus clair à mesure qu'il disparaissait dans cette violente histoire, au fur et à mesure qu'il se dissolvait en elle⁸ : « Celui qui ne sort pas de sa cage et ne se mêle pas à la foule », disait-il, « conserve une étrange clairvoyance, il voit tout, tandis que les autres ne voient que peu de choses et s'imaginent le reste⁹. »

Les toiles de Wols, dans la tradition directe de l'art moderne, accentuent les traces de fabrication (ill. 1). Le peintre est pleinement présent

7 Waldemar-George, « La Jeune Peinture française est-elle vouée à devenir l'art d'un monde sans âme? », *Le Figaro Littéraire*, 24 août 1946, p. 2.

8 Sa critique de l'optimisme moderniste avant la guerre se renforce alors que ses essais d'évacuation vers les États-Unis grâce à l'*Emergency Rescue Committee* (ERC), le Comité de sauvetage d'urgence pour lequel œuvrait Varian Fry, qu'il approche, ne se concrétisent pas. Avec une ironie cruelle, il photographiait certaines de ses sessions entre 1940-1941 sans pouvoir en profiter. Son *curriculum vitae* écrit à la main pour l'occasion donnait pourtant de bien touchants renseignements. Il a des amis comme Léger, Masson, Ernst et Moholy-Nagy, tous déjà exilés et donc peu à même d'avoir un quelconque poids de recommandation pour l'administration américaine. Il notait même certains contacts qu'il avait à New York (Galerie Levy, Mr Haberle, « *ex-consul of USA at Dresde* », disait-il) qui auraient pu l'aider. Il envoya même une caisse de dessins qui furent perdus... bref son désir de fuir l'Europe, de s'échapper, s'écroulait. Il resta à quai lorsque tout le monde surréaliste qu'il connaissait prenait le bateau pour New York. La ligne d'horizon qu'il envisageait se rétracta soudain si fort qu'elle prit la forme des quatre murs d'un enfermement qui serait pour lui dorénavant son seul environnement. Après cet échec, on peut comprendre que Wols associa son image à un tunnel! Pour cet épisode, voir le livre classique de Varian Fry, *Assignment Rescue*, New York 1968, une reprise de *Surrender on Demand*, New York 1945. Voir aussi le superbe travail publié par Actes Sud, *Varian Fry : mission américaine de sauvetage des intellectuels anti-nazis*, éd. par Jacques Grandjonc, actes, Marseille, Hôtel du Département des Bouches-du-Rhône, 1999, Arles 1999. Un modèle du genre.

9 Archives Wols, Centre Georges Pompidou, n° XVI.



1 Wols, *It's All Over*, 1946–1947, huile sur toile, 81 × 81 cm, Houston, The Menil Collection

sur la toile par marques interposées. Mais ce qui est différent dans ce cas bien spécifique, c'est que l'artiste peintre s'efface littéralement de la surface. L'artiste peintre est une chose, c'est lui qui s'approprie, depuis des lustres, toutes les techniques d'organisation à sa portée ; l'individu en est une autre, c'est lui qui témoigne, qui exprime justement la futilité de la communication, de la connaissance et de la dextérité artistique. Connaissant l'arrogance du système, l'individu Wols ne pouvait pas « peindre », mais seulement marquer son territoire, comme un félin : aux quatre coins. Territoire dérisoire pour beaucoup, mais déterminant pour lui, puisqu'il délimitait un espace indépendant, séparé, unique, bien à lui. Il cherchait la vie plutôt que sa représentation, et le faisait en inversant le langage traditionnel.

Il s'acharnait à brouiller les pistes, à jeter les clefs aux quatre vents, montrant, s'il en était encore nécessaire, sa différence fondamentale avec Pollock, en dépit de quelques affinités formelles. Pollock au contraire construisait par d'autres voies un monument au modernisme. La surface y était bien construite, balancée, distribuée autour de noyaux visuels qui, dans cet « *easy give and take* » servaient d'armature à des enchevêtrements linéaires (ill. 2). Wols, lui, dynamitait la grille, rompait le filet

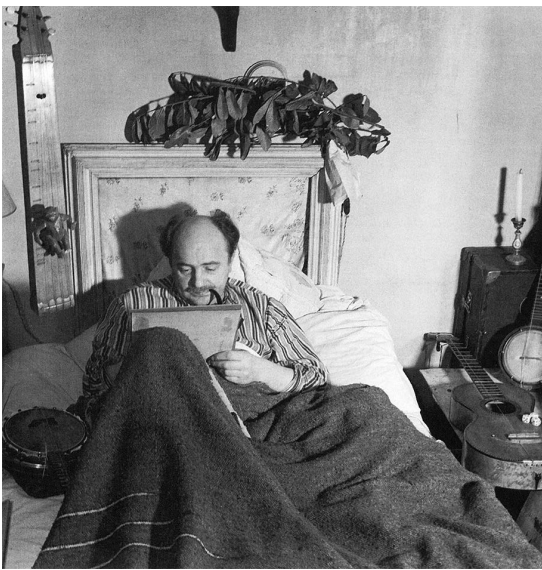


2 Jackson Pollock, *Full Fathom Five*, 1947, huile sur toile, clous, petits clous, boutons, clé, pièces de monnaie, cigarettes, allumettes, etc., 129,2 × 76,5 cm, New York, Museum of Modern Art

moderniste. On n'y attrapait rien, pas même le regard, tant la surface était disloquée, défaite comme un lit après une nuit agitée. C'est d'ailleurs là, dans le lit d'une petite chambre d'hôtel, que Wols produisait ses toiles, recroquevillé, enveloppé dans des draps et des couvertures, bien au chaud comme dans un doux nid (ill. 3-4). Pollock, quant à lui, pour bien marquer la différence de sa vision, vers 1947, façonnait au contraire des toiles énormes pour l'époque, à même le sol, contre le béton. Sa pratique est maintenant bien connue et répertoriée photographiquement : Pollock utilisait toute la force de son corps (ill. 5). Il courait comme un athlète autour de la toile, étendue comme le champ d'action où éjaculer sa peinture. Wols faisait ses peintures au lit, de rage ou par insouciance. À partir d'expériences différentes et même antagoniques, nous étions en présence de deux conceptions qui se référaient à l'existence d'après-



3 et 4 Wols dans son lit à
Champigny-sur-Marne, 1951



guerre et aux difficultés d'être de l'individu. Deux positions prenant comme base de l'esthétique la peinture moderne et la modernité faisaient valoir finalement des solutions opposées, mais aussi séduisantes et importantes l'une que l'autre. Que la force et la violence l'aient emporté, pour la critique, sur la décomposition et la déconstruction, ne devrait plus nous aveugler ou nous pousser à négliger aujourd'hui des œuvres profondes, témoignant, d'une manière différente, des enjeux de la vie moderne.

Si Pollock survolait sa toile, Wols plongeait dans la sienne. Il glissait au sein de son expérience, comme disait Paulhan, descendait au fond de lui-même, empêtré et lourd, entraîné comme les anciens scaphandriers par son lest de plomb. Wols le peintre, pour expliquer sa méfiance à



5 Jackson Pollock at work, 1950, photographie de Rudy Burckhardt

l'égard de la peinture, martelait : « les mouvements des avant-bras et des bras pour peindre une toile/c'est déjà de l'ambition et de la gymnastique, je ne veux pas¹⁰. »

L'art aux alentours de 1953 : victoire de l'abstraction

Aux alentours de 1953, le concept d'abstraction devenait hégémonique à Paris. Michel Tapié de Céleyran et Charles Estienne, représentant la nouvelle vague de l'abstraction parisienne, devinrent le centre d'attention. Ce qui était en jeu à l'époque, et Charles Estienne en particulier comprenait cela très clairement, était la nécessité de créer une nouvelle identité française moderne, une identité enracinée, pensait-il, dans un long passé, mais armée d'une force contemporaine. Charles Estienne, en reformatant les concepts surréalistes de manière à récupérer la révolte fondamentale – si ce n'est la révolution – essayait de sauver le concept de l'École de Paris. Il voyait cela comme « le seul chemin

¹⁰ Wols, *Les Aphorismes*, Amiens 1989, p. 29.

entre le “messianisme politique” du parti communiste et le “pessimisme” du philosophe de l’absurde¹¹ ». Il était nécessaire de construire un présent qui ouvrirait à un futur universel, tout en se développant évidemment à partir d’une base française. Les Américains faisaient des « drips », des éclaboussures, Estienne le savait, et Pollock était quelque peu intéressant pour lui, mais ce qui le fascinait davantage était le fait que les Français faisaient des « taches ». Le tachisme qui, selon lui, avait été inventé vers 1952 par des peintres qu’il soutenait, était aussi, comme sa version new-yorkaise, un art de la liberté d’expression. Mais à Paris, expliquait-il, l’expression commence toujours à partir de zéro, de l’inarticulé, du sale, de la tache ; comme le placenta, écrivait-il alors. Cet art de la tache, Estienne le qualifiait, utilisant le titre du fameux livre de Roland Barthes *Le Degré zéro de l’écriture*, de « degré zéro de l’écriture plastique » : un art qui découlerait de l’individu plutôt que du style. Le tachisme était une version française, parallèle, de l’expressionnisme abstrait, mais un type de peinture créé en France afin de lutter contre la publicité que des gens comme son rival Michel Tapié donnaient aux Américains en invitant Pollock à être, comme il le disait dans son catalogue de l’exposition présentée à Paris en 1952 : « avec nous¹² ». Cet « art autre » orchestré par Michel Tapié était un groupe d’artistes modernes internationaux (français, japonais, américains, allemands), choisi par la critique afin naïvement d’intégrer dans sa construction de l’avant-garde l’artiste américain sans vraiment se rendre compte que l’Amérique n’avait alors plus besoin de son soutien. Avec Georges Mathieu, il publiait la revue *The United States Lines Paris Review* pour un paquebot transatlantique de luxe où l’on parlait de « la vitalité et [de] la grandeur de notre civilisation occidentale sur les deux côtés de l’Atlantique¹³ ». Pour Mathieu, le passé, ce qu’il appelle le classicisme, était terminé, et un nouveau monde s’ouvrait, sur la base de la conscience aiguë du présent. En opposition flagrante, Charles Estienne creusait quant à lui profondément dans le passé français, avec l’aide d’André Breton qui avait finalement accepté l’abstraction, afin de trouver un lien entre, aussi surprenant que cela puisse paraître, l’art des Gaulois et le « tachisme ». Une exposition importante à Paris de monnaies grecques, romaines et gauloises allait permettre d’approfondir cette position. Par rapport à l’empire classique gréco-romain (lire « américain »), les Gaulois étaient subversifs dans leurs manières abstraites de déconstruire les formes naturelles que les Grecs avaient dessinées sur leurs monnaies.

11 Charles Estienne, « L’heure de l’étalement. Bilan d’une année de peinture », dans *Terre des hommes*, n° 1, 29 septembre 1945, p. 8 et 10.

12 Michel Tapié, *Un art autre*, reproduction en fac-similé de l’ouvrage paru à Paris en 1952, Paris 1994, s.p.

13 Georges A. Mathieu, Michel Tapié, « Préface », dans *United States lines Paris review*, Paris 1954, s.p.

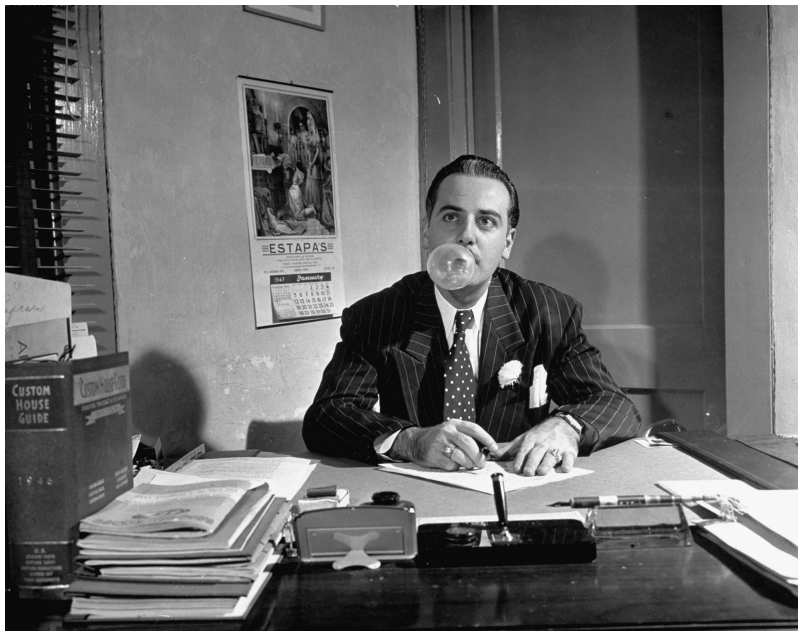
Cette bataille semblait farfelue jusqu'à ce que l'on se rende compte que ce qui était en jeu dans tout cela, c'était une manière de percevoir la position de la France dans la lutte politique entre la France et les États-Unis, et ce à un moment où plusieurs problèmes clés étaient posés. La réactivation de la guerre froide après la mort de Staline, le terrible conflit sur la Communauté européenne de défense (CED) ainsi que les négociations complexes avec les États-Unis au sujet de l'Indochine et la défaite de l'armée française à Diên Biên Phu alors que les bombes commençaient à exploser en Algérie, constituent ce contexte problématique. La suprématie culturelle américaine n'était certainement pas inéluctable, mais elle semblait néanmoins probable tant elle reposait sur une série de mouvements intelligents des critiques d'art des États-Unis et sur l'incapacité des Français à proposer une alternative officielle. Il semble pourtant que Charles Estienne et André Breton essayaient réellement de se tailler un espace indépendant, loin de l'Amérique, un espace français où le critique d'art breton Charles Estienne encourageait la tradition du petit voilier breton contre l'énorme transatlantique soutenu par les pseudo-aristocrates Tapié et Mathieu qui semblaient avoir vendu leurs âmes à l'intérêt le plus puissant du moment. La bataille était bien entendu perdue d'avance ; bien vite Estienne quitta ce qu'il considérait comme un monde de l'art corrompu pour la côte de la Bretagne où, entre deux voyages sur son petit voilier, il écrivait des chansons populaires pour l'anarchiste Léo Ferré. André Breton et Charles Estienne, toujours attachés à leur indépendance utopique têtue, ressemblaient beaucoup déjà aux personnages héroïques d'Astérix et d'Obélix ou peut-être même de José Bové. En effet, comme Charles Estienne, Astérix et Obélix refusent de se courber face à la mécanisation puissante de l'Empire, tout en sachant très bien que la victoire était alors hors de question, mais que l'instinct de conservation et la différence culturelle devaient être protégés. Pour certains, comme André Philip, le ministre socialiste de l'Économie en 1950, le neutralisme semblait être une solution acceptable :

« L'Europe est affaiblie aujourd'hui après une longue et douloureuse maladie. Pour cette personne malade, les Américains envoient la pénicilline, et les Soviétiques les microbes. Naturellement, c'est le médecin que nous préférons. Mais notre objectif en tant qu'Européens est de pousser les microbes dès que possible afin qu'il n'y ait pas besoin de médecin¹⁴. »

14 « Eastern European Programm » 1963, Österreichische Nationalbibliothek Vienne, Fonds Sperber (désormais ÖNB-FS), dossier 536, cité par Pierre Grémion, *Intelligence de l'anticommunisme. Le Congrès pour la liberté de la culture à Paris 1950-1975*, Paris 1995, p. 36.

Une question de chewing-gum et de Carambars

Permettez-moi de conclure ce petit voyage transatlantique avec un texte plein de rage anti-américaine, qui symbolise je pense assez bien l'interrelation de la politique et de la culture à l'époque : l'entrelacement de la domination américaine et la culture du chewing-gum (ill. 6). Dans le premier numéro de *Potlatch*, le bulletin d'information de la section française de l'Internationale lettriste publié en juin 1954, un groupe de jeunes intellectuels parisiens radicaux (André-Frank Conord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Patrick Straram et Gil J. Wolman) signaient un court essai dans le vieux style surréaliste inti-



6: Bubble Gum King Andrew J. Paris, photographie de Cornell Capa dans *LIFE Magazine*, janvier 1947

tulé : « Leur faire avaler leur chewing-gum ». Le texte était une diatribe humoristique mais néanmoins sérieuse contre l'engagement américain en Amérique latine. Leur mépris était dirigé vers ceux qu'ils appelaient « *Foster Dulles Rockett* » qui, en soutenant la société américaine United Fruit Company contre le gouvernement du Guatemala, exploitait la population pauvre du pays afin de pouvoir produire une énorme quantité de gomme à mâcher pour l'économie des États-Unis. Très beau symbole que ce chewing-gum : en effet, le travail épuisant d'extraction dans la forêt qui était effectué par des personnes exploitées permettait

de calmer l'anxiété et le stress des Américains. Ces jeunes, dans un geste audacieux, en comparant l'action des États-Unis avec la stratégie nazie employée dans l'Espagne républicaine, appelaient à une guerre civile contre les États-Unis ainsi qu'à la création d'une armée internationale de bénévoles. Cette opposition violente à la politique américaine était évidemment, disons-le, seulement un symbole, puisque ce premier numéro ne comptait simplement qu'une cinquantaine d'exemplaires. Néanmoins, cela donne une idée de la violence des ressentiments d'une partie de l'*intelligentsia* française face à cette culture américaine, arrogante, toujours prête, disaient-ils, à donner des leçons de démocratie aux autres, tout en agissant simultanément comme une puissance néocoloniale. Mentionnons aussi que l'une des premières actions du nouveau gouvernement de Pierre Mendès France fut de demander au Conseil de sécurité de l'Organisation des Nations unies (ONU) la possibilité de discuter du cas du Guatemala. Le gouvernement français, dans un signe rafraîchissant d'indépendance, avait refusé de suivre l'embargo social organisé par l'United Fruit Company contre le gouvernement progressiste d'Árbenz. Mendès France, qui était devenu Premier ministre le 18 juin 1954, fit immédiatement deux gestes hautement symboliques : il arrêta la guerre d'Indochine et bloqua l'explosif débat sur l'European Defense Community (EDC), deux actions qui allaient à l'encontre des vœux américains.

Je vois bien sûr, comme vous pouvez l'imaginer, un lien étroit entre la gomme à mâcher, Mendès France et l'art abstrait. En effet, pendant son court séjour en tant que Premier ministre, Mendès France inaugura un nouveau programme dans toutes les écoles de France. Tous les jours, les enfants de France obtenaient gratuitement un verre de lait à trois heures de l'après-midi. C'était une façon de répondre aux terribles ravages de la malnutrition d'après-guerre et aussi à l'alcoolisme endémique qui ravageait alors la France. Mais c'était aussi – j'aime à le penser – une riposte à l'arrivée du coca-cola et du chewing-gum. En fait, la France avait quelque chose à offrir à la place du chewing-gum, quelque chose produit avec du lait caramélisé : le puissant Carambar. Il s'agissait d'un type de caramel moelleux, à la douceur naturelle, avec davantage de présence que ce chewing-gum trop aéré. Il y avait aussi moins de risque d'exploiter la classe ouvrière du tiers-monde. Les Américains avaient leurs « *drippings* » et les chewing-gums bien sûr, mais les Français, eux, eh bien ! ils avaient leurs « taches »... et les Carambars.

Debret et la réception décalée dans les années 1940 de son livre *Voyage pittoresque et historique au Brésil*

Jacques Leenhardt

Voyage pittoresque et historique au Brésil paraît à Paris entre 1835 et 1839. Les souscripteurs reçoivent, sous forme de livraisons comprenant six planches et une partie du texte total de plus de 450 pages, un ensemble de 152 planches constituant l'ouvrage entier divisé en trois tomes. Ouverte par Firmin Didot, la souscription qui annonçait la prochaine publication de l'ouvrage de Debret offrait la possibilité d'acquérir un exemplaire comprenant les planches lithographiques en noir et blanc ou en couleur.

170 ans plus tard, je viens de publier la seconde édition de cet ouvrage qui constitue un cas remarquable de réception décalée.¹ Ce sont les différents aspects de ce décalage dont je voudrais analyser la singularité. Pour ce faire, je prendrai appui sur le concept d'« horizon d'attente » proposé par Hans Robert Jaus, afin de décrire la réception de l'œuvre de Debret et de comprendre l'effet que cet ouvrage peut avoir eu à différents moments de l'histoire. Trois dates principales peuvent être retenues : celle de la publication, vers 1840, celle de la traduction et de la publication de l'ouvrage au Brésil, vers 1940, et enfin aujourd'hui.

Comme le note Hans Robert Jaus, la réception d'une œuvre résulte de trois facteurs principaux : « l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève ; la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne² ».

Examinons donc à quoi correspondent ces trois facteurs dans le cas du *Voyage pittoresque et historique au Brésil* de J.-B. Debret. Le « voyage pitto-

¹ Jean-Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, (Paris 1834-1839), nouvelle édition avec introduction par Jacques Leenhardt, Paris 2014.

² Hans Robert Jaus, *Pour une esthétique de la réception*, Paris 1990, p. 49.

resque» est un genre bien établi en librairie depuis la fin du XVIII^e siècle. Il résulte de la multiplication des récits de voyage rapportés par les voyageurs tels que Cook, Anson, Bougainville ou La Pérouse. Ceux-ci rendent compte des nouvelles découvertes territoriales, souvent situées dans les mers australes, qui apportent au public européen curieux un ensemble de récits et d'informations le plus souvent agrémenté de gravures illustrant aussi bien la faune et la flore que les vêtements et les rituels de populations jusqu'alors inconnues. Principalement publiés en langues anglaise et française, ces récits de voyage, dont le nombre dépasse les trois centaines sur un peu plus d'un demi-siècle, accompagnent une puissante curiosité pour la diversité des mondes et une soif d'exotisme apparemment inépuisable. Le livre de Debret arrive donc, en 1835, dans un marché du livre de voyage dynamique. D'ailleurs, le même éditeur, Firmin Didot, vient de publier avec succès le *Voyage pittoresque dans le Brésil* (1835) du peintre et dessinateur allemand Mauritz Rugendas.

Si l'on se penche maintenant sur la forme et la thématique de ces ouvrages, on note une évolution entre ceux des grands voyageurs du XVIII^e siècle, immédiatement issus de l'esprit de découverte des Lumières, et ceux du XIX^e siècle. Sous l'effet d'une curiosité de plus en plus «romantique», on est insensiblement passé des sobres rapports descriptifs – pour une bonne part attachés à dresser le portrait des terres australes à partir de la flore et de la faune dans un souci d'inventaire, souvent utilitariste et fondamentalement cognitif – à des récits plus romancés s'intéressant aux coutumes et mœurs dans un esprit qui doit souvent beaucoup à Chateaubriand et à la recherche d'un monde primitif et meilleur.

Au regard enfin du troisième critère énoncé par H.R. Jauss, les textes présentés par ces ouvrages qui se multiplient à l'aube du XIX^e siècle mélangent souvent indistinctement un langage à visée encyclopédique à des récits où le sensationnel exotique et le pittoresque l'emportent parfois sur le sobre devoir de faire connaître.

Dès l'énoncé des caractéristiques principales de cet «horizon d'attente», on perçoit clairement que le livre de Debret s'inscrit en décalage par rapport à ces attentes. Son titre manifeste d'emblée une perspective différente : *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Si le mot «pittoresque» est de nature à séduire le public amateur d'exotisme, en revanche le terme «historique» doit lui paraître très étrange. Comment un ouvrage portant sur le Brésil, pays essentiellement connu alors pour ses Indiens et ses esclaves trimant dans les plantations de sucre, pourrait-il être à proprement parler «historique»? Les populations qu'on appelle alors «sauvages», qu'elles appartiennent au continent africain ou amérindien, sont réputées ne pas avoir d'histoire au sens où l'entend l'Européen cultivé. Le titre donné par Debret à son ouvrage ne peut donc que soulever des interrogations auprès du public lettré.

L'ambiguïté pèse également sur la notion de « voyage » quand on apprend que Debret ne quitta pas la capitale Rio de Janeiro où il séjourna quinze ans. S'agit-il d'un de ces voyageurs en quête d'objets et de paysages inouïs ou d'un botaniste comme Philipp von Martius ou Auguste de Saint-Hilaire, engagé dans une entreprise de description des flores exotiques ? Pour le public, la question se pose évidemment de savoir qui est cet auteur alors inconnu du monde scientifique comme du plus large public des amateurs de « voyages ».

Jean-Baptiste Debret est né en 1768 à Paris où il se forme à l'École des beaux-arts. Parent de François Boucher, le peintre rococo du règne de Louis XV et également de Jacques-Louis David qui le prendra sous son aile durant toute la période révolutionnaire, le Consulat et l'Empire, Debret devient « peintre d'histoire » et accompagne David dans son travail jusqu'à la chute de l'Empire napoléonien. C'est alors que, désormais sans travail à Paris, il part pour le Brésil en 1816 où il restera jusqu'en 1831, chargé avec d'autres artistes français, comme lui pour la plupart anciens jacobins, de créer pour le roi du Portugal en exil dans sa colonie américaine une Académie des beaux-arts. Debret sera le peintre officiel de la cour de João VI puis de l'empereur du Brésil Pedro I, jusqu'à son retour à Paris.

On ne saurait caractériser une telle aventure au moyen du terme « voyage », en tout cas pas comme chez son contemporain Johann Moritz Rugendas, qui passe plusieurs mois au Brésil, puis d'autres au Mexique, d'autres encore au Chili et rapporte de ses pérégrinations une vision exotique et forcément superficielle des pays visités. Debret, qui ne quittera pas la capitale, n'est pas un voyageur. En revanche, comme nul autre, il sera un observateur attentif de la ville de Rio de Janeiro où il réside en contact permanent avec la cour durant les quinze ans de son séjour.

Si les attentes du public éduqué et curieux de l'époque trouvaient difficilement ce qu'elles espéraient d'un ouvrage intitulé *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, elles ont dû être encore plus surprises par la matière traitée par Debret. Sans doute l'auteur a-t-il sacrifié au genre en vogue dans le premier tome de son ouvrage, entièrement consacré aux populations autochtones. Mais pour cette première partie de son livre, étant donné qu'il ne s'est pas déplacé dans les contrées éloignées et parfois dangereuses où résidaient ceux dont il illustre et commente l'existence, ses descriptions et ses dessins sont pour l'essentiel empruntés aux ouvrages de ceux qui ont mené de vraies expéditions dans l'intérieur du pays. Debret déclare d'ailleurs très clairement sa dette à l'égard de ces savants voyageurs, aussi bien pour la composition de ses images que pour l'analyse des rituels, des musiques et des langues. C'est tout juste s'il a pu observer de près quelques Indiens que le hasard avait fait arriver à Rio. S'agissant de ce premier volume, son travail est donc essentiellement de

seconde main, et il s'en ressent. Il est cependant essentiel à l'économie générale de l'ouvrage dans la mesure où il permet à l'auteur de placer dans l'histoire du Brésil contemporain les populations indiennes autochtones que la brutalité de la colonisation avait fait fuir au plus profond des forêts où les Portugais n'osèrent pas trop s'avancer.

L'apport original de l'ouvrage réside en revanche dans la matière qui compose les tomes II et III, consacrés à la vie quotidienne de la capitale. Sur ce terrain, Debret est absolument original et démontre une capacité d'observation et une profondeur d'analyse sans égales dans toute la littérature publiée dans la première moitié du XIX^e siècle.

On peut même dire que l'idée de représenter la vie quotidienne est totalement inédite et presque unimaginable à l'époque. Ce qui surprend d'abord, c'est le point de vue adopté. Debret se positionne là où personne de sa condition n'imaginerait de se placer : dans la rue. C'est assis sur un trottoir, ainsi qu'il se représente lui-même au travail, qu'il croque sur le vif le spectacle insolite des activités variées des habitants de la capitale. Or ce sont les esclaves et les métis qui, pour l'essentiel, occupent l'espace public. Eux seuls travaillent, bâtissent, vendent ou transportent à longueur de journée, concurrencés seulement, dans l'espace partagé de la ville, par les processions et les rituels religieux et politiques.

On a peine à imaginer ce que dut être l'étonnement du public devant ce spectacle inattendu, infiniment étranger à l'horizon d'attente de l'époque tel qu'on peut le reconstruire à partir des « voyages pittoresques » déjà publiés. Debret propose en effet une véritable sociologie de la ville de Rio de Janeiro, en images et en textes, puisque chacune des 152 planches que contient son ouvrage est accompagnée par une longue description explicitant la scène représentée, le pourquoi des gestes, des couleurs ou des tissus.

Ce troisième décalage par rapport aux attentes du public explique sans doute que l'ouvrage n'ait eu aucun succès. On peut d'ailleurs légitimement penser que Debret devait être parfaitement conscient de cette inadéquation, quand on se souvient qu'il ne montra lui-même jamais aux Brésiliens les quelque 800 aquarelles qu'il réalisa sur place et à partir desquelles furent transposées sur la pierre lithographique, après son retour à Paris, les images qui illustrent le *Voyage pittoresque et historique au Brésil*.

Sous ces trois aspects donc, nous pouvons constater un décalage complet par rapport au public et aux « attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient³ », comme dit H.R. Jauss.

3 Jauss, 1990 (note 2), p. 259.

Avant d'en arriver aux circonstances qui vont rendre possible la redécouverte de cet ouvrage, il faut encore préciser de quelle manière l'ouvrage fut reçu au Brésil car ces circonstances nous éclairent sur la possibilité de la réception ultérieure et tardive dont bénéficiera l'ouvrage. Dès que le premier tome consacré à la « caste sauvage » eut été imprimé, Debret envoya un exemplaire d'hommage à la cour où il avait servi pendant quinze ans. Il fut bien accueilli par la commission de l'Institut historique et géographique brésilien qui faisait office de censure. En revanche, lorsqu'il envoya les tomes II et III, la même commission exprima un avis négatif sur l'ouvrage, accusant son auteur de toutes sortes de défauts et concluant son jugement négatif et son rejet par cette phrase sans appel : « Ce volume est de peu d'intérêt pour le Brésil ». La suite des événements illustre jusqu'à la caricature l'erreur des savants historiens !

La réception et les intérêts des lecteurs

En insistant sur les différents décalages qui caractérisent les conditions de la « réception » de l'œuvre de Debret, j'ai, chemin faisant, fourni les principaux éléments qui permettent d'expliquer son absence de succès. Portant sur une population urbaine et laborieuse, fort éloignée de l'exotisme folklorique qu'on attachait aux Indiens, représentant, en plus, des esclaves africains que la France colonialiste n'avait aucune envie de voir si crânement occuper l'image, l'ouvrage ne pouvait plaire. On ne sait pas exactement combien d'exemplaires furent vendus, mais ce nombre ne doit pas dépasser une ou deux centaines, le reste ayant été apparemment détruit plus tard dans un entrepôt où il avait été conservé.

En revanche, il est indispensable, pour rendre compte de son succès ultérieur, de comprendre la singularité du point de vue qui a présidé à la conception même de l'ouvrage. C'est à cette lumière que s'éclaire son originalité et par conséquent, c'est elle qui explique pourquoi ce livre, irrecevable au XIX^e siècle, bénéficia d'une actualité toute nouvelle au XX^e siècle.

La conception de l'histoire

J'ai déjà souligné l'importance, dans le titre, de la notion de « voyage historique ». Le « voyage » de Debret est en effet historique au sens où il marque une double césure dans le flux du temps historique : pour l'auteur il clôt le cycle de la Révolution française et pour le Brésil il met fin à trois siècles de colonisation portugaise. Les deux événements sont

d'ailleurs étroitement liés puisque ce sont les armées de Napoléon qui chassent la cour portugaise de Lisbonne et l'obligent à s'installer dans sa colonie, ce qui déclenchera le processus d'autonomisation de cette dernière à l'égard de la métropole, transformant la colonie portugaise en royaume puis en empire du Brésil.

Le regard que Debret pose sur la réalité brésilienne dépend entièrement de la « perspective historique » qu'il adopte. Ce qu'il étudie sur le terrain, ce ne sont pas des tribus sauvages réfugiées au fond des forêts mais la ville de Rio comme espace politique et social en mutation. C'est pourquoi l'exotisme habituel à ce genre d'ouvrage s'efface, chez lui, devant la volonté, sans cesse réaffirmée, de dresser un tableau des activités industrielles et des processus politiques qui conduisent à la construction de la Nation brésilienne. Mais ces faits et gestes recueillis avec un soin infini du détail n'ont d'intérêt, aux yeux de l'historien Debret, que dans la mesure où ils sont eux-mêmes constitutifs d'une histoire du progrès. Le lecteur doit être amené à une juste compréhension de chaque élément décrit et analysé grâce à la capacité de l'auteur à les rattacher à une histoire générale du progrès de la civilisation. L'intention de Debret, et la perspective historique dans laquelle elle s'inscrit, consiste à intégrer les mille détails de la vie quotidienne tels qu'il les fait voir au détour des rues de la capitale à une perspective globale, transcendante, bien dans l'esprit des Lumières : le progrès de la civilisation comme horizon du développement de l'humanité. Debret est très clair sur ce point quand il annonce ses intentions : « Je me suis proposé de suivre dans cet ouvrage le plan que me traçait la logique, c'est-à-dire, "la marche progressive de la civilisation au Brésil". »⁴

Debret pense donc d'emblée l'histoire du Brésil qu'il est en train d'écrire et d'illustrer dans le cadre d'une histoire plus générale du progrès de la civilisation humaine. Or l'histoire universelle, telle qu'elle se pratique à l'époque, chez Voltaire ou chez Schlözer, inclut essentiellement les civilisations anciennes : Athènes, Rome, et éventuellement l'Égypte et la Chine. Et ces grands exemples du passé se caractérisent tous par le fait qu'ils reposent sur des empires puissamment structurés autour de pouvoirs autocratiques.

Le processus social et politique auquel assiste Debret est tout différent dans la mesure où il réunit dans un ensemble unique, caractérisé par une quasi-absence d'État, les cultures autochtones amérindiennes, les cultures importées de force d'Afrique et les cultures des différentes émigrations européennes. Comment construire une nation, qui plus est un empire, à partir d'un tel archipel de populations et de cultures hétérogènes ? C'était là une question totalement inédite, immédiatement liée,

4 Debret, 2014 (note 1), p. 117.

dans son urgence, au processus d'autonomisation du Brésil par rapport à la métropole européenne. On ne fait plus aujourd'hui de différence entre « histoire universelle » et « histoire générale », mais ce terme eut à la fin du XVIII^e siècle une certaine importance dans la mesure où c'est sous ses auspices que l'on pensa une histoire intégrant véritablement les prolongements ultramarins de l'Europe.

L'enjeu du *Voyage pittoresque et historique au Brésil* consistait donc à concevoir un ouvrage capable d'articuler l'expérience historique singulière à laquelle assistait Debret – la construction d'une nation – et le fait que cette construction se faisait à partir d'Indiens, d'Africains et d'Européens réunis dans un seul territoire dépourvu de structure étatique. Cette articulation était rendue d'autant plus difficile à penser que, même chez Debret, les préjugés de race étaient encore présents, malgré le dégoût que provoquait chez lui l'institution esclavagiste.

Et pourtant, Debret a trouvé une manière d'expliquer comment cette hétérogénéité était appelée à constituer un tout, une nation dont l'avenir florissant ne faisait pas de doute pour lui. Une telle conviction ne peut qu'étonner, tant il est clair que, pour les acteurs politiques de l'époque, une telle perspective était proprement hors de question. La nécessité avait précipité ces populations ensemble, mais aucun destin ne semblait les inviter à faire œuvre commune. Il nous faut donc nous interroger sur les raisons qui ont permis à Debret d'imaginer un tel destin. Pour ce faire, il convient, je crois, d'accorder toute son importance à la notion d'imitation et à l'efficacité sociale et politique que Debret lui prête.

La possibilité de concevoir l'articulation entre les inégalités raciales et l'unicité du processus national repose sur l'efficacité d'un processus social dont Debret souligne la puissance : l'« imitation ». Inférieures au regard du développement de leurs capacités rationnelles pour des raisons historiques, les populations indiennes et africaines jouissent cependant de la possibilité de rattraper leur retard grâce à leur capacité à s'approprier, par admiration et imitation, les comportements de ceux qui les entourent. Cette théorie de l'admiration-imitation explique comment les comportements de socialisation permettent à une société de se transformer. Elle est fondée sur la dualité que représentent d'un côté la « copie imitative », modalité de reproduction du même, et de l'autre l'« admiration », comme principe de transformation du même par l'imitation de son autre. À travers ce double mouvement de reproduction et d'innovation, qui distingue l'être de l'homme en société, celle-ci parvient à surmonter la contradiction entre son état primitif et un destin civilisé. Condillac est assez précis sur ce point qui fonde son évolutionnisme optimiste :

« Mais la société étant perfectionnée, elle distribue les citoyens en différentes classes, et leur donne différents modèles à imiter. Chacun, élevé dans l'état auquel sa naissance le destine, fait ce qu'il voit faire, et comme il le voit faire. On veille longtemps pour lui à ses besoins, on réfléchit pour lui, et il prend les habitudes qu'on lui donne; mais il ne se borne pas à copier un seul homme, il copie tous ceux qui l'approchent, et c'est pourquoi il ne ressemble exactement à aucun. Les hommes ne finissent donc par être si différents que parce qu'ils ont commencé par être copistes et qu'ils continuent de l'être; et les animaux d'une même espèce n'agissent tous d'une même manière que parce que n'ayant pas au même point que nous le pouvoir de se copier, leur société ne saurait faire ces progrès qui varient tout à la fois notre état et notre conduite. »⁵

Les inégalités entre les races ne s'opposent pas victorieusement au développement de la civilisation dès lors qu'on prend en compte le mécanisme anthropologique fondamental de l'« admiration-imitation ». Il faut donc sur ce point imaginer Debret lecteur de l'Abbé de Condillac.

Enfin, pour comprendre la puissance de conviction qui anime Debret dans la réalisation de son projet, on doit imaginer que le peintre historiographe jette sur cette réalité brésilienne un regard dans lequel se trouve concentré l'essentiel de ce qu'il a vécu durant la Révolution française. Les décombres disparates de l'Ancien Régime avaient accouché d'une nation dont la nouvelle cohérence avait fait merveille contre les puissances liguées de l'Europe entière. Cette expérience lui permettait de pressentir, au sein du bouleversement qui avait lieu à Rio, ce que nul n'était à l'époque capable d'imaginer : la naissance d'une nation, métissée telle que nous la connaissons aujourd'hui. Dans sa complexité d'événement à la fois bourgeois et populaire, dans sa capacité à réunir ce que l'Ancien Régime avait si radicalement séparé : les rangs, les états et les classes, la Révolution française, que Debret avait vécue en jacobin engagé, lui ouvrait la compréhension des soubresauts qui agitaient l'espace social et politique de la capitale brésilienne. C'est l'expérience jacobine qui constitue sans doute pour Debret le principe historique et heuristique qui l'éclaire sur ce qui ne pouvait encore être, à l'époque, qu'un rêve : la naissance d'une nation pluriethnique.

Nous disposons maintenant des éléments nécessaires pour comprendre l'étonnante résurrection au xx^e siècle du *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Celle-ci fait partie du lent processus intellectuel par lequel le Brésil entreprend alors de se réapproprier sa propre histoire.

⁵ Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des animaux*, dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris 1821, p. 402.

J'ai rappelé qu'entre 1808 et 1821, le cycle tricentenaire du Brésil colonial s'était clos à la faveur de l'exil forcé de la cour du Portugal dans sa colonie. De là était né, mais sans les violences qui ont accompagné dans la même période la libération des colonies américaines de l'Espagne, un empire du Brésil qui dura jusqu'en 1888. L'année 1891 marque le début de la République fédérale du Brésil en même temps que se clôt l'histoire du Brésil esclavagiste. Le xx^e siècle s'ouvre donc sur une crise identitaire profonde. La République, aussi bien l'État que la forme constitutionnelle, n'a encore aucune légitimité et de vastes populations d'anciens esclaves libérés restent aux marges d'un système qui se démocratise difficilement. Le vieux monde colonial s'est en quelque sorte survécu à travers l'esclavage tandis qu'une autre partie du pays se lance déjà dans la modernité industrielle. Ces contradictions appellent une réflexion de fond sur l'identité de la nation. C'est dans ce cadre, très grossièrement appelé ici, que prend place la redécouverte du livre de Debret.

Elle va se faire en deux temps : les célébrations du centenaire de l'indépendance du Brésil, en 1922, constituent la première occasion de redécouvrir, et donc de se réapproprier, l'histoire nationale qui s'écrit depuis la fin de l'ère coloniale. Une revue destinée au grand public, *A Revista da Semana*, commence à publier des images extraites du *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Symptomatiquement, les premières à être diffusées sont celles qui rendent compte de l'établissement de l'autonomie politique du Brésil par rapport au Portugal. La stabilisation du régime démocratique d'alors, qu'on appelle souvent la « République des bacheliers », favorise un fourmillement intellectuel inédit. À partir des *Journées d'art moderne* de 1922, s'engage une réflexion nouvelle qui porte sur les rapports du pays avec les traditions européennes dont il s'est émancipé tout en cherchant à en enrichir le modèle. Cette prise de conscience donne lieu à une puissante effervescence intellectuelle qui débouche sur une série de publications réfléchissant sur cette crise identitaire : Paulo Prado, *Retrato do Brasil* (1928) ; Sérgio Buarque de Holanda, *Raizes do Brasil* (1936) ; et surtout Gilberto Freyre et son ouvrage majeur, *Casa-Grande & Senzala* (1933).

Dans tous les domaines, en musique, en arts plastiques ou en littérature, dans les sciences humaines de manière encore plus pressante, toute l'activité intellectuelle du pays est à la recherche de la définition de ce qu'est vraiment le Brésil. On s'interroge sur l'être de la nation, résultat improbable d'un processus historique si singulier. Dans ce contexte, une partie de l'*intelligentsia* s'accorde pour réévaluer la part que les cultures autochtone et africaine ont prise dans la construction du pays. Il s'agit là d'un renversement complet. Alors que fleurissent les théories plus ou moins racistes qui, sous l'effet des angoisses que suscite la libération des esclaves, ne voient de salut que dans un « blanchiment » racial du pays,

Gilberto Freyre montre dans *Casa-Grande & Senzala* à quel point, au contraire, le métissage est une tradition déjà ancienne et une singularité hautement intéressante de la colonisation portugaise. Il fait voir combien le mélange des races constitue à la fois une richesse et le destin propre de la nation brésilienne.

C'est dans ce contexte que l'œuvre de Debret est redécouverte et son originalité valorisée. Dans les années 1920–1930, la *Revista da Semana* multiplie en effet les reproductions des planches du *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, en donnant à voir, cette fois, les esclaves et même les châtiments qui leur étaient infligés. Cette étape marque la fin du tabou sur la question de l'esclavage comme moment constitutif de l'histoire de la nation brésilienne. Le dernier acte de cette reconnaissance a lieu à la fin des années 1930, lorsqu'un riche collectionneur, Raymundo Castro Maya, va acquérir la majeure partie des aquarelles originales du peintre et les rapatrier au Brésil. Ce terme, «rapatrier», convient assez bien dans la mesure où, dès cet instant, l'œuvre de Debret devient un bien symbolique que le Brésil s'approprie. Certains historiens songent même à faire du Français en exil un peintre «brésilien», tant sa contribution a pris de l'importance dans le débat sur ce qu'est la nation.

On mesure l'oubli dans lequel Debret était tombé en France au fait que, un siècle après leur production, ses aquarelles se trouvaient encore réunies dans leur quasi-totalité dans un coffre chez une de ses lointaines descendantes, M^{me} Morize. Raymundo Castro Maya met ainsi la main sur plus de 500 œuvres par l'intermédiaire d'un marchand parisien, Heymann, et restitue ce trésor à un Brésil désormais prêt à le considérer comme un élément fondateur de son identité.

Il aura fallu toute cette préparation qui s'étend sur plus d'une trentaine d'années pour qu'enfin le *Voyage pittoresque et historique au Brésil* fasse l'objet d'une véritable réception dans le pays qui était son objet. En 1940, l'anthropologue Sérgio Milliet traduit et édite l'ouvrage en langue portugaise. Dès lors les éditions se succèdent et l'œuvre de Debret sert de façon massive, à illustrer l'époque du premier Empire et, d'une manière générale, l'histoire du XIX^e siècle brésilien. Sa célébrité est devenue telle qu'on retrouve ses images non seulement dans les livres d'histoire mais sur des objets quotidiens et que *Voyage pittoresque et historique au Brésil* a fait l'objet de films et d'une adaptation en bande dessinée.

Nous voyons se produire ainsi le dernier acte du processus de fusion des horizons (*Horizontverschmelzung*) que Gadamer décrit dans *Vérité et méthode*. Dans son herméneutique, la fusion des horizons est la condition nécessaire à la compréhension d'un événement ou d'une œuvre du passé. Il faut, explique-t-il, que l'horizon dans lequel l'œuvre a vu le jour fusionne avec celui du présent des interprètes de l'événement. C'est

bien cette fusion qui a lieu dans les années 1940 quand les Brésiliens découvrent (redécouvrent) le livre de Debret. Le paradoxe est toutefois que l'horizon mental qui avait servi à Debret pour comprendre et anticiper la logique de ce qu'il avait sous les yeux, à savoir son expérience de la Révolution française, était par définition étranger à l'ensemble des acteurs de l'époque. En fait, ceux-ci n'étaient pas en situation de se poser la question telle que je l'ai formulée plus tôt : comment fait-on une nation avec des peuples de races différentes et des cultures différentes. L'énoncé de cette question était *a priori* exclu par ce que l'histoire récente de la colonie avait légué aux acteurs de l'époque. Seul un jacobin convaincu pouvait apercevoir dans les soubresauts que traversait le Brésil l'insistance de cette question. En revanche, un siècle plus tard, celle-ci était devenue obsédante pour tous les intellectuels et les politiques de la jeune République.

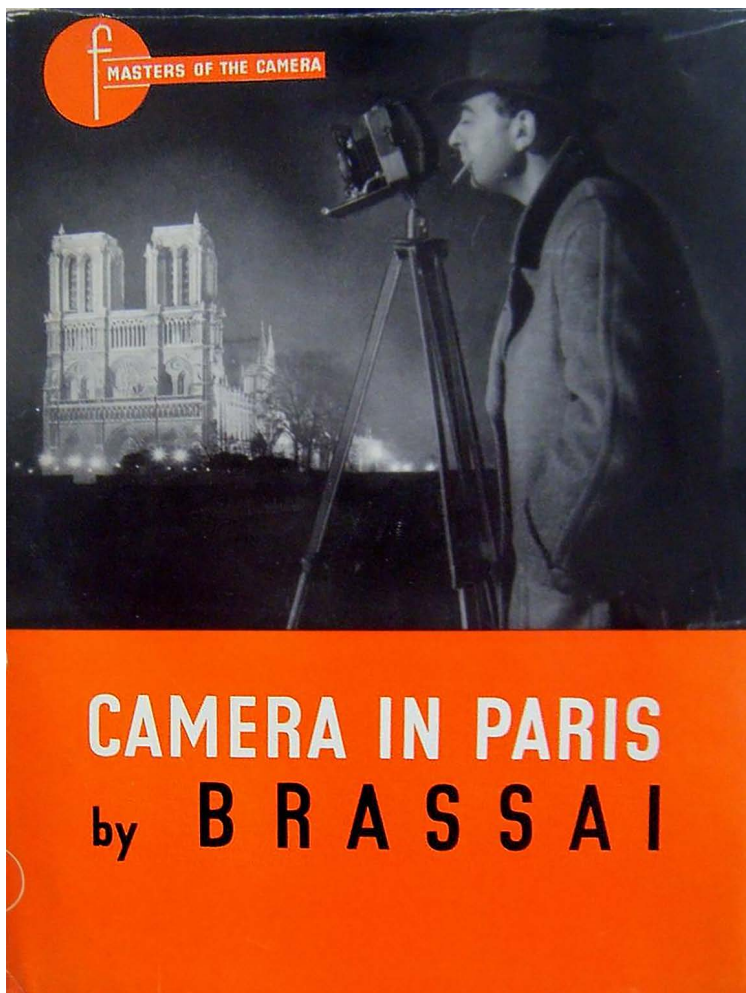
C'est en ce sens que le dispositif herméneutique de Gadamer interroge la compréhension des œuvres du passé d'une manière qui peut nous intéresser ici. Il souligne que la compréhension n'est jamais un pur acte d'intellection, pas plus qu'il ne dépend simplement d'une correcte méthode d'analyse. Il ne s'agit pas davantage de se transporter par l'esprit dans une réalité autre (*Sich-Verseetzen*) où faire une expérience intime du passé (*Einfühlung*). Le rapport de compréhension se construit, insiste Gadamer, comme un jeu de questions et de réponses, ou encore, comme il l'écrit, « le comprendre lui-même doit être considéré, moins comme une action de la subjectivité que comme une insertion dans le procès de la transmission où se médiatisent constamment le passé et le présent⁶. »

Ainsi les années 1940 brésiliennes, fortement structurées depuis 1937 par la dictature fasciste de l'Estado Novo de Getulio Vargas, oscillaient entre modernité et pouvoir autoritaire, entre l'ancienne dépendance à l'égard de l'Europe et le nouveau pouvoir nord-américain qui allait faire basculer Vargas dans le camp opposé à l'axe germano-nippon. Dans ce contexte troublé, la publication du livre de Debret ne pouvait que réactiver l'interrogation sur l'identité de la nation. La compréhension de l'histoire et de ses mouvements erratiques allait poursuivre son cours par un constant recours aux éléments culturels propres à la nation, ferment permanent d'un nationalisme puissant et capable de s'adapter aux régimes les plus différents. La récupération des traditions culturelles nationales durant les années 1930, un temps mise entre parenthèses par l'invasion de la culture *yankee* à la fin des années 1940, reprendra le dessus sous la présidence de Juscelino Kubitschek à l'ère de la *bossa-nova*. À partir de 1964, avec la nouvelle dictature qui s'abat sur le

6 Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris 1976, p. 130.

Brésil, la culture «tropicaliste» reprendra une fois encore le flambeau qui demeure, jusqu'aujourd'hui, une constante de la vie culturelle brésilienne. Cela aide à comprendre que le *Voyage pittoresque et historique au Brésil* de Debret soit resté, y compris dans les formes de la culture de masse, un classique de la conscience de soi des Brésiliens.

Études des boursiers



1 Brassai, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949, Cover

„Moi, je ne suis pas reporter.“ Brassai's fotografisches Selbstverständnis im Kontext der Nachkriegszeit

Ulrike Blumenthal

Eher beiläufig ist in einem 1949 im *Figaro littéraire* erschienenen Artikel zur Fotografie in Frankreich eine Äußerung von Brassai platziert, die für den französischen Fotografen ungarischer Herkunft nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges bezeichnend ist: „Moi, je ne suis pas reporter. L'actualité ne m'intéresse pas. La vie quotidienne est plus bouleversante. Que M. Truman arrive à Paris, ce n'est pas la réalité. La concierge, la boulangère, des femmes qui font la queue à la boucherie, voilà *la grande vie*.“¹ Nachdrücklich distanziert Brassai hier seine lichtbildnerische Tätigkeit von jeglicher fotojournalistischen Funktion und betont stattdessen die Relevanz alltäglicher Motive. Tatsächlich hebt er in Texten und Interviews aus der Nachkriegszeit wiederholt die Bedeutung des Alltagslebens für sein fotografisches Schaffen hervor. Eine Schlüsselstellung in seinen Überlegungen nimmt das programmatische Vorwort in der englischsprachigen Publikation *Camera in Paris* ein, die, ebenfalls 1949, mit Paris-Aufnahmen des Fotografen erscheint.²

Brassai formuliert in diesem Text ausführlich sein Selbstverständnis als Fotograf und Künstler, wobei Gedanken zum „everyday“ oder „daily life“ eine entscheidende Rolle spielen. So vergleicht er seine Fotografien aus dem Paris der 1930er Jahre in seiner Vorrede mit Darstellungen aus Malerei und Zeichnung vergangener Jahrhunderte und verortet seine fotografische Praxis in einer Traditionslinie mit der Bildenden Kunst. Brassai ist nach 1944 bestrebt, sich als Bildschöpfer neu zu positionieren und seine Autorschaft zu stärken. Dies liegt zum einen im fotografischen Akt selbst begründet, bei dem der Fotograf nur einen Platz unter mehreren Akteuren einnimmt: Die Objektwelt vor der

1 Paul Guth : „La photographie, en 1949, a ses écoles d'art ...“, in: *Le Figaro littéraire*, 09.04.1949, S. 1, 6, hier S. 6.

2 Brassai, *Camera in Paris*, London/New York 1949.

Kamera, der technische Apparat und die Modalitäten der Entwicklung bedingen ebenso die Entstehung des Bildes wie der hochgradig komplexe Moment des Auslösens.³ Zum anderen fehlt der Fotografie in Frankreich Ende der 1940er Jahre nach wie vor eine angemessene künstlerische wie institutionelle Anerkennung, was Stellungnahmen der etablierten Fotografen geradezu herausfordert.⁴

Trotz ihrer zentralen Bedeutung ist die Publikation *Camera in Paris* bisher noch nicht Gegenstand einer eingängigen Untersuchung gewesen. Sie gestattet jedoch ein besseres Verständnis von Brassais künstlerischem Schaffen nach der Libération – einer Zeit, in der die Funktion des Autors in Literatur und Kunst eindringlich diskutiert wird.⁵ Das Ende des Zweiten Weltkrieges bietet Brassai die Möglichkeit, die Rezeption seines Œuvre zu steuern und sich als vielseitig arbeitender Künstler zu präsentieren. Weiterhin erlaubt die Beschäftigung mit dieser Veröffentlichung einen Blick auf ein Zeugnis der Nachkriegszeit, das sich dezidiert nicht mit der Krise, dem Bruch oder dem Neuanfang beschäftigt. Indem er sich auf Charles Baudelaires Essay *Le peintre de la vie moderne* (1863) bezieht, knüpft Brassai vielmehr an ästhetische Prinzipien des 19. Jahrhunderts an. Die Referenz auf das Alltägliche rückt dabei nach der Besatzungszeit nicht nur den einzelnen Menschen wieder in den Mittelpunkt. Sie bildet überdies ein Element, mit dem Brassai die Autonomie seines künstlerisch-fotografischen Schaffens betont.

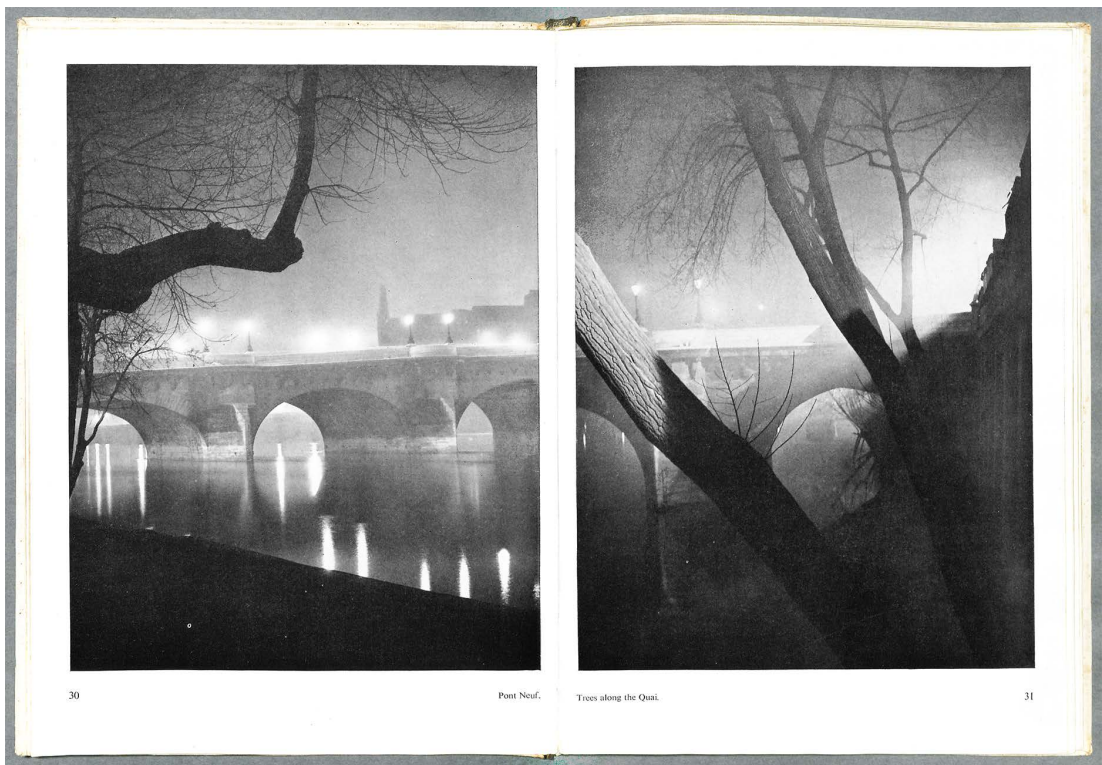
Amateurhafte Virtuosität

Nach dem schon frühzeitig kanonischen Album *Paris de Nuit* aus dem Jahr 1932 ist *Camera in Paris* die erste Publikation, in der Brassais Aufnahmen der französischen Hauptstadt nach dem Zweiten Weltkrieg in Buchform erscheinen. Im Gegensatz zur hochwertigen Ausgabe des Verlags Arts et Métiers Graphiques ist die Veröffentlichung von 1949

3 Vgl. Katharina Sykora, *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*, Köln 1999, S. 70. Zum Begriff des fotografischen Handlungsgefüges siehe aktuell außerdem Ilka Becker et al. (Hg.), *Fotografisches Handeln. Das fotografische Dispositiv*, Vol. 1, Weimar 2016.

4 Auch Henri Cartier-Bresson veröffentlicht 1952 seinen berühmten Aufsatz über den „entscheidenden Augenblick“: *Images à la Sauvette. Photographies par Henri Cartier-Bresson*, hrsg. von Tériade, Paris 1952. Seine fotografische Praxis und sein Selbstverständnis als Reporter stehen jedoch Brassais fotografischem Schaffen und Selbstverständnis konträr entgegen. Zur Fotografie im Frankreich der 1940er und 1950er Jahre siehe Jean-Francois Chevrier, „Photographie 1947: le poids de la tradition“, in: *L'art en Europe. Les années décisives 1945-1953*, hg. von Jean-Luc Daval, Ausst.-Kat. Saint-Étienne, Musée d'art moderne, Genève 1987, S. 176–189; Michel Poivert, „La photographie en France: une affaire d'État?“, in: *Revue de l'art*, Nr. 175, 2012–1, S. 5–10.

5 So verorten sich beispielsweise die Autorinnen und Autoren des Nouveau Roman in Opposition zum Existentialismus und den Mitgliedern der *Temps Modernes*, die ein soziales Engagement des Schriftstellers fordern. Vgl. Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman: Essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq 2006, S. 182.



2 Brassäi, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949, S. 30–31

bescheidener gestaltet: Etwas kleiner als DIN-A4-Format, enthält sie 62 in mittlerer Qualität und auf schlichtem Papier reproduzierte Aufnahmen, die ein breites Spektrum von Brassäis Paris-Fotografien aus den 1930er-Jahren abdecken.⁶ Neben Aufnahmen des Seine-Ufers (Seite 30–31, vgl. Abb. 2) oder Darstellungen des Pariser Nachtlebens mit seinen Bars (Seite 62–63, vgl. Abb. 5), Nachtarbeitern und Bordellen (Seite 76–77, vgl. Abb. 9) – Motive, die *Paris de Nuit* auszeichnen und berühmt gemacht hatten – umfasst die Bildauswahl auch galante Abendveranstaltungen (Seite 57, vgl. Abb. 4, rechts), sonntägliche Szenen im Park (Seite 68–69, vgl. Abb. 7) oder amüsante Schnappschüsse von Passanten (Seite 74–75, vgl. Abb. 8). In thematischer oder formaler Äquivalenz einander gegenübergestellt, wird die Analogie zwischen den jeweils zwei Abbildungen auch durch das Layout der Doppelseiten hervorgerufen. Diese zeigen fast ausschließlich ganzseitig reproduzierte Fotografien, die symmetrisch von einem weißen Rand umgeben werden. Um das Format der Aufnahmen an das Hochformat des Buches

⁶ Nur fünf der Aufnahmen sind nach 1944 entstanden, da Brassäi seine fotografische Tätigkeit nach dem Zweiten Weltkrieg stark reduziert.

anzupassen, sind Ausschnitte und Vergrößerungen vorgenommen worden. Beispielsweise handelt es sich bei der Aufnahme *Sailors' love* (Seite 62, vgl. Abb. 5, links) ursprünglich um ein Querformat (Abb. 10). *Quai Voltaire* (Seite 74, vgl. Abb. 8, links) wiederum ist spiegelverkehrt aufs Papier gebracht (vgl. Abb. 11), sodass sich die dargestellte Person auf der gegenüberliegenden Buchseite zuwendet.

Neben Brassais Vorwort werden die Abbildungen von einem weiteren Text begleitet. Abgesehen von der ästhetischen Wertschätzung der Aufnahmen erhält die Leserin an dieser Stelle auch Informationen zur Ausrüstung und praktischen Arbeitsweise des Fotografen: „His cameras are two. One is the original 6 × 9 cm. Voigtlander [sic], equipped with a Heliar f4.5 lens, which has a focal length of 105 mm. This camera is used with both film and glass plates. The other camera is a Rolleiflex.“⁷ Der Nachvollzug des technischen Verfahrens entspricht dem publizistischen Anliegen des Herausgebers Andor Kraszna-Krausz. Dessen Veröffentlichungen zur Fotografie richteten sich an ein breites Publikum, dem er in einer verständlichen Sprache praktische Einblicke in die fotografische Arbeit vermitteln wollte.⁸ Für *Camera in Paris* greift Kraszna-Krausz nicht nur auf Brassais eigenen Artikel zur Technik der Nachtfotografie und Äußerungen aus einem Interview mit János Reismann zurück, sondern auch auf Veröffentlichungen von Maria Giovanna Eisner, Roger Klein und Henry Miller.⁹ Alle vier Personen standen in den 1930er-Jahren beruflich oder privat mit Brassai in Kontakt und vermitteln Arbeitsweise und Werdegang des Fotografen anhand persönlicher Erinnerungen und Gespräche. *Camera in Paris* überführt die bereits publizierten Aussagen in einen geschlossenen Text und macht die hauptsächlich in den USA veröffentlichten Berichte auch in Europa zugänglich. Hinsichtlich der bis heute nur wenig verfügbaren Informationen zur konkreten Arbeitsweise des Fotografen nimmt die Publikation damit eine Schlüsselstellung im Prozess der Kanonisierung

7 Brassai 1949 (Anm. 2), S. 65.

8 Vgl. Deac Rossell, „Kraszna-Krausz, Andor“, in: *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Bd. 1, hg. von John Hannavy, New York 2008, S. 806f. Nachdem er 1936 nach England emigriert war, gründete Kraszna-Krausz zwei Jahre später in London das Verlagshaus Focal Press.

9 Die Referenzen und Übernahmen sind klar im Text gekennzeichnet. Es handelt sich um folgende Veröffentlichungen: Brassai, „Technique de la photographie de nuit“, in: *Arts et Métiers Graphiques*, Nr. 33, 15. Januar 1933, S. 24–27; Maria Giovanna Eisner, „Brassai“, in: *Mini-cam Photography*, April 1944, S. 20–27, 74–76; Roger Klein, „Brassai. The Eye of Paris“, in: *Photography*, Vol. 1, Nr. 1, 1947, S. 42–44, 114, 116; Henry Miller, „The Eye of Paris“, in: ders., *The Wisdom of the Heart*, Norfolk, Conn. 1941, 173–186; Henry Miller, „Introduction“, in: *Brassai: Histoire de Marie*. Paris 1949, S. 7–16; J. Reissmann, „Brassai [sic]: Photographer of Night“, in: *Miniature Camera World*, Vol. III, April 1939, Nr. 4, S. 249–252. Während die US-Amerikaner Roger Klein und Henry Miller in den 1930er-Jahren in Paris leben, verbringt die Gründerin von Alliance Photo, Maria Eisner, die Zeit des Zweiten Weltkrieges im amerikanischen Exil. Vgl. Françoise Denoyelle, *Les usages de la photographie 1919–1939*, 2 Bde., Bd. 1: *Le Marché de la photographie, 1919–1939*, Paris 1997, S. 91–95. Die USA spielen eine zentrale Rolle für die Institutionalisierung der französischen Fotografie.



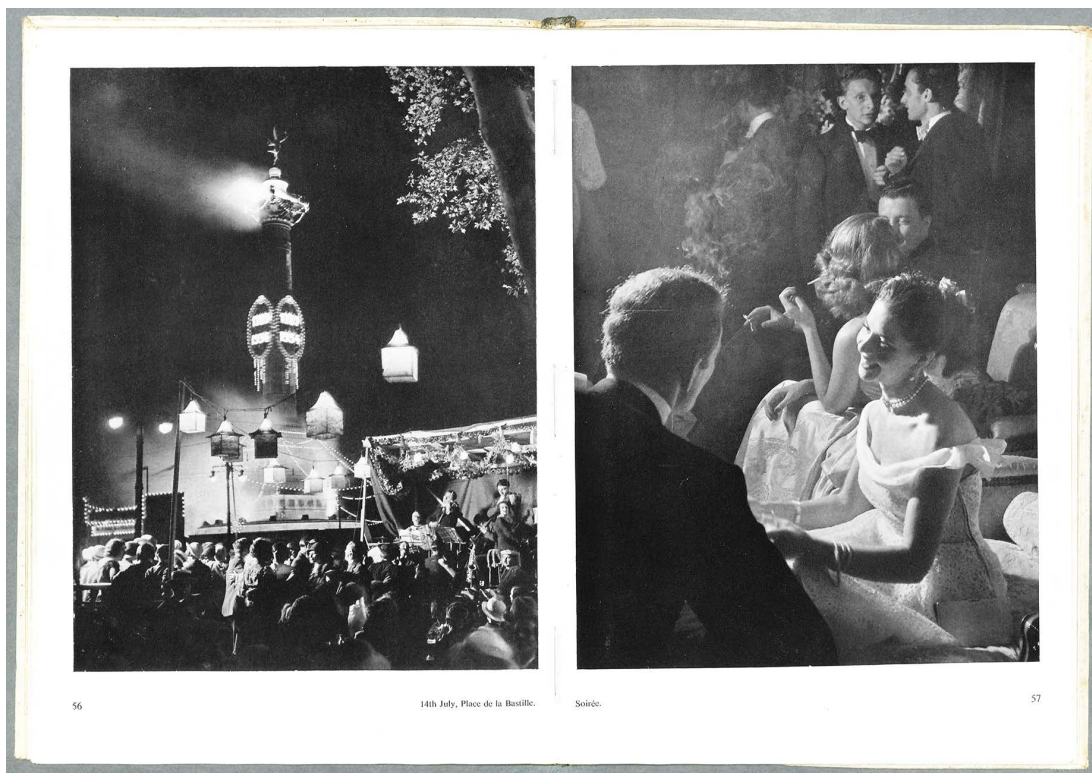
3 Brassai, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949, S. 54–55

ein, den Brassais Werk mit Beginn der Nachkriegszeit erfährt, und wird zu einer zentralen Referenz der Forschungsliteratur.¹⁰

Ergänzt wird der Text am Ende der Publikation von einer Tabelle, die zu jeder einzelnen Aufnahme Angaben zur benutzten Kamera, den Lichtbedingungen vor Ort, der eingesetzten Blende, eventuellen Filtern und der Belichtungszeit des Negativs liefert. Die präzisen Daten verdeutlichen, wie sensibel die verschiedenen Einflussgrößen reagieren. Der Fotograf muss vor allem in der Anfangszeit penibel über die einzelnen technischen Parameter Buch geführt haben, um deren Effekte aufeinander abzustimmen: „It was a period of endless experiments with developers and exposure times“, erklärte er dementsprechend János Reissmann.¹¹ Während *Lady of fashion* (Seite 55, vgl. Abb. 3, rechts) mit Blitzlicht aufgenommen wurde und die Belichtungszeit infolgedessen

¹⁰ Brassai wird im Oktober 1951 mit dem ersten Preis des Salon National de la Photographie ausgezeichnet, 1952 wird seine erste Einzelausstellung in Frankreich eröffnet: *Cent Photographies de Brassai*, 4.–24. Dezember 1952, Musée des Beaux-Arts, Nancy. Neben Brassais Erläuterungen in seinen *Conversations avec Picasso* (1964) greift nahezu jede wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk des Fotografen auf die technischen Angaben in *Camera in Paris* zurück.

¹¹ Brassai 1949 (Anm. 2), S. 65. Vgl. J. Reissmann 1939 (Anm. 9), S. 249.



4 Brassai, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949, S.56–57

nur 1/50s betrug, musste „*Bijou*“ of *Montmartre* (Seite 54, vgl. Abb. 3, links) trotz offener Blende zwei Sekunden lang belichtet werden, um die dunklen Lichtverhältnisse des Innenraums ohne zusätzliche Lichtquelle auszugleichen. Für die Aufnahmen des nächtlichen Seine-Ufers (Seite 30–31, vgl. Abb. 2) ließ Brassai den Verschluss sogar bis zu zehn Minuten lang geöffnet.

Die subtilen Hinweise auf die komplizierten technischen Prozesse stehen jedoch im Gegensatz zu den übrigen Erläuterungen, die die intuitive, amateurhafte Herangehensweise des Fotografen betonen: „He never uses a light meter – and as in old days, he still measures with a string the distance between the subject and the camera, which often provokes hilarious comment.“¹² Auch die Beschreibung seines zur Dunkelkammer umfunktionierten Badezimmers in der Rue de la Glacière entspricht diesem laienhaften Eindruck: „This was a strange domicile. The bathroom served as darkroom. The acids ran and attacked walls and floor. The manager of the hotel feared there would be a collapse. Brassai [sic] did not own a dryer and used the mirror of his dressing table as a

¹² Brassai 1949 (Anm. 2), S. 65. Vgl. Roger Klein 1947 (Anm. 9), S. 115.

ferrotype tin to get glossy prints. Negatives and pictures were piled up to the ceiling in files or on bookshelves made from empty soap boxes.“¹³

Der Text gibt demnach zwar Einblicke in die Werkstattpraxis des Fotografen, verschleiert jedoch die mühsame Aneignung der technischen Kenntnisse, die für die meisterhaft ausgeführten Fotografien grundlegend sind. Hierdurch wird nicht nur von der signifikanten Rolle abgelenkt, die der Apparat im fotografischen Akt einnimmt, sondern ebenso Brassäi Position im Prozess der Bildproduktion betont: Es wird das Image eines virtuos handelnden Bildschöpfers vermittelt, der mit Leichtigkeit und einfachsten Mitteln vollendete Bilder entstehen lässt – eine Form des Geniekultes, der als Topos in der Geschichte der Kunst eine lange Tradition besitzt.¹⁴ Nicht zuletzt suggeriert die Abbildung auf dem Cover (Abb. 1) ein müheloses Agieren des Fotografen mit der Kamera: Brassäi, der in lässiger Pose hinter seinem Stativ steht, eine Zigarette im Mundwinkel und die Hände in den Manteltaschen vergraben, prüft das Bildmotiv durch das Objektiv seiner Voigtländer Bergheil und betont damit die Bedeutung des Blicks im Gegensatz zur manuellen Ausführung.¹⁵

Le photographe de la vie moderne

Die Vernachlässigung fototechnischer Erklärungen und Raffinessen spiegelt sich ebenfalls in Brassäis Vorwort wider. Geschrieben in der dritten Person, sucht er als anonymen Erzähler nach einer adäquaten Bezeichnung seiner Tätigkeit: „But the difficulty is to find a name for what he considers his vocation. For though many names describe it, none exactly fits.“¹⁶ Weder die Begriffe Fotograf und Spezialist noch Amateur, Reporter, Poet oder gar Kunstfotograf entsprächen in vollem Maße seiner Arbeit. Anstatt auf andere Fotografinnen oder Fotografen Bezug zu nehmen, findet Brassäi schließlich, „strangely enough“, in der Figur des *Peintre de la vie moderne* von Baudelaire eine angemessene Darstellung seines fotografischen Schaffens, wenn er schreibt: „In his portrait of *Constantin Guys*, Baudelaire was in fact anticipating by a century the psychology and physiognomy of the chronicler of the modern age – the photographer.“¹⁷ In seinem 1863 veröffentlichten Essay ent-

13 Brassäi 1949 (Anm. 2), S. 65. Vgl. Roger Klein 1947 (Anm. 9), S. 114.

14 Vgl. Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* [1934], Frankfurt am Main 1995, S. 123–130.

15 Erstmals trennte Leon Battista Alberti die technische Ausführung vom künstlerischen Schaffen, um der Malerei einen Platz unter den freien Künsten zuzuweisen. Vgl. Werner Busch, „Die Autonomie der Kunst“, in: ders. und Peter Schmoock (Hg.), *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim/Berlin 1987, S. 178–203, hier S. 180.

16 Brassäi 1949 (Anm. 2), S. 9.

17 Ebd. (Anm. 2), S. 15.

wirft der französische Schriftsteller und Kunstkritiker am Beispiel des Malers, Zeichners und Grafikers Constantin Guys ein Bild des modernen Künstlers als eines Mannes von Welt, der sich ganz und gar dem Geschehen seiner Zeit widmet: „*Homme du monde, c'est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages; [...]. Il s'intéresse au monde entier; il veut savoir, comprendre, apprécier tout ce qui se passe à la surface de notre sphéroïde.*“¹⁸ Baudelaires Bewunderung für den heute eher unbekannteren Guys begründet sich in seinem Verständnis von Modernität, das dem wandelnden Schönheitsideal von der Antike bis zur Gegenwart Rechnung trägt. Guys versuche mit seinen Darstellungen der bürgerlichen Gesellschaft, die sich durch einen schnellen Strich und eine genaue Beobachtung von Gesten, Körperhaltungen und Kostümen auszeichnen, das Vorübergehende und Flüchtige seiner Epoche ins Zeitlose zu überführen.¹⁹

Die Fähigkeit, zeitlose Bilder zu schaffen, die zugleich die Erinnerung an die Gegenwart enthalten, verbindet nach Brassai den modernen Maler des 19. Jahrhunderts mit dem Fotografen des 20. Jahrhunderts. Beide würden in der gleichen Haltung arbeiten und das Leben in seinen verschiedenen Facetten aufzeichnen: „He [Constantin Guys], too, recorded the life of his time in all its aspects. [...] It is a matter of recognizing that the function of photography and of cinematography, like that of the other graphic arts, is to fix the most fleeting aspects of life – its moments and its movements.“²⁰ Der Gedanke, mithilfe der Fotografie die eigene Gegenwart zu erfassen, entspricht dabei den Forderungen einflussreicher Protagonisten der Nouvelle Vision der 1920er- und 1930er-Jahre. Unter dem Begriff der Zeugenschaft hatten beispielsweise Florent Fels oder Pierre Mac Orlan die Umsetzung des fotografischen Sujets mit der Verantwortung der Fotografen als Chronisten ihrer Zeit verbunden: „PHOTOGRAPHE, CINÉMATHOGRAPHE, PHONOGRAPHE. Ce sont les grands maîtres de l'écriture sentimentale de ce temps et les plus parfaits témoins de notre vie quotidienne.“²¹ Als „témoignages de l'activité sociale“ sei die Fotografie „le grand art expressionniste de notre temps. À chaque époque son moyen d'expression.“²²

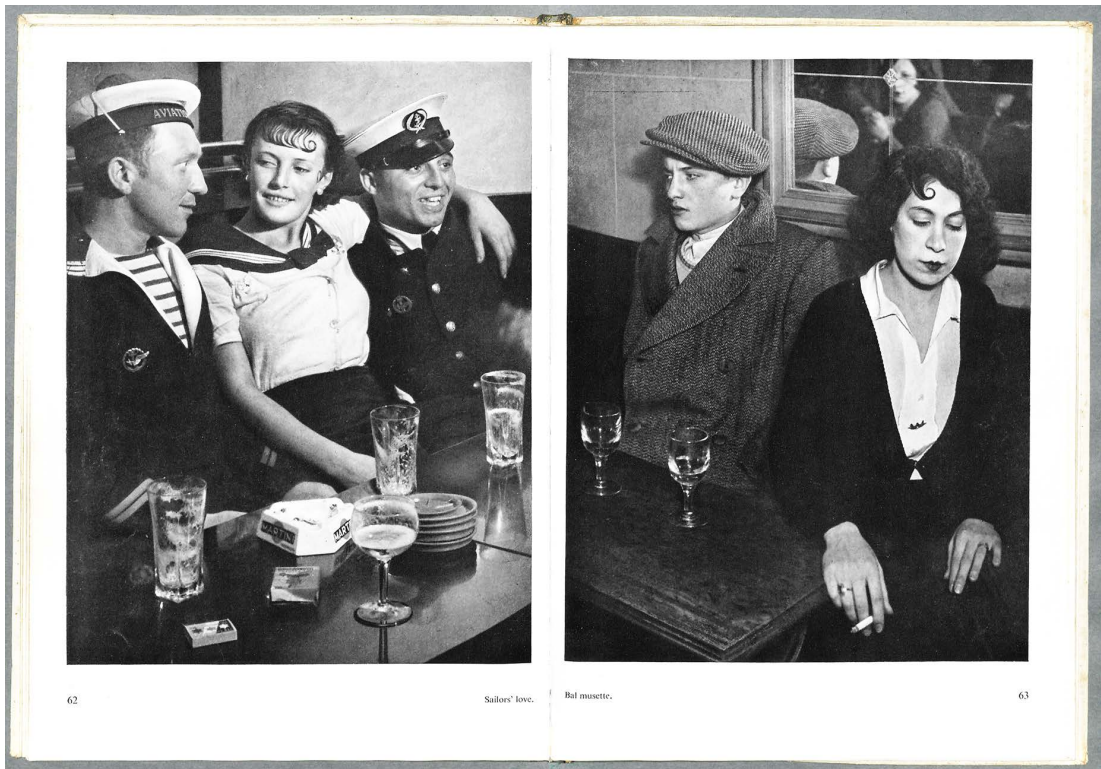
18 Charles Baudelaire, „Le peintre de la vie moderne“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. v. Claude Pichois, 2 Bde., Bd. 2, Paris 1976, S. 683–724, hier S. 689.

19 „Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.“ in: ebd., S. 694.

20 Brassai 1949 (Anm. 2), S. 15–16.

21 Pierre Mac Orlan, „Graphisme“, in: *Arts et métiers graphiques*, Nr. 11, 15. Mai 1929, S. 645–652, hier S. 647.

22 Pierre Mac Orlan, „Préface“, in: *Paris vu par André Kertész*, Paris 1934, o. S.

5 Brassai, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949, S.62–63

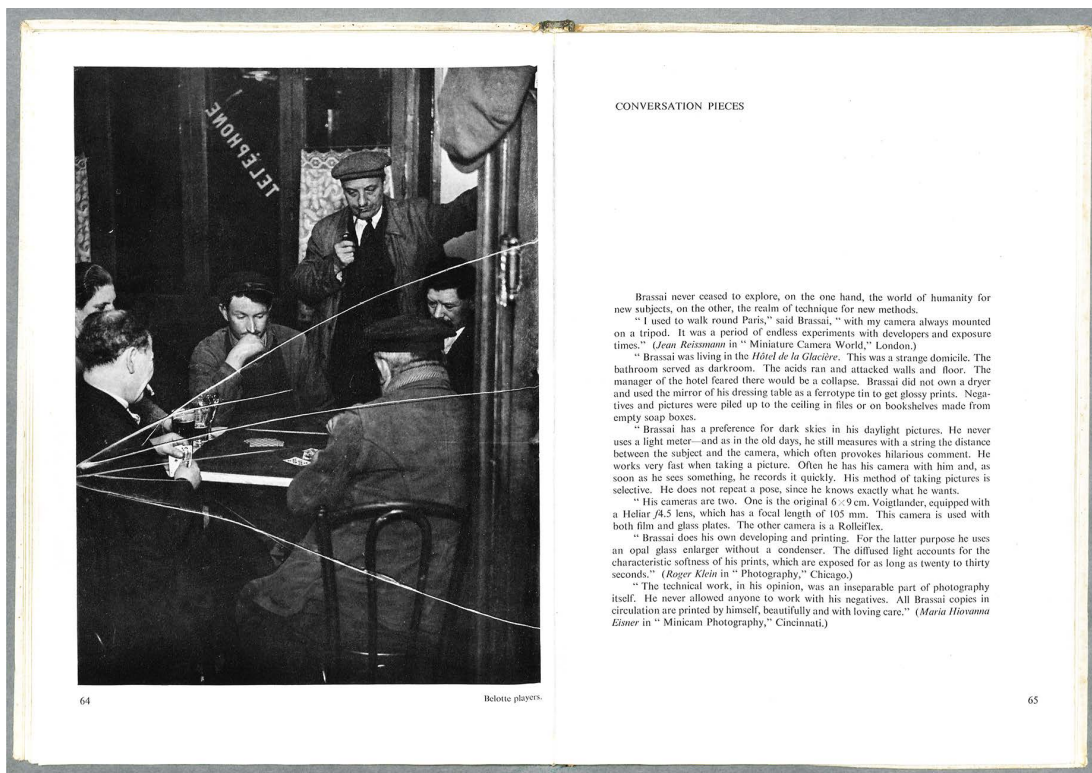
Brassai, der es gern gesehen hätte, wenn Mac Orlan das Vorwort für *Paris de Nuit* geschrieben hätte, knüpft zwei Jahrzehnte später an diese Formulierungen an : „It is not enough for the artist of to-day to express the meaning of our age; he must express it in the modern medium.“²³ Indem er jedoch zugleich eine Verbindung mit Baudelaires *Peintre de la vie moderne* herstellt, bedient er sich eines der heftigsten Kritiker der Fotografie und entkräftet so indirekt dessen Salonurteil, das 1859 bekanntermaßen der Fotografie jeglichen Kunststatus abgesprochen hatte.²⁴ Neben Constantin Guys führt er im Text eine ganze Genealogie von Malern auf, die mit ihrer zeichnerischen und grafischen Arbeit die wahren Reporter des Lebens ihrer jeweiligen Zeit gewesen seien : Daumier erfasse „the reality of every day“²⁵ genauso wie Goya, der Bürger, Tagelöhner und Arbeiter bei ihren täglichen Aufgaben skizziere.²⁶ Vor allem Brassais Schilderung von Rembrandts künstlerischer Praxis

23 Brassai 1949 (Anm. 2), S. 16.

24 Charles Baudelaire, „Le public moderne et la photographie“, in : Salon de 1859, in : Baudelaire 1976 (Anm. 18), S. 614–619.

25 Brassai 1949 (Anm. 2), S. 13.

26 „He watches them and sketches them at their ordinary daily tasks.“ Ebd., S. 13.



64

Billotte players

CONVERSATION PIECES

Brassai never ceased to explore, on the one hand, the world of humanity for new subjects, on the other, the realm of technique for new methods.

"I used to walk round Paris," said Brassai, "with my camera always mounted on a tripod. It was a period of endless experiments with developers and exposure times." (*Jean Reissman* in "Miniature Camera World," London.)

Brassai was living in the *Hôtel de la Glacière*. This was a strange domicile. The bathroom served as darkroom. The acids ran and attacked walls and floor. The manager of the hotel feared there would be a collapse. Brassai did not own a dryer and used the mirror of his dressing table as a ferrotype tin to get glossy prints. Negatives and pictures were piled up to the ceiling in files or on bookshelves made from empty soap boxes.

Brassai has a preference for dark skies in his daylight pictures. He never uses a light meter—and as in the old days, he still measures with a string the distance between the subject and the camera, which often provokes hilarious comment. He works very fast when taking a picture. Often he has his camera with him and, as soon as he sees something, he records it quickly. His method of taking pictures is selective. He does not repeat a pose, since he knows exactly what he wants.

His cameras are two. One is the original 6.9 cm. Voigtlander, equipped with a Heliar f/4.5 lens, which has a focal length of 105 mm. This camera is used with both film and glass plates. The other camera is a Rolleiflex.

Brassai does his own developing and printing. For the latter purpose he uses an opal glass enlarger without a condenser. The diffused light accounts for the characteristic softness of his prints, which are exposed for as long as twenty to thirty seconds." (*Roger Klein* in "Photography," Chicago.)

The technical work, in his opinion, was an inseparable part of photography itself. He never allowed anyone to work with his negatives. All Brassai copies in circulation are printed by himself, beautifully and with loving care." (*Maria Hovanna Eisner* in "Minicam Photography," Cincinnati.)

65

6 Brassai, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949, S. 64–65

liest sich wie eine Beschreibung seiner eigenen, vergleicht man sie mit den Aufnahmen von Pariser Nachbars, Straßenzügen oder Plätzen, die mittellose Bettler ebenso zeigen wie alte Herren oder galante Männer im Smoking: „From the surroundings of Amsterdam he [Rembrandt] gathers his humble subjects, his every-day scenes: old men and wealthy merchants, long-bearded rabbis and peasants. He visits the populous quarters of the town, markets and taverns, all teeming with life.“²⁷

Tatsächlich hatte die holländische Genremalerei den gewöhnlichen Menschen mit seinen alltäglichen Handlungen erstmals zum zentralen Thema der Malerei gemacht.²⁸ Auch die in *Camera in Paris* veröffentlichten Szenen von Liebespaaren in nächtlichen Schankstuben (Seite 62 und 63, vgl. Abb. 5), von der Feier an der Place de la Bastille am 14. Juli (Seite 56, vgl. Abb. 4, links) oder von Arbeitern beim Kartenspiel (Seite 64, vgl. Abb. 6, links) nehmen das Alltags- und Freizeitleben der Pariser Bevölkerung in den Blick. Neben Gruppenaufnahmen finden sich

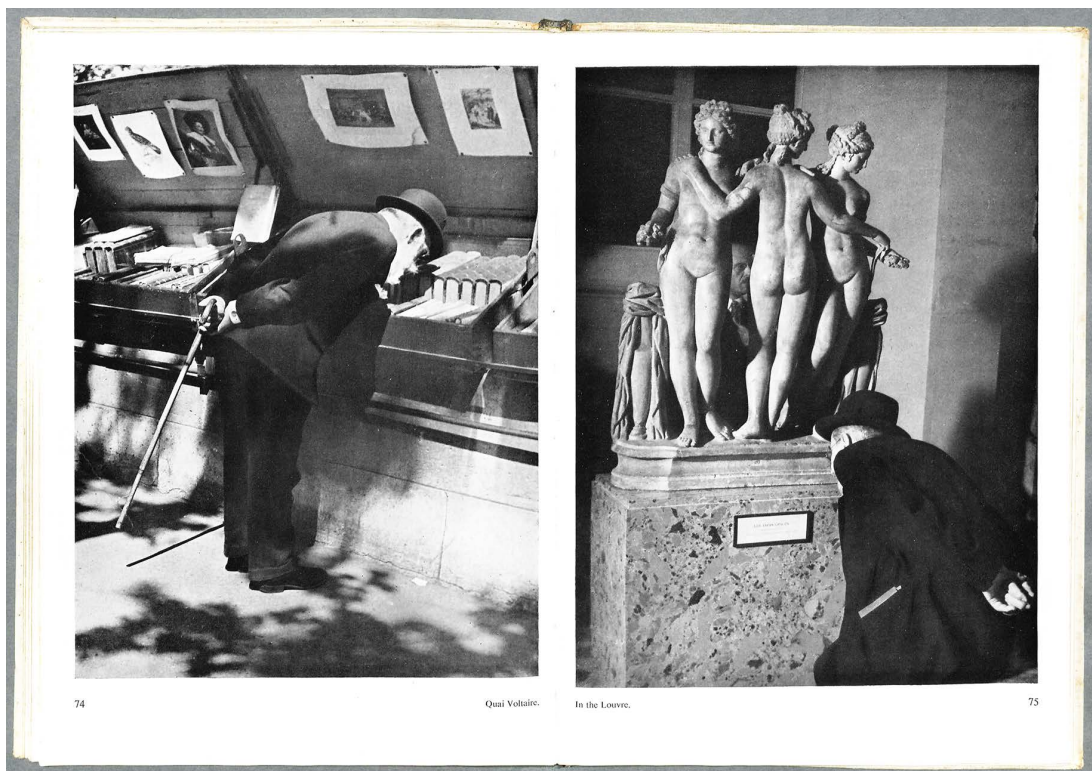
²⁷ Ebd., S. 12.

²⁸ Vgl. Tzvetan Todorov, *Éloge du Quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris 1993, S. 20.

dabei immer wieder Nahaufnahmen einzelner Personen, die durch ihr markantes Äußeres ins Auge fallen. *Market porter* (Seite 76, vgl. Abb. 9, links) beispielsweise zeigt einen muskulösen Arbeiter mit Lederschürze und Schirmmütze, der mit demonstrativ vor der Brust verschränkten Armen und selbstbewusstem, nach rechts aus dem Bild gerichtetem Blick für die Kamera posiert. Seine in leichter Untersicht aufgenommene breite und vor Kraft strotzende Statur scheint nahezu das Bildformat zu sprengen. Die Gegenüberstellung dieser Aufnahme mit *Lady of the town* (Seite 77, vgl. Abb. 9, rechts) verweist neben ihrer augenscheinlichen sexuellen Konnotation auch auf verschiedene Bevölkerungsschichten und Geschlechtermodelle.

Eine noch offensichtlichere Konfrontation unterschiedlicher gesellschaftlicher Klassen kennzeichnet die Gegenüberstellung der „*Bijou*“ of *Montmartre* mit der *Lady of fashion* (Seite 54 und 55, vgl. Abb. 3). Das Bildnis der stark geschminkten, mit einem alten Pelzmantel und Hut bekleideten Frau steht in deutlichem Kontrast zur jungen und eleganten Dame auf dem Bild gegenüber, die den Blumenkopfschmuck über die Augen gezogen hat. Die über und über mit Perlenketten, Ringen



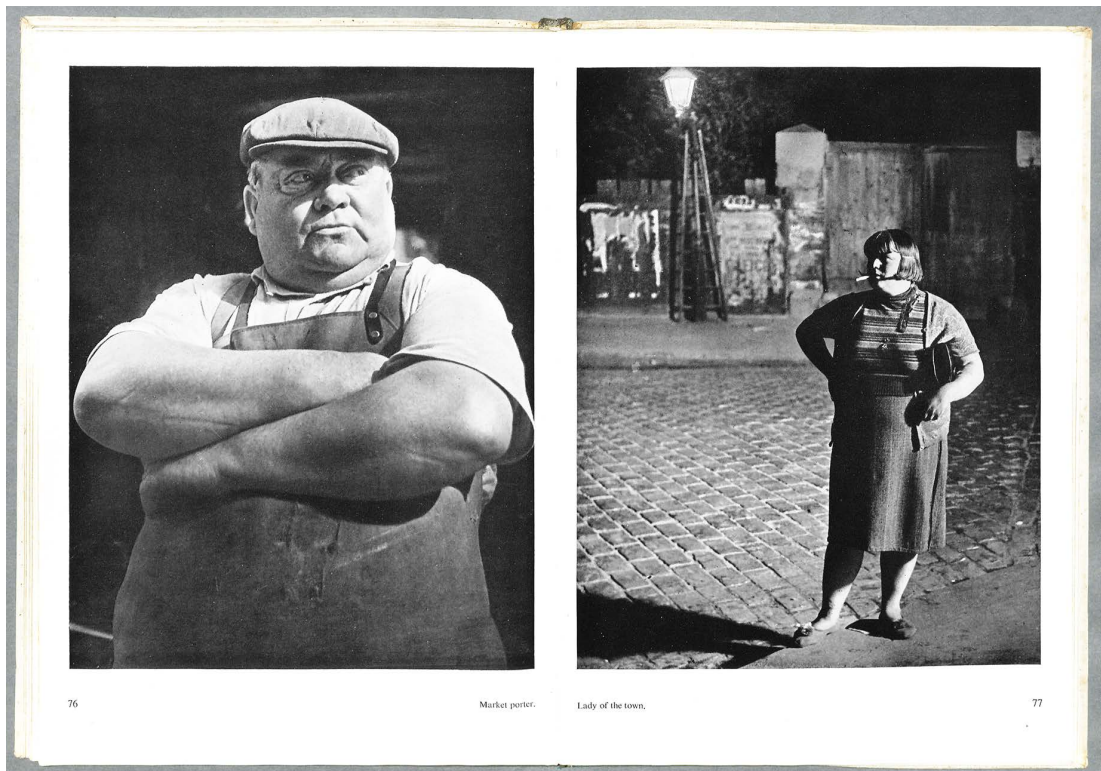


8 Brassai, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949, S. 74–75

und Armbändern behängte, ehemals vermögende Madame Bijou war eine bekannte Persönlichkeit in der Bar de la Lune in Montmartre und wurde beispielsweise auch von der Fotografin Germaine Krull abgelichtet.²⁹ Direkt in das Objektiv schauend, setzt sie sich bewusst dem Blick der Kamera aus und präsentiert so selbstsicher wie beiläufig ihre mit Schmuck besetzten Hände. Brassai lässt seine Figuren häufig eine individuelle Haltung einnehmen, die einer konventionellen Porträtpose entgegensteht und mit der er die charakteristischen Züge der fotografierten Personen unterstreicht. Die allgemeinen Titel unter den Fotografien wie *Market porter*, *Lady of fashion*, *Lady of the town*, *Sailors' love* oder *Family outing* durchkreuzen jedoch die auf das einzelne Individuum bezogene Wirkung der Aufnahmen und lassen die Abgebildeten zu typischen Repräsentanten des Pariser Lebens werden.

Mit der Darstellung gesellschaftlicher wie alltäglicher Aspekte aus der französischen Hauptstadt führt Brassais fotografische Arbeit seiner eigenen Lesart entsprechend das Vermächtnis von Künstlern wie Rembrandt,

²⁹ Vgl. die Abbildung in: Quentin Bajac und Sylvie Aubenas (Hg.), *Brassai. Le flaneur nocturne*, Paris 2012, S. 104.

9 Brassai, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949, S. 76–77

Goya, Degas oder Toulouse-Lautrec als Zeugen ihrer Epoche in der Gegenwart fort : „The photographer of this kind, who depicts the variety of human existence in the light of common day, interpreting the dominant traits of the living creature, the character of its surroundings or the intrinsic life of the group, is, therefore, accomplishing a task handed down to him by the great draughtsmen of the past and disdained by the artists of to-day.“³⁰

Homme du monde und Alltagsreferenz : Brassais künstlerisches Œuvre nach 1944

Brassais lichtbildnerische Arbeit wie dessen theoretische Reflexion lesen sich damit als ein Versuch, sich mit seinem fotografischen Werk in die Geschichte der Kunst einzureihen. In einem Artikel für die Wochenzeitschrift *L'Intransigeant* 1932 hatte Brassai zu Beginn seiner Laufbahn noch einen deutlichen Unterschied zwischen beiden

³⁰ Brassai 1949 (Anm. 2), S. 19.



10 Brassai, Conchita avec les gars de la Marine dans un café place d'Italie, 1933

Medien artikuliert : „Il y a une différence fondamentale entre la photographie et la peinture. L'une constate, l'autre crée.“³¹ Die grundsätzliche Trennung beider Bildmedien in der Zwischenkriegszeit geschah mit dem Ziel, die Fotografie als autonomes künstlerisches Ausdrucksmittel zu nobilitieren. In Abgrenzung zum Piktorialismus einerseits und zur Malerei andererseits unterlag dieses Streben jedoch einem Paradox : Zwar sollte sich die Fotografie eindeutig von der Malerei abgrenzen und eigenen, dem Medium inhärenten Eigenschaften folgen; gleichzeitig werden jedoch Kriterien, Definitionen und ästhetische Bewertungsmaßstäbe der Malerei weiterhin gebraucht, um im Bewertungssystem ‚Kunst‘ eine Rolle spielen zu können.³² Brassai, der die vehemente Trennung beider Medien nach dem Zweiten Weltkrieg relativiert, nutzt diesen Widerspruch in seinem Vorwort produktiv für die eigene Stellungnahme : Er wertet die Fotografie nun gerade durch ihre Affinität zur bildenden Kunst auf. Indem er fotografische Bilder zwar als eigene Bildform von Zeichnungen und Grafiken unterscheidet, ihnen aber gleiche Praktiken und Funktionen zuerkennt, führt seine Argumentation Differenz

31 Brassai, „Images latentes“, in : *L'Intransigeant*, 15. November 1932, S. 6, hier ebd.

32 Olivier Lugon formuliert hierzu, dass die Fotografie ihren Kunststatus verleugnen musste, um Kunst zu sein : „Autrement dit : si n'est art que la forme d'expression qui accepte la limite de ses spécificités, et si la photographie a pour spécificité de ne pas être de l'art, alors, pour peu qu'elle accepte de ne pas être de l'art, elle est de l'art – aporie dans laquelle la plupart des textes de l'époque s'enferment sitôt qu'ils abordent la question.“ Olivier Lugon, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920–1945*, Paris 2001, S. 121.



11 Brassai, Professor Louis Dimier, Member of the Institute, on Quai Voltaire, Paris

und Aneignung dialektisch zusammen. Ohne die Fotografie explizit als Kunst zu bezeichnen, begründet er ihre Wertigkeit über ihre Relevanz als Bildmedium in der eigenen Gegenwart.

Das Bestreben, sich in der Geschichte der bildenden Kunst und nicht in der Geschichte der Fotografie zu verorten, ist eng verbunden mit Brassais Werdegang. 1924 war er mit dem Ziel nach Paris gekommen, sich als Maler zu etablieren, machte sich in den 1930er-Jahren aber mit *Paris de Nuit* allein als Fotograf einen Namen. Während der Besetzung der französischen Hauptstadt noch mit einem Veröffentlichungsverbot belegt,³³ bietet die Nachkriegszeit Brassai die Möglichkeit, sich neu zu positionieren. Zwar führt er seine fotografische Arbeit in einigen Bereichen konsequent weiter und veröffentlicht beispielsweise bis in die 1960er-Jahre hinein regelmäßig im amerikanischen Lifestyle-Magazin

33 Brassai weigerte sich, mit den deutschen Besatzern zusammenzuarbeiten und erhielt somit keine offizielle Arbeitsgenehmigung. Vgl. Anne Wilkes Tucker, „Brassai : Man of the World“, in : *Brassai : The Eye of Paris*, hg. von ders., Ausst.-Kat. Houston, The Museum of Fine Arts, New York u. a., 1999, S. 16–135, hier S. 100.

Harper's Bazaar.³⁴ Auch die schon während der Okkupation entstehenden Aufnahmen von Picassos Skulpturen knüpfen an die ersten Aufträge der 1930er-Jahre für den *Minotaure* an.³⁵ Gleichzeitig stellt er nach dem Zweiten Weltkrieg die Zusammenarbeit mit seiner Bildagentur Rapho in Europa fast völlig ein.³⁶ Stattdessen veröffentlicht er seine Aufnahmen zunehmend selbst und ergänzt sie darüber hinaus mit eigenen Texten.³⁷ Neben dieser Neuausrichtung seines fotografischen Schaffens widmet sich Brassäi verstärkt künstlerischen Projekten. Während mit *Histoire de Marie* 1949 ein erstes literarisches Werk erscheint, werden bereits 1945 in einer Ausstellung in der Galerie Renou et Colle Zeichnungen präsentiert, die Brassäi während des Zweiten Weltkrieges angefertigt hatte. Der hochwertig gedruckte Ausstellungskatalog enthält zudem ein Gedicht von Jacques Prévert.³⁸ Zusätzlich gestaltet Brassäi im Abstand weniger Jahre mehrere Bühnenbilder und beginnt 1946 mit der Bildhauerei.³⁹

Die Verschränkung verschiedener künstlerischer Ausdrucksmittel stellt demnach in der Nachkriegszeit ein entscheidendes Kriterium sowohl für Brassäis künstlerische Arbeit als auch für seine theoretischen Reflexionen dar. Er ist bestrebt, sich als „universal man“⁴⁰ – als *homme du monde* im Baudelaire'schen Sinne – zu entwerfen, der keiner Spezialisierung unterliegt. Damit rückt er den Fokus weg von einer engen, fotografisch ausgerichteten Lesart seines Werkes und formuliert gleichzeitig die Parameter, mit denen seine Aufnahmen zukünftig gelesen werden sollen: Nicht als Abbilder, sondern als „lasting pictures“, die das Anekdotische überwinden und das Dargestellte zum Typischen erheben.⁴¹ Brassäi unterstreicht nach dem Zweiten Weltkrieg retrospektiv die allgemein menschliche Komponente seiner Aufnahmen. Seine Deutung entspricht dabei den Leitsätzen der Subjektiven Fotografie nach 1945. Innerlichkeit, abstrahierende Formensprache, Naturthematik

34 Die Zusammenarbeit mit *Harper's Bazaar* ließ Brassäi viel Freiheit in der Themenwahl. Sie lief bis Ende der 1950er-Jahre, als die Herausgeberin Carmel Snow zurücktrat. Vgl. Tucker 1999 (Anm. 33), S. 114.

35 Sie werden nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges veröffentlicht in: *Les Sculptures de Picasso*, Daniel-Henry Kahnweiler. Photographies de Brassäi, Paris 1949.

36 Vgl. Tucker 1999 (Anm. 33), hier S. 49.

37 Zum Beispiel Brassäi, *Séville en fête*, Paris 1954; Brassäi, *Graffiti*, Stuttgart 1960.

38 Brassäi, *Trente dessins*. Poème de Jacques Prévert, Paris 1946.

39 1945 entwarf er das Bühnenbild für *Le Rendez-vous* von Jacques Prévert und Roland Petit, 1947 für Raymond Queneau *En passant*; 1949/50 gestaltete er Dekorationen für die *Ballets des Champs-Élysées* und die *Opéra de Paris*. Vgl. Tucker 1999 (Anm. 33), S. 106f.

40 Brassäi 1949 (Anm. 2), S. 12.

41 „His desire to get beyond the anecdotal and to promote his subjects to the dignity of types.“ Ebd., S. 19.

und private Symbolik prägen das fotografische Schaffen in Europa und den USA, das sich dezidiert unpolitisch gibt.⁴²

Darüber hinaus jedoch ist Brassäis thematischer wie diskursiver Bezug auf das Alltagsleben von einem Blick auf das einzelne Individuum motiviert, das im Zuge der nationalsozialistischen Okkupation gleichgeschaltet und kollektiven Regeln untergeordnet wurde. Nachdem grundlegende bürgerliche Rechte wie Selbstbestimmung, unabhängige Meinungsäußerung und eigenständiges Handeln nach 1940 außer Kraft gesetzt waren,⁴³ sensibilisierte die Libération für die wiedergewonnenen Freiheiten und Gewohnheiten und rückte den einzelnen Menschen wie seine alltäglichen Handlungen ins Zentrum des künstlerischen und kulturellen Interesses.⁴⁴ In welchem Maße die nationalsozialistische Herrschaft in die Abläufe und Freuden seines eigenen Pariser Alltags eingegriffen hatte, beschreibt auch Brassäi selbst rückblickend in seinen *Conversations avec Picasso* (1964). So habe der Krieg aus dem „Paris que nous aimions“ ein „Paris des uniformes verts et des ‚souris grises‘“ gemacht, ein „Paris sans taxis, sans cigarettes, sans sucre, sans chocolat, sans pain de fantaisie“, dafür jedoch mit „Ausgangssperren, Propagandazeitungen- und filmen, deutschen Patrouillen, gelben Sternen, Alarmen, Razzien, Verhaftungen und Hinrichtungen“.⁴⁵

Unter diesem Blickwinkel erhalten Brassäis hauptsächlich in den 1930er-Jahren gemachte Darstellungen von Kartenspielern, Volksfesten

42 Vgl. Wolfgang Kemp, „Theorie der Fotografie 1945–1980“, in : ders. (Hg.), *Theorie der Fotografie III, 1945–1980*, 3 Bde., München 1983, S. 13–39. Auch Brassäi mochte mit der kunstimmanten Deutung seines Werkes seine Aufnahmen einer propagandistischen Instrumentalisierung entziehen wollen, die gerade während der deutschen Besatzungszeit das Feld der Fotografie beherrschte. Vgl. Françoise Denoyelle, „Die Fotografie in Frankreich während des Zweiten Weltkrieges“, in : *Paris libéré, photographié, exposé*, hg. von Hélène Studievic und Catherine Tambrun, Ausst.-Kat. Paris, Musée Carnavalet, Paris 2014, S. 73–83.

43 So bemerkt Lionel Richard in seiner Untersuchung über das Verhältnis von Kunst und Zweitem Weltkrieg : „La mise en cause du modèle de démocratie bourgeoise fondé sur le suffrage universel et la représentation parlementaire aboutit à restreindre les droits de l’individu, à exiger de lui qu’il se soumette à des règles prétendument édictées au nom de principes collectifs, et à marginaliser l’expression des débats de conscience, des initiatives de pensée ou de création en rupture avec le conformisme institutionnalisé, voire à tuer cette expression par tous les moyens possibles, dont les plus barbares.“ Lionel Richard, *L’art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris 1995, S. 69.

44 Vgl. Lynn Gumpert : „Beyond the Banal : An Introduction to the Art of the Everyday“, in : dies. (Hg.), *The Art of the Everyday. The Quotidian in Postwar French Culture*, New York, London 1997, S. 11–17, hier S. 12. Besonders in Frankreich erhielt das Alltagsleben nach 1944 große Aufmerksamkeit. Beispielsweise veröffentlichte Henri Lefebvre bereits 1947 erste Überlegungen zum Alltagsleben in der modernen Welt : Henri Lefebvre : *Critique de la vie quotidienne*, Paris 1947.

45 „[...] le Paris des queues et des tickets, du couvre-feu et des ondes brouillées, des journaux et des films de propagande; le Paris des patrouilles allemandes, des étoiles jaunes, des alertes, des rafles, des arrestations, des avis d’exécution [...].“ Brassäi, *Conversations avec Picasso*, Paris 1964, S. 62.

oder sonntäglichen Vergnügungsszenen nach 1944 eine neue Bedeutung: Sie inszenieren die angenehmen, unbekümmerten Aspekte des alltäglichen Lebens in der französischen Hauptstadt und machen sie für die Nachkriegszeit zu einem Referenzmodell. Dabei stehen die abgebildeten Personen nicht nur spezifisch für ihre Zeit, sondern knüpfen gleichermaßen auch an Genreszenen anderer Jahrhunderte an.

Camera in Paris büßt zwar durch die simple Aufmachung und die ausgewogene Motivwahl den progressiven, modernen Charakter von *Paris de Nuit* ein, das durch das hochwertige Druckverfahren der Heliogravüre, seine Spiralbindung, seine innovative Schrifttype sowie durch die gewagtere Zusammenstellung der Sujets bis heute Maßstäbe setzt.⁴⁶ Die Publikation zeugt aber von einer neuen Haltung gegenüber dem eigenen Werk, die sich aus den Erfahrungen während der Besatzungszeit speist und Brassais weiteres Arbeiten beeinflusst. Nicht zuletzt erschafft er in seiner ebenfalls 1949 veröffentlichten *Histoire de Marie* eine Form der Literatur, die sich einer Alltagssprache verpflichtet und eine *femme de ménage* in den Mittelpunkt der Ereignisse stellt. „Voilà, la grande vie.“

⁴⁶ Vgl. Hans-Michael Koetzle (Hg.), *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch. 1890 bis heute*, München 2011, S. 106f.

La douleur et la genèse. Des régimes de représentation du corps après 1945

Baptiste Brun et Déborah Laks

«Aussi bien, quand nous prononçons le mot de “vie”, faut-il entendre qu’il ne s’agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes. Et s’il est encore quelque chose d’inferral et de véritablement maudit dans ce temps, c’est de s’attarder artistiquement sur des formes, au lieu d’être comme des suppliciés que l’on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers.»

Antonin Artaud, «Le théâtre et la culture»,
in *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964
(*Œuvres complètes*, vol. 4, p. 14)

La pensée totalitaire trouve dans la guerre une épiphanie qui n’est pas sans lever des contradictions : l’idéal d’intégrité du corps, instrumentalisant la conception classique qu’on s’en faisait jusqu’alors, vole en éclats dans les désastres de la guerre. Les corps individuels sont pliés à la gestuelle servant les rites nazis et fascistes¹. Ils deviennent ainsi la matrice d’un nouveau corps social, marqué du sceau du totalitarisme. Face à eux, la marque des impurs, des dégénérés, est traquée sur des corps bientôt déportés. Dans les camps de concentration, la logique de pureté poursuivie par les nazis aboutit non seulement à la ségrégation des corps, mais aussi au traitement différencié de ses parties, cheveux et peaux réutilisés, et jusqu’à la désintégration dans la fosse et les fours². La pensée totalitaire prend les corps jugés déviants comme cible. Leurs limites, les bornes de leur souffrance comme de leur humiliation deviennent terrain d’expérimentations. La technologie, valeur dominante, crée la possibilité de leur anéantissement. Ces attaques se situent ainsi sur une ligne entre altération et disparition, matière et non-matière. Après la Seconde Guerre mondiale, les corps constituent des traces du désastre : cicatrices pour les survivants, empreintes et vides laissés par les morts. Si au fil des ans et particulièrement après la fin des rationnements en 1949, les joues se remplissent et les chairs s’étoffent, les numéros restent inscrits dans les

¹ Voir entre autres *Les Années 1930 : la fabrique de «l’homme nouveau»*, cat. exp. Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, Paris Ottawa 2008.

² Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d’Europe*, Paris 1988 [1961].

peaux des déportés et les brûlures sur celles des irradiés, contribuant à révéler la nécessité d'une redéfinition du corps au prisme de sa fragilité.

Matsumoto Eiichi photographie une ombre à Nagasaki, Éric Schwab le face à face, à Leipzig-Thekla en avril 1945, entre le corps brûlé d'un homme soumis au camp et celui, physiquement sain, d'un homme brisé par cette découverte. Cette mise en regard du corps outragé et de son anéantissement pur montre bien que les coups portés à l'intégrité du corps atteignent aussi l'ontologie. Dans la production artistique des années de guerre et de l'immédiat après-guerre, la représentation et la forme questionnent ces cas-limites, là où la matière leur prête chair. Nous souhaitons ainsi aborder la manière dont certains artistes ont alors pris en charge cette attaque et y ont répliqué.

En travaillant, l'une sur les ruines et la matérialité dans les œuvres d'artistes des années 1940, notamment Fautrier et Wols, et l'autre sur la réception de la notion d'art préhistorique dans le monde de l'art après-guerre et ce qu'il révèle d'une quête réitérée de l'origine³, nous avons identifié au fil de cette année et de nos recherches de groupe différents traitements témoignant d'une mise en crise de la représentation du corps. Deux catégories se dessinent : le corps outragé et le corps genèse. Le premier porte la marque d'un désastre dont les douleurs continuent d'être présentes bien après la fin de la guerre. Le second affirme une renaissance, qui advient non pas malgré les blessures mais à partir d'elles. Ces deux régimes de représentation du corps dans la production artistique de l'après-guerre se constituent à la croisée de l'absence et de la mémoire de corps détruits par la guerre. Là, le vide s'institue comme figure de la résilience, nécessaire au procès de recomposition que l'époque se doit de mener ; il constitue à la fois l'apex de l'outrage et la possibilité de sa résolution.

Les notions d'intégrité et de désintégration, de lisibilité et d'illisibilité, d'histoire et de mémoire, de dégénérescence et de régénérescence se disputent alors et leur lutte, inscrite réellement dans la chair, rend nécessaire la réévaluation de la représentation du corps, et ce faisant, d'une conception de l'être. La lutte formelle, théorique, psychologique qui a lieu dans les ateliers de l'après-guerre conduit à une réévaluation des possibles. L'indétermination est au cœur de la crise de la figuration après la catastrophe. L'artiste étale la matière, la façonne, la creuse, la projette, etc. Il expérimente et compose à partir de la résistance qu'elle lui oppose. La forme échappe désormais à toute définition ou délimitation ; au-delà du trauma, cette transgression de la forme classique,

3 Dans le cadre du programme annuel de recherche 2015–2016 du Centre allemand d'histoire de l'art, Baptiste Brun a intitulé son travail : « 40 000 ans d'art moderne : le monde de l'art contemporain après-guerre face à la Préhistoire (1944–1955) ». Déborah Laks l'a désigné ainsi : « La mémoire des ruines : ténuité, matière et traces dans l'art parisien de l'après-guerre ».

circonscrite, traduit tout le débordement revancharde d'une pulsion de vie. Alors que l'historiographie perçoit bien souvent l'informe comme une régression⁴, nous proposons d'y voir le corps d'un homme déplacé, réduit, pour paraphraser l'intuition poétique de Henri Michaux, à une «humilité de catastrophe⁵», un homme, post-Shoah et atomique, portant malgré tout en lui sa genèse.

Corps outragé

Daté de 1943, *Sarah*⁶, de Jean Fautrier, présente un corps supplicié, littéralement outragé (ill. 1). L'horreur de cette représentation est dramatisée par l'épaisse matière que l'artiste travaille depuis la fin des années 1920 et dont il précise la technique dans les années 1940. Le papier marouflé est recouvert d'une croûte, dont la texture évoque une terre craquelée, une boue que le sang aurait teintée par endroits, comme ici sur le flanc droit mutilé par le peintre. Fautrier prolonge là ses premières expérimentations matiéristes visibles dans les sanies des grands sangliers noirs de 1929. Sa production de la guerre et de l'après-guerre magnifie paradoxalement cette violence faite à la figure et incarnée dans la matière.

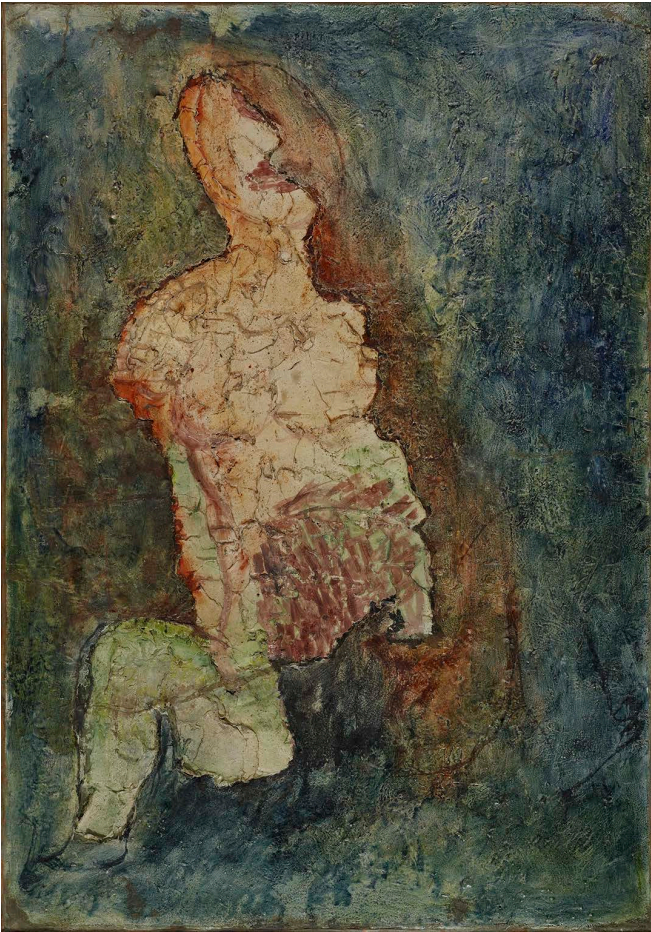
On sait que Fautrier n'a rien vu des massacres. Arrêté par les nazis en 1943, il échappe à la déportation. Le fameux épisode des fusillades derrière le mur de Chatenay-Malabry, dont on a longtemps fait le point de départ de la série des *Otages*, eut lieu après avril 1944, alors que la série débiterait fin 1942⁷. S'il ne constitue pas le choc initial voulu par

4 Récemment encore, Sarah Wilson avance une lecture pessimiste de la figuration du corps en lien avec la notion d'informe, tendant à une interprétation reconduisant cette idée de régression. Ici, l'héritage d'une forme de pessimisme sartrien est patent. Voir notamment Sarah Wilson, «New Images of Man : Postwar Humanism and its Challenges in the West», in Okwui Enwezor (dir.), *Postwar 1945-1965*, cat. exp. Munich, Haus der Kunst, Munich 2016, p. 345-349. A contrario, l'exposition *L'Art en Guerre* présentée en 2012 au Musée d'art moderne de la Ville de Paris évalue ce recours à l'informe dans une optique plus optimiste. Voir Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck (dir.), *L'Art en guerre, France 1938-1947*, cat. exp. Paris, Paris Musées, Paris 2012.

5 Henri Michaux, «Clown» (1939), dans *Œuvres complètes* [désormais O. C.], 3 vol., t. 1, Paris 1998, p. 709. Le poème figurait en bonne place dans l'anthologie que fait paraître l'écrivain en 1944 chez Gallimard, *L'Espace du dedans*.

6 Jean Fautrier, *Sarah*, c. 1943, huile et adjuvants sur papier marouflé sur toile, 116 × 81 cm, Genève, Fondation Gandur pour l'art.

7 Selon Rachel E. Perry, Fautrier arrive à Chatenay en avril 1944 et Palma Bucarelli note que la série des *Otages* débute fin 1942 et janvier 1943, cf. Rachel E. Perry, «Jean Fautrier's Jolies Juives», dans *October* 108, printemps 2004, p. 53 ; Palma Bucarelli, dans *Jean Fautrier, rétrospective*, cat. exp. Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris 1964, s.p. Plus récemment, voir Gisèle Caumont, «Le genèse des *Otages*, Jean Fautrier à la Vallée-aux-loups, 1943-1944», dans *Jean Fautrier, la pulsion du trait*, Paris, Lienart, 2014, p. 36-39. Quant aux problèmes relatifs à la datation des œuvres de Fautrier et, plus généralement, à la chronologie : André Berne-Joffroy, «Zigzags pour de petites précisions», dans *Jean Fautrier*, cat. exp. Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris 1989, p. 33.



1 Jean Fautrier, *Sarah*, c. 1943, huile et adjuvants sur papier marouffé sur toile, 116 × 81 cm, Genève, Fondation Gandur pour l'art

Fautrier mythographe⁸, cet épisode tient toutefois une place importante dans son expérience de la guerre. L'évocation du regard empêché par ce mur de Chatenay-Malabry éclaire l'exploration et la fascination du mal dont témoignent ses œuvres, à tel point qu'il est possible de maintenir, en la déplaçant, l'importance de cet événement : plus proche de la guerre que jamais, l'artiste en est réduit à écouter. Il éprouve les douleurs de la guerre, les sait mais ne les voit pas. Le témoignage ainsi différé par l'absence de confrontation directe devient un exorcisme pour l'artiste et une catharsis pour le spectateur. Henri Michaux et Antonin Artaud, parmi d'autres, jugent alors ces deux processus nécessaires à la

8 « This one fanned the artist much-mythologized narrative, certainly by himself, has been obsessively reiterated as a means of explaining the genesis of the serie », dans Perry, 2004 (note 8), p. 54.

résilience⁹. Chez Fautrier, les violences de la guerre ne sont pas montrées, elles sont rejouées. Puisqu'il n'a pas été vu, l'outrage n'est en effet pas reproduit mais produit. Cette mise en gestes et en matière vient répondre à une inadéquation dans l'ordre des sens : l'artiste fait pour voir et faire voir.

Dans son œuvre, l'exercice même de la création est aussi chargé d'une forme de délectation déplacée qui confine à la sophistication. Le peintre sculpte la dernière couche de plâtre comme s'il trifouillait la chair même, évacuant la ressemblance pour privilégier une texture rude aux couleurs délicates. André Malraux évoque son trouble :

«Sommes-nous toujours convaincus? Ne sommes-nous pas gênés par certains de ces roses et de ces verts presque tendres, qui semblent appartenir à une complaisance (fréquente chez tous les artistes) de Fautrier pour une autre part de lui-même? Ne nous semble-t-il pas parfois que l'artiste, l'extrême limite atteinte, ait trébuché, soit retombé de "l'autre côté"?¹⁰».

Dans le travail de Fautrier, les «hiéroglyphes de la douleur¹¹» sont tracés avec une délicatesse qui a choqué¹². Si la violence n'est pas incarnée par des explosions de couleur, des gestes vifs et enlevés, elle est néanmoins diffuse et explorée très avant par l'artiste. La complaisance que Malraux croit voir tient aussi peut-être au temps long de la mise en œuvre et à celui, tout aussi long, que chacun des tableaux requiert de la part du spectateur dans l'exercice du regard. Le travail de la matière invite en effet le regard à scruter son épaisseur, offrant ainsi au spectateur l'occa-

9 *Le Théâtre et son double*, publié par Antonin Artaud en 1938 et réédité en 1944, bénéficie d'un véritable pouvoir de fascination dans les milieux d'avant-garde qui excède le seul monde du théâtre. La vertu cathartique du théâtre, mais plus largement de la création artistique, constitue l'un des fils rouges de l'ouvrage. Par exemple, dans «Le théâtre et la culture»: «Si le théâtre est fait pour permettre à nos refoulements de prendre vie, une sorte d'atroce poésie s'exprime par des actes bizarres où les altercations du fait de vivre démontrent que l'intensité de la vie est intacte, et qu'il suffirait de la mieux diriger», dans Antonin Artaud, *O. C.*, t. 4, Paris 1964, p. 11. En 1945, Henri Michaux publie quant à lui un recueil de poèmes composés pendant la guerre sous le titre programmatique *Épreuves, Exorcismes*. Il débute ainsi sa préface: «Il serait bien extraordinaire que des milliers d'événements qui surviennent chaque année résultât une harmonie parfaite. Il y en a toujours qui ne passent pas, et qu'on garde en soi, blessants. / Une des choses à faire: l'exorcisme», dans Michaux, 1998 (note 5), p. 773.

10 André Malraux, préface au catalogue de l'exposition *Les Otages* de Jean Fautrier, galerie René Drouin, Paris, 1945 (s.p.).

11 «Mais peu à peu Fautrier supprime la suggestion directe du sang, la complicité du cadavre. Des couleurs libres de tout lien rationnel avec la torture se substituent aux profils ravagés. Il n'y a plus que des lèvres, qui sont presque des nervures; plus que des yeux qui ne regardent pas. Une hiéroglyphie de la douleur.», dans *ibid.*

12 On retrouve mention de cette dualité chez André Verdet qui voit dans la peinture de Fautrier s'associer «La souillure et le fard», cf. André Verdet, «Jean Fautrier – le Précurseur», 1980, dans *Jean Fautrier Gemälde-Zeichnungen*, galerie Limmer, Freiburg 1981, s.p.

sion de « re-agir » le tableau selon les mots de Jean Dubuffet, et ce faisant de « re-agir » l'outrage jusqu'à le ressentir dans sa chair même¹³.

Plus encore, c'est souvent sur des corps de femmes que Fautrier creuse ces outrages, là où il est plus particulièrement difficile de les regarder car tout galbe entr'aperçu dénonce le regard qui le découvre. Rachel Perry le dit sans détour : « Avec *Sarah*, le regardeur est impliqué, placé dans la position du criminel, de l'exécuteur. Surplombant la femme, gisant ravagée au sol, nos mains sont sales¹⁴ ». Il s'agit en effet d'engager une confrontation, de donner à voir, afin de rendre possible la pulsion scopique de celui qui n'a pas vu et ainsi, peut-être, l'émergence du refoulé. L'exorcisme devient bien catharsis car la purification passe par la reproduction et l'examen, dans le temps de la matière, de la chose crainte. L'appréhension mentale est aussi incorporation ; ressentant cette peinture comme chair, c'est dans la nôtre qu'il nous est donné de la sentir *et* de la comprendre.

Le vide comme figure de la résilience

La crise de la représentation est aussi intimement liée à la destruction même des corps, à leur disparition. À ce titre, la réactivation des politiques monumentales cherche à répondre à la nécessité de constituer une mémoire de l'absence. Ossip Zadkine érige ainsi au martyr de Rotterdam une figure d'orant aux traits désindividualisés, implorant non plus Dieu mais les bombardiers¹⁵. L'épiderme du bronze apparaît comme les parois d'un tank percé par un projectile. La condamnation du progrès technologique est sans équivoque et comme chez Fautrier, l'outrage fait à la matière exorcise celui perpétré à l'endroit des corps des victimes. Le thorax du personnage ouvre sur l'espace, le vide irradie de son cœur. Ainsi traité, ce dernier donne paradoxalement une forme à l'absence placée au cœur de la figure. La vacuité est désignée comme une qualité constitutive de l'homme après 1945, et de sa représentation. Cet appel ou cette réévaluation du vide est sensible aussi dans l'œuvre de Germaine Richier, où l'agrégation de la matière se conjugue avec sa désintégration dans des torsos creusés d'êtres hybrides (ill. 2). Elle y perçoit en effet le pendant nécessaire de la matière, la voie de la libération des formes finies, solides. Elle dit :

13 Dubuffet ajoute : « Toute une mécanique interne doit se mettre en marche chez le regardeur, il gratte où le peintre a gratté, frotte, creuse, mastique, appuie, où le peintre l'a fait. Tous les gestes faits par le peintre, il les sent se reproduire en lui », note intitulée « Cinématique de la peinture » dans Jean Dubuffet, « Notes pour les fins lettrés » [1946], dans id., *Prospectus et tous écrits suivants*, t. 1, Paris 1967, p. 72.

14 Perry, 2004 (note 8), p. 23.

15 Ossip Zadkine, *La Ville détruite*, 1949–1951. Le bronze de six mètres de haut est érigé le 13 mai 1953 à Rotterdam.

«Selon moi, ce qui caractérise une sculpture, c'est la manière dont on renonce à la forme solide et pleine. Les trous, les perforations éclairent la matière qui devient organique et ouverte, ils sont partout présents, et c'est par là que la lumière passe. Une forme ne peut exister sans une absence d'expression. Et l'on ne peut nier l'expression humaine comme faisant partie du drame de notre époque¹⁶».

Si la béance laissée par la blessure, voire par la mort, le vide de l'absence traduisent ce drame, ils peuvent devenir le moyen de se libérer des images léguées par la période classique et instrumentalisées par l'ordre totalitaire, là où l'intégrité du corps est la norme.

L'absence après 1945 est aussi celle des corps désintégrés par la bombe atomique. La figure du vide est là inévitable. Les disparus d'Hiroshima



2 Germaine Richier,
Le Berger des Landes,
buste n° 35, 1951,
17,5 × 15 × 14,2 cm,
collection particulière,
en dépôt à la Tate Modern

16 Propos cité dans *New Images of Man*, éd. par Peter Selz, cat. exp. New York, Museum of Modern Art, New York 1959, p. 130, traduit par Valérie Da Costa, *Germaine Richier, un art entre deux mondes*, Paris 2006, p. 66.

font bouger les définitions et l'investissent à leur tour de significations nouvelles. On se souvient de Pollock affirmant « que le peintre moderne ne peut pas exprimer notre époque, l'avion, la bombe atomique, la radio, dans les formes de la Renaissance ou de quelques autres cultures du passé. Chaque époque trouve sa propre technique¹⁷ ». Serge Guilbaut voit dans *Shimmering Substance* et surtout dans *Eyes in the Heat*, œuvres peintes par Pollock en 1946, l'écho imagé des tests de Bikini, prolongements de l'aventure nucléaire initiée dans le martyr des civils japonais¹⁸. Le recours à l'abstraction a souvent été évalué à l'aune d'une obsolescence de l'homme face à la bombe. L'historiographie identifie généralement une négativité dans cette tendance. Pourtant ce pessimisme de référence, qui paraît être l'apanage du dynamitage de la forme, n'exclut pas certaines formes de positivité : dans un contexte où les villes, les choses et les humains sont ruinés, où les corps présents portent l'empreinte physique ou mentale du désastre et où les absents déjouent, par leur nombre, les modalités habituelles du souvenir, ce dynamitage n'est pas seulement une réaction de douleur. Rendre la matière à son organicité, renoncer à la forme solide pour privilégier l'ouverture sont des recherches qui participent aussi chez nombre de créateurs d'après-guerre du désir d'un devenir autre. Il apparaît ainsi nécessaire de ne pas enfermer ces créations dans ce type d'interprétation car les attaques portées à la forme et à la matière sont aussi des gestes de libération, où se lit une certaine jubilation.

Cette dualité, la coexistence entre le désastre et ce devenir autre, se trouve dans de nombreuses démarches. Comme Zadkine et Richier, Wols construit pendant et après la guerre des œuvres évoquant brèches ou fractures. Il travaille alors principalement sur des petits formats, dans un rapport de proximité avec le support que révèlent les photographies plus tardives où on le voit travailler au lit, lové dans les couvertures, concentré sur un geste de création exclusif. L'artiste explore un espace intérieur, comme les surréalistes dont il fut un temps proche. Dans cette production de l'intime, on assiste pourtant à « la fragmentation qui remet le sujet au centre morcelé, du corps comme du monde, dans une histoire "faite de trous, de fosses... et de fosses communes"¹⁹ ». Laszlo

17 Entretien de Jackson Pollock avec William Wright, été 1951, reproduit dans *Jackson Pollock*, cat. exp. Paris, Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1982, p. 284.

18 « Il va sans dire, bien entendu, que ces toiles [de Pollock] ne sont pas la représentation des explosions atomiques, mais plutôt la *mise en forme*, l'équivalent représenté du nouveau monde mis à jour par cet événement, la mise en cadre de l'immense énergie destructrice devenue le symbole de l'époque moderne », Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, trad. de C. Fraixe, Paris 1998, p. 122 (c'est nous qui soulignons).

19 Benjamin Fondane, *Les Cahiers jaunes* 4, 1933, cité par Delphine Bière, « Les dessins et les aquarelles de Wols : l'énigme du réel », dans Delphine Bière-Chauvel, Annie Claustres et Pierre Dhainaut, *Wols, dessins*, cat. exp. Dunkerque, Lieu d'art et action contemporaine, Paris 2012, p. 10.



3 Wols, *Autoportrait*,
1941/1942, encre sur papier,
30,7 × 23,7 cm, coll. priv.

Glozer évoque les « trous, comme des endroits meurtris », qui « suggèrent des blessures dans les corps des tableaux²⁰ ». Dans son œuvre, brèches et fractures ouvrent sur des microcosmes naissant du dessin. La forme s’y contracte et semble palpiter. Le trait incisif est tremblé, l’encre parfois le déborde. Semblant percée jusqu’à la désagrégation, la figure humaine est suggérée à partir de vides ouverts²¹ (ill. 3). Lorsque Wols passe à la peinture à l’huile, autour de 1946, la figure disparaît, les failles s’ouvrent davantage²², le regard circule dans ce qui s’apparente à un champ de forces où le vide joue son rôle²³.

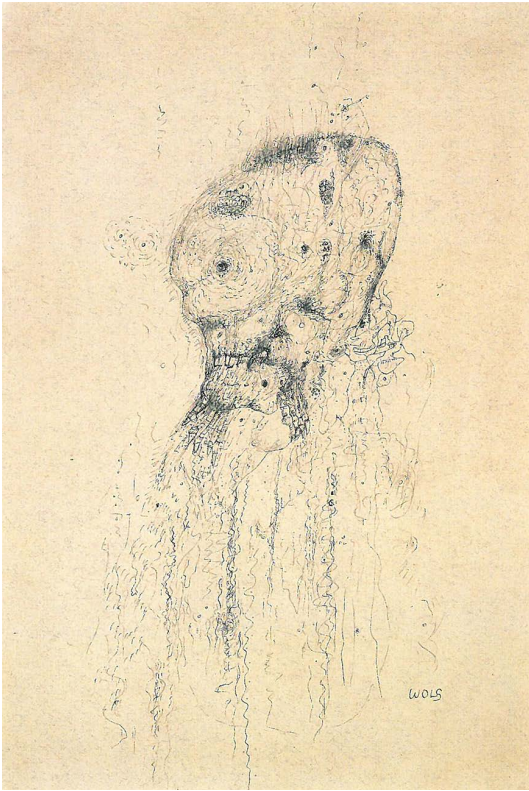
« Lao Tseu, que Wols a tant lu à partir de 1942, sur les conseils de son ami Henri-Pierre Roché, prône l’impermanence du monde maté-

20 Laszlo Glozer, *Wols photographe*, cat. exp. Paris, Centre Georges-Pompidou, Musée national d’art moderne, Paris 1980, p. 13.

21 Wols, *Portrait*, 1941–1942, dessin à la plume sur papier, 32,3 × 24,8 cm, coll. privée, et Wols, *Autoportrait*, 1941–1942, dessin à la plume sur papier et aquarelle, 30,7 × 23,7 cm, coll. privée.

22 La Plaie, dans *Wols en personne. Aquarelles et dessins*, Paris 1963.

23 « Il est rare de rencontrer, unis, une telle prolifération et un tel équilibre », Madeleine Bonnard, « Wols », dans *L’Écriture griffée*, dir. Par Maurice Fréchuret, cat. exp. Saint-Étienne, musée d’Art moderne, Saint-Étienne 1993, p. 196.



4 Wols, *Le solitaire / le penseur*,
1943, encre sur papier,
29,2 × 19,7 cm,
Hambourg, Kunsthalle

riel, le mouvement incessant de toute entité et l'interdépendance de la vérité et de l'illusion²⁴». Vu de France, ce balancement où le Tao permet de trouver la « Voie » se traduit par l'absence de centre, la suspension du jugement et l'appriovissement du vide. En cela, la peinture de Wols contient aussi une promesse. Au lendemain de la guerre, l'humilité, le dérisoire et le décentrement sont les conditions d'un nouveau contrat. L'œuvre dite *Le Suppositoire*²⁵ est pleinement ce lieu d'une ambivalence du vide, à la fois présence et vacuité. Par analogie, la forme blanche convoque tour à tour la bombe, la vulve, la stèle, le phallus, le vide et la plénitude. Les traits fins qui se plissent en son contour apparaissent comme des craquelures, infimes interstices dans la matière. L'ambiguïté de l'œuvre de Wols s'y joue, là où décrépitude, dissolution et fragmen-

24 Annie Claustres, « Quelques dessins de Wols en leur fragilité incisive, hier et aujourd'hui », dans *Wols*, cat. exp. Dunkerque, Lieu d'art et action contemporaine, Paris 2012, p. 21.

25 Les dates, comme les titres, sont apocryphes : « Les titres ne sont pas de Wols. Ils ont été donnés après coup par Madame Gréty Wols, ou par Henri-Pierre Roché. Aucune œuvre n'est datée originalement. La classification chronologique a été faite, stylistiquement par Werner Haftmann en collaboration avec Madame Wols », dans *Wols*, cat. exp. New York Paris, galerie Alexandre Iolas, New York, Paris, Genève 1965, *addendum* « œuvres exposées ». Voir aussi Hélène Cassimatis, *Wols. Chronologie-Expositions-Bibliographie*, Paris 1970, p. 9. Wols, *Le Suppositoire*, 1945-1946, plume, aquarelle et medium (Deckweiss), 24,5 × 16 cm, coll. privée (anciennement coll. Fischer, Krefeld).

tation sont sujets de fascination et peuvent devenir, embrassant la dualité du *pharmakon* antique, le lieu d'un renouveau. Poison et remède, le vide qui se creuse dans l'être et qui remplace les corps donne lieu et espace, sinon à une reconstruction, à la possibilité d'un devenir.

Corps genèse

Si reconstruction il y a, les artistes ne repartent pas de zéro, ils ne remontent pas le temps et l'histoire, ne souscrivent pas à un primitivisme naïf. Les hiérarchies, les logiques de composition et d'équilibre sont laissées de côté au profit du travail d'une matière picturale épaisse, de tracés indéterminés, d'une indistinction entre la figure et le fond, qui constituent les coordonnées de ce qui a été nommé «art informel²⁶». En s'attaquant à la représentation et à la peinture, certains artistes exorcisent, nous l'avons vu, des scènes de guerre²⁷. L'informe suggère les sols éventrés et les corps détruits, une matière dont l'absence de frontière, de limite réelle correspond aussi à une absence de définition théorique : la destruction des hommes et des choses sape la pensée autant que la forme. La reconstruction se fait donc à partir de matériaux humbles, dans des compositions souvent inarticulées, exemptes de coordonnées claires. Cette exploration de la perte des repères, des formes et des certitudes a pour conséquence d'ouvrir les possibles et les définitions, d'intégrer, et de rendre sa place à l'impensé, au bas et à l'impur. Aussi, l'informe engage-t-il à repenser la représentation du corps car si les outrages les plus forts sont ceux qui en violent les limites et modifient la forme, leur prise en compte engage à l'idée d'une ouverture, d'un devenir. Comme le note Paulhan dans *Fautrier l'enragé*,

«le corps disloqué, le sexe tordu, le coup de couteau dans les fesses, c'était à la fois la pire insulte, la plus immonde – et tout de même la plus nôtre : celle qui pouvait le moins se nier; celle que tout en nous (dès l'instant que nous avons choisi d'avoir un corps) appelait. Ce n'était plus seulement la flétrissure et la décrépitude provoquée, précipitée. Enfin c'est là particulièrement qu'il fallait à chacun de nous se défendre, tenir le coup, transformer tant d'immondices et d'horreur²⁸. »

26 Hubert Damisch, «L'art informel» [1970], dans id., *Fenêtre jaune cadmium*, Paris 1984, p. 131–141.

27 Il ne s'agit pas là d'un «exorcisme par ruse» tel que l'identifiait Michaux chez de nombreux poètes, dans le recours au rêve, cf. Michaux, 1998 (note 5), p. 773, mais d'une position sans doute plus réaliste contrastant avec l'idéalisme du surréalisme bretonnien.

28 Jean Paulhan, *Fautrier l'Enragé*, Paris 1949, p. 35.

Proféré ici par Paulhan, l'appel à la transformation est capital à l'heure de la reconstruction, certes matérielle, mais aussi philosophique, spirituelle et culturelle. Sonder les failles, c'est aussi regarder en face les régimes du corps et de sa représentation et considérer l'horreur, non comme un nouveau point de départ, mais comme un élément de réplique à la crise. À quoi la reconstruction peut-elle ressembler dans ces conditions ? L'interrogation d'André Verdet sur la peinture de Fautrier résonne bien au-delà de la démarche de cet artiste :

« Ces morceaux de corps, de choses ou d'êtres humains, ne pourrait-on les comparer à des tranches de planètes encore saignantes et lancées dans les espaces à la recherche d'un autre corps où venir à nouveau se greffer, se recoller, s'intégrer ?²⁹ »

Sur les toiles d'après-guerre de Wols, de Kemény, de Dubuffet, de Jorn, d'Appel, etc., la matière prête ses textures aux triturations, aux griffures et aux empreintes qui deviennent progressivement des gestes de plaisir. Si *Le Grand Orgasme*³⁰ de Wols n'origine pas son titre dans l'esprit de l'artiste, le choix et la pérennité de cette dénomination montrent bien à quel point et de quelle manière la jouissance, vue comme l'abolition des hiérarchies et des directions, des frontières des corps et des valeurs, est l'une des coordonnées de l'informe à l'heure de la désorientation.

À la suite de Georges Bataille, Hubert Damisch comprend l'informe comme une opération de déclasserment, non pour disqualifier les catégories et les valeurs qui fondent la culture mais, les mettant sens dessus dessous, pour les repenser et les redistribuer. C'est cette bataille que l'informe prend à son compte, une lutte pour faire de la ruine des choses et des corps une boue matricielle où l'on glisserait du corps outragé au corps genèse. L'image de la boue, que l'on retrouve à plusieurs reprises dans les écrits critiques de l'après-guerre notamment chez Ponge, Bachelard ou Limbour, renvoie à deux sous-textes différents³¹. D'une part la boue est limon. Elle renvoie culturellement à la matière originelle et contient en cela la possibilité d'une renaissance. D'autre part, la boue est informe, là où ni le logos ni la pensée n'ont encore investi, ordonné la forme. C'est dans cette dernière perspective que le travail de Dubuffet, ou encore des artistes du mouvement Cobra, au nombre

29 Verdet, 1981 (note 13), s.p.

30 Wols, *Vert cache rouge*. *Le Grand Orgasme. Composition*, 1947, huile sur toile, grattage, empreintes sur toile, 162 × 130 cm, Paris, coll. part.

31 Voir entre autres Francis Ponge, « Ode inachevée à la boue », dans id., *Le Parti pris des choses*, Paris 1945, repris dans id., *O. C.*, t. 1, Paris 1999, p. 729-731 ; Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1942, p. 21. Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à Baptiste Brun, *Jean Dubuffet et la besogne de l'Art Brut. Critique du primitivisme*, Dijon (à paraître), partie I, chap. 3.



5: Jean Dubuffet, *Archétypes*, mai 1945,
huile et adjuvants sur toile,
100 × 81 cm, New York,
Solomon R. Guggenheim Museum

desquels Zoltán Kemény ou Asger Jorn, a été analysé. Au primitivisme des avant-gardes historiques, ces artistes opposent un pré-historisme. Leur regard rétrospectif ne s'arrête plus à l'enfance d'une humanité supposée « primitive ». Il remonte au big-bang, à la « soupe primordiale »³². La lunette primitiviste a longtemps enfermé leur travail et celui de nombreux artistes dits « informels » dans une image de la régression. Or, nous souhaitons argumenter en faveur d'une libération, d'un renouveau *hic et nunc* et non pas rétrospectif. Les artistes de l'après-guerre disposent en effet de suffisamment de boues, de ruines et de sang pour ne pas aller fouiller les rives ancestrales en reproduisant le schème positiviste. Limbour le subodorait à propos de Dubuffet, notant « qu'il y a en lui un élément primitif non pas au sens de l'histoire de l'art mais selon les ères de la création »³³.

32 Voir Dubuffet et « la soupe ». Le terme « big-bang » et la théorie qui s'y adosse furent proposés pour la première fois en 1948, par l'astrophysicien britannique Fred Hoyle (1915–2001). L'idée remonte cependant aux années 1930 : on la doit au physicien belge Georges Lemaître (1894–1966), sous l'appellation originelle d'« atome primitif ». Il serait intéressant de travailler la réception de ces théories par les artistes.

33 Georges Limbour, « Jean Dubuffet ou l'imagination de la matière », dans *Servir*, Lausanne, 24 et 31 mai 1945, repris dans *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, Paris 1993, fasc. I, p. 269.

L'écrivain trouve ici une manière de sortir d'une conception téléologique de l'histoire, celle-là même qui, paradigmatique de la catastrophe, fut portée à l'excès dans l'entre-deux-guerres. Corollaire de l'informe, l'illisibilité semble se constituer en contrepoint d'une conception traditionnelle de la peinture où la lisibilité de la chose représentée fait écho à une lisibilité univoque de l'histoire. Une forme de relativisme historique est ici identifiable. Les *Archétypes* de Dubuffet fraient cette voie³⁴ (ill. 5). Deux corps nus que seules la corpulence et la différenciation sexuelle singularisent émergent du limon. L'histoire y est niée au profit d'une volonté de saisir l'origine de l'homme hors du récit : Adam et Ève ne sont plus, et le titre générique tout comme la nudité renvoient au commun, au vulgaire. Ainsi, un jour de mai 1945, la réduction à une « humilité de catastrophe » invoquée par son ami Michaux apparaît-elle dans l'atelier du peintre. Kent Minturn a vu dans l'œuvre du peintre une « contre-histoire³⁵ », mais ne s'agit-il pas plus d'un en deçà de l'histoire ? Le corps qui se dissout dans le fond, jusqu'à devenir terre, paysage, botanique et géographique, se fait le messager d'un décentrement, d'un déplacement, là où l'homme n'est plus la mesure de toute chose³⁶. Chez Jorn, Kemény, Wols, Dubuffet, Fautrier et bien d'autres, il y a un continuum entre les hommes et les choses du monde, qui passe par la physicalité, la matière. Où l'humilité de la boue déclamée par Ponge devient exemplaire pour un être humain rendu obsolète par la technologie et par l'histoire, et chargé de retrouver sa place non plus au cœur du monde, mais en son sein. Plus qu'à une reconstruction, c'est à la nécessité de s'originer *hic et nunc* que ces artistes prétendent, en s'affranchissant du Vieux Monde.

34 Jean Dubuffet, *Archétypes*, mai 1945, huile et adjuvants sur toile, 100 × 81 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum.

35 Kent Minturn, *Contre-Histoire : the Post-War Art and Writings of Jean Dubuffet*, thèse d'histoire de l'art, Columbia University, 2007.

36 Giulio Carlo Argan, « L'anthropologue Dubuffet », dans René Micha (dir.), *Jean Dubuffet. Culture et subversion*, Aix-en-Provence 1968, p. 28.

L'hystérie des hystériques : Feliza Bursztyn, une Colombienne étant passée par Paris pendant les années 1950*

Adriana Pena Mejia

Le présent article vise à déterminer en quoi son séjour à Paris dans les années 1950 le séjour à Paris, réalisé dans les années 1950 a encouragé l'artiste colombienne Feliza Bursztyn à travailler des thématiques et des techniques inédites sur la scène artistique colombienne tout en explorant parallèlement son identité féminine. Ayant comme point de départ l'érotisme et la dérision, les travaux de Feliza Bursztyn convergent tous vers une préoccupation permanente pour la préservation de son individualité. Le Paris d'après-guerre fut pour elle un lieu de découverte plastique grâce auquel elle put affirmer progressivement sa personnalité féminine et artistique. En prenant comme cas d'étude la série des *Histéricas* (1968, Banque de la République de Colombie) (ill. 1-2), nous analyserons comment Bursztyn déconstruit l'imaginaire collectif autour des « femmes hystériques » en interrogeant le discours historique qui nourrit cette idée et en mettant l'accent sur le rôle de l'érotisme dans cette déconstruction. Confrontant les *Histéricas* (1968) avec les *Copulatrices* (1965) de Tinguely, nous nous pencherons ensuite sur le positionnement de Bursztyn face à la modernité et son intérêt à questionner les stéréotypes assignés aux femmes artistes. L'intérêt des *Histéricas* (1968) provient en outre de leur capacité à saisir l'atmosphère d'une période durant laquelle une certaine hystérie s'empara de la population colombienne qui cherchait à tout prix à imiter les sociétés des pays développés, et ce en dépit de la violence aiguë dont elle était victime ¹. À la différence de la Colombie qui subissait une dictature militaire et des confrontations violentes entre l'État et les groupes

* Ce texte est une version actualisée de mon article « Historia de la escultura moderna y de los viajes culturales de artistas colombianos a París después de 1945 », dans *Historia Crítica* 58, 2015, p. 139-154.

¹ Héctor González, « Todo parece ser histeria colectiva », dans *El Tiempo*, Bogota, 9 octobre 1972, p. 1B.

guérilleros, la France, où Bursztyn a séjourné, connaissait une explosion économique grâce à laquelle l'augmentation du niveau de vie changeait rapidement le quotidien des citoyens.

Omniprésent dans notre quotidien et utilisé démesurément par les académiciens, le terme « identité » est porteur d'une grande ambiguïté qui brouille sa compréhension. Depuis les années 1980 avec l'effervescence des domaines transdisciplinaires (« *Women's Studies* », « *Subaltern Studies* », « *Men's Studies* », « *Genre Studies* ») et la popularisation des théories postcoloniales, ce terme a fait l'objet d'innombrables travaux parmi lesquels ceux de Homi Bhabha, Judith Butler ou Stuart Hall, pour n'en citer que quelques exemples². L'étude des identités dans leurs différences – économiques, culturelles, politiques, sexuelles, générationnelles et historiques – est impérative pour comprendre que le positionnement de chaque individu est à l'origine d'une quantité de possibilités naissant de contextes particuliers³. Dans son article *Under Western Eyes*⁴, Talpade Mohanty étudie l'identité féminine dans sa complexité et son hétérogénéité en mettant en question les écrits féministes occidentaux qui conçoivent la femme du « tiers-monde »⁵ comme un sujet pauvre, misérable, illettré et soumis. Pour Talpade, il est donc nécessaire de redéfinir et reformuler les processus d'homogénéisation qui réduisent l'expérience des femmes du « tiers-monde » en acceptant tout de même leurs spécificités.

D'après Grossberg, les identités pleinement constituées sont relationnelles et incomplètes car elles sont constamment en cours de définition. Un processus qui se construit à partir de la négation d'un Autre⁶. Les pratiques de différenciation et d'autoformation des identités contredisent la légitimité de la domination hiérarchique mettant en place des modalités variées de résistance. Dans le cas de Bursztyn, cette résistance s'est matérialisée dans les choix de matériaux et de thématiques. Faire référence à cette exploration identitaire permet donc d'interroger le positionnement de Bursztyn en tant que femme et sculptrice vivant dans un pays violent, pauvre, religieux et conservateur. Comment se fait-il que ses

2 Eduardo Restrepo, « Identidades : Planteamiento teóricos y sugerencias para su estudio », dans *Colombia Jangwa Pana* 5, 2007, p. 24–35.

3 Arturo Escobar, *Más allá del Tercer Mundo : Globalización y Diferencia*, Bogota 2005, chapitre 8.

4 Chandra Talpade Mohanty, « Under Western Eyes : Feminist scholarship and Colonial Discourses », dans Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo, Lourdes Torres (éd.), *Third World Women and the Politics of Feminism*, Bloomington (Indiana) 1991, p. 51–74.

5 Consciente de la complexité du terme « tiers-monde » et du fait qu'il n'est généralement plus employé aujourd'hui, j'ai malgré tout fait le choix de l'utiliser en raison de sa présence dans le discours de l'époque. Des artistes et des critiques d'art l'ont couramment utilisé dans les années 1960 et 1970 pour faire référence à la condition subordonnée de l'art colombien à l'égard des expressions artistes nord-américaines et européennes.

6 Lawrence Grossberg, « Identidad y los estudios culturales : ¿ no hay nada más que eso? », dans Stuart Hall et Paul DuGay (éd.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires 2003, p. 153–154.

choix plastiques subvertissent le rôle socialement attendu d'une femme artiste? Peut-on trouver un engagement éthique dans ses œuvres? Est-il possible de définir les moments jouant un rôle essentiel dans sa recherche identitaire? Dans un pays où des dynamiques sociales conservatrices régissaient encore la vie d'une grande majorité de Colombiens, comment le public a-t-il réagi à ses œuvres érotiques? Peut-on articuler



1 Feliza Bursztyn, *Histérica*, 1968, métal inoxydable, 57 × 78 × 51 cm, Bogotá, Collection d'Art Banco de la República de Colombia

son affirmation identitaire avec la naissance d'une nouvelle conscience féminine nourrie par les apports des mouvements féministes nationaux et étrangers? Au moment où le monde artistique se positionnait face à une nouvelle réorganisation politique advenue après la Seconde Guerre mondiale, comment situer l'œuvre d'une femme artiste colombienne d'origine juive dans le panorama artistique international?

Pour déconstruire l'idée de la femme hystérique

Née en 1933 au sein d'une famille juive conservatrice qui avait fui la Pologne à cause de l'invasion nazie, Feliza Bursztyn étudie la peinture à New York où elle se marie et devient mère de trois filles. Ne partageant pas les mêmes intérêts que son mari, Bursztyn divorce et abandonne ses filles pour partir à Paris en 1952 où elle s'inscrit à l'Académie de la Grande Chaumière et suit les cours d'Ossip Zadkine. Bursztyn arrive dans une France reconstruite et moderne, dotée d'une importante

industrie métallurgique et chimique. Pour la première fois, l'Hexagone connaît une période de croissance régulière et rapide permettant de profiter au maximum de la main-d'œuvre nécessaire à l'essor de l'industrie du bâtiment. Cette richesse transforme le quotidien des Français dont le confort domestique et le modèle de vie américain deviennent la norme, comme en témoigne le film *Mon oncle* de Jacques Tati. Malgré l'hostilité de sa famille face à son divorce, Bursztyn décide de devenir sculptrice et de vivre une vie hors du commun⁷. Dans le Paris d'après-guerre, elle rencontre le poète colombien Jorge Gaitán Durán qui jouera un rôle déterminant pour sa carrière artistique⁸. À ce moment-là, Durán dirigeait la revue culturelle *Mito* dans laquelle étaient publiés des textes du Marquis de Sade, de Georg Lukács, de Georges Bataille, d'Herbert Marcuse, d'Octavio Paz et de Gabriel Garcia Márquez. Publiant des



2 Feliza Bursztyn, Sans titre (série *Históricas*), 1968, assemblage de métaux trouvés et bronze soudés, 49,5 × 32 × 20,5 cm, Bogotá, Collection d'Art Banco de la República de Colombia

7 Sandra Gabriela Numpaque, *Una mirada fragmentaria en la obra de Feliza*, mémoire de master, Universidad Nacional de Colombia, Bogota 2005, p. 21.

8 Juan Gustavo Cobo Borda, «Entrevista trunca con Feliza Bursztyn», dans *Cromos*, Bogota, 8 mars 1983.



3 Feliza Bursztyn dans son atelier, 1970, photographie de Hernán Díaz, Archivo fotográfico de Hernán Díaz, Bogota, Biblioteca Luis Ángel Arango

auteurs étrangers et nationaux considérés « hérétiques », *Mito* luttait à la fois contre la censure imposée par le dictateur Rojas Pinilla et le monopole que l'Église Catholique exerçait depuis des années sur la plupart des publications⁹.

En 1957, pour la deuxième fois, Bursztyn retourne à Paris où elle se trouvant immergée dans une atmosphère agitée à cause de la peur occasionnée par les constants essais nucléaires et de la réorganisation bipolaire que le monde expérimentait à cette époque. Dans la ville lumière, elle rencontre aussi de nombreux artistes latino-américains tels que Jésus Rafael Soto, Julio Le Parc, Roberto Matta, Horacio Garcia-Rossi, Marta Boto, parmi tant d'autres. Deux ans après, Bursztyn rentre définitivement en Colombie et réalise des figures humaines en plâtre similaires à celles de Giacometti. Cependant, l'absence d'ateliers de fonderie à Bogota, les limitations techniques et sa rencontre avec le Français César Baldaccini, qui travaillait à cette époque avec de la ferraille soudée à l'arc, incite la sculptrice à explorer des matériaux non conventionnels tels que pièces de voitures, éléments de machines à écrire et outils de construction¹⁰. C'est grâce à cette rencontre que la Colombienne commence à utiliser la ferraille comme matériau principal pour ses sculptures comme

9 Voir Olga Yanet Acuña Rodríguez, « Censura de prensa en Colombia, 1949–1957 », dans *Historia Caribe* VIII/23, 2014, p. 241–267.

10 Camilo Leyva Espinel, « Un montón de chatarra », dans *Nota al Pie*, mémoire de master, Universidad de los Andes, Bogota 2008, p. 76.

le montre sa série *Chatarras*. À Bogota, Bursztyn fréquentait les ateliers de mécaniciens pour récupérer des morceaux de fer, de tournevis, d'anneaux de cuivre, de lames d'acier et de nombreuses pièces de rechange pour réaliser ses sculptures. Triés et sélectionnés par elle-même, ces éléments étaient soumis à différentes opérations tels que le découpage, la réduction, l'écrasement, le frottement et le laminage pour être finalement soudés dans sa maison-atelier¹¹ (ill. 3).

Histéricas (1968) (ill. 1 et 2) est une série de sculptures en acier, animées par un moteur de tourne-disque qui produit des mouvements ondulants et des bruits dérangeants. Présentée pour la première fois au musée d'Art moderne de Bogotá en 1968, cette série possède plusieurs registres de lecture¹². Le nom de la série fait référence à une maladie traditionnellement liée à l'utérus et aux troubles sexuels. Selon les registres égyptiens et grecs, les femmes atteintes par cette maladie souffrent du déplacement de leur utérus générant par la suite des troubles physiques et mentaux¹³. Le Dictionnaire de l'Académie française définit l'hystérie comme une « maladie chronique particulière aux femmes : elle est due à l'extrême sensibilité du système nerveux, et se manifeste par des convulsions générales, plus ou moins fréquentes, accompagnées de suffocation et d'une perte presque complète de connaissance »¹⁴. Au début du XIX^e siècle, elle était attachée exclusivement au corps féminin et certains médecins supposaient que les remèdes les plus efficaces étaient le mariage et la pratique régulière de relations sexuelles. Au milieu de ce siècle, cette maladie commence à avoir une connotation négative provenant de la croyance selon laquelle elle était à l'origine d'excès sexuels pervers. Avec Charcot, à la fin du XIX^e siècle, l'hystérie n'est plus exclusivement liée à la femme et devient une pathologie neurologique touchant aussi les hommes¹⁵. Sigmund Freud et Josef Breuer constatent par la suite l'existence d'une névrose hystérique infantile qui provoque des conflits identitaires et sexuels.

Les *Histéricas* de Bursztyn bougent violemment et produisent un bruit insupportable lorsqu'elles reçoivent un choc électrique. En mouvement, les bandes d'acier qui les constituent s'entrechoquent, générant des confrontations hasardeuses et des bruits stridents. Les *Histéricas* font également référence à une sensualité maligne car les formes sinueuses

11 Ibid., p. 32.

12 Miguel González, « Análisis de la obra de Feliza Bursztyn », *El País*, Cali, 25 septembre 1974, s.p.

13 Matias Marchant, « Apuntes sobre la Histeria », dans *Revista de Psicología de la Universidad de Chile* 9/1, 2000, p. 236.

14 Dictionnaire de l'Académie française, Paris, [dernier accès 9.07.2017]. URL : <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=hyst%E9rie&headword=&docyear=ALL&dicoid=ALL&articletype=1>.

15 Sadi Lakhdari, « Hypnose, hystérie, extase : de Charcot à Freud », dans *Savoirs et clinique* 1/8, 2007, p. 201–209.

et enveloppantes que ses bandes produisent rappellent les danseuses contorsionnistes. Les *Histéricas* se présentent sous des mouvements frénétiques accompagnés de cris douloureux; s'entrelaçant sans cesse, elles semblent s'adonner à un jeu qui peu à peu exaspère les spectateurs. Avec cette série, Bursztyn évoque le comportement humain car ses œuvres renvoient aux attitudes, postures, gestes contrôlés et arbitraires que les individus effectuent quotidiennement¹⁶. Les mouvements enragés et les bruits exacerbés de ses sculptures rappellent les crises des femmes hystériques que Charcot dessinait ou capturait avec son appareil photo à l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière à Paris¹⁷. Bien que les *Histéricas* de Bursztyn ne représentent pas explicitement un corps humain, leur forme verticale (corps), la présence de bandes en acier (bras), de suspension de voiture (tête), d'un piédestal (pieds) et d'un moteur ont été choisis à l'image du corps humain (ill. 2).

Les corps de femmes hospitalisées à la Pitié-Salpêtrière ont servi à de nombreuses études offrant à la médecine une occasion « d'avancer » sur la question de l'hystérie mais réduisant la femme à un simple objet d'étude scientifique. Même si les hommes pouvaient également souffrir de névroses, l'hystérie restait généralement rattachée aux femmes. Le mot dénote habituellement l'état de ces « femmes névrosées dont les conflits psychiques s'expriment par des symptômes corporels divers tels que des crises, des paralysies ou des contractures¹⁸ ». Des manifestations que les *Histéricas* de Bursztyn réalisent dès qu'on les branche, et que l'artiste souligne pour critiquer l'idée selon laquelle les femmes libérées souffriraient de cette pathologie. Les sculptures de la Colombienne entrent en outre dans le jeu de la contradiction. Les *Histéricas* bougent grâce à l'agencement du moteur mis sous tension électrique tandis que l'être humain vit grâce à l'oxygène drainé par les poumons; des métaphores que la sculptrice utilise pour faire référence au mécanisme du corps humain. Débranchées, les *Histéricas* restent au sol comme des formes harmonieuses mais impotentes, en attente d'une alimentation. Le moteur (les poumons) et l'électricité (l'oxygène ou le sang) deviennent ainsi des éléments indispensables pour que les *Histéricas* renaissent constamment¹⁹. N'oublions cependant pas que la main humaine joue un rôle essentiel dans l'existence des *Histéricas* car c'est elle qui les branche. Plus que la main, c'est la volonté de l'humain qui

16 Marta Traba, « Feliza Bursztyn », dans *Eco : revista de la cultura de occidente* 267, janvier 1984, p. 248.

17 Pour une analyse détaillée sur l'hystérie et ses représentations visuelles voir Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982.

18 Monique Sicard, « La femme hystérique : émergence d'une représentation », dans *Communication et langages* 127, 2001, Dossier : *Le corps saisi par l'image*, p. 35-49, ici p. 36.

19 Traba, 1984 (note 16), p. 248.

décide du moment de leur fonctionnement. Avec ce geste de domination, Burzstyn critique la soumission à la technologie et par extension à la vie moderne. Certaines pièces des *Histéricas* se déchiraient au fur et à mesure qu'elles contorsionnaient leur corps, ce qui correspondait à l'intermittence avec laquelle le développement économique s'était établi en Colombie dans les années 1960, période durant laquelle le pays connaissait une importante transformation marquée par le passage d'une production agricole à une économie industrielle²⁰. Tandis qu'en France les années 1960 connaissaient une importante croissance économique, en Colombie, au contraire, la croissance stagnait faute de réformes économiques, malgré les dollars injectés par le gouvernement américain.

La vibration produite par les bandes magnétiques des *Histéricas*, les mouvements ondulés que ces dernières formaient lorsqu'elles recevaient la charge électrique, les effets lumineux et la limitation de l'espace contribuèrent à créer des illusions d'optique inédites dans l'art colombien. Le croisement de ces éléments (mouvement, son et lumière) les a rapprochées du domaine de l'art cinétique. Leur volupté et leurs mouvements capricieux font par ailleurs écho à la dimension sexuelle fréquemment attribuée à la femme hystérique. La visibilité de cette pathologie renferme cependant un secret qui nous fait penser aux dichotomies de la condition humaine comme par exemple celle de la séduction et du rejet. Cette contradiction est présente dans les *Histéricas* de Burzstyn à travers le charme que provoque l'étincellement de leurs bandes métalliques (séduction) et la distance générée par leurs mouvements arbitraires (rejet). Leur érotisme se manifeste encore une fois quand elles commencent à vibrer comme si elles dansaient une ronde dionysiaque. En imitant les Bacchantes, les *Histéricas* séduisent le spectateur par leurs mouvements lascifs et compulsifs. À l'image de ces femmes fatales qui, comme Salomé la danseuse biblique, fascinent les hommes et choquent les femmes. Les corps des *Histéricas*, une fois connectés, «passent du calme à l'agitation, ils sont à la fois malléables et rebelles, oscillant toujours autour de deux pôles : la femme mauvaise et la femme idéalisée²¹». La danse réalisée par les *Histéricas* quand l'électricité passe à travers leurs corps métallisés est aussi une décharge émotionnelle libératrice rappelant les danses de possession que certaines cultures afro-colombiennes pratiquent en hommage à leurs dieux.

20 Gina McDaniel Tarver, «The Art of Feliza Burzstyn : Confronting Cultural Hegemony», dans *Artelogie* 5, 2013, URL : <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article273> [lien valide juin 2017].

21 Jacqueline Carroy-Thirand, «Figure de femmes hystériques dans la psychiatrie française au dix-neuvième siècle», dans *Psychanalyse à l'université* 5/19, 1980, p. 499–515, ici p. 507 ; cité dans Barbara Merlo, «De l'esthétisation de l'hystérie à sa mise en scène contemporaine : persistance du corps spectaculaire», dans *Revue Ad Hoc* 1, «Le Spectaculaire», 2012, URL : <http://www.cellam.fr/wp-content/uploads/2012/07/SpectaculaireMERLORévisé.pdf> [dernier accès 09.07.2017].



4 Feliza Bursztyn, *Ferraille*, 1973,
ferraille et métaux soldés,
140 × 63 × 119 cm, Bogotá,
Collection d'Art Banco de
la República de Colombia

Face à l'hystérie moderne

La sculptrice n'est pas la seule à avoir perçu l'impact de la transition économique; la plupart des jeunes artistes colombiens l'ont aussi ressenti, comme en témoignent les premiers dessins d'Oscar Muñoz dont *Inquilinato* (1976, Banque de la République de Colombie). La violence qu'exerce Bursztyn dans les *Histéricas* n'est pas une violence figurée, tout au contraire : c'est une violence symbolique qui commence par le choix des matériaux, passe par le geste de la soudure et s'achève par la volonté de dominer l'existence (éphémère) des sculptures. Il existe dans ces trois étapes (sélection de matériaux industriels, assemblage des fragments et autorité de commandement) un geste de violence et de subversion à travers lequel Bursztyn affirme son identité féminine tout en légitimant son travail de sculptrice. En utilisant des outils de mécaniciens pour

construire ses *Histéricas*, en s’habillant comme un ouvrier²² et en déclarant publiquement que « nous habitons dans un pays de machistes où être une sculptrice est très difficile²³ », Bursztyn dénonce et inverse les codes moraux sous-tendant le système patriarcal colombien. À la différence des sculpteurs Edgar Negret et Eduardo Ramírez Villamizar – qui luttèrent pour consolider la sculpture moderne –, Bursztyn a dû faire face à la complexité du statut de sculptrice dans un pays où les femmes étaient communément associées à la peinture et à la céramique²⁴. Ignorant les critiques et assumant son rôle d’ouvrière, elle déconstruit depuis l’intérieur du domaine de l’art l’idée selon laquelle les femmes artistes doivent se consacrer entièrement aux natures mortes et aux portraits. De plus, le positionnement radical de Bursztyn lui a valu de virulentes critiques qui rappellent celles envers les féministes des années 1970 jugées comme des hystériques. Elaine Showalter explique que malgré l’association péjorative entre féminisme et hystérie, cette dernière n’a plus été conçue depuis les années 1970 comme une pathologie sexuelle mais plutôt comme une stratégie féministe ambitionnant de déstabiliser l’ordre patriarcal. Les féministes d’alors se sont servies du vieux discours médical sur l’hystérie pour redéfinir la sexualité féminine, celle-ci étant considérée depuis des siècles comme une défaillance naturelle, en lui attribuant ainsi un poids politique de contestation²⁵.

Bien que Bursztyn ait été soutenue par la critique d’art Marta Traba qui qualifiait son œuvre d’avant-gardiste par son utilisation de matériaux industriels et par l’accent mis sur le mouvement et sur le son²⁶, son œuvre n’a pas été bien accueillie par le public colombien qui ne comprenait pas son choix de matériaux « ignobles »²⁷. Traba reliait les *Histéricas* de Bursztyn aux *Copultrices* de Tinguely (1965) car les deux séries d’œuvres illustraient des comportements humains à travers l’imitation de gestes et d’attitudes faisant abstraction du temps et de l’espace²⁸. Toutes deux sont en effet les héritières d’une longue tradition qui commence avec les automates du XVIII^e siècle, les robots humanoïdes que Georges Méliès avait conçus pour son film *Coppelia : la poupée animée* (1900), les dessins mécaniques de Picabia (1915–1916), les androïdes

22 Feliza Bursztyn, « Soy una obrera y soldadora », dans *Cromos* n° 812, Bogota, 6 novembre 1974.

23 Maritza Uribe de Urdinola, « En un país de machistas, ¡hágase la loca! », dans *El Tiempo : Revista Carrusel*, Bogota, 30 novembre 1979, p. 15.

24 Álvaro Barrios, « Conversación con Alonso Garcés sobre Feliza Bursztyn », dans id., *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, Bogota 1999, p. 55.

25 Elaine Showalter, « Hysteria, Feminism and Gender », dans Sander Gilman et al. (éd.), *Hysteria Beyond Freud*, Berkeley 1993, p. 333–334.

26 Marta Traba, « Feliza Bursztyn : hizo la vanguardia a su pesar y sin proponérselo », dans *Suplemento Cultural de El Pueblo*, Cali, 20 mars 1977, p. 2–3.

27 Germán Rubiano Caballero, « Feliza Bursztyn escultora », dans *Escala* n° 1, Bogota, 1986, p. 4.

28 Germán Rubiano Caballero, *Escultura colombiana del siglo XX*, Bogota 1983, p. 138.

de science-fiction comme celui de *Le Jour où la Terre s'arrêta* (1951) ou encore la réflexion autour de la technologie et de l'intelligence artificielle que Stanley Kubrick a mise en place dans *2001 : L'Odyssée de l'espace* (1968). Les points communs entre les *Histéricas* de Bursztyn et les *Copulatrices* de Tinguely confluent dans l'envie de faire rire le spectateur en caricaturant les gestes et les attitudes humaines. Tous deux ont voulu faire des « parodies grimaçantes de la réalité à travers le mime²⁹ » en obligeant leurs sculptures à se comporter comme des acteurs de théâtre.

Leur nature est pourtant différente. Alors que les matériaux des sculptures-machines de Tinguely proviennent d'un contexte industrialisé où la culture de consommation était en pleine ébullition, ceux de la Colombienne émanent d'un pays du tiers-monde où les matériaux ne sont pas produits sur place mais sont achetés à des pays industrialisés. Tandis que les œuvres de Tinguely font référence à l'abondance et la richesse que la France expérimente après-guerre, celles de Bursztyn évoquent la précarité et l'impact que la modernité a eu sur les pays latino-américains, ceux-ci n'étant pas parvenus à gérer la vitesse du développement³⁰. Si les *Copulatrices* ont reçu les compliments du public français, les *Histéricas* n'ont pas été saluées par le public colombien, trop habitué à des sculptures en bronze, en marbre ou en bois³¹. D'après la critique d'art Marta Traba, la gesticulation arbitraire et les bruits grinçants des œuvres de Bursztyn s'opposaient aux discours historiques, politiques et littéraires travaillés généralement par les sculpteurs des générations précédentes³². La méfiance du public envers l'œuvre de Bursztyn s'est probablement accentuée quand elle travaillait avec des outils et des matériaux utilisés normalement par des hommes, et tout particulièrement par des mécaniciens.

Conclusion

Pour conclure, les séjours parisiens de Bursztyn dans les années 1950 furent une expérience révélatrice pour deux raisons principales. D'une part, pour sa rencontre avec Jorge Gaitán Durán, qui l'a encouragée à devenir sculptrice, et d'autre part, pour celle de César Baldaccini, qui l'a initiée à l'utilisation de matériaux industriels et de la ferraille. Son séjour dans le Paris d'après-guerre lui a permis également de réfléchir à l'importance du contexte dans lequel l'œuvre est produite. Le sous-dé-

29 Anaïs Rolez, *La Métaphysique dans la sculpture de Jean Tinguely : mécanique, contradiction et métamorphose comme principes générateurs*, thèse inédite, Université de Rennes 2, 2015, p. 118.

30 Escobar, 2005 (note 3), p. 152-157.

31 Galaor Carbonell, « Las histéricas de Feliza Bursztyn » dans *El Tiempo*, 10 mars 1968, s.p.

32 Marta Traba, *Feliza Bursztyn*, s.d.; Archive verticale de la Bibliothèque Luis Angel Arango, Bogota.

veloppement a été à la fois bénéfique et néfaste pour la sculptrice qui, malgré l'originalité de son travail, fut accusée à plusieurs reprises de plagiat³³. Bursztyn n'a pas été la seule à tirer profit de la condition sous-développée de la Colombie. Sa collègue Beatriz González a elle aussi su exploiter sa connaissance du goût populaire; conséquences de l'interaction croissante entre la culture populaire, la culture de masse et la culture des élites³⁴. Les œuvres de Bursztyn et de González sont les exemples parfaits de ce que Néstor García Canclini a conceptualisé comme « cultures hybrides », des sociétés dans lesquelles des notions diverses telles que le populaire, l'urbain, le moderne, le traditionnel et le massif s'articulent de manière à créer des expressions artistiques expansives et diversifiées³⁵.

Non seulement les *Histéricas* critiquent le traditionalisme colombien appuyé sur un cadre religieux fortement lié au système politique, mais elles déconstruisent aussi « visuellement » des discours historiques et des croyances ancrées dans l'imaginaire collectif colombien et par extension latino-américain. D'un côté, en endossant le rôle d'ouvrière et en utilisant des matériaux industriels, Bursztyn subvertit l'idée selon laquelle la femme artiste ne doit se consacrer qu'à la peinture à l'huile et à la céramique. De l'autre, en s'appropriant le discours médical sur les femmes hystériques qui a traversé l'histoire de l'Humanité, l'artiste remet en question cette croyance pour interroger le rôle et la représentation de la femme dans la société. Avec les *Histéricas*, Bursztyn se présente comme la première en Colombie à avoir travaillé à la fois le mouvement, le son et la lumière, ce qui en fait la pionnière de l'art cinétique national. Grâce à l'interrelation de ces éléments, les corps de métal des *Histéricas* sollicitent tous les sens du spectateur qui s'identifie à elles, lorsqu'une fois branchées elles se mettent en mouvement. Les moyens dérisoires avec lesquels Bursztyn a réalisé ses *Histéricas* déconstruisent de surcroît l'image que nous avons des femmes hystériques : elles ne sont plus affligées ou tourmentées, au contraire, elles se moquent de nous en mettant à mal le discours médical masculin qui les a définies tout au long des siècles.

33 En 1974, les critiques d'art Alvaro Medina et Marta Traba deviennent les protagonistes d'un débat artistique dans lequel Medina accusait Bursztyn d'avoir copié les *Lits* de l'Américaine Irene Krugman. Traba, au contraire, défendait l'œuvre de la Colombienne en soulignant les différences formelles et en indiquant la date exacte de la réalisation des *Lits* de Bursztyn. Voir Álvaro Medina, « ¿Feliza Krugman o Irene Bursztyn? », dans *Vanguardia Liberal*, Bucaramanga, 2 juin 1974, p. 4-5 ; et Marta Traba, « Burztyn, por encima de toda sospecha », [1974], Archives : International Center for the Arts of the Americas (ICAA), Texas-États-Unis, Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art.

34 Voir Marta Calderón (éd), *Beatriz González : una pintora de provincia*, Bogota 1988.

35 Voir Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona 2001.

Madeleine Rousseau : une histoire universelle de l'art après 1945

Lucia Piccioni

La fin de la Seconde Guerre mondiale et l'écroulement des totalitarismes provoquent une crise politique et éthique qui investit tous les champs du savoir. L'histoire de l'art doit donc elle aussi être repensée. Puisque les régimes totalitaires ont fait de la production artistique un enjeu des revendications identitaires et raciales, la perspective universaliste s'impose dans les discours sur l'art.

Hervé Inglebert, dans son essai sur les grandes synthèses historiques, affirme qu'après 1945 « l'histoire universelle devint plus que jamais la manière de penser le monde¹ ». Ce tournant est lié à plusieurs facteurs. Il se fait en réaction à l'eurocentrisme des Lumières jugé responsable de la montée des nationalismes² et s'inscrit dans un questionnement des notions de « civilisation » et de « progrès » mené notamment par l'anthropologie.

Au début des années 1950, plusieurs histoires universelles de l'art tentent de répondre au besoin de retisser des liens entre les peuples à travers les objets artistiques. Nous ne citerons ici que la célèbre *History of art* d'Ernst Gombrich (1950), des travaux moins connus comme *History of World Art* d'Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert et Jane Gaston Mahler publié en 1949 à New York ainsi que *Kunstgeschichte der Welt* d'Hermann Leicht (1951)³.

En France, deux figures principales émergent : le célèbre philosophe et homme politique André Malraux (1901–1976) et dans son ombre l'historienne de l'art Madeleine Rousseau (1895–1980) peu connue de

1 Hervé Inglebert, *Le Monde, l'histoire : essai sur les histoires universelles*, Paris 2014, p. 879.

2 Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947, tr. fr. *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris 1974.

3 Ernst Gombrich, *The Story of Art*, Londres 1950; Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert, Jane Gaston Mahler, *History of World Art*, New York 1949; Hermann Leicht, *Kunstgeschichte der Welt*, Bâle 1951.

nos jours. Dans d'imposants ouvrages richement illustrés – *La Psychologie de l'art* dont le premier volume est intitulé *Le Musée imaginaire* (1947); *Les Voix du silence* (1951); *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952)⁴ –, Malraux confronte et commente par le biais de reproductions photographiques des œuvres du monde entier et fait de l'art un emblème de l'humanité. Cette même volonté d'embrasser l'art universel habite l'ouvrage de Rousseau, *Introduction à la connaissance de l'art présent*⁵ (1953), qui constitue une étude de cas illustrant la nécessité de libérer l'histoire de l'art de tout ancrage national pour atteindre une universalité.

Ce bref essai a pour objectif de poser les jalons d'une réflexion sur l'histoire universelle de l'art dans le contexte français de l'après 1945 en se focalisant sur la figure de Madeleine Rousseau. Il a d'autre part pour ambition d'amorcer une historicisation de la notion contemporaine de « *World Art History* »⁶.

Outils et problématiques de l'« histoire de l'art » en 1950 : remettre en question le nationalisme par l'universalisme

Depuis quelques années, d'importants travaux historiographiques ont analysé les relations étroites que l'histoire de l'art entretient avec la construction de l'État-nation et l'idée de progrès. Éric Michaud a notamment démontré que cette discipline, dès sa constitution entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, érige progressivement la notion de « style » en garant du double postulat de l'homogénéité et de la pérennité des peuples⁷. Parmi les fondateurs d'une histoire formelle de l'art, Aloïs Riegl et Heinrich Wölfflin basent leurs méthodes sur les « constantes » stylistiques des œuvres supposées refléter la psychologie des peuples. Ils établissent ainsi une lecture des formes artistiques aux fortes implications identitaires et politiques qui procède par polarités entre l'Orient et l'Occident ou encore le Nord et le Sud⁸. Dans la première partie du XX^e siècle, au moment de la montée des nationalismes, la plupart des

4 André Malraux, *La Psychologie de l'art. Le Musée imaginaire*, Genève 1947; id., *Les Voix du silence*, Paris 1951; id., *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris 1952.

5 Madeleine Rousseau, *Introduction à la connaissance de l'art présent*, Paris 1953.

6 Sur les problématiques liées à cette question soulevées par des récentes études, cf. Felicity Bodenstein et Eva-Maria Troelenberg, « Revisiter les "art du monde" : histoire critique et défis contemporains », dans *Perspective*, 2017-2, p. 181-187.

7 Éric Michaud, *Histoire de l'art à ses frontières*, Paris 2004; id., « Barbarian Invasions and the Racialization of Art History », dans *October* 139, hiver 2012, p. 59-76; id., *Les Invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris 2015. Voir aussi Olga Hozan, *Le Mythe du progrès artistique*, Montréal 1999.

8 Éric Michaud, « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art », dans *ibid.*, 2004 (note 6), p. 49-84.

historiens de l'art perpétuent ces outils théoriques et participent, parfois inconsciemment, à consolider ces catégories.

Après 1945, une première prise de conscience des dangers idéologiques de ces lectures voit le jour. L'historien de l'art marxiste Meyer Shapiro le souligne en 1953 dans son texte «La Notion de style⁹» publié dans les actes du symposium *Anthropology Today*, organisé à New York pour faire un état des lieux de l'anthropologie. Shapiro y met en évidence avec une extrême lucidité la crise du discours historiographique et souligne les implications dangereuses des constantes stylistiques qui prennent «souvent [...] le caractère d'une théorie raciale ou nationale¹⁰». Du point de vue méthodologique, il y oppose la «grande variabilité¹¹» des styles, notion qui renvoie aux combats contre les essentialismes racistes menés en même temps par Ruth Benedict et Franz Boas, pionniers de l'anthropologie culturelle aux États-Unis¹². Shapiro propose comme alternative une méthode marxiste qui consiste à analyser l'art comme un système dynamique et changeant par rapport au contexte historique et social.

En France, la réflexion sur la notion de style est au cœur de l'Exposition internationale d'art moderne organisée en 1946 par l'UNESCO au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. L'exposition fait partie des nombreuses actions menées par l'UNESCO au lendemain de la Libération¹³. L'exposition rassemble plus de 1000 tableaux provenant de pays européens, des États-Unis, mais aussi de l'Amérique latine, de la Chine, de l'Inde, etc.¹⁴ Dans la préface du catalogue, Jean Cassou, alors conservateur en chef du Musée national d'art moderne, désigne le «dialogue des styles» comme une «conversation sacrée». Il souhaite ainsi que la confrontation des différents arts permette au spectateur de «reprendre conscience de la multiple, de la puissante unité humaine¹⁵.»

9 Meyer Schapiro, «Style», dans Alfred Kroeber (éd.), *Anthropology Today : An Encyclopedic Inventory*, Chicago 1953, p. 287–312. Nous citerons la traduction française du texte «La Notion de style», dans id., *Style, artiste et société* (1982), Paris 2005, p. 35.

10 Ibid., p. 73.

11 Ibid., p. 81.

12 Cynthia L. Persinger, *The Politics of Style : Meyer Schapiro and the Crisis of Meaning in Art History*, thèse inédite, university of Pittsburgh, 2007.

13 Sur l'histoire de l'Unesco, cf. Chloé Maurel, *Unesco from 1945 to 1974. History*, Université Panthéon-Sorbonne – Paris I, 2006.

14 *Exposition internationale d'art moderne : peinture, art graphique et décoratif, architecture*, cat. exp. Paris, musée d'Art moderne, Paris 1946. L'exposition rassemble des œuvres provenant d'Argentine, Australie, Belgique, Bolivie, Brésil, Canada, Chili, Chine, Danemark, Équateur, États-Unis, France, France d'outre-mer, artistes espagnols de l'École de Paris, artistes hongrois habitant à Paris, Grande-Bretagne, Colonies britanniques (Afrique occidentale et Nigeria), Haïti, Hollande, Luxembourg, Norvège, Pologne, Suède, Tchécoslovaquie, Turquie, Uruguay, Venezuela, Yougoslavie, Chine, Inde, Pérou.

15 Jean Cassou, «Introduction», dans *ibid.*, p. 5.

En 1953, dans le texte intitulé «Problèmes actuels de l'histoire de l'art¹⁶», André Chastel, autre voix importante de la période, se confronte lui aussi à la question de l'universalisme. Il note la récente multiplication¹⁷ des histoires universelles de l'art et l'urgence «de [les] embrasser et de [les] comprendre¹⁸». À ce propos, il cite la trilogie d'André Malraux :

«*Les Voix du silence* célèbrent précisément l'entrée de l'art universel dans la culture contemporaine, à la faveur des nouveaux moyens de reproduction qui font de l'histoire de l'art *l'histoire du photographiable* [sic]. L'art se trouve maintenant pour nous au centre des perspectives qui cherchent l'homme dans l'histoire; il devient l'unique valeur à laquelle nous osions encore nous référer. [...] L'histoire de l'art n'avait jamais été magnifiée avec cette éloquence qui l'impose à toute la culture aujourd'hui. Dans la crise générale des systèmes, cette interprétation véhémement, intrépide, et nourrie d'ailleurs de beaucoup de savoir, ne peut que peser démesurément sur elle, mais comme une métaphysique et non comme une méthodologie¹⁹.»

Tout en reconnaissant la nécessité de penser l'histoire de l'art dans sa globalité, Chastel prend ses distances avec la pensée de Malraux qu'il considère tributaire d'un absolu métaphysique, incompatible avec la méthode historiciste. L'absence d'historicisme demeure la critique majeure adressée à l'œuvre de Malraux. En 1952, Merleau-Ponty reproche, lui aussi, le manque d'historicité et d'intersubjectivité²⁰. Deux ans plus tard, Ernst Gombrich, qui vient alors de publier son propre ouvrage de synthèse, critique les carences scientifiques de la lecture «expressionniste» de l'écrivain français²¹.

Toutefois, l'influence de Malraux sur la culture est à la hauteur des débats qu'elle suscite encore aujourd'hui²². Plus récemment, Georges Didi-Huberman cerne les failles des grands albums malrauciens en les confrontant à la réflexion sur l'histoire de Walter Benjamin, au caractère hétéroclite de l'atlas d'Aby Warburg, ou encore aux pages hétérogènes

16 André Chastel, «Problèmes actuels de l'histoire de l'art», dans *Diogène* 4, octobre 1953, p. 94-121.

17 Ibid., p. 103.

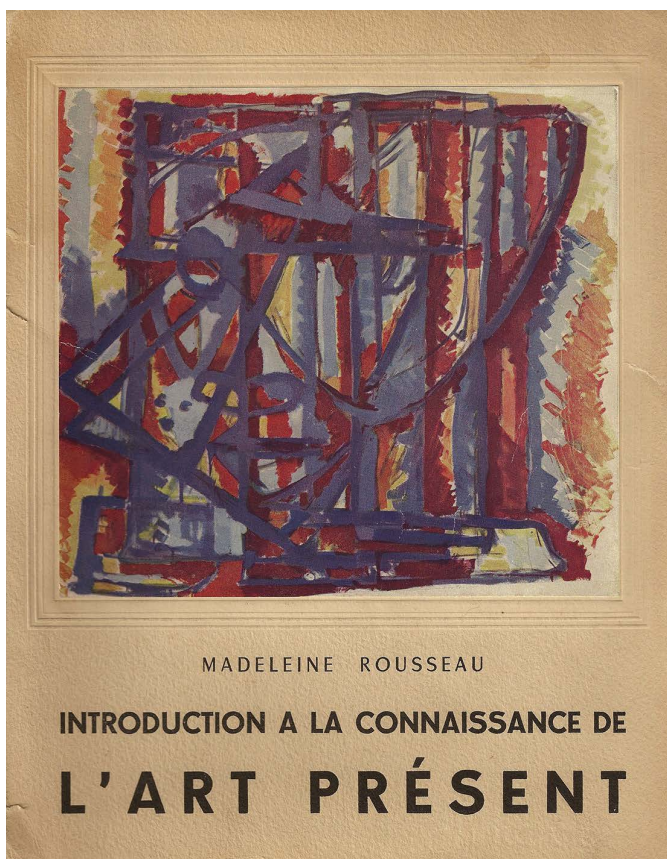
18 Ibid., p. 113.

19 Ibid., p. 103.

20 Maurice Merleau-Ponty, «Le langage indirect et les voix du silence» (1952), dans id., *Signes*, Paris 1960.

21 Ernst H. Gombrich, «André Malraux et la crise de l'expressionnisme» (1954), dans *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Mâcon 1986, p. 145-157.

22 Pour la bibliographie sur Malraux, nous renvoyons à l'édition des *Écrits sur l'art*, Paris 2004, et en particulier aux deux volumes du tome IV. Cf. aussi la bibliographie raisonnée du numéro spécial de la *Revue de l'art* 182/4, 2013, p. 90-94.



- 1 Madeleine Rousseau, *Introduction à la connaissance de l'art présent*, Paris : Association populaire des amis des musées, 1953

de la revue *Documents* (1929–1934) de Georges Bataille. S'il reconnaît que l'ouvrage de Malraux permet « un authentique et fécond décloisonnement culturel²³ », il critique néanmoins « l'autorité littéraire » de son système théorique qui repose sur l'uniformisante catégorie de « style »²⁴.

Peut-on dresser un bilan des bénéfiques et des dommages de l'approche universaliste de l'art dans l'après 1945 ? Malraux n'est pas un cas isolé. Comme André Chastel le rappelle, les entreprises de synthèse se multiplient pendant cette période. *L'Introduction à la connaissance de l'art présent*²⁵ (ill. 1) de Madeleine Rousseau constitue une étude de cas pour comprendre que le discours sur l'universalité relève d'une nécessité partagée qui, malgré ses contradictions, comme nous le verrons, a eu l'immense mérite de questionner les fondements eurocentriques de l'histoire de l'art.

23 Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du musée imaginaire*, Paris 2013, p. 23.

24 Ibid., p. 86–87.

25 Rousseau, 1953 (note 5).

La critique de l'Occident par Madeleine Rousseau

La figure de Madeleine Rousseau et son travail sont tombés dans l'oubli²⁶. Elle a pourtant joué un rôle important dans les débats artistiques de l'après-Seconde Guerre, notamment aux côtés des acteurs émergents du mouvement de la négritude tels qu'Aimé Césaire et Cheikh Anta Diop dont les pensées annoncent la décolonisation et les problématiques postcoloniales.

Rousseau suit d'abord une formation académique à l'École du Louvre²⁷. En 1937, en plein Front populaire, elle rencontre Léo Lagrange – sous-secrétaire d'État aux sports et à l'organisation des loisirs – qui la met en contact avec Paul Rivet, Georges-Henri Rivière et Jacques Soustelle, alors occupés à l'emménagement du musée de l'Homme qui ouvrira ses portes l'année suivante. Elle entame alors avec eux une collaboration qui marquera profondément sa pensée. Rousseau est nommée rédactrice en chef de la revue *Le Musée vivant* (1937–1940) qui relate les activités de l'Association populaire des amis des musées (APAM)²⁸ sous la présidence de Rivet. Suspendue pendant l'Occupation, sa publication reprend en 1945 et Rousseau en assure la rédaction jusqu'en 1969.

Lieu fédérateur d'un réseau de la Résistance sous l'Occupation²⁹, ce musée garde son aura lors de sa réouverture dès 1945, alors qu'il rassemble d'importants acteurs de la scène culturelle parisienne à l'instar de son directeur Paul Rivet, de l'ethnologue Michel Leiris, de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss ainsi que de l'historien de l'art Jean Laude³⁰. Dans ce contexte significatif, deux livres essentiels voient le jour : *Race et Civilisation* (1951) de Michel Leiris et *Race et Histoire* de Claude Lévi-Strauss (1952) où l'ethnocentrisme occidental et le mythe du progrès sont remis

26 Deux articles de Danielle Maurice (doctorante à l'EHESS) font un premier état de la recherche sur la figure de Madeleine Rousseau et sur la revue *Le Musée vivant* ; « Le musée vivant et le centenaire de l'abolition de l'esclavage : pour une reconnaissance des cultures africaines », dans *Conserveries mémorielles* 3, 2007, URL : <http://cm.revues.org/127> [lien valide juin 2017] ; « L'art et l'éducation populaire : Madeleine Rousseau, une figure singulière des années 1940–1960 », dans *Histoire de l'art* 63, 2008, p. 111–121.

27 Madeleine Rousseau soutient une thèse sur Philippe Auguste Jeanron (1809–1877), peintre et écrivain militant républicain du milieu du XIX^e siècle, sous la direction de Louis Hauteœur. Ces recherches l'initient, selon ses mots, « aux problèmes muséographiques [et] aux luttes sociales qui ont déchiré la France entre 1815–1871 ». Cf. Madeleine Rousseau, « Avant-propos », dans id., 1953 (note 5), p. 5.

28 Sur cette association, cf. Christelle Patin, « Le Musée vivant face au défi de l'éducation populaire », dans Claude Blanckaert (éd.), *Le Musée de l'Homme : Histoire d'un musée laboratoire*, Paris 2015, p. 214–216.

29 Sur l'histoire du musée de l'Homme, cf. Blanckaert, 2015 (note 28) ; Alice L. Conklin, *Exposer l'humanité : race, ethnologie & empire en France, 1850–1950* ; préface de Tzvetan Todorov, traduit de l'anglais par Agathe Larcher-Goscha, Paris, Muséum national d'histoire naturelle, 2015.

30 Je me permets de signaler la prochaine sortie de la réédition par les Presses du réel des textes de l'historien de l'art et africaniste Jean Laude sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac et avec ma contribution.

en question. Ces ouvrages s'inscrivent dans un programme plus vaste concernant la lutte contre le racisme menée par l'UNESCO sous l'égide d'Alfred Métraux. En 1950, cette organisation réunit un groupe d'experts pour examiner la question des « races ». Leurs conclusions aboutissent à la première condamnation du racisme scientifique : la race est définie comme un « mythe social » et non comme un « phénomène biologique »³¹.

Madeleine Rousseau a façonné sa critique de l'hégémonie de l'Occident au contact des objets extra-occidentaux exposés au musée de l'Homme qu'elle fréquente pendant les quatre années d'Occupation. Cette expérience change radicalement sa vision du monde. Elle écrit : « D'innombrables lectures me permirent de sortir de l'habituel cycle occidental : j'entrai en Afrique, en Océanie, dans l'Amérique des Indiens et je découvris, jusqu'à la Préhistoire, un monde immense dont j'allais étudier les œuvres au musée de l'Homme³². » Ses archives portent les traces de cette curiosité altruiste : elle inventorie les photographies des objets conservés dans ce musée, puis les associe non pas selon leurs provenances géographiques mais par leurs analogies formelles et conceptuelles, afin d'entamer une réflexion sur l'universalité de l'art³³.

Rousseau est une infatigable divulgatrice. En 1947, elle est nommée professeur d'histoire de l'art à l'Institut des hautes études cinématographiques (l'IDHEC)³⁴ et donne parallèlement des conférences aux syndicats de la métallurgie, dans les usines Renault, dans le foyer de l'éducation populaire de Meudon ou encore à l'École normale supérieure de Saint-Cloud.

La revue *Le Musée vivant* constitue son principal outil pour transmettre l'histoire de l'art aux classes populaires. La couverture du numéro de décembre 1946 (ill. 2) témoigne de cet altruisme. Devant le Trocadéro, alors siège du musée de l'Homme, on reconnaît Rousseau au centre, entourée par de jeunes étudiants africains et des gens de toutes origines sociales. L'historienne de l'art raconte ainsi son parcours :

31 « La question raciale », texte de la déclaration publiée le 18 juillet 1950, p. 8. Déclaration rédigée à la Maison de l'Unesco à Paris par les experts suivants : Ernest Beaglehole (Nouvelle-Zélande), Juan Comas (Mexique), L.A. Costa Pinto (Brésil), Franklin Frazier (états-Unis), Morris Ginsberg (Royaume-Uni), Humayun Kabir (Inde), Claude Lévi-Strauss (France) ; Ashley Montagu (états-Unis), rapporteur. Sur l'action de l'Unesco voir en particulier Chloé Maurel, « La question des races », dans *Gradhiva* 5, 2007, URL : <http://gradhiva.revues.org/815> [lien valide juin 2017].

32 Rousseau, 1953 (note 5), p. 5.

33 Les archives Madeleine Rousseau sont conservées dans le musée des Civilisations de Saint-Just-Saint-Rambert. Je voudrais remercier le directeur de ce musée, Henri Pailler, pour son aide précieuse.

34 L'IDHEC, fondée en 1943 est la première école française de cinéma avant-coureur de la Fémis. Madeleine Rousseau y rencontre Alain Resnais et réalisent ensemble le film sur Hans Hartung. Sur cet aspect, voir l'article de Marianne Le Galliard, « Alain Resnais : initiation à l'art abstrait (1946-1948) », dans *Culture visuelle*, URL : <http://attractions.hypotheses.org/55> [lien valide juin 2017].

10^e ANNEE - N° 5
DÉCEMBRE 1946

LE MUSEE VIVANT

BULLETIN BIMESTRIEL DE L'APAM (ASSOCIATION POPULAIRE DES AMIS DES MUSEES)
PALAIS DU LOUVRE PAVILLON MOLLIER PLACE DU CARROUSEL PARIS 1^{er} LE NUMERO 20 FR\$



Photomontage Claude VERITE

POUR QUI SONT LES MUSÉES ?

2 *Le Musée Vivant*, no 5, décembre 1946, couverture

«L'expérience populaire fut décisive pour l'évolution de mes idées. Un second choc devait, après la guerre, activer ma prise de conscience en me révélant que la culture nouvelle doit se situer sur le plan de l'universel. À partir de 1946, grâce à une initiative du ministère de la France d'outre-mer, qui abonna ses Foyers d'étudiants à notre revue, je vis venir vers l'APAM de jeunes Asiatiques et Africains. En 1948, on fêtait l'abolition de l'esclavage réalisée un siècle

plus tôt par la France : je songeai à consacrer notre premier numéro spécial à la “culture nègre”. Pour la mise au point de ce travail, je sollicitai le concours de l'Association des étudiants africains de Paris qui m'adressa Cheikh Anta Diop. Ce fut le début d'une longue collaboration qui, non seulement me fit découvrir l'Afrique, mais jeta une lumière nouvelle sur l'échafaudage de l'Occident³⁵. »

Rousseau intitulera le numéro spécial du *Musée vivant* évoqué dans cette citation « 1848 Abolition de l'esclavage – 1948 Évidence de la culture nègre ». Elle donne la parole aux voix émergentes de la culture africaine, tels Jean Laude et Cheikh Anta Diop³⁶, et réserve une attention particulière à la production artistique africaine. Cet intérêt pour les arts extra-occidentaux implique une réflexion sur la fonction sociale et universelle de l'art. Selon Rousseau, l'art européen doit en effet retrouver, en prenant exemple sur l'art africain, sa fonction « utilitaire » à l'intérieur de la société, pour ne plus être un « objet de délectation pour les esthètes³⁷ ». Sa rencontre avec l'Afrique lui fait en outre prendre conscience que la culture doit se situer sur le plan de l'universel. L'art contemporain doit donc retrouver son utilité sociale et dépasser le culte de l'individu-créateur qui domine la culture occidentale, pour exprimer au contraire les conflits de l'histoire et de la nature :

« C'est la lutte rationnelle pour poursuivre la capture et la domestication des forces naturelles qui reste la loi humaine, mais pour mener cette bataille – et s'assurer de nouvelles victoires – il faut bien se reconnaître un adversaire et savoir que l'homme n'est pas la seule force du monde. Il semble bien que ce soit le marxisme qui puisse apporter la solution si l'on veut bien le transposer du plan des forces sociales (tel que le conçut Marx il y a cent ans) sur le plan des forces cosmiques qu'un siècle de découverte scientifique a introduit dans notre monde : concevoir un univers dynamique qui inclura dans son rythme les forces nouvelles conquises et où l'homme prendra place en tant que force à la fois dépendante et conquérante³⁸. »

Rousseau élabore une pensée originale : son discours marxiste et universaliste s'appuie sur l'idée que l'art est avant tout « un moyen de connaissance » du monde, de sa réalité sociale, technologique, scientifique et cosmique. Elle expose ces idées dans *Introduction à la connaissance*

35 Rousseau, 1953 (note 5), p. 7.

36 *Le Musée vivant. 1848 Abolition de l'esclavage – 1948 Évidence de la culture nègre* 36-37, novembre 1948.

37 Ibid., p. 25.

38 Madeleine Rousseau, « Rencontre de l'Europe avec l'Afrique », dans *ibid.*, p. 40.

de l'art présent (1953), un ouvrage qui rassemble et met en œuvre les idées précédemment développées dans *Le Musée vivant*. Il s'agit d'une histoire universelle de l'art qui se déploie dans le temps et dans l'espace. Elle s'étend de la Préhistoire à la production artistique contemporaine des années 1950 et traite aussi bien de l'art occidental qu'africain, océanien, asiatique ou encore d'Amérique latine.

Rousseau motive «l'audace d'une telle entreprise» par le «besoin [...] chaque jour plus impérieux [de] renouveler le bagage culturel qui a suffi à nos ancêtres mais qui s'avère périmé, inadapté aux conditions du présent qui imposent de situer toutes les activités sur le plan de l'universel et non plus à l'échelle des nations, ni même des continents³⁹». Elle adresse ainsi ce livre aux «jeunes» afin de leur apporter, précise-t-elle, «l'amorce d'une pensée universelle adaptée aux conditions économiques et techniques du présent⁴⁰».

Introduction à la connaissance de l'art présent est un ouvrage atypique qui associe des iconographies aussi diverses que des images microscopiques, des photographies aériennes, des œuvres d'art préhistoriques et contemporaines qui participent, toutes selon elle, à fonder les nouvelles «formes» du présent (ill. 3). Ainsi, Rousseau s'appuie en particulier sur la juxtaposition d'une peinture rupestre de Rhodésie avec une peinture abstraite de Hans Hartung, pour démontrer la persistance de certaines formes dans «la réalité présente». Selon elle, l'œuvre de Hartung exprime, à l'image de l'homme préhistorique face aux forces de la nature, «l'incertitude de l'homme moderne et [...] les temps dramatiques qui font précaire le sort de l'homme⁴¹.»

Si la principale fonction de l'art est de faire connaître la «réalité» du présent, la production artistique en elle-même échappe à toute catégorisation. Rousseau remet ainsi en question les clivages entre «réalisme» et «art abstrait» prônés par le parti communiste, et soutient à la fois certains peintres proches du parti comme Pablo Picasso, Fernand Léger, Charles Lapicque, Jean Bazaine autant que la peinture abstraite de Jean-Michel Atlan, Jean Deyrolle, Jean Dewasne, Hans Hartung, Alberto Magnelli, Gérard Schneider, Pierre Soulages, etc. Cet intérêt pour l'art abstrait lui vaudra d'être excommuniée du parti en 1949 par Laurent Casanova, au moment où la guerre froide radicalise les points de vue⁴².

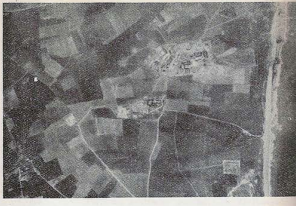

39 Rousseau, 1953 (note 5), p. 5.

40 Ibid., p. 8.

41 Madeleine Rousseau, «Vie et œuvre», dans id., James Johnson Sweeney et Ottomar Domnick (éd.), *Hans Hartung*, Stuttgart 1950, p. 40. Sur les liens professionnels et amicaux entre Hans Hartung et Madeleine Rousseau, voir en particulier Annie Claustres, *Hans Hartung : les aléas d'une réception*, Dijon 2005, p. 30–39.

42 Sur ces débats je me permets de renvoyer à Lucia Piccioni et Cécile Pichon-Bonin, «Art and Communism in Postwar France : The Impossible Task of Defining a French Socialist Realism», dans Catherine Dossin (éd.), *France and the visual Art since 1945: Remapping European Postwar and*

PHOTOGRAPHES AERIENNES
(extraite de *Interpretation of aerial photographs*, War Department, Dec. 1942). Fig. 8 : Petite ville des Etats-Unis. Fig. 9 : Construction d'une base pour canons lourds le long d'une côte.

« Et n'est-il pas vrai qu'il suffit de jeter un coup d'œil à travers un microscope pour découvrir des images que nous nous délecterions bicarres et fantastiques si, sans en comprendre le sé, nous les voyions apparaître par hasard » (Paul Klee, 7, p. 45).

Cette surprise hostile, c'est celle qu'éprouve le public : dans ces œuvres qui évoquent cette vision de notre temps, il ne veut pas reconnaître la réalité telle qu'on l'a habituée à la regarder. Et pourtant, dans ces aspects aériens ou microscopiques, ne s'agit-il pas de formes plus authentiquement naturelles que les figures de Nymphes, de Victoires, de Charités... d'anges ailes, etc., que l'on s'obstine, dans les cercles officiels, à considérer comme la « réalité » de l'art ?

L'APPARENCE DU MONDE SE MODIFIE

Il semble évident que le monde, tel que nous le font connaître les données de nos sens (avec le secours des techniques) n'est pas demeuré inchangé depuis que les hommes créent des œuvres d'art. La nature a revêtu une apparence nouvelle, elle s'est transformée ; ce n'est pas la vue des hommes qui a changé, c'est la nature !

En plus de ces changements, il faut admettre que l'homme se trouve dans de nouvelles conditions pour observer la nature. Découvert le notail déjà le 20 mai 1853 : « La nature en chemin de fer ne fait pas le même effet (qu'un voiture) » (2). Que dirait-il aujourd'hui si, comme chacun de nous, il avait presque perdu l'habitude de la marche à pieds que remplace la bicyclette, l'automobile, l'avion... Tout est perçu différemment par un sujet en mouvement : le peintre est devenu l'observateur dynamique d'un univers dynamique. Et ce fait n'est-il pas déjà suffisant pour justifier le changement de sa vision ?

26

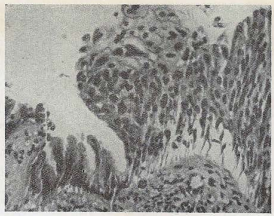


Fig. 10 : CELLULE CANCEREUSE (microphotographie extraite de « What's new », Juillet 1942).

Un quatrième facteur vient ajouter son influence sur la vision du peintre. Périodiquement des arts étrangers ou anciens réapparaissent dans le cycle des curiosités artistiques d'une époque. Gauguin et Van Gogh, vers 1888-90, peignent en manière d'estampes japonaises ; Louis XIV prend dans l'art du xvi^e siècle, l'aspect d'Alexandre le Grand ou d'Apollon. La « Danseuse jaune » de Picasso (fig. 12) apparaît comme une forme nègre. Une peinture de Miro ou de Paul Klee s'apparente à celles des Océaniens ; Hartung crée des formes qui ressemblent à celles (pré-historiques ?) de la Rhodésie du Sud (fig. 13 à 14) ; un Christ de Lapique rappelle une statuette mélanésienne.

Fig. 13 : RHODESIE DU SUD : Relevé de peinture rupestre, MBEWA, R. N° 126 (Institut Frobenius, Francfort).

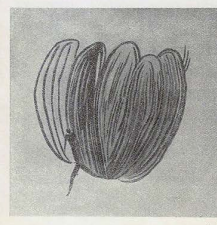
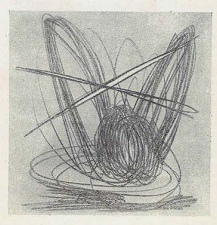


Fig. 14 : HARTUNG : Peinture (1938-1946), coll. privée, Paris.



Ces rencontres sont si fréquentes qu'une exposition fut organisée à Londres en 1949 pour les souligner : *40.000 ans d'art moderne*. L'Institut d'Art Contemporain (I.C.A.) avait voulu montrer ces analogies par un simple rapprochement des œuvres. Il restait à justifier ces rencontres qu'on n'explique pas en invoquant le snobisme et le plagiat ! Elles répondent à un besoin impérieux du moment : il y a « raconter » et non « copier » (9 et 10) à l'origine. Elles ont pour conséquence de révaloriser des formes ignorées ou oubliées, de leur communiquer une actualité, par delà le temps et l'espace, de les introduire dans la vie quotidienne où elles viennent agir sur la vision du public et enrichir le répertoire de signes « naturels » pour les générations d'artistes à venir.

27

3 *Introduction à la connaissance de l'art présent*, Paris : Association populaire des amis des musées, 1953, p. 26-27

L'engagement pour l'art contemporain va de pair avec une réécriture de l'histoire de l'art depuis l'Antiquité. La première partie d'*Introduction à la connaissance de l'art présent* s'intitule « La fin des mythes ». Rousseau y critique notamment le mythe de l'art grec comme unique filiation de l'art occidental :

« Depuis cinquante ans des coups très durs sont portés à notre pensée occidentale et nous sentons fléchir, sur sa base fragile, notre complexe de supériorité. La découverte de la pensée et de la science de l'Égypte ancienne, source unique où s'abreuva l'antiquité méditerranéenne, [...] l'introduction en Occident, par le véhicule de l'art, de la pensée des Nègres d'Afrique et d'Océanie, la connaissance de l'Inde [...] et tant d'autres faits qui seront évoqués, achèvent de saper ce piédestal que, après les Grecs et les Romains, les Occidentaux



L'ART ET LA CONNAISSANCE DU MONDE

- 4 «L'Art et la connaissance du monde», dans *Introduction à la connaissance de l'art présent*, Paris : Association populaire des amis des musées, 1953, n.p.

se sont complaisamment dressé. Et le doute ébranle jusqu'aux plus solides piliers de notre tradition : le corps constitué des savants officiels et les fonctionnaires de l'Église⁴³. »

La défense de l'Égypte comme «berceau de toutes les connaissances humaines⁴⁴» vise à affirmer l'antériorité de l'influence africaine sur la culture méditerranéenne. En accord avec les théories afrocentriques développées pendant ces mêmes années par Cheikh Anta Diop, Rousseau remet en question à travers l'étude de l'art égyptien la théorie du «beau» fondée sur les canons classiques de l'Antiquité gréco-romaine. Elle y oppose «une histoire critique de l'art⁴⁵» au nom du relativisme culturel, dont la mappemonde qui conclut *Introduction à la connaissance de l'art présent* (ill. 4) est l'emblème. Dans l'épilogue, Rousseau désigne ainsi «l'art présent» comme «la voie du salut, là où l'Occident refuse obstinément de s'engager : la civilisation de demain ne peut qu'être mondiale et inclure sur un plan d'égalité tous les peuples de la terre⁴⁶. »

43 «La fin des mythes», dans Rousseau, 1953 (note 5), p. 11.

44 Rousseau, 1953 (note 5), p. 165.

45 «Pour une histoire critique de l'art», dans Rousseau, 1953 (note 5), p. 15.

46 Rousseau, 1953 (note 5), p. 311.

Contradictions et mérites

Madeleine Rousseau cite à plusieurs reprises *Le Musée imaginaire* d'André Malraux qui est sans doute son principal modèle. Du point de vue méthodologique, elle utilise, tout comme Malraux, les reproductions photographiques des œuvres pour démontrer par leur ressemblance formelle l'unité des cultures. Ces deux penseurs partagent une même volonté de remettre en question les catégories occidentales, mais leurs systèmes théoriques ne sont pas exempts de contradictions dont l'analyse permet d'historiciser et de problématiser l'idée d'universalisme. Une historicisation de la notion de « *World Art History* » qui est au cœur des débats contemporains, pourrait permettre d'appréhender les atouts et les failles d'une telle approche.

Dans l'essai « De l'histoire universelle à l'histoire globale?⁴⁷ » (2009), François Hartog identifie notamment les dangers d'une vision historique globale. Cette conception engendrerait « un point de vue surplombant⁴⁸ » qui irait à l'exact inverse de l'objectif fédérateur, à l'origine de cette approche. Cette observation d'Hartog permet d'analyser sous un jour nouveau les bases théoriques de l'universalisme de Malraux et de Rousseau qui repose dans les deux cas sur une « idée régulatrice⁴⁹ ». En effet, là où Malraux confère à l'art une dimension absolue, Rousseau croit en un progrès technique constant qui doit aboutir à un nouvel ordre social et à une nouvelle « civilisation ».

Cela nous permet ainsi de comprendre les raisons pour lesquelles Malraux et Rousseau partagent une même fascination pour *Le Déclin de l'Occident* d'Oswald Spengler dont le sous-titre, *Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*⁵⁰, renvoie au « point de vue surplombant » précédemment évoqué ; clé de voûte de la pensée décliniste. Le succès de la théorie de Spengler dans l'entre-deux-guerres est tristement lié à la montée des courants d'extrême droite, qui y trouvent la justification de l'avènement d'un régime autoritaire capable de mettre un terme à la supposée décadence de l'Occident. Bien que Rousseau et Malraux fassent référence à Spengler, non pas pour invoquer un pouvoir autoritaire mais pour étayer et exhorter à la fin de l'hégémonie occidentale, ces deux penseurs perpétuent néanmoins une conception romantique de la « civilisation » fondée sur un idéalisme anhistorique.

47 François Hartog, « De l'histoire universelle à l'histoire globale? », dans *Débat* 154/2, 2009, p. 53-66.

48 Ibid., p. 66.

49 Ibid.

50 Ernst H. Gombrich remarque dans son essai la fascination de Malraux pour l'œuvre de Spengler. Cf. Gombrich, 1986 [1954] (note 20).

Au-delà de ces contradictions, il faut cependant réévaluer les mérites de l'histoire universelle de Madeleine Rousseau, occultés par la violence de la réception critique d'*Introduction à la connaissance de l'art présent*⁵¹. André Chastel, qui fait autorité à cette époque, juge sévèrement les partis pris idéologiques de Rousseau⁵². S'il reconnaît le caractère émouvant de certains passages du livre, il dénonce des « erreurs d'évaluation totales et [d]es conclusions désordonnées⁵³ ».

La violence de cette attaque permet de prendre la mesure de la marginalité de Rousseau dans le combat en faveur de la culture africaine, au moment où s'amorce la décolonisation. Son engagement aux côtés des acteurs émergents de ce grand mouvement historique est aussi important que sa capacité à interroger les fondements épistémologiques de l'histoire de l'art, préfigurant ainsi les problématiques des études postcoloniales.

51 Maurice, 2008 (note 25), p. 120.

52 André Chastel, *Le Monde*, 5 mars 1954, p. 36.

53 Ibid.

Avant la vague : les artistes au cinéma dans la France d'après-guerre

Marin Sarvé-Tarr

Dans la production cinématographique française des années 1950 et 1960, la Nouvelle Vague a révolutionné le cinéma commercial. Pour l'historien Antoine de Baecque, « elle fut le premier mouvement de cinéma à avoir ainsi stylisé, au présent, dans l'immédiateté de son histoire, le monde dans lequel vivaient ses contemporains¹ ». Née d'un cercle de cinéphiles et de critiques qui commençaient à réaliser des films, la Nouvelle Vague répondait au cinéma hollywoodien et aux courants du réalisme typifié, notamment au néoréalisme italien. Pour plusieurs historiens, le cinéma commercial et le cinéma d'auteur restent des points de départ clés de la Nouvelle Vague. Cependant, dans les années 1950, l'avant-garde et la Nouvelle Vague partagent le désir de reformuler la réception, la production et la diffusion du cinéma, afin d'envisager un nouveau mode de vie. Avant la formation de la Nouvelle Vague, le mouvement lettriste s'appuyait déjà sur l'histoire du cinéma et du ciné-club qui contribuent au développement de leur mouvement². Pour ces jeunes artistes, le cinéma encadre et rend visible la culture de la jeunesse qui sous-tend les avant-gardes d'après-guerre.

Les liens entre l'histoire de la Nouvelle Vague et l'avant-garde d'après-guerre ont été peu examinés en partie à cause de divisions entre certains

1 Antoine de Baecque, « La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse » dans Antoine de Baecque et Christian Delage, (éd.), *De l'histoire au cinéma*, Paris 1998, p. 165. Voir aussi de Baecque, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Paris 2009.

2 Pour une analyse compréhensive du lettrisme dans son contexte historique, voir entre autres : Fabrice Flahutez, *Le Lettrisme historique était une avant-garde* (Dijon 2011) et Mirella Bandini, *Pour une histoire du lettrisme*, trad. Anne-Catherine Caron, Paris 2003. Sur le cinéma lettriste, voir aussi Kaira Cabañas, *Off-Screen Cinema : Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, Chicago 2015; Nicole Brenez, « *We Support Everything Since the Dawn of Time That Has Struggled and Still Struggles* » : *Introduction to Lettrist Cinema*, trad. Clodagh Kinsella, Berlin 2014. Frédérique Devaux, *Le Cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris 1992; Hannah Feldman, *From A Nation Torn : Decolonizing Art and Representation in France, 1945-1962*, Durham 2014, et Andrew Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube*, Chicago 2014.

artistes et auteurs à partir des années 1960. Par exemple, l'Internationale situationniste dénonce Godard en 1966 comme un « ersatz de l'art moderne récupéré » qui copie le détournement situationniste dans son montage³. Maurice Lemaître accuse le même Godard de plagiat dans les années 1980⁴. Cependant, ces dénonciations connaissent au fond des parallèles dans l'histoire des courants artistiques et cinématographiques d'après-guerre. Le cinéma expérimental produit par des artistes comme le fondateur du mouvement lettriste Isidore Isou, participe entre autres au changement de la réception et de la production du cinéma par la jeunesse à partir des années 1950.

Né d'une culture de la jeunesse établie dans les bars et ciné-clubs de Saint-Germain-des-Prés, le lettrisme privilégie la vie publique de son mouvement. Une analyse du film d'Isou de 1951, *Traité de bave et d'éternité*, démontre la transformation rapide des artistes, qui, de consommateurs de cinéma deviennent réalisateurs pour présenter leur art comme des actions quotidiennes communes. Au-delà du cercle lettriste, des films d'artistes produits par des surréalistes d'après-guerre et des situationnistes participent à une généalogie parallèle à celle de la Nouvelle Vague. Le cinéma permet aux artistes et aux auteurs de caractériser les conditions qui entourent leur pratique et production artistique comme étant une relation nouvelle entre l'individu et l'espace public.

Dans les années 1950, en dehors de sa production en art, poésie, et cinéma, le lettrisme fonctionnait aussi comme une communauté et une organisation activiste. La composition du groupe fait écho à l'avant-garde historique qui se construit autour d'un milieu social. Je cite, par exemple, les soirées futuristes de Filippo Marinetti, le Cabaret Voltaire dadaïste ou le Bureau de recherches surréalistes. Le lettrisme s'est vite établi à Saint-Germain-des-Prés en 1946 après la rencontre par hasard d'Isidore Isou et Gabriel Pomerand dans une cantine de réfugiés juifs à la Libération. Les premiers temps, Isou et Pomerand lisaient leurs poésies sonores dans les caves et clubs de Jazz comme *Le Tabou*.

Cependant, le groupe s'est vite tourné vers des manifestations publiques au cours de l'année 1946 afin de fabriquer une image polémique dans la presse quotidienne. Pendant la première de la pièce *La Fuite* de Tristan Tzara au théâtre du Vieux-Colombier à Paris en janvier 1946, des lettristes annoncent la mort de Dada⁵. La presse parisienne raconte qu'ils ont arrêté une réunion de Gaston Gallimard pour

3 « De l'aliénation. Examen de plusieurs aspects concrets : Le Rôle de Godard », dans *L'Internationale situationniste* 10, mars 1966, p. 58-59.

4 Maurice Lemaître, *La Véritable Histoire créatrice du cinéma ou les nouvelles escroqueries de Jean-Luc Godard*, Paris 1989.

5 Maurice Nadeau, « Les "lettristes" chahutent une lecture de Tzara au Vieux-Colombier », dans *Combat*, 22 janvier 1946, p. 1.

demander l'édition des livres d'Isou – une interruption qui a eu du succès⁶. Mais malgré l'image militante suggérée par le titre de la revue *La Dictature lettriste*, la plupart des actions lettristes visaient à promouvoir et à créer des opportunités économiques pour de jeunes artistes⁷. Autrement, dans les années 1950, cette génération était souvent marginalisée, et ce alors que les galeries et éditions soutenaient des artistes déjà reconnus au début de la reconstruction d'après-guerre⁸.

Les lettristes ont créé une communauté d'artistes qui fonctionne tout à la fois comme une identité et comme un milieu social. En 1954, Maurice Lemaître écrit que le lettrisme « est, plus qu'un cercle de versificateurs, une "organisation"... Son but est de réunir les efforts de jeunes ambitieux sous des lois générales de travail, pour les mieux diriger vers un *accomplissement personnel réel*⁹ ». Dans sa formulation, les actions qui soutiennent les buts sociaux du groupe sont plus valorisées que l'innovation esthétique de sa production artistique.

Or, l'art lettriste existe dans des gestes et pratiques d'artistes de la sphère publique ou privée. En 1946, Pomerand résume son art pour un journaliste : « Nous avons fait dans Paris des balades nocturnes et collé des manifestes. J'ai prôné entre les bras de Diderot... J'ai travaillé toute la nuit¹⁰ ». Pomerand évoque la statue iconique de Denis Diderot au 145 boulevard Saint-Germain comme site de sa pratique artistique. Le « travail » d'un lettriste n'est pas limité à la production plastique, mais provient d'une nouvelle perception des actes et actions comme forme de création. Une photographie de Pomerand assis dans la rue devant le café de Flore fait référence à cette conception de l'art. Le lettrisme peut ainsi être joué chaque jour dans la formulation de nouvelles interactions entre l'artiste et la ville.

Même si cette conception de l'art comme pratique publique a été formulée et performée à la fin des années 1940, c'est en se tournant vers le cinéma en 1951 que les lettristes rendent leur art visible devant un plus grand public. En cela, ils utilisent les formidables plateformes de diffusion que constituent les ciné-clubs. Après l'interdiction d'activité officielle pendant la guerre, le ciné-club connaît en effet une explosion rapide après la Libération, attirant une majorité de jeune public et comp-

6 Voir Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris 1947, et id., *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*, Paris 1947. Pour une histoire de ces événements, voir Marcus Greil, *Lipstick Traces : A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge 1990.

7 Voir *La Dictature lettriste* 1, 1946.

8 Pour une étude compréhensive des galeries en France d'après-guerre, voir Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris : Une histoire culturelle du marché de l'art (1944–1970)*, Paris 2013.

9 Maurice Lemaître, *Qu'est-ce que le Lettrisme ?* Paris 1954, p. 87.

10 Gaston Poulain, « Les deux timides », dans *Paysage* 70, 2e année, octobre 1946, p. 5.



1 Isidore Isou, *Traité de bave et d'éternité*, 1951

tant plus de 50 000 membres en 1946¹¹. Cependant, le financement de la production du cinéma expérimental porté par de jeunes réalisateurs reste limité tandis que le financement de l'État est majoritairement consacré à la production commerciale afin d'établir un secteur économique important de l'industrie¹². Avant que les réalisateurs de la Nouvelle Vague ne commencent à produire des films, à la fin des années 1950, Antoine de Baecque et Thierry Frémaux écrivent : « L'écriture critique, cette part émergée de la cinéphilie, fut un acte créatif de substitution sans doute aussi important que les films eux-mêmes¹³ ». En contraste avec la culture cinéphile dominante au début des années 1950, les lettristes se sont lancés directement dans la production des films.

Isou fait le lien entre la réception et la production dans son texte « Esthétique du cinéma » publié dans le journal lettriste sur le cinéma, *Ion* en 1952. Il écrit :

« Nous devons [...] agir sur les directeurs de salles de cinéma et sur son public par des tracts ou par des discours directs [...]. Les jeunes

11 Vincent Pinel, *Introduction au ciné-club : Histoire, théorie, pratique du ciné-club en France*, Paris 1964, p. 35. Voir aussi de Baecque, *La Cinéphilie : Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris 2003.

12 Sur l'histoire de la production commerciale d'après-guerre, voir Karen Fiss, *Grand Illusion : The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seduction of France*, Chicago 2010; Pierre Darrmon, *Le Monde du cinéma sous l'Occupation*, Paris 1997 et Jean-Pierre Bertin-Maghit, (éd.), *Les Cinémas européens des années cinquante*, Paris 2000.

13 Antoine de Baecque et Thierry Frémaux, « La cinéphilie ou l'invention d'une culture », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 46, avril-juin 1995, p. 133.

agitateurs ne doivent pas faire simplement du scandale esthétique mais accomplir une œuvre de propagande constructive, économique¹⁴».

Isou lance donc un appel à transformer l'économie commerciale du cinéma en s'appuyant sur le terme très fort et connoté de « propagande ». Il souhaite en effet établir la présence du lettrisme comme représentant de la jeunesse non seulement dans les salles, mais aussi sur les écrans des ciné-clubs. Malgré le jeune public, la plupart des salles jouaient des cycles de films d'art et films d'auteurs par des réalisateurs d'avant-guerre établis, comme D.W. Griffith, Sergueï Eisenstein, et F.W. Murnau, en tant que films documentaires, étrangers et ethnographiques.

Au-delà de son manifeste écrit, Isou a produit un long métrage en 35 mm, *Traité de bave et d'éternité*. Son film a été projeté pour la première fois en dehors du Festival international du film de Cannes en 1951 après des interruptions lettristes, suivi de séances à Paris au ciné-club Avant-Garde 52 au musée de l'Homme et Studio de l'Étoile¹⁵. Même si d'autres artistes dans le cercle lettriste, Raymond Hains par exemple, ont tourné des courts métrages dans les années 1940, Isou démontre véritablement la possibilité économique de la réalisation indépendante des films expérimentaux par son groupe de jeunes¹⁶. Le financement de son film venait directement du milieu lettriste, par la vente d'éditions lettristes de luxe, des prêts personnels et des contributions de relations comme Robert Mitterrand, industriel, homme politique et frère du président de la Cinquième République, François Mitterrand. Dans les années 1950, le film d'Isou a inspiré la production de plusieurs longs métrages par Maurice Lemaître, Gil Wolman, Guy Debord et François Dufrêne pour en citer quelques-uns¹⁷. La plupart de ces films ont été lancés dans des ciné-clubs parisiens aux côtés de films classiques d'auteur comme *Le Film est déjà commencé?* qui a été projeté pour la première fois au ciné-club du Quartier latin la même semaine que *Le Cuirassé Potemkine* (1925) de Sergueï Eisenstein et de courts métrages de Charlie Chaplin¹⁸. Après *Traité*, la production lettriste de films expérimentaux

14 Isou, « Esthétique du cinéma », dans *Ion* 1, 1952, p. 143-144.

15 La première projection d'une version inachevée le 20 avril 1951 au cinéma Vox à Cannes a été suivi des projections d'une version finale au ciné-club Avant-Garde 52 au musée de l'Homme le 23 mai et 5 juin 1951 et au Studio de l'Étoile du 25 janvier au 7 février 1952.

16 Raymond Hains a réalisé *Le Pardon de Saint-Anne-la-Palud* (1946, 16 mm, noir et blanc, muet), *Saint-Germain-des-Prés-colombiens* (1949, 16 mm, noir et blanc, muet) et avec Jacques Villeglé, *Loi du 29 juillet 1881* (1949, 16 mm, couleur, muet).

17 Voir Maurice Lemaître, *Le Film est déjà commencé?* (1951), Gil J. Wolman, *L'Anticoncept* (1951), Guy Debord, *Hurlements en faveur de Sade* (1952), et François Dufrêne, *Tambours du jugement premier* (1952) performance dans une salle de cinéma sans pellicule.

18 *Bulletin intérieur du Ciné-Club du Quartier latin*, nouvelle série 5, 4^e année, 1951.

se différencie de la montée de la culture cinéphile et des programmes pédagogiques des ciné-clubs.

Au-delà de l'effet sur la production des films d'artistes, le film d'Isou rend visibles les pratiques lettristes qui gagnent véritablement un statut d'œuvre d'art lors des projections. *Traité* est divisé en trois chapitres. Chacun théorise, décrit puis révèle l'art lettriste comme un ensemble de gestes rituels. Dans le premier chapitre, une voix *off* rappelle un débat du ciné-club pendant que le protagoniste Daniel (interprété par Isou) décrit sa théorie du cinéma «discrépant», qui sépare le son de l'image. Pendant ce temps, Daniel marche dans les rues de Saint-Germain-des-Prés. Le second chapitre raconte une histoire d'amour banale entre Daniel et deux femmes, Ève et Denise. Plans et contre-plans montrent Daniel marchant avec une femme, entrecoupés de séquences de reportages trouvées et grattées à la main. Enfin, dans le troisième chapitre, le récit dit que Daniel amène son compagnon à un concert lettriste, mais les images montrent des portraits de face des lettristes sur fond blanc, en alternance avec une pellicule noire fortement grattée. Ces trois chapitres mettent en valeur les habitudes quotidiennes d'un lettriste à Paris ; la marche dans les rues, les rendez-vous et les concerts deviennent des symboles de l'importance de la culture de jeunesse d'avant-garde à Paris (ill. 1).

Dans son film, Isou fait appel à la culture du ciné-club pour faire référence à l'un des multiples cercles sociaux qui entourent la production et la réception de son film. L'introduction, qui dédie le film aux réalisateurs comme Eisenstein, Luis Buñuel et Jean Cocteau, situe son film dans une histoire de grands auteurs du cinéma qui étaient souvent projetés dans les salles de Paris. Peu après, le premier chapitre ouvre avec une vue sur le panneau de la rue Danton qui localise le film à Saint-Germain-des-Prés avant que la séquence ne montre une affiche pour un ciné-débat accompagné de la poésie sonore lettriste. Pendant que Daniel sort de la salle et marche dans les rues de Paris, on l'entend, en voix *off*, animer un débat dans un ciné-club et répondre au public. Ce format met en pratique les théories énoncées par le personnage Daniel.

Le montage construit également un récit circulaire qui familiarise le public avec les pratiques, quartiers, et rencontres dans les rues typiques des lettristes. Pendant plus de vingt minutes dans le premier chapitre, des séquences montrent Daniel/Isou marchant dans les rues pendant que la voix *off* donne un discours sur son esthétique du cinéma dans un ciné-club. Pendant le montage, on voit Daniel/Isou attirant l'attention dans la rue en marchant lentement sans direction parmi un public autrement plus pressé. Il joue avec une plante devant un café fermé puis rejoint d'autres lettristes (montrés et nommés dans le troisième chapitre) pour marcher avec eux. Ce chapitre permet de visualiser la pratique



1 Ado Kyrou, *La Chevelure*, 1961

publique des lettristes. La projection dans le cadre du ciné-club confère une importance sociale aux actes de rassembler et marcher en public alors que le discours dans la bande-son transforme une salle de détracteurs en supporteurs.

Or, malgré la réputation d'Isou de pratiquer un langage fort et des actions militantes, son travail cherche aussi à élever la condition sociale des jeunes artistes. Leurs activités doivent être vues comme art, revêtant une importance sociale, esthétique, et personnelle. Les images du film valorisent les pratiques d'artistes dans la sphère publique en même temps que le récit démontre sa propre capacité à rassembler des jeunes autour des idées d'Isou. En effet, malgré la diffusion limitée du film avec quelques rares projections à Paris, Bruxelles, et San Francisco dans les années 1950, les manifestations lettristes dans et hors du cinéma ont attiré des artistes comme Dufrené et Debord, qui ont participé au mouvement après avoir découvert le lettrisme dans la presse¹⁹.

La stratégie publicitaire d'Isou a eu une importante résonance non seulement chez les artistes, mais aussi auprès de jeunes critiques de cinéma qui allaient faire partie de la Nouvelle Vague. Dans une critique de *Traité*, par exemple, Maurice Schérer (connu plus tard comme le réalisateur Éric Rohmer) écrit :

19 *Traité* a été projeté à Bruxelles au Palais des Beaux-Arts, 31 octobre 1952, à San Francisco au San Francisco Museum of Art le 23 octobre 1953 et à Los Angeles à la Society of Cinema Arts. Voir le programme de Bruxelles dans les Bismuth-Lemaître Papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Guy Côté, « Cinema Sans Sense », dans *The Quarterly of Film Radio and Television*, 7.4, 1953, p. 335–340 et Cabañas, 2015 (note 2), p. 19, p. 143, note 13.

«L'on sent en filigrane, dans ce film, au-delà de la variété provocante du ton, le respectueux désir de solliciter les choses *telles qu'elles sont*, comme une inquiétude que tout ayant été détruit ou mis en question, il ne restât plus à l'Art rien dont il fît sa substance²⁰».

Même si Schérer trouve dans son article que le film d'Isou reste un projet conservateur, il montre comment *Traité* répond à la crise de la représentation après les atrocités de la guerre en retournant vers une relecture des actes qui rythment la vie quotidienne. Au-delà du cercle lettriste, *Traité* montre une généalogie de pratiques qui soulignent l'importance des actes publics des artistes. Ce phénomène se trouve dans plusieurs mouvements d'après-guerre, par exemple dans la dérive situationniste et la recherche des objets trouvés par les «nouveaux réalistes».

Au-delà du cercle lettriste, plusieurs d'artistes d'avant-garde de l'après-guerre ont continué d'employer le cinéma pour inscrire l'art dans des pratiques publiques et privées. Dans le contexte du surréalisme, le cinéaste Ado Kyrou, qui a dirigé entre 1951 et 1952 six éditions de la revue surréaliste *L'Âge du cinéma*, a tourné *La Chevelure* en 1961. Son film illustre la transformation de la réception surréaliste du cinéma, phénomène décrit par Breton dans son article «Comme dans un bois»



3 Photographie d'André Mrugalski utilisée pour le film de Guy Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959, qui montre Michel Bernstein, Asger Jorn, Colette Gaillard et Guy Debord

20 Maurice Schérer, «Isou ou les choses telles qu'elles sont», dans *Cahiers du cinéma* 10, mars 1952, p. 28.



4 Ole John, Jørgen Leth et Jens Jørgen Thorsen, *Stop for Bud*, 1963

relatif à la production des films²¹. En reprenant un texte de Guy de Maupassant, Kyrou met en scène l'expérience intérieure de l'amour avec un objet trouvé – une chevelure – dans la sphère publique (ill. 2). Ce contraste est personnifié par le protagoniste joué par Michel Piccoli qui traîne son objet de désir, une chevelure, dans les rues de Paris.

Dans le contexte de l'Internationale situationniste, des films reconnus de Guy Debord comme *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) présentent l'histoire et la composition sociale de son mouvement²² (ill. 3). Le film inclut un montage de vues de Saint-Germain-des-Prés, des vues d'une image fixe de Debord et ses compagnons dans un bar et des chutes et publicités détournées qui montrent les activités quotidiennes de son groupe. Quelques années plus tard, en 1963, les réalisateurs danois Ole John, Jørgen Leth et Jens Jørgen Thorsen, marginalement associés avec le groupe Spur qui faisait partie de l'Internationale situationniste, réalisent *Stop for Bud*. Ce film reprend l'acte de la marche en suivant le musicien de jazz Bud Powell

21 André Breton, « Comme dans un bois », dans *L'Âge du cinéma* 4-5, 1951, p. 26-30.

22 Sur ce film, voir entre autres Thomas Y. Levin, « Dismantling the Spectacle : The Cinema of Guy Debord » dans McDonough (éd.), *Guy Debord and the Situationist International : Texts and Documents*, Cambridge 2002, p. 349-361 et Fabien Danesi, *Le Cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'œuvre, 1952-1994*, Paris 2011, p. 65-67.

dans une sorte de dérive à travers Copenhague jusqu'au port (ill. 4). Comme le personnage de Daniel, Bud regarde rarement la caméra et attire l'attention des passants alors qu'il quitte la rue de Copenhague pour traverser un parc et puis une décharge. Dans les rues de Paris et Copenhague, *La Chevelure* et *Stop for Bud* adoptent des pratiques, des effets visuels, et des techniques que l'on retrouve dans des films d'artistes au début des années 1950. Ces films d'avant-garde montrent non l'influence du cinéma lettriste, mais une convergence entre divers courants qui cherchent des moyens pour transférer des actes et des gestes d'artistes d'une sphère publique à une autre.

„Pareille liberté a-t-elle jamais été permise?“

René Guillys Deutung einer neuen Nachkriegsmalerei

Katrin Thomschke

„La découverte essentielle de la peinture contemporaine c'est la liberté.“¹ Mit diesen apodiktischen Worten beginnt der Kunstkritiker René Guilly seinen Aufsatz über den Maler Wols.² Guilly verfasste den Text anlässlich der ersten Präsentation von Wols' Ölgemälden im Frühsommer 1947 in der Pariser Galerie René Drouin (Abb. 1).³ Mit seinen Arbeiten in Öl sollte der deutschstämmige Künstler zu einem der wichtigsten Wegbereiter und Protagonisten einer neuen abstrakten Malerei der Nachkriegszeit avancieren : der sogenannten lyrischen Abstraktion, später auch als *Art autre*, *Tachisme* oder *Informel* bezeichnet.⁴

1 René Guilly, „Wols“, in : *Wols*, Ausst.-Kat. Paris, Galerie René Drouin, Paris 1947, o. S. Im Folgenden sind sämtliche Zitate, die nicht mit einem Nachweis versehen sind, diesem Text entnommen.

Der in Paris lebende René Guilly (1921–1992) war zunächst als Kritiker für verschiedene Kunstzeitschriften tätig – unter anderem schrieb er für *Combat*, *L'Âge nouveau* und *Juin* – bevor er Assistent von Germain Bazin am Musée du Louvre wurde. Später hatte er den Posten des Chefkonservators der Musées de France inne.

2 Der Maler und Fotograf Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913–1951) nannte sich seit 1937 Wols. Zu Leben und Werk des Künstlers vgl. *Wols. Das große Mysterium*, hg. v. Alexander Klar, Ausst.-Kat. Wiesbaden u. a., Museum Wiesbaden u. a., Köln 2013; *Wols. Die Retrospektive*, hg. v. Astrid Becker, Ausst.-Kat. Bremen/Houston, Kunsthalle Bremen/The Menil Collection, Köln 2013; Rolf Wedewer, *Die Malerei des Informel. Weltverlust und Ich-Behauptung*, München/Berlin 2007, hier S. 181–197; Hans-Joachim Petersen, *Wols – Leben und Werk im Spiegel gewandelter Wahrnehmung*, Frankfurt a. M. 1994; Laszlo Glozer, *Wols : Photograph*, 3. Aufl., München 1988 (Auswahl).

3 Die Ausstellung fand vom 22. Mai bis 17. Juni 1947 statt. Neben Guillys Text enthält der Katalog eine Auswahl an Aphorismen des Künstlers sowie 13 Abbildungen von Wols' Arbeiten. Darunter das Gemälde *Fond ocre élaboussé de noir* (Abb. 1), auf dessen Rückseite ein Ausstellungsetikett „1947 Paris, Galerie René Drouin“ angebracht ist.

4 Neben Wols zählen unter anderen Hans Hartung, Georges Mathieu, Michel Tapié wie auch Camille Bryen zu den wichtigsten Vertretern der *Abstraction lyrique*. Mit der Bezeichnung lyrische Abstraktion wählte man eine Benennung, mit der man in eine bewusste Opposition zur geometrischen Abstraktion trat. Der Begriff kam vermutlich im Zusammenhang mit der abstrakten Malerei des Dichter-Malers Camille Bryen auf. Im deutschsprachigen Raum hat sich letztlich die Bezeichnung „Informel“ für die avantgardistische Nachkriegsmalerei durchgesetzt. Zur Geschichte der verschiedenen Terminologien und ihrer Differenzierung vgl. zuletzt Nicola



1: Wols, *Fond ocre élaboussé de noir*, um 1946/47, Öl, Grattage, Abdrücke auf Leinwand, 92 × 73 cm, Privatbesitz

Wie bereits Philipp Gutbrod konstatierte, wird die Wols-Ausstellung in der Galerie René Drouin in der kunsthistorischen Literatur zur Nachkriegsavantgarde vielfach erwähnt, der begleitende Text von René Guilly hat bislang dagegen nur in die Wols-Forschung Eingang gefunden.⁵ Das erstaunt insoweit, als Guilly nicht nur grundsätzliche Überlegungen zur avantgardistischen Nachkriegsmalerei anstellt, sondern diese auch aus einer zeitgenössischen Perspektive erörtert: In seinem Text zu Wols' jüngsten Werken entwickelt Guilly einen

Carola Heuwinkel, *Entgrenzte Malerei. Art informel in Deutschland*, Berlin/Heidelberg 2010, hier S. 24–30; Jürgen Claus, *Kunst heute. Personen – Analysen – Dokumente*, v. Autor überarb. u. erg. Neuausg., Frankfurt a. M. 1986, hier S. 21–29.

⁵ Vgl. Philipp Gutbrod, „In Deutschland blieb Wols unbekannt.“ Phasenverschiebung einer deutsch-französischen Rezeption“, in: Martin Schieder (Hg.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin 2006 (Passagen/Passages, 13), S. 345–365, hier S. 348.

Freiheitsbegriff, nach dem der Künstler – ganz gleich ob figurativ oder abstrakt malend – angehalten war, sich von einem gestalterischen Regelkanon zu lösen und einem gänzlich „befreiten“ Gestaltungswillen zu folgen. Für den Betrachter seien damit, so der Autor, veränderte Rezeptionsbedingen verbunden. Im Folgenden wird zu belegen versucht, dass Guilly mit seinen Beobachtungen ein Verständnis von Kunst aufgreift, das der Philosoph Jean-Paul Sartre nur kurze Zeit zuvor in seinem Vortrag *L'existentialisme est un humanisme* entworfen und in seinen literaturtheoretischen Überlegungen weiterentwickelt hat.⁶ Damit verortet Guilly die avantgardistische Nachkriegsmalerei nicht nur im Kontext philosophischer Gedanken, die in aller Munde waren. Gleichmaßen gelingt es ihm, die Idee der neuen Malerei als künstlerischen Entwurf zu proklamieren, der die kunsttheoretischen Auseinandersetzungen zwischen der Figuration und Abstraktion im Paris der späten 1940er-Jahre überwinden könne. Dadurch ist der Text eine frühe und bemerkenswert aufschlussreiche Quelle, die das Ringen um Anerkennung und um ein Erklärungsmodell des neuartigen Kunstphänomens – für das Wols' Schaffen exemplarisch steht – vor Augen führt. Im Folgenden wird deshalb Guillys Aufsatz zu Wols erörtert und auf die Bedeutung des Texts für die Rezeptionsgeschichte der Nachkriegsmalerei hingewiesen.⁷

Im Januar 1946 hatte Wols begonnen, in Öl zu malen.⁸ Sein Galerist René Drouin erinnert sich, dass ihn der Künstler eines Tages um Malutensilien gebeten hatte :⁹

6 Dass Wols selbst in persönlichem Kontakt zu Jean-Paul Sartre stand und Illustrationen für Texte des Philosophen anfertigte, muss an dieser Stelle ebenso wie Sartres Wols-Aufsatz *Finger und Nicht-Finger* unberücksichtigt bleiben. Vgl. hierzu besonders Franz-Joachim Verspohl, „Die konkreten Dinge stehen im zweiten Rang. Wols und Sartre“, in : *Idea : Werke, Theorien, Dokumente. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 6, 1987, hg. v. Werner Hofmann und Martin Warnke, München 1987, S. 109–139; Antje von Graevenitz, „Die ‚Geworfenheit‘ des Menschen. Zur Frage des Existentialismus für deutsche Künstler nach 1945“, in : Martin Schieder (Hg.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin 2006 (Passagen/Passages, 13), S. 229–253.

7 Der vorliegende Aufsatz ist im Rahmen meines Dissertationsprojektes entstanden, in dem ich die Entwicklung von der informellen Malerei zur ZERO-Kunst untersuche. In diesem Zusammenhang gehe ich der These nach, dass die vehemente Abkehr der ZERO-Künstler vom Informel unter anderem in einer allzu einseitigen Rezeption der Nachkriegsmalerei begründet ist, in der man einem an der Persönlichkeit und Biografie des Malers orientierten Interpretationsansatz nachging. Die Grundlage für eine solche Lesart lieferten schon die Kunstkritik der späten 1940er- und frühen 1950er-Jahre und vielfach die informellen Künstler selbst. Dagegen propagiert René Guilly in seiner Abhandlung zu Wols noch keine biografische Deutung der Nachkriegsmalerei.

8 Wols fertigte bis dahin Zeichnungen, Radierungen und vor allem Aquarelle an. Laut seiner Ehefrau Gréty hatte Wols bereits früher in Öl gemalt, die Arbeiten auf seiner Flucht von Cassis nach Dieulefit aber nicht mitnehmen können. Vgl. Hans-Joachim Petersen, „Sehen heißt die Augen schließen“, in : *Ausst.-Kat. Wiesbaden 2013* (Anm. 2), S. 9–93, hier S. 73, Anm. 105.

9 Der Pariser Galerist wurde 1944 von Henri-Pierre Roché auf den Maler Wols aufmerksam gemacht. Schon ein Jahr später zeigte er in seiner Galerie an der Place Vendôme in Paris eine Ausstellung mit Zeichnungen und Aquarellen von Wols, die am 21. Dezember 1945 eröffnet

„Je vois encore Wols me dire : ‚Monsieur Drouin est-ce que vous pourriez m’apporter des couleurs, des pinceaux et des toiles, parce que j’ai envie de peindre?‘ [...] J’étais persuadé qu’il allait faire quelque chose très vite. C’est bien vrai qu’au bout de deux ou trois tableaux qui étaient quand même des essais, [...] il a trouvé une technique de peinture à l’huile qui était comme une absence de technique habituelle. [...] Il a retrouvé cette technique des aquarelles qu’il connaissait parfaitement.“¹⁰

Wols selbst zeigte sich alles andere als zufrieden mit den Ergebnissen : „Il faudrait aussi un jour votre avis sur mes toiles qui sont/suivant moi horribles“, schrieb er im Sommer 1946 an den Sammler Pierre Lévy.¹¹ So verwundert es auch kaum, dass Wols kein Interesse an einer Präsentation seiner Werke hatte. Zumindest wurden die bis Anfang des Jahres 1947 fertiggestellten Arbeiten in Öl erst auf Initiative und Drängen seiner Ehefrau Gréty in der Galerie René Drouin gezeigt.¹²

Wols’ Künstlerkollege Georges Mathieu reklamierte nach dem Besuch der Ausstellung euphorisch eine geradezu epochale Wende in der Kunst : Die Ausstellung bei Drouin markiere „un événement considérable, le plus important sans doute depuis les œuvres de Van Gogh“, schreibt er rückblickend.¹³ Mit Wols’ Ölmalerei „s’achève la dernière phase de l’évolution formelle de la peinture occidentale [...]“. Après Wols, *tout* est à refaire [...].¹⁴ Sieht man in dieser vielzitierten Bemerkung Georges Mathieus von der glorifizierenden Sicht auf Wols’ Ölmalerei einmal ab,¹⁵ muss ihm zumindest in einem Punkt zweifellos Recht gegeben

wurde. Vgl. „Parce que j’étais jeune et que j’avais la réputation d’être disponible, passionné. Entretien avec René Drouin et Sylvain Lecombe, vers 1977“, in : *René Drouin – Galeriste et éditeur d’art visionnaire. Le Spectateur des Arts, 1939–1962*, hg. v. Joëlle Arches und Benoît Decron, Ausst.-Kat. Les Sables-d’Olonne, Musée de l’Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d’Olonne 2001 (Cahiers de l’Abbaye Sainte-Croix, 94), S. 41–46, hier S. 43ff.

¹⁰ Ebd., S. 45.

¹¹ Wols in einem Brief an Pierre Lévy, Juli 1946, zit. nach : Claire van Damme, *Brieven van en aan Wols*, Gent 1985, Nr. 5, S. 18.

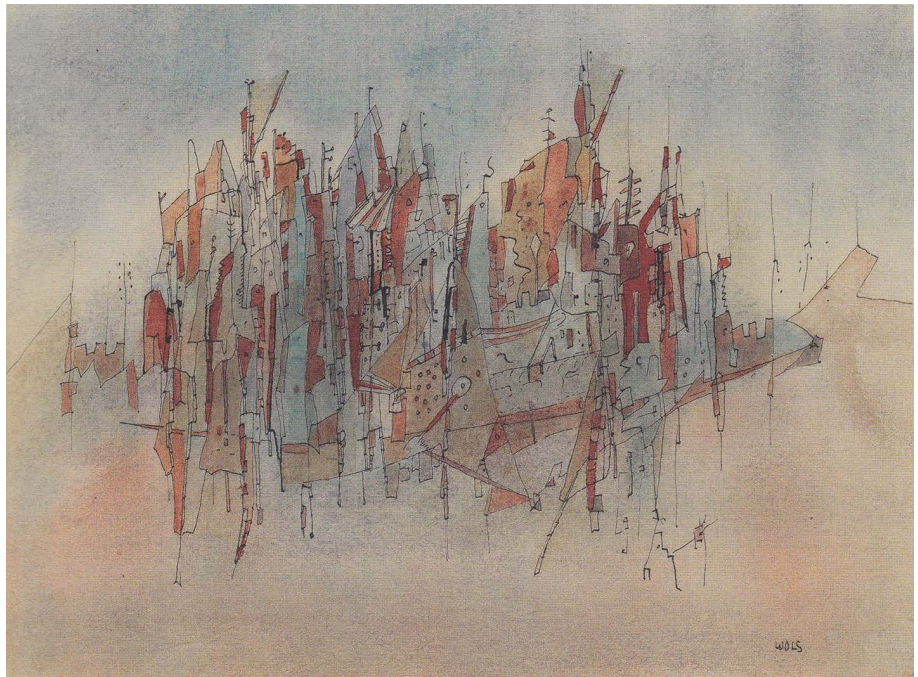
¹² Gréty gegenüber reagierte Wols mit massiven Vorhaltungen : „Grety [sic] dieu sait quel cochon t’a influence [sic] de faire cette vacherie/sans doute il y a encore/une de ces confusion de/mauvais gout [sic]/les faits sont la [sic] que cette/stupide exposition ma [sic] flanqué [...]“. Wols in einem Brief an Gréty, zwischen Mai und 30. Juni 1947, zit. nach : ebd., Nr. 14, S. 29.

Die erste Ausstellung in der Galerie René Drouin versuchte Wols sogar durch einen Rechtsanwalt zu verhindern, da er durch den Vertrag mit Drouin seine künstlerische Autonomie eingeschränkt, wenn nicht gar gefährdet sah. Vgl. Petersen 2013 (Anm. 8), S. 67; Maurice Imbert, „René Drouin : Un Itinéraire. Essai de biographie“, in : Ausst.-Kat. Les Sables-d’Olonne 2001 (Anm. 9), S. 170–182, hier S. 175.

¹³ Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du tachisme*, Paris 1972, S. 37.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Zur idealisierenden Wols-Rezeption durch Georges Mathieu vgl. Robert Fleck, „Nach Wols müssen alle Zeichen neu geschaffen werden“. Die Rezeption in Deutschland, Frankreich und den USA“, in : Ausst.-Kat. Wiesbaden 2013 (Anm. 2), S. 116–133, hier S. 122f.



2 Wols, *La ville abrupte*, 1943, Tuschfeder und Aquarell auf Papier, 12,7 × 17,4 cm, Privatbesitz

werden : In der Tat war die Wols-Ausstellung ein „bedeutendes Ereignis“ – immerhin war die Werkschau eine der ersten Präsentationen dieser neuen Malerei. Ihr folgten die Ausstellungen *L'Imaginaire* mit Arbeiten von Camille Bryen, Hans Hartung, Georges Mathieu, Wols und anderen im Dezember 1947 in der Galerie du Luxembourg und *HWPSMTB* im April 1948 in der Galerie Colette Allendy : Der Titel dieser Ausstellung gibt die Anfangsbuchstaben der beteiligten Künstler (Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié, Bryen) wieder.

Auch René Guilly betont in seinem Beitrag für den Ausstellungskatalog das bahnbrechend Neue dieser Ölbilder, in denen der Maler zwei künstlerische Extreme auf ganz neuartige Weise zu verbinden verstehe : „Historiquement, Wols représente le point de rencontre de deux extrêmes qui s'affrontent vainement depuis vingt ans. D'une part la notion de non-figuration qui s'est dégagée [...]. De l'autre, le monde retrouvé des surréalistes [...].“¹⁶

16 Auch Schubart glaubt, in der avantgardistischen Kunst der Pariser Nachkriegszeit, „einer neuen, revolutionären Malerei“, eine „glückliche Synthese surrealistischer und abstrakter Malerei“ zu erkennen. Lotte Schubart, „Die abstrakte Malerei in Paris“, in : *Prisma* 10, 1947, S. 39f. Zur Bedeutung des Artikels für die Forschung zur Nachkriegskunst siehe Lotte Schubart, „Die abstrakte Malerei in Paris, 1947“, kommentiert von Martin Schieder, in : Friederike Kitschen und Martin Schieder (Hg.), *Art vivant. Quellen und Kommentare zu den deutsch-französischen Kunstbeziehungen, 1945–1960*, Berlin 2011 (Passagen/Passages, 14), S. 185–191.

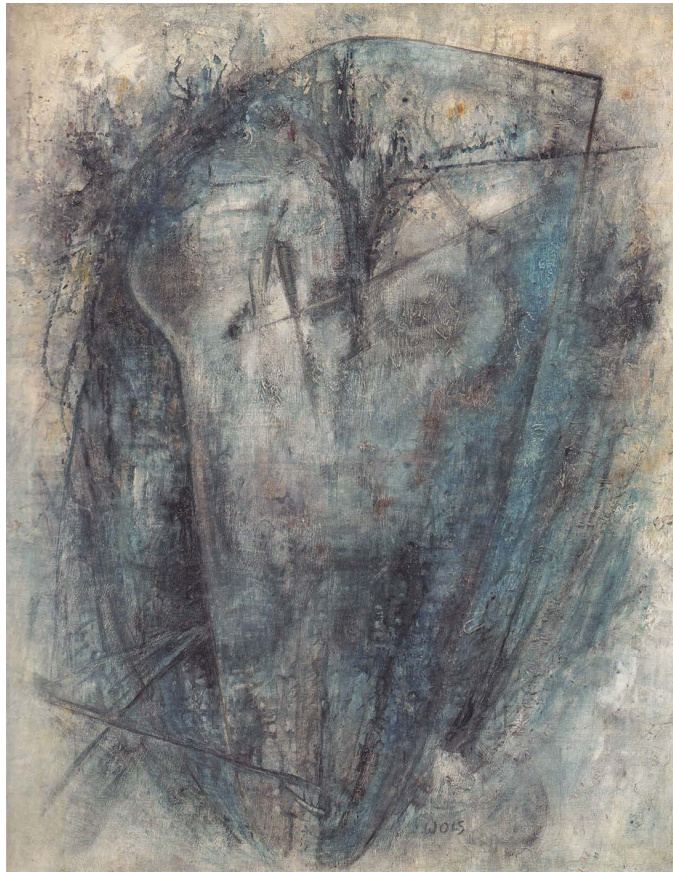


3 Wols, *Composition*, um 1946, Öl, Grattage und Tubenabdrücke auf Leinwand, 53,8 × 65,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne

Tatsächlich greift Wols für seine Ölgemälde einerseits auf den reichen Motivschatz seiner surrealistisch anmutenden Aquarelle zurück, der sich in den Gemälden immer noch andeutungsweise wiederfindet (Abb. 2 und 3). Andererseits beginnt er mit dem neuen Material zu experimentieren: Er lässt lasurartig dünne Farben auf der Leinwand zerfließen oder drückt sie unverdünnt direkt aus der Tube auf den Bilduntergrund; er kratzt und ritzt in die noch feuchte Ölfarbe oder verwischt sie mit Lappen, Pinseln, den Händen oder gar unter Einsatz seines gesamten Körpers.¹⁷ Nach anfänglichen Versuchen kultiviert Wols dergestalt ein aufwendiges und mehrteiliges Malverfahren. Auf diese Weise entsteht eine Bildsprache, mit der er sich auf den ersten Blick von jedweder Gegenständlichkeit oder Repräsentationsfunktion der Malerei „befreit“ hatte. Bei genauerer Betrachtung erkennen wir jedoch, dass er auch in seinem Spätwerk mit Bildelementen arbeitet, die zwischen wiedererkennbarem Objekt und abstrakter Form oszillieren, wodurch sich seine

¹⁷ Karl Otto Götz berichtet in einem Interview, dass sich Wols mit einem alten Mantel auf der am Boden liegenden Leinwand „herumgewälzt“ habe, „um die Farbe zu zerquetschen“. Claudia Posca, „Gespräch mit Karl Otto Götz und Rissa: ‚Das Informel ist ein Prinzip‘“, in: Museum am Ostwall (Hg.): *Informel. Der Anfang nach dem Ende*, Dortmund 1999 (Schriftenreihe des Museums am Ostwall, 1), S. 228–249, hier S. 231.

Ölmalerei zumindest nicht immer eindeutig der einen oder anderen Position – Figuration oder Abstraktion – zuordnen lässt (Abb. 4). Auf jeden Fall aber liegt seinem Gestaltungswillen ein ständiges Reagieren auf das ästhetische Resultat der unmittelbar vorausgegangenen Malhandlungen zugrunde.¹⁸ Genau hierin erkennt Guilly das Zeitgemäße dieser neuen malerischen Ausdrucksweise, in der er „le monde intérieur qu’il fallait intégrer dans la possibilité non-figurative“ erkennt. Der Künstler löse sich im Moment des Herstellungsprozesses von jeglichen Darstellungskonventionen und folge allein seinem ‚freien‘ Ausdruckswillen: „Pour le peintre le tableau est un geste auquel rien ne préexiste.“



4 Wols, *Le catalan*, um 1946/47, Öl auf Leinwand,
81 × 65 cm, Privatbesitz

¹⁸ Zur Maltechnik von Wols vgl. Petersen 2013 (Anm. 8), S. 73f.; Wedewer 2007 (Anm. 2), S. 188–193; Annabelle Görden, „Wols – Komposition“, in: *Im Blickfeld. Wols, Komposition*, hg. v. Uwe M. Schneede, Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002, S. 7–45, hier S. 10ff.

Nur wenige Jahre nachdem Paris von der deutschen Besatzung befreit worden war, ist *liberté* längst ein Schlüsselbegriff, der auch Eingang in die Kunstwelt gefunden hatte : Zunächst einmal war die Verwendung des Begriffs „Freiheit“, wie Harriet Weber-Schäfer es detailliert aufgearbeitet hat, politisch konnotiert. Es galt, die wiedergewonnene Freiheit der Künstler herauszustellen – die Freiheit, endlich wieder ohne Angst vor Verfemung und Zensur arbeiten und ausstellen zu können. Schon bald aber wurde „Freiheit“ zum zentralen Begriff in den Auseinandersetzungen zwischen gegenständlich und abstrakt arbeitenden Künstlern : Die Abstraktion wurde als ästhetischer Befreiungsschlag verstanden, die den Künstlern die Abkehr von der sichtbaren Wirklichkeit in ihrem Schaffen erlaubte.¹⁹ „L’artiste qui travaille en se basant sur l’objet, pour l’imiter, le déformer ou l’interpréter, n’est pas libre“, schreibt beispielsweise der geometrisch-abstrakte Maler Auguste Herbin in seinem Buch *L’art non-figuratif, non-objectif*.²⁰ Dagegen biete die ungegenständliche Kunst „une plus grande liberté“, und zwar sowohl für den Künstler als auch für den Betrachter.²¹ Indessen wurden auch kritische Stimmen gegenüber den Geometrisch-Abstrakten immer lauter : Kritiker der abschätzig als *abstraction froide* bezeichneten Richtung – unter ihnen sowohl Anhänger der figurativen Kunst als auch der neuen lyrischen Abstraktion – taten diese Kunst als inhaltslos und formalistisch ab.²²

Auch René Guilly erhebt den Vorwurf eines bloßen Formalismus in der Kunst – allerdings nicht nur mit Blick auf die geometrisch-abstrakte Malerei : „Entre la plupart de ces peintres dits ‚figuratifs‘ et ceux qu’ils attaquent avec violence, les peintres dits ‚abstraits‘, nous ne voyons à vrai dire que peu de différence. [...] Les uns et les autres sont des formalistes“, bemerkt er in einem Bericht zu jüngsten Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst, der im selben Jahr der Wols-Ausstellung in der Zeitschrift *L’Âge nouveau* erschienen ist. Es gelte nun, „de trouver des peintres qui, figuratifs ou non, ont su dépasser le formalisme et créer véritablement leur monde“.²³

19 Zum Freiheitsbegriff im Paris der Nachkriegszeit vgl. Harriet Weber-Schäfer, „Abstrakt oder figurativ? Das umstrittene Menschenbild in der französischen und deutschen Kunsttheorie nach 1945“, in : Martin Schieder (Hg.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin 2006 (Passagen/Passages, 13), S. 205–228, hier S. 206ff.; ebenso dies., *Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der französischen Malerei nach 1945*, Köln 2001.

20 Auguste Herbin, *L’Art non-figuratif, non-objectif*, Paris 1949, S. 89.

21 Ebd.

22 Mit der 1950 veröffentlichten Streitschrift *L’art abstrait est-il un académisme?* von Charles Estienne erreichte die Formalismusdebatte einen Höhepunkt. Estienne, lange Zeit selbst Anhänger der geometrisch-abstrakten Kunst, übte scharfe Kritik an der geometrischen Abstraktion. Er glaubte, in ihr einen erstarrten Dogmatismus ausmachen zu können und kritisierte die Bewegung als bloßen Akademismus. Vgl. Charles Estienne, *L’art abstrait est-il un académisme?*, Paris 1950.

23 René Guilly, „Jeune Peinture contemporaine“, in : *L’Âge nouveau* 22, 1947, S. 84–87, hier S. 85f.

In der ‚befreiten‘ Malweise, die Guilly in Wols' Ölmalerei beobachtete, glaubt er einen probaten Ansatz entdeckt zu haben, um jenen angeprangerten Formalismus zu überwinden: Entscheidend für Guilly ist nicht mehr die Freiheit in der Wahl des Motivs, sondern die Freiheit des Malers im Schaffensakt. „À chaque peintre son monde“, fordert er auch in seinem Aufsatz über Wols als wichtigste Voraussetzung für eine neue Kunstauffassung.

Mit Wols hat Guilly also einen Maler gefunden, „qui crée lui monde“. Es sei die Uneindeutigkeit, „l'impossibilité de nommer“, in der Nachkriegsmalerei von Wols, von der die Wirkmacht und das gewinnbringend Neue seiner Gemälde ausgehe: „On y sent [...] des formes nombreuses se combattre et se mêler. A ne voir rien avec précision nous sommes sollicités dans un sens toujours différent et pourtant identique.“ Die Entwicklung jener Malerei leitet Guilly – wie bereits erwähnt – aus dem surrealistischen Frühwerk des Künstlers ab: „L'étude de son [Wols] évolution fournit le meilleur moyen d'approcher avec sûreté l'œuvre de Wols“, schreibt er in seinem Text. Angefangen bei den gegenständlichen frühen Zeichnungen und Aquarellen bis zu den Gemäldekompositionen aus den späteren 1940er-Jahren sieht er eine „cohérence profonde“, mit der Wols beständig und immer wieder aufs Neue eine Bildsprache aus dem Agieren mit dem Material heraus entwickle und sich seinem gestalterischen Handeln stelle. Damit gerate jedes Bild zu einem „in sich geschlossenen System“: „L'inconnue se révèle, l'aventure est finie. Il ne reste plus qu'à recommencer.“

Was René Guilly an Wols' Gemälden aufzuzeigen sucht, erläutert er zuvor in allgemeinen Überlegungen zur avantgardistischen Nachkriegskunst, in denen seine Nähe zu Jean-Paul Sartres Ideal eines ‚freien‘ Künstlertums erkennbar wird.

Die Kernidee des Existentialismus sei, so Sartre 1945 in seinem Vortrag *L'existentialisme est un humanisme*, dass „l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait“.²⁴ Er definiere sich ausschließlich über seine Handlungen, denn „il n'y a de réalité que dans l'action“. Demzufolge sei der Mensch „rien d'autre que son projet, il n'existe que dans la mesure où il se réalise“. Die volle Verantwortung für all das, was der Mensch tut, so führt Sartre weiter aus, liege folglich einzig bei ihm selbst, denn „nous sommes seuls, sans excuses“. Diese „Verlassenheit“ sei zwar alternativlos, bringe aber die Freiheit des Menschen mit sich: „l'homme est condamné à être libre“. Die Aufforderung, sich selbst als ein freies Wesen zu entwerfen, impliziere zudem die Freiheit aller Menschen.

24 Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris 1970, S. 22; im Folgenden S. 55, S. 37 und 83.

Sartre hielt seinen Vortrag *L'existentialisme est un humanisme* im Oktober 1945 im Pariser Club Maintenant.

Denn „en voulant la liberté, nous découvrons qu'elle dépend entièrement de la liberté des autres, et que la liberté des autres dépend de la nôtre“. Ich könne meine Freiheit also nur zum Ziel haben, so Sartre weiter, „que si je prends également celle des autres pour but“. In diesem Sinne proklamierte Sartre einen dezidiert „moralisch-humanistischen“ Freiheitsbegriff, was sich nicht zuletzt auch in der Wahl des Vortragstitels niederschlägt.²⁵

Für seine Ausführungen zieht Sartre das Beispiel des Malers heran. Er zeichnet das Bild eines Künstlertums, in dem sich der Künstler als freier Mensch – ganz auf sich selbst gestellt und von jeglichen Vorgaben entbunden – seinen malerischen Tätigkeiten widmet, um sich darin selbst zu entwerfen :

„A-t-on jamais dit quel est le tableau qu'il [der Künstler] doit faire? Il est bien entendu qu'il n'y a pas de tableau défini à faire, que l'artiste s'engage dans la construction de son tableau, et que le tableau à faire c'est précisément le tableau qu'il aura fait; il est bien entendu qu'il n'y a pas de valeurs esthétiques a priori, mais qu'il y a des valeurs qui se voient ensuite dans la cohérence du tableau, dans les rapports qu'il y a entre la volonté de création et le résultat.“²⁶

Sartre überträgt demnach sein Freiheitsideal auf den Bereich der Kunst und gelangt darüber zu einer Kunstauffassung, nach der er die Freiheit zur Grundbedingung jedweder künstlerischen Tätigkeit erhebt, wie er später zusammenfassend konstatiert : „Le peintre ou l'écrivain comme entièrement à la base de l'œuvre d'art se met à exister comme une intention originelle de sa liberté : c'est sur ce plan aussi que j'aurais montré, dans mon Esthétique, comment la liberté humaine est la seule possibilité de peindre ou d'écrire.“²⁷

Bleibt die Funktion des Rezipienten in *L'existentialisme est un humanisme* noch unberücksichtigt, erläutert Sartre sein Verständnis von dessen Rolle in dem 1947 veröffentlichten Essay *Qu'est-ce que la littérature?*²⁸ Erste Grundzüge seiner Literaturtheorie formuliert er aber schon im Jahr zuvor in seinem Vortrag *La responsabilité de l'écrivain*, den er im November 1946 an der Sorbonne hielt.²⁹ Mit Blick auf Guillys Text

25 Daniela Kemna, *Die Wege der Freiheit bei Friedrich Schiller und Jean-Paul Sartre*, Frankfurt a. M. 2013 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. 49), S. 51.

26 Sartre 1970 (Anm. 24), S. 76.

27 Jean-Paul Sartre, Michel Sicard, „Penser l'art. Entretien“, in : *Obliques* 24/25, *Sartre et les arts*, 1981, S. 15–20, hier S. 16.

28 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris 1947.

29 Sartre hielt den Vortrag anlässlich der ersten UNESCO-Konferenz am 1. November 1946. Jean-Paul Sartre, „La responsabilité de l'écrivain“, in : *Les Conférences de l'U.N.E.S.C.O.*, Paris 1947, S. 57–73.

zur Wols-Ausstellung ist für uns von besonderem Interesse, dass jedes literarische Werk als Ausdruck der Freiheit des Schriftstellers – entsprechend Sartres humanistischem Freiheitsbegriff – auch ein „Appell“ an die Freiheit des Lesers sei:³⁰ „l'écrivain est un homme qui a fait appel à la liberté d'autrui“.³¹ Dieser Appell impliziere die Aufforderung, ein ästhetisches Urteil zu treffen, worin sich die Verwirklichung der Freiheit des Lesers manifestiere: „On fait appel à ma [des Lesers] liberté“, erläutert Sartre in seinem Vortrag, „parce qu'on me demande de porter un jugement universel: [...] on veut engager mon jugement, mais on veut l'engager librement.“³² Die Voraussetzung für die Urteilsbildung sei im Umkehrschluss die Anerkennung der schöpferischen Freiheit des Schriftstellers wie auch der Freiheit aller anderen Leser.³³

Mit Sartres Modell eines in seinem schöpferischen Handeln freien Künstlers bot sich der Kunstkritik ein perfektes Erklärungsmodell für jenes neuartige Phänomen in der Malerei: das der lyrischen Abstraktion, die sich einer Deskription mit den Mitteln einer tradierten form- und gegenstandsgebundenen Terminologie entzog – zugleich aber begrifflich gefasst und erklärt sein wollte. Das erkennt auch René Guilly. Sein Aufsatz zur neuen Kunst der Nachkriegszeit liest sich in weiten Teilen wie eine Paraphrase der in den späten 1940er-Jahren von Sartre formulierten Gedanken zu Kunst und Literatur. Guilly überträgt die Überlegungen des Philosophen in seinem Aufsatz zu Wols' Ölmalerei modellhaft auf die ‚neue‘ Nachkriegskunst und leitet – analog zu Sartres humanistischem Freiheitsentwurf, in dem von einer wechselseitigen Beziehung zwischen Künstler und Rezipient ausgegangen wird – auch veränderte Rezeptionsbedingungen ab.

Zunächst entwirft Guilly das Bild eines Künstlers, der als „[homme seul] ne peut [...] compter que sur lui-même“. Durch diese Freiheit, so der Autor, habe der Maler „le droit [...] d'aller jusqu'au bout de lui-même, sans restriction“. Allerdings konstatiert er, dass „cette liberté a de quoi effrayer: soi-même“. Aus ebendieser Angst vor dem „Abenteuer“ der Freiheit versteckten sich die meisten Künstler hinter den Auseinandersetzungen um die Frage nach einer Vorrangstellung der Gegenständlichkeit oder der Abstraktion, die Guilly als „fausses querelles“ entlarvt. „Ils [die Maler] enrôlent les critiques. Ils en appellent aux partis politiques“, wie überhaupt „tout leur est bon pour se protéger de

30 Vgl. hierzu vor allem Heiner Wittmann, *Sartre und die Kunst. Die Porträtstudien von Tintoretto bis Flaubert*, Tübingen 1996, S. 38ff.

31 Sartre 1947 (Anm. 29), S. 28.

32 Ebd., S. 26.

33 „Le jugement esthétique est donc la reconnaissance qu'il y a une liberté en face de moi, la liberté du créateur et, en même temps, une prise de conscience, à l'occasion de l'objet qui est en face de moi, de ma propre liberté, et enfin, en troisième lieu, une exigence que les autres hommes, dans les mêmes circonstances, aient la même liberté.“ Ebd., S. 26f.

cette solitude qui est l'envers de la liberté.“ Dabei sei es doch gerade an der Zeit, „une lucidité, une intensité et surtout une multiplicité“ in der Malerei zuzulassen. Die Auseinandersetzungen zwischen den Apologeten der figurativen Kunst und der abstrakten Malerei wurden bereits mit Blick auf die Formalismusdebatte angeführt. Wenn Guilly in diesem Zusammenhang die politischen Parteien ins Spiel bringt, dann verweist er darauf, dass die Vertreter beider Positionen nicht vor einer politischen Instrumentalisierung ihrer Kunstauffassung zurückschrecken: Während die Abstraktion mit einer westlichen, kapitalistischen Orientierung gleichgesetzt wurde, stellte man die Gegenständlichkeit oftmals in den Dienst kommunistischer Anschauungen.³⁴ Nach Guilly dürfe aber weder die Verteidigung einer Kunstrichtung noch eine politische Ausrichtung zur Intention künstlerischen Handelns geraten. Vielmehr erhebt Guilly – auch darin folgt er Sartre – die Freiheit zur alleinigen und unbedingten Voraussetzung der schöpferischen Tätigkeit.³⁵ Stelle sich der Künstler diesem „Abenteuer“ des freien Schaffensprozesses, entwerfe und enthülle sich der Maler „de proche en proche [...] à nous par des objets chaque fois irréductibles“ – wodurch das einzelne Werk letztlich ein „événement, la révélation d'un comportement objectif“ sei. Das ist insoweit bemerkenswert, als Guilly an dieser Stelle wiederum auf Sartre zurückgreift, der in seinen literaturtheoretischen Schriften erläutert, dass das Werk im Moment der Rezeption eine Objektivierung erfahre. Oder anders formuliert: Das Werk löse sich im Moment der Rezeption von seinem Schöpfer. Denn mit dem Appell an den Leser, führt Sartre aus, sei die Aufforderung an ihn verbunden, „qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage“.³⁶

Wenn nun „rien ne préexiste à l'acte de peindre“, schreibt Guilly weiter, habe das demnach für den Akt der Rezeption zur Folge, dass sich auch der Betrachter von gewohnten Sehweisen und Kategorisierungen lösen müsse. Andernfalls zeichne der Rezipient für einen „mythe de la peinture“ verantwortlich: „Pour nous, ces tableaux ne sont que des objets. Objets que nous allons comparer à ceux de même espèce que nous connaissons déjà; à travers eux nous allons remonter de peintre en peintre, d'époque en époque, formuler des règles générales.“ Eine solche Lesart entspräche überkommenen Sehgewohnheiten, die, auf die neue Malerei angewandt, letztlich in die Irre führten. Denn damit würden wir

34 Vgl. hierzu Weber-Schäfer 2001 (Anm. 19), vor allem Kapitel 3: „Konfliktpunkte der Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der französischen Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg“, S. 84–170.

35 Der Tatsache, dass eine solche Ineinssetzung von Freiheit und Kunst indes gleichermaßen die Gefahr einer politischen Instrumentalisierung in sich birgt, kann an dieser Stelle nicht nachgegangen werden.

36 Sartre 1947 (Anm. 28), S. 53.

den Maler aus dem Blick verlieren, der sich in seinen Werken entwerfe und uns enthülle. Vor allem aber, führt Guilly weiter aus, habe das Werk eine soziale Aufgabe, insofern, als es für den Betrachter bestimmt sei. Da es jedoch allein dem individuellen Gestaltungswillen des Künstlers geschuldet ist und sich folglich jeglicher Traditionsanbindung entziehe, stelle sich die Frage, inwiefern es für den Rezipienten von Interesse sein könne? Mit der Werkbetrachtung, erläutert Guilly hierzu, eröffne sich gleichsam für den Betrachter die Möglichkeit zum Selbstentwurf: „C'est que dans le temps de la conscience nous existons simultanément à ce peintre. Nous avons nous aussi, mais différemment, l'obligation de nous accomplir. [...] nous y trouvons *l'espoir* et l'assurance que nous serons peut-être un jour ce que nous sommes.“ Daraus ergebe sich der vermeintliche Widerspruch „plus le peintre est seul, plus ses objets s'affirmeront comme des objets socialement utiles“. Guilly greift an dieser Stelle insofern auf Sartres Vorstellung vom Verhältnis zwischen Künstler und Rezipient zurück, als er mit dem Werk die Aufforderung an den Betrachter verbunden sieht, die eigenen „ressources et [...] chances“ zu erkennen. Während die Werkbetrachtung für den im traditionellen Regelkanon „gefangenen“ Rezipienten lediglich eine „leçon plastique“ sei, bringe sie für den sich in seiner Freiheit begreifenden Betrachter eine „leçon morale“ mit sich: „A travers la peinture vue, il rejoint la peinture vécue. L'enseignement qu'il y prend est d'abord fraternel et humain.“ Vergegenwärtigt man sich, dass in den Kontroversen um die figurative und abstrakte Kunst vor allem Kritiker aus dem Lager der Kommunisten eine Verbindung von Kunst und Gesellschaft propagierten und eine soziale Verantwortung der Künstler einforderten, die sie den abstrakten Malern jedoch meist pauschal absprachen, lässt sich eine Erklärung für Guillys Betonung der sozialen Funktion der neuen Malerei in den zeitgenössischen Debatten finden.³⁷ Dass er dem neuen Kunstphänomen eine soziale Wirkmacht zuspricht, kann vor dem Hintergrund der kunsttheoretischen Querelen als Versuch gewertet werden, dem Vorwurf einer rein subjektiven und damit vermeintlich ‚un-sozialen‘ Malerei von vornherein den Wind aus den Segeln zu nehmen.

Im Weiteren führt Guilly aus, dass jene konstatierte soziale Funktion der Malerei zudem an die Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung des Betrachters geknüpft sei: „Le domaine du peintre s'arrête à l'objectivation de son comportement dans le tableau. C'est là que celui du spectateur commence.“ Auch hier offenbart sich die Nähe des Kunstkritikers zu Sartres Auffassung: Guilly zufolge sei es an dem Betrachter, die Rolle des Beurteilenden einzunehmen – und zwar mit dem vom traditionellen Regelkanon ‚befreiten‘ Blick. Der Betrachter

37 Vgl. Weber-Schäfer 2006 (Anm. 19), S. 222.

könne in seiner Bewertung nur von der Kraft der Malerei, also der ästhetischen Wirkung des „in sich geschlossenen Bild-Systems“ ausgehen und darüber zu einem Urteil gelangen. Infolgedessen kommt René Guillys Ausblick auch für den Betrachter denkbar verheißungsvoll daher : „Voilà donc ce que nous offre notre siècle : l’occasion de dépouiller les mythes, de voir l’acte de peindre dans sa simplicité, de retrouver la peinture à l’état naissant. Ceux qui en ont le courage peuvent désormais se livrer à leur aventure : rien ne les détournera que leur faiblesse ou leur trahison. Pareille liberté a-t-elle jamais été permise?“

„La découverte essentielle de la peinture contemporaine c’est la liberté.“ Guillys Bestimmung der Freiheit und Individualität des Malers im Schaffensprozess als konstitutives Moment des neuartigen Kunstphänomens ist freilich, knapp siebzig Jahre nach der Entstehung des Essays, zu relativieren. In der Forschung zur Nachkriegskunst widmet man sich vermehrt einem analytischen Ansatz, in dem die gestische Malweise mit Blick auf Formexperimente und äußere Einflüsse erörtert wird.³⁸ Im Gegensatz zu einigen seiner Kritikerkollegen und den Künstlern selbst, leitet Guilly aus seinem Entwurf einer ‚freien‘ Malerei aber zumindest keine biografische Lesart des Bildresultats ab. In polemisch geführten Debatten, in Rechtfertigungsversuchen und vor allem in Selbstdarstellungen der Künstler zeichnete sich Ende der 1940er-Jahre mehr und mehr eine Sichtweise auf die neue Malweise ab, nach der sich das persönliche Leben und Er-Leben des Malers im Bild manifestiert. So konstatierte beispielsweise Michel Ragon 1951, dass die Malerei autobiografisch geworden sei.³⁹ Und mit Werner Haftmanns Deutung der avantgardistischen Nachkriegskunst, die er erstmals in seinem 1954 erschienen Buch *Malerei im 20. Jahrhundert* formulierte, hatte sich die einseitige Vorstellung einer biografisch aufgeladenen Nachkriegskunst auch in Deutschland nachhaltig durchgesetzt, wodurch ein differenzierter Blick auf die informelle Malerei für viele Jahre verstellt werden sollte.⁴⁰ Vor diesem Hintergrund zeigt sich einmal mehr die Bedeutung

38 Es sei an dieser Stelle beispielhaft auf Patrycja de Bieberstein Ilgner’s Aufsatz *Offene Bildwelten. Überlegungen zu Wols, Klee und Frobenius* verwiesen. Über den Vergleich mit Arbeiten Paul Klees und einigen afrikanischen Felsbildern aus dem Bestand des Frankfurter Frobenius-Instituts, an dem Wols zeitweise arbeitete, kann die Autorin aufzeigen, dass Wols in seiner Bildsprache von anderen Werken maßgeblich beeinflusst wurde. Vgl. Patrycja de Bieberstein Ilgner, „Offene Bildwelten. Überlegungen zu Wols, Klee und Frobenius“, in: *Ausst.-Kat. Bremen 2013* (Anm. 2), S. 68–77. Des Weiteren kann Christoph Wagners Studie zur Malerei des deutschen Informelkünstlers Hann Trier als Beispiel angeführt werden. Wagner weist nach, dass sich Trier in seinem Schaffen von Gemälden alter Meister inspirieren ließ und sie in freier Form in abstrakte Bilder übersetzte. Vgl. Christoph Wagner, *Der beschleunigte Blick. Hann Trier und das prozessuale Bild*, Berlin 1999.

39 Vgl. Michel Ragon, *Expression et Non-Figuration. Problèmes et tendances de l’art d’aujourd’hui*, Paris 1951, S. 15.

40 In seinem Interpretationsansatz erklärt Haftmann die Biografie des Künstlers zum Grundprinzip allen künstlerischen Handelns : „Im Offenhalten seiner Genesis [des Werkes] werden gerade die

von Guillys Begleittext zur Ausstellung von Wols' Ölmalerei für die Rezeptionsgeschichte der Nachkriegsavantgarde : Es ist einer der ersten Interpretationsversuche der neuen Malerei, in dem der Lebenslauf des Künstlers noch völlig unberücksichtigt bleiben konnte.

René Guilly benennt „la liberté“ aber nicht nur aus kunstwissenschaftlichen Beobachtungen heraus als Prämisse des Schaffensakts, sondern propagiert sie gleichsam als grundlegende Errungenschaft der neuen Ästhetik. Indem er sich in seinem Deutungsansatz an Sartres Gedankengut orientiert, ‚bedient‘ er sich zudem einer philosophischen Zeitströmung, die zumindest in Pariser Intellektuellen- und Künstlerkreisen vielerorts bekannt war und den Nerv der Zeit getroffen hat. Damit lieferte Guilly knapp drei Jahre nach der Befreiung von Paris dem gegenüber der neuen Malerei vermutlich zunächst skeptisch eingestellten, wenn nicht gar von ihr überforderten Publikum den idealen Anknüpfungspunkt, die ungewohnt abstrakte Nachkriegsmalerei als adäquaten Ausdruck der Zeit zu sehen.

Wege sich als Abdrücke innerer Bewegung kenntlich machen und das Drama des Menschen in der Direktheit spontaner konkreter Niederschrift [...] ablesbar halten.“ Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954, S. 460.



1: Alberto Giacometti, *No more play (On ne joue plus)*, 1931–32, marble, wood, bronze, 4,1 x 58 x 45,2 cm, Washington, National Gallery of Art

Giacometti and the experience of presence

Reflections on Giacometti's *game-board sculptures*

Rosali Wiesheu

In the following, I would like to explore the question of temporality in the act of perception as well as the concept of movement and its role in the work of Alberto Giacometti. My analysis will focus on Giacometti's early work and will be based on a close reading of his so-called "table-top" or "game-board" sculptures, created between 1930 and 1934 (fig. 1).¹

In 1922 Giacometti moved from his hometown of Borgonovo, in the Swiss Alps, to Paris, to study sculpture at the Académie de la Grande-Chaumière under the supervision of Antoine Bourdelle. While his first works were inspired by Pre-Columbian, African, and Cycladic art, as well as the aesthetic languages of Henri Laurens, Jacques Lipchitz, and Alexander Archipenko, his game-board sculptures belie their creative forerunners. For the first time, Alberto Giacometti established his own formal language by reducing the shape of his sculptures and rotating their axis by 180 degrees, thereby explicitly positioning his figures more horizontally than vertically.

The game-board sculptures :
Famille, Circuit, On ne joue plus

It is mostly because of their horizontal orientation that Giacometti's table-top sculptures take such a prominent place within the history of sculpture in twentieth-century art, because, as Friedrich Teja Bach states : "In ihnen tritt der Wechsel von der letztlich als Ebenbild des aufrechten Menschen zu verstehenden, anthropomorphen Vertika-

1 Cf. Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass., 1981, p. 118.

lität zu einer primär horizontalen Dimension zum ersten Mal in der Bildhauerei in Erscheinung.”²

Circuit (1931) consists of a quadratic marble plaque, on which a small ball travels along an elliptical groove. In *Famille* (1931–32), Giacometti carved out three splines from a wooden board and, in their place, set three movable elements, which can be interpreted as visual metaphors for father, mother, and child. *On ne joue plus* (1931–1932) (fig. 1), like *Circuit*, is composed of a rectangular marble base that resembles a chessboard: Its surface is cratered with semicircular hollows; sunk into its centre are two tiny coffins, their lids askew so that “the literal space of the board on which pieces can be moved in real time fuses with the image of the necropolis.”³

All three artworks, *Circuit*, *Famille*, and *On ne joue plus* suggest, even embody movability – they all consist of movable objects that are placed on or plugged into a wooden or marble surface. However, the potential for movement is not limited to the objects themselves but embraces the viewer as well. As Annabelle Görden states in her article on Giacometti’s early work for the Hamburg exhibition *Die Spielfelder* (*The Playing Fields*), what is defining for games in general is: “eine Folge von Wahrnehmungen, Gedanken, Gefühlen, Interaktionen, von imaginär durchgespielten und real vollzogenen Bewegungen – es sind die potenziellen Verbindungen zwischen Ansicht und Aufsicht, die Räume zwischen dem Spieler, den Elementen und dem Feld.”⁴ Therefore, for the players, only the moves as viewed from the top are comprehensible; however, it is the side view that brings the game to life.

What kind of experience was Giacometti trying to capture and evoke with his game-board sculptures? In order to answer this question, it is important to take into account the specific discourses in art, philosophy, and literature that were current at the time.

2 “The shift from a vertical adjustment of sculpture, which must ultimately be traced back to the desire of the artist to accomplish art as a counterpart and double of the human being, to a horizontal direction, appears for the first time in Giacometti’s table top sculptures.” (author’s translation) Friedrich Teja Bach, “Giacometti’s Spielbrett- und Platz-Skulpturen”, in *Giacometti. Die Spielfelder*, Hubertus Gäßner and Annabelle Görden (eds.), exh. cat., Hamburg, Deichtorhallen, 2013, pp. 46–54, p. 50.

3 Rosalind Krauss, “Alberto Giacometti”, in *Primitivism in 20th Century Art*, William Rubin (ed.), exh. cat., New York, Museum of Modern Art, 1984, pp. 503–533, p. 524.

4 “a sequence of perceptions, thoughts, feelings, interactions, of imagined or executed moves – it is the possible relations between top view and side view, which establish possibility rooms between the players, the different elements and the playing field.” (author’s translation) Annabelle Görden, “Die Spielfelder. Die Skulptur als Platz – Von den surrealistischen Modellen bis zur Chase Manhattan Plaza”, in exh. cat., Hamburg 2013 (note 2), pp. 21–35, p. 21.

Bataille, Dalí, Krauss

The historical context of Giacometti's work in this period is significantly characterised by two intellectuals: Georges Bataille, philosopher, writer, librarian, anthropologist; and André Breton, artist, writer, art theorist, and founder of French surrealism.⁵ Both Bataille and Breton intended to provoke a *crisis of vision* in order to deconstruct established structures of perception and reason and empower mankind with an experience of wholeness, *totality* (Breton), and *continuity* (Bataille).⁶

In 1928, Giacometti became acquainted with Bataille through André Masson, whom Giacometti had met during his first exhibition, where he showed two plaque-like heads made that same year, at the Galerie Jeanne Bucher. Masson was thrilled by his objects and invited Giacometti to join a group that included Robert Desnos, Antonin Artaud, Raymond Queneau, Michel Leiris, and Georges Bataille.⁷ The group was known as the “dissident Surrealists”. Giacometti's close friendship with Leiris and Bataille brought with it a fascination with not only the intricacies and theories of ethnography itself but also the ways in which it was being used by the *Documents* group. In 1930 he left the group, joining André Breton and Salvador Dalí and engaging more deeply in the surrealist movement.⁸

Salvador Dalí, a prominent member and renovator of the surrealist movement, developed his so-called “paranoid critical method” during this period. This method consists of a conscious utilization of the operational mechanism of paranoia. Dalí tried to establish a system of analogies, in which a single object could disperse into a flood of different, anamorphic pictures. Thus, the structure of the perception of reality, which, according to Dalí, was based on conventionalised concepts of vision, understanding, and reason, could crumble. As an exemplification of this method, Dalí referred to Picasso's “tilted images”, in which landscapes turn into human faces.⁹

5 See also Mark Polizzotti, *Revolution of the Mind: The Life of André Breton*, London, 1995.

6 Cf. Bernd Matheus, *Georges Bataille*, Berlin, 1984, p. 83, Martin Jay, “The Disenchantment of the Eye: Bataille and the Surrealists”, in Martin Jay (ed.), *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in the Twentieth-century French Thought*, Berkeley/Los Angeles, 1994, pp. 211–262; Christiane Ladleif, *Die Zerstörung des Auges. Ein Motiv des Surrealismus im Kontext der Histoire de l'Œil Georges Batailles*, Weimar, 2003.

7 Cf. Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Stuttgart, 1971, and James Lord, *Alberto Giacometti. Die Biographie*, Frankfurt am Main, 2009, pp. 102–104.

8 Compare Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg, 2002, pp. 170–174.

9 Peter Gorsen, “Paranoia als methodischer Zweifel”, in Axel Matthes and Tilbert Diego Stegmann (eds.), *Salvador Dalí. Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften*, Berlin, 1974, pp. 419–424, pp. 419–420.

It was this method of analogising that he tried to apply to the surrealist objects they started to produce in 1931, which were initiated by the works of Alberto Giacometti, notably the *Suspended Ball*. They were erotically connoted (Dalí himself presented a lady's shoe in which he placed a glass of milk alongside an arrangement of an erotic photograph and a bunch of pubic hair); with them, Dalí wanted to form a "culture of desire" that would replace the predominant "culture of reason".¹⁰

In Bataille's theoretical approach, a similar method of achieving the same goal can be found, explicitly in the structure of his short novel *Histoire de l'Œil* as well as in the magazine *Documents*. This publication, of which 15 issues were released until it was discontinued in 1931, was founded by Bataille together with Carl Einstein and Georges-Henri Rivière in 1928.¹¹ *Histoire de l'Œil* consists of an erotic play within a structurally closed system.¹² As Roland Barthes pointed out in his article "La Métaphore de l'œil" from 1936, Bataille's short story is literally the story of an object – an eye – and what happens to it (not the novels' characters). A condition of migration is established in which the object is "declined" through various verbal states. As a globular element, the eye is transformed through a series of metaphors by means of which, at any given point in the narrative, it is substituted by other globular objects: eggs, testicles, the sun. As an object containing fluid, the eye simultaneously gives rise to a secondary series related to the first: yolk, tears, urine, sperm. The two metaphoric series thus establish a system of combination by which the terms can interact to produce a near infinity of images. Yet it is more correct to characterize them as two chains of signifiers, "because for each one it is obvious that any term is never anything but the signifier of a neighbouring term."¹³ The structure of these symbolic substitutions thus produces not only the course of the erotic action of the narrative but the verbal fabric into which the *récit* is woven.

This method can also be found in the magazine *Documents*, as Georges Didi-Huberman points out in his 1995 published treatise *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. According to Didi-Huberman, the strategy of *Documents* consisted in establishing "impossible" references by combining two pictures that have nothing in common on a contextual level or in terms of content but that offer a certain aesthetic similarity on the surface.¹⁴ An example of this is suggesting similarity by

10 Salvador Dalí, "Objets surréalistes", *Le Surréalisme au Service de la Révolution* 3, 1931, pp. 16–17.

11 Denis Hollier (ed.), *Documents*, Paris, 1991.

12 Georges Bataille, *L'histoire de l'œil*, Paris, 1928.

13 Roland Barthes, "La Métaphore de l'œil", in *Critique* 195–196, 1963, pp. 770–777, p. 770. Compare also Krauss, 1984 (note 3), p. 513.

14 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, 1995, p. 25.

juxtaposing an image of severed cow legs with a snapshot of vaudeville dancers' legs. Corresponding to Bataille's premise that "the destruction of form results in the destruction of common structures of reason," the manipulation of perception should constitute a new experience of perceiving given objects. This method is comprised of Bataille's notion of *alteration*, and the man bereft of reason is *acéphale*: headless, without orientation, lost in analogies. In her article for the infamous exhibition *Primitivism in 20th Century Art* on Alberto Giacometti's early work in 1984, Rosalind Krauss referred precisely to this *Bataillan* concept in order to explain the functional mechanism that underlies Giacometti's table-top sculptures:

"*acéphale*: a transgressive thought of the human. The term is, of course, Bataille's, and in his work it functioned as a kind of password by which to enter the conceptual theater where humanity displays the richness of its contradictory condition. For *acéphale* opens onto the experience of man's verticality – his elevation in both its biological and moral significance – as a negation: a development toward the primitive, an ascendance downward. This conceptual inversion also played a structural role in the redefinition of sculpture that Giacometti explored in these years."¹⁵

The way in which Giacometti transformed his sculptures between 1930 and 1933 consisted in rotating the axis of the objects horizontally. This was further accentuated by the content of the works, resulting in the apparent "lowering" of the objects, which tied them simultaneously to the ground and reality – to the actuality of space and the literalness of motion in real time. From the perspective of the history of modern sculpture, Krauss sees in this the inaugural act of Giacometti's art, with implications for much of what would take place in the rethinking of sculpture after World War II.¹⁶

Rosalind Krauss interprets the horizontality of the table-top works as a realization of Bataille's concepts of *acéphale* and *bassesse*:

"The preoccupation with real time [...] opens onto a consideration of real space; and real space is defined by sculpture that has become nothing but its base, a vertical that is rotated into 'baseness': this very operation was made continually by Bataille as he developed the concept of 'bassesse' – a low, or base, materialism – in *Documents*."¹⁷

¹⁵ Krauss, 1984 (note 3), p. 516.

¹⁶ *Ibid.*, p. 521.

¹⁷ *Ibid.*, p. 523.

The “base” in Bataille’s concept of *bassesse*, according to Krauss, is derived from a radical fixation on the rejected half of the human condition. The aim is to reverse the fragmentation of the human being into body and soul, materiality and spirit – which has existed since Descartes – and shift society’s bias toward the spirit to the body, in other words, base materiality.” By focusing on the outcast parts of the human condition – eroticism, excess, death and violence, the tongue, the toes, excrement – and shifting the focus from a vertical to a horizontal alignment, the base becomes both axis and direction. Krauss sees in Giacometti’s rotation of the axis of his works an accurate visualisation of Bataille’s theoretical approach. Furthermore, Giacometti abandons the pedestal, thereby dissolving the separation of the representational space of the sculpture and real space. The sculpture transforms into an object as connected to the floor as it is to reality itself.

Krauss’ interpretation of Giacometti’s sculptures-as-game-boards, as realizations of Bataille’s concepts of *acéphale* and *bassesse*, is illuminating; however, it covers only part of their artistic potential and subjacent content. By reconstructing a certain context, Krauss tries to come up with a theoretic explanation for the specific form of Giacometti’s horizontal objects. If one focuses on these works from a different point of view, different conclusions may come to light that amend Krauss’ analysis by opening up a dimension that bridges Giacometti’s early works with his later ones, contributing to a deeper understanding of the horizontality that characterises his early oeuvre.

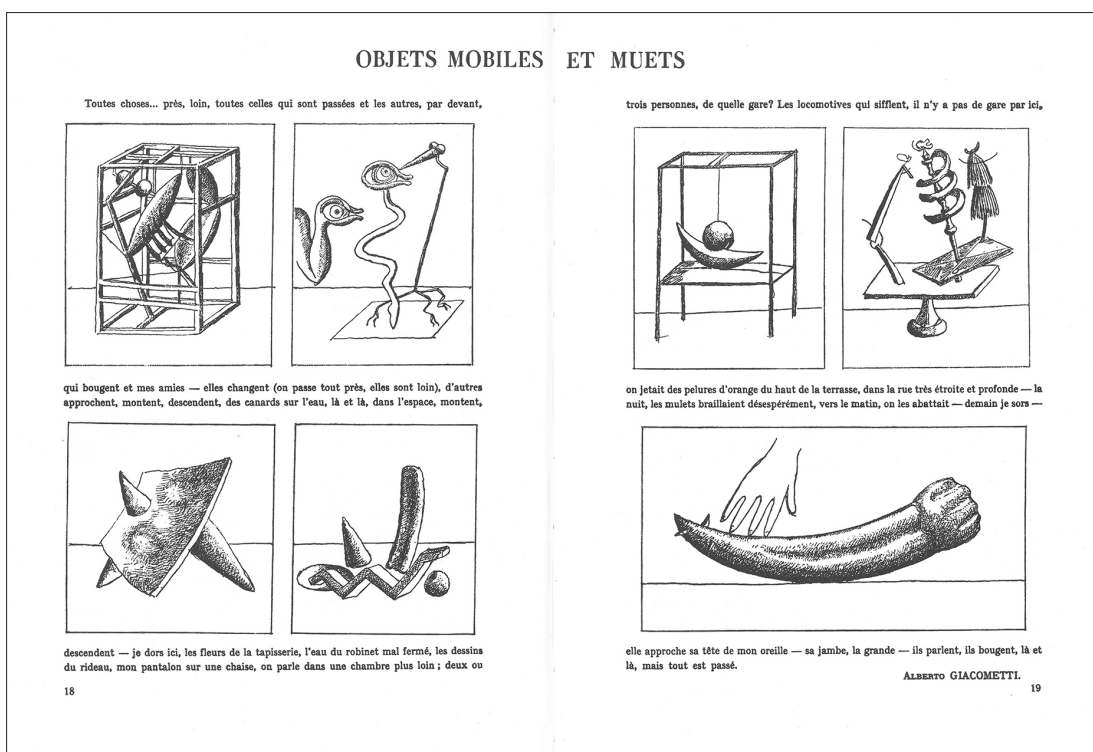
Objets mobiles et muets – Alberto Giacometti as an artist and a writer

At this point in my analysis, I would like to concentrate on two literary contributions that Giacometti made to the surrealist magazine *Le Surréalisme au Service de la Révolution* between 1931 and 1933, which enlighten the aesthetic concept of his game-board sculptures and which have hitherto been neglected by Krauss and others. Giacometti made Breton’s acquaintance in 1930 and agreed to contribute to two issues of Breton’s surrealist magazine. For the third issue of the magazine, published in 1931, he submitted his article “Objets mobiles et muets”, which consists of seven sketches of his artworks accompanied by a cryptic text. For the fifth issue, published in 1933, Giacometti filled a whole page with three poems: “Poème en 7 espaces”, “Le rideau brun” and “Charbon d’herb”. All four poems are connected by a double reference system, which can be found, on the one hand, in an internal grid of allusions and references and, on the other hand, in an external relation Giacometti playfully esta-

blishes between the texts and objects, the poems and his sculptures, as the following analysis will show. Since a widespread interpretation of these multi-connotational references would exceed the scope of this publication, I will focus only on the references between the text “Objets mobiles et muets” from 1931 and the so-called “poème-objet”, “Poème en 7 espaces”, from 1933, because they most articulately clarify the specific configuration of time and space within Giacometti’s work and most accurately illustrate the relation between his literary and sculptural work.

“Objets mobiles et muets” (1931)

The article, a text written in the mode of *écriture automatique*, bestrides a whole page showing seven sketches of Giacometti’s surrealist objects¹⁸ (fig. 2). On a structural level, Giacometti constructs an interplay between horizontality and verticality: The conventional reading direction, which



2 Alberto Giacometti, “Objets mobiles et muets”, in: *Le Surréalisme au Service de la Révolution* 3, 1931, p. 18–195

18 Alberto Giacometti, “Objets mobiles et muets”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution* 3, 1931, pp. 18–19.

goes from left to right, from upwards to downwards, establishes a vertical line, which is broken by the horizontal line resulting from the arrangement of the sketches. The sketches themselves differ in their orientation as well. While the artworks in the upper half of the page are marked by their vertical orientation, the artworks in the lower part display a horizontal structure. The text itself is composed of different impressions and meanders between inchoate variables like “toutes choses” and “mes amies”, which are in constant movement – “elles changent [...], montent, descendent”. In the midst of this vague temporal configuration lies a lyrical ego, which establishes a specific reflection between an undetermined presence (“Je dors ici”) and a blurry future (“demain je sors”). In total corporeal immobility, thoughts, which are actually dreams, float in a undefined space :

“je dors ici, les fleurs de la tapisserie, l’eau du robinet mal fermé, les dessins du rideau, mon pantalon sur une chaise, on parle dans une chambre plus loin; deux ou trois personnes, de quelle gare? Les locomotives qui sifflent, il n’y a pas de gare par ici [...] – la nuit, les mulets braillaient désespérément, vers le matin, on les abattait – demain je sors – [...]”.¹⁹

Between “je dors ici”, which raises a spatial implication, and “demain je sors”, which indicates a temporal component, Giacometti devises a fluxionary discourse of oppositions :

“de quelle gare” is followed by “il n’y a pas de gare par ici”, “le matin” succeeds “la nuit”. The text somehow flows around the objects that are framed by rectangles and thereby separated from the text. At the same time, the text breaks through the objects described as “muets” and gives them speech. The mobility attributed to the objects, which, however, is de facto not exercisable, devolves to the subjects in the text, which educate what the mute objects cannot express. In the words of Donat Rütimann, who wrote his doctoral thesis on Giacometti’s literary work :

“images et paroles s’éclairent les unes les autres par une identique rigueur. Pour rendre plus intenses les images et amplifier leur force de suggestion, Giacometti s’exprime en deux langages poétiques. L’image graphique met en valeur certains aspects du texte ou explicite des idées sous-jacentes au texte.”²⁰

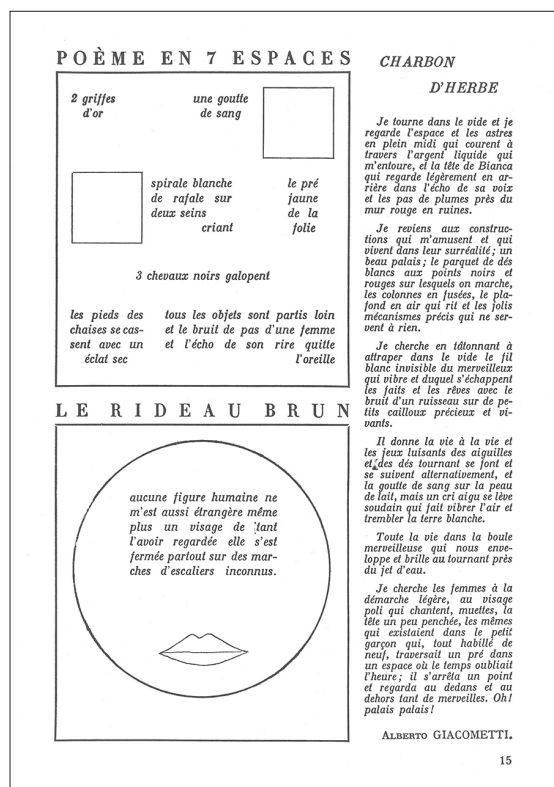
¹⁹ Ibid.

²⁰ Donat Rütimann, *Alberto Giacometti. Ecrire la déchirure*, Diss., École Normale Supérieure Paris and ETH Zurich 1999, Paris 2006, p. 95.

To what extent can one establish a relation between this early article and Giacometti's poem "Poème en 7 espaces", which was written two years later and published in the fifth issue of *Le Surréalisme au Service de la Révolution*?

"Poème en 7 espaces" (1933)

The so-called "object-poem" consists of a square in which seven syllables and two small, empty, identical rectangles are placed (fig. 3).²¹ By the specific arrangement of geometric figures and text passages, Giacometti manages to establish, on a structural level, a spatialisation of language and a discursivation of space. The combination of text field and geometrical figures presented in "Poème en 7 espaces" creates, on the one hand, a certain spatiality and, on the other hand, bypasses the chronology of a conventionalised narrative structure and a coherent textual coherence.



3 Alberto Giacometti, "poème en 7 espaces", in: *Le Surréalisme au Service de la Révolution* 5, 1933, p. 15

²¹ Alberto Giacometti, "Poème en 7 espaces", in *Le Surréalisme au Service de la Révolution* 5, 1933, p. 15.

Indeed, there are several commonalities between “Objets mobiles et muets” and “Poème en 7 espaces”. As Donat Rütimann has shown, the “Objets mobiles et muets” inscribe themselves to some extent in “Poème en 7 espaces”: “Toutes choses... près, loin” emerge in “Poème en 7 espaces” in the quotation “tous les objets sont partis loin”. The woman who drew her head toward the ear of the lyrical ego in “Objets mobiles et muets” (“elle approche sa tête de mon oreille”), is present in “Poème en 7 espaces” only in her absence: “le bruit de pas d’une femme et l’écho de son rire quitte l’oreille.” Thus, there is a certain movement, which unfolds between the two texts and is embodied mainly by the female figure.²² The text objects of the two poems meander between the years, between issues. By citing parts of “Objets” in “Poème”, Giacometti brings a distant past into the present and inscribes not only a certain form of temporality, of “immediacy” into his poems, but also builds parallels to a the realm outside of the fictional text corpus. Especially with regard to their respective structures, both poems seem, at first sight, to be diametrically opposed. Where the composition and title of “Objets mobiles et muets” focuses on motion and therefore temporality, “Poème en 7 espaces” indicates spatiality, wherein the field of representation and the text corpus intermingle. Yet both poems show a decisive commonality: They both represent a combination of top view and side view. Whereas the interlocking of top view and side view are realized in “Poème en 7 espaces” on a more abstract level, in “Objets mobiles et muets”, Giacometti emphasizes it explicitly when he combines the top view with an accented side view in presenting the sketches of his art works. In both texts, there is spatiality, which is dynamised by the movement of the viewer’s gaze, and temporality, which contemporises itself by the chronological continuity displayed by the poems’ contents; throughout the texts, an interplay between concrete memories, spontaneous associations, and construed inter-textual allusions is established.

This latent system of references, which, as shown, can be found in his early literary work, lead Giacometti, in 1946, to a concrete model of perception displayed in his article “Le rêve, le sphinx et la mort de T.”, which he wrote while in exile in Geneva during World War II for Albert Skira’s Swiss magazine, *Labyrinthe*. In this semi-biographical text, Giacometti deals with the devastating experience of witnessing the death of the former caretaker of his apartment on rue Hippolyte-Maindron (fig. 4). In attempting to verbalise this experience, he is confronted with the problem of visualising a network of events that are inseparable in his memories, that all take place at the same time: The description of

22 Rütimann, 2006 (note 20), pp. 123–125.

Labyrinthe

LE RÊVE, LE SPHINX

par Alberto Giacometti

Labyrinthe

ET LA MORT DE T.

4 Alberto Giacometti, "Le rêve, le sphinx et la mort de T.", in: *Labyrinthe: journal mensuel des lettres et des arts* 22/23, 1946, p. 11–12

this incisive experience is constantly pervaded by associative elements, dream sequences, and his experience with an "ulcerous disease" he contracted on his last visit to the brothel he frequented, *Le sphinx*.

Giacometti was irritated by the simultaneity of the events that occupied his mind and memory while he tried to write down the story sitting in a café in Paris on boulevard Barbès-Rochechouart: "Soudainement, j'ai eu le sentiment que tous les événements existaient simultanément autour de moi. Le temps devenait circulaire, était espace en même temps, et j'essayai de le dessiner."²³

The result of this revelation is the graphic equivalent of the text, a kind of a "space-time disk", with which Giacometti tried to visualize the simultaneity of the events in his memory and his actual perception. The horizontal planes on the desk indicate the keyword linked to his respective association, its location, and the date on which it occurred,

23 Alberto Giacometti, "Le rêve, le sphinx et la mort de T.", in *Labyrinthe* 22–23, 1946, pp. 12–13.

while the corresponding steles constitute the story of the incident in its entirety. Giacometti imagined himself walking around the horizontal planes, standing on one memory while beholding another. In this space-time disk, spatial references dissolve the temporal chronology of the events. The story Giacometti tried to assemble into a coherent lineal narrative can only be expressed in a non-linear way, which opens the arrangement to a vast number of combinations.

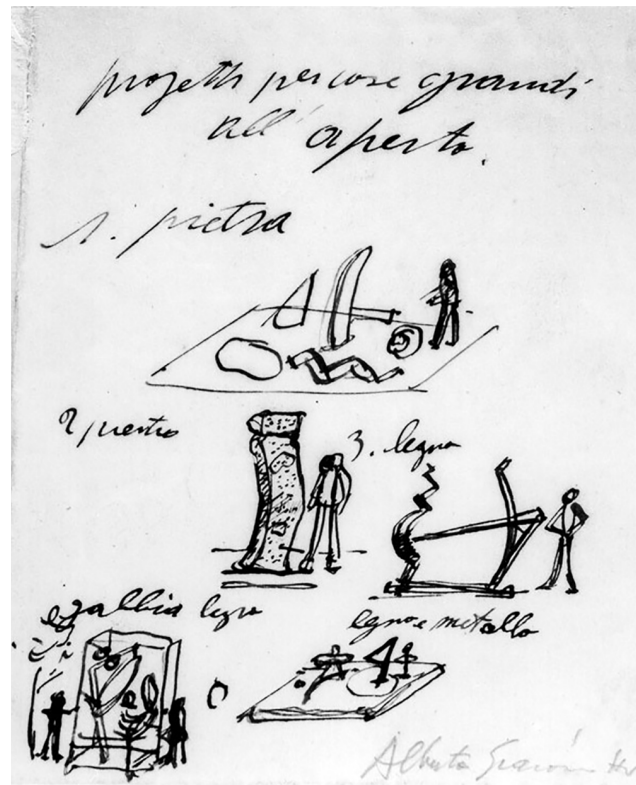
How can a correlation be established between this article, this mode of expression, and the previously analysed poems? To what extent do these relations elucidate Giacometti's game-board sculptures?

Object-poems and the space-time disk

Comparing the horizontal round disk from 1946 with the poem "Poème en 7 espaces", the parallel in their arrangement is evident. While, in 1933, Giacometti still held onto a rectangular model as a basis for the free play of associations, in 1946, the horizontal space of perception was transformed into an orbital area. The panorama of the stele-field-correspondence opens up, and the movement becomes circular. Focusing on the relationship between the modes of pictorial presentation and the arrangement of words in "Objets mobiles et muets", it is obvious that the emphasis is placed on the top view, which finds its correspondence in the vertically rising steles on the space-time disk. Therefore, it can be concluded that Giacometti's model of space-time configuration, designed in 1946, can be understood as a condensation and concretion of his literary work from 1931 to 1933. Furthermore, it is evident that, in his literary work from this period, he had already begun to experiment with the configuration of perception by developing literary and material "disks", which have an inherent movability. As a result, he permitted himself the option of boldly combining the configurations of time and space in telling the story, which consists of associations, dreams, and veiled memories. This conclusion leads us to a deeper understanding of Giacometti's game-board sculptures.

Giacometti's literary work and his sculptures-as-board-games

In Giacometti's "sculptures-as-board-games", top and side views intermingle. While the player's moves can only be understood, followed, and controlled from the top view, it is the side view that makes the moves tangible and sets them in action. This is the same mechanism that lies at the basis of Giacometti's object-poems. While the interlock-



5 Alberto Giacometti, “Progetti per cose grandi all’aperto”, 1931/32, pen and ink drawing, 12 × 10,4 cm,

ing of top and side views is explicitly demonstrated in “Objets mobiles et muets”, “Poème en 7 espaces” resembles, functions as, and must be understood more like a cartographic document. The poem expresses spatiality in a more abstract manner; the movement occurs between the elements within the square frame, which triggers associations in the mind of the reader or viewer. Whereas the reading movement is inscribed structurally in Giacometti’s literary pieces, it radicalises itself in his sculptures-as-board-games, as these artworks consist of movable (and moving) elements, which constantly challenge the viewer’s gaze.

The viewer must position her- or himself in relation to the arrangement and the change in the arrangement of the particular elements. Hence, from the very beginning, Giacometti involves the viewer as an active player, in whom gaze and action converge. This specific conjunction obviously bears a Bataillan moment of *alteration* and *acéphale*: By surrendering itself to the playing area, the subject puts itself at stake. And yet, something more is happening. While Krauss restricts the playing areas to spaces of potential viewing that lead to an act of subjective transgression, Giacometti seemed, from the very beginning, to playfully ponder the configuration of reality itself. His sketch *Progetti per cose*

grandi all'aperto (Drafts for grand outdoor works) from 1931/32, which was largely unknown until the previously cited Hamburg exhibition in 2013, reveals this intent very clearly (fig. 5). The addition of a human figure next to every sculpture shows that Giacometti planned to realise each of the works life-size or even bigger.²⁴ His early sculptures, therefore, seem to have already been intended as drafts for large-scale projects in public spaces, where the viewer was meant to actively engage with the artworks.

Thus, one can conclude that Giacometti's game-board sculptures can be read not only metaphorically, as models of subjective transgression, but also very pragmatically, as attempts to interfere with reality itself and to design a space between art and life. His literary work is, therefore, an important source for obtaining a deeper understanding of the interplay between vision and experience. It not only allows us to comprehend the steps that link the early game-board sculptures with his later work but also reveals the tall, vertical groupings of humanlike figures as the result of a continuous and systematic development.

24 Cf. exh. cat., Hamburg 2013 (note 2), p. 13.

Index des noms

A

Adorno, Theodor W. 63
 Alain (Émile-Auguste Chartier) 179
 Appel, Karel 240
 Aragon, Louis 29, 35, 37, 38, 40, 61, 68, 115,
 121, 179
 Archipenko, Alexander 295
 Arnaud, Noël (dit Raymond Valentin Muller)
 160
 Artaud, Antonin 47, 229, 232, 297
 Atlan, Jean-Michel 152, 157-159, 161, 163, 264
 Auriol, Vincent 28

B

Bachelard, Gaston 149-153, 155-157, 162, 165,
 167, 169-172, 240
 Balenciaga, Cristóbal 94, 95
 Balmain, Pierre 94, 95
 Balthus (Balthasar Klossowski) 61
 Barr, Alfred 67, 113, 114, 121
 Barthes, Roland 178, 193, 298
 Bataille, Georges 240, 246, 259, 297-300
 Baudelaire, Charles 212, 217-219, 226
 Bazaine, Jean 264
 Beauvoir, Simone de 65, 66
 Beckett, Samuel 47, 79, 88
 Bellmer, Hans 84
 Benjamin, Walter 258
 Bergson, Henri 143
 Bernanos, Georges 179
 Bernard, Emile 70, 71
 Bhabha, Homi 244
 Bill, Max 17
 Billard, Pierre 181, 182
 Bissière, Roger 32
 Bitsch, Charles 180
 Blanchot, Maurice 47, 155, 156, 167, 170
 Bonnard, Pierre 31, 32, 35, 37, 39, 115, 186

Bott, Francis 159, 160
 Boumeester, Christine 161
 Bouret, Jean 157
 Bourdelle, Antoine 295
 Bourdieu, Pierre 68
 Bourdin, Guy 98
 Braque, Georges 32-36, 39, 43-45, 186
 Brassäi 108, 110, 111, 210-228
 Braunberger, Pierre 180
 Breker, Arno 35, 107
 Breteau, Claude 160, 163
 Breton, André 43, 44, 47, 59, 64, 67, 71, 86, 150,
 179, 193, 194, 276, 297, 300
 Breuer, Josef 248
 Brouet, Claude 102, 103
 Brunhoff, Michel de 91, 92, 97-99
 Bryen, Camille 283
 Bucaille, Max 160
 Bucher, Jeanne 50, 54, 297
 Buñuel, Luis 60, 274
 Bursztyn, Feliza 243-254

C

Cachin, Marcel 116-125
 Callot, Jacques 62, 63
 Camus, Albert 179
 Capa, Robert 110, 111, 113, 118
 Cardin, Pierre 105
 Cartier-Bresson, Henri 58, 110, 111, 119
 Cassou, Jean 31, 39, 124, 257
 César (César Baldaccini, dit) 247, 253
 Cézanne, Paul 29, 33, 37, 61, 70, 72, 122
 Chagall, Marc 36, 41, 52, 118, 125
 Chaplin, Charlie 273
 Chabrol, Claude 180, 182
 Charcot, Jean-Martin 248, 249
 Charles-Roux, Edmonde 98
 Chastel, André 258, 259, 268

Clarke, Henry 98
 Cocteau, Jean 274
 Conord, André-Frank 195
 Cornell, Joseph 42
 Coty, René 28
 Courrèges, André 105
 Crevel, René 61

D

Dahou, Mohamed 195
 Dalí, Salvador 30, 60, 297, 298
 Damisch, Hubert 240
 Daqian, Zhang 57
 Daussy, Raymond 160, 161
 Debord, Guy-Ernest 63, 195, 273, 275-277
 Debret, Jean-Baptiste 197-208
 Degand, Léon 123
 Del Marle, Félix 164
 Delouvrier, Paul 24, 26
 Demy, Jacques 180, 181
 Derain, André 123
 Deren, Maya 59, 60
 Descartes, René 68, 300
 Desnos, Robert 297
 Despiau, Charles 122
 Dewasne, Jean 264
 Deyrolle, Jean 264
 Diderot, Denis 127, 271
 Didi-Huberman, Georges 258, 298
 Diop, Cheikh Anta 260, 263, 266
 Dior, Christian 95, 96
 Doisneau, Robert 120, 121
 Doniol-Valcroze, Jacques 180, 181
 Dorival, Bernard 30, 31, 34-40, 44, 45
 Drouin, René 82, 119, 125, 142, 279-282
 Dubuffet, Jean 9, 52, 63, 141, 143-145, 152, 154, 234, 240-242
 Duchamp, Marcel 42-45
 Dufrière, François 273, 275
 Dufy, Raoul 34, 37, 125
 Dumond, Jacques 18, 25
 Dunoyer de Segonzac, André 122
 Duthuit, Georges 47, 79, 80

E

Éluard, Paul 117, 121, 125-127
 Éluard, Nusch 111
 Einstein, Carl 298
 Eisenstein, Sergueï 273, 274
 Eisner, Maria Giovanna 214
 Erni, Hans 60
 Ernst, Max 42, 44, 49, 84
 Estienne, Charles 41, 192-194

F

Fabiani, Martin 29
 Facchetti, Paul 51
 Falkenstein, Claire 54
 Fath, Jacques 94, 95
 Fautrier, Jean 63, 143, 154, 230-234, 239, 240, 242
 Fayeton, Jean-Louis 19
 Ferré, Léo 194
 Fontana, Lucio 63
 Fougeron, André 186
 Fouquet, Nicolas 29, 31, 122
 Francis, Sam 47, 49, 57
 Franju, Georges 179, 181
 Frank, Jean-Michel 61
 Freud, Sigmund 56, 248
 Fried, Michael 62, 64, 65

G

Gaitán Durán, Jorge 246, 253
 Gallimard, Gaston 270
 Garcia Rossi, Horacio 247
 Gaille, Charles de 26, 28, 109, 111, 116, 118, 176
 Genet, Jean 61, 62, 71
 Giacometti, Alberto 9, 58-74, 85-89, 247, 294-308
 Gide, André 179
 Gieure, Maurice 32, 34, 35
 Gimpel, René 39
 Giroud, Françoise 178, 179
 Givenchy, Hubert de 95
 Givray, Claude de 180, 181
 Godard, Jean-Luc 180, 181, 270
 Goetz, Henri 159, 160
 Gombrich, Ernst 255, 258
 González, Beatriz 254
 Goya Francisco de 33, 131, 219, 223
 Graves, Morris 54
 Greenberg, Clement 62
 Gréco, Juliette 62
 Gromaire, Marcel 30, 186
 Gropius, Walter 19
 Guggenheim, Peggy 59
 Guilly, René 142, 279-281, 283, 285-287, 289-293
 Guys, Constantin 37, 217-219

H

Haftmann, Werner 132, 292
 Hains, Raymond 273
 Halpern, Jacques 160-162
 Hartung, Hans 128-139, 159, 161, 163, 164, 283
 Hauteœur, Louis 35
 Hawks, Howard 175
 Herbin, Auguste 286

Herbst, René 16
 Hermant, André 16
 Hitchcock, Alfred 175
 Hitler, Adolf 110, 112
 Hoffman, Hans 46
 Hokusai, Katsushika 132
 Huston, John 175
 Huyghe, René 32, 38, 45

I

Isou, Isidore 270-276

J

Jaguer, Édouard 160-162
 Jarocinski, Jerzy Waldemar (dit Waldemar-George) 120-122, 187
 Jauss, Hans Robert 197, 198, 200
 John, Ole 277
 Jongkind, Johann Barthold 29
 Jorn, Asger 240-242, 276
 Joyce, James 47
 Judd, Donald 62, 64

K

Kafka, Franz 47
 Kahnweiler, Daniel-Henry 39, 127
 Kallen, Horace Meyer 131, 132
 Kandinsky, Wassily 119, 125, 134
 Kemény, Zoltán 240-242
 Kisling, Moïse 36
 Klee, Paul 134, 135
 Klein, Roger 214
 Klein, William 98
 Klein, Yves 63
 Kokoschka, Oskar 30
 Kooning, Willem de 46, 49
 Kootz, Samuel 127
 Kraszna-Krausz, Andor 214
 Krauss, Rosalind 62, 63, 297, 299, 300, 307
 Krull, Germaine 111, 222
 Kubrick, Stanley 253
 Kurz, Otto 132, 142
 Kyrou, Ado 275-277

L

Labisse, Félix 160
 Lang, Fritz 175
 Langlois, Henri 175
 Lapicque, Charles 264
 Laude, Jean 162, 163, 260, 263
 Laurens, Henri 295
 Laurent, Jacques 173, 174

Lazareff, Hélène 92, 100
 Lebel, Robert 43-47
 Le Corbusier 19
 Léger, Fernand 21, 39, 264
 Le Greco, Dominikos Theotokópoulos, dit 33
 Leiris, Michel 112, 121, 260, 297
 Lelong, Lucien 93, 94
 Lemaître, Maurice 270, 271, 273
 Lempereur, Albert 97, 102, 103
 Le Parc, Julio 247
 Leroi-Gourhan, André 67
 Leth, Jørgen 277
 Lévêque, Jean-Jacques 84, 85
 Lévi-Strauss, Claude 67, 183, 260
 Lhote, André 31, 32, 35, 40-43, 119, 123, 186
 Lipchitz, Jacques 295
 Loeb, Albert 63
 Loeb, Pierre 63
 Loewy, Raymond 15, 28
 Lope de Vega 34
 Lukács, Georg 246
 Lurçat, Jean 30

M

Maar, Dora 117
 Mac Orlan, Pierre (Pierre Dumarchey) 218, 219
 Magnelli, Alberto 264
 Maillol, Aristide 37
 Maldonado, Tomás 19, 21
 Malraux, André 28, 71, 107, 179, 233, 255, 256, 258, 259, 267
 Malraux, Clara 157
 Manet, Edouard 73-75
 Manzoni, Alessandro 63
 Marchand, André 41
 Marchand, Jean-José 130, 132
 Marcuse, Herbert 246
 Marker, Chris 180
 Marinetti, Filippo 270
 Masson, André 44, 297
 Mathieu, Georges 50, 138, 140, 141, 157, 188, 193, 194, 282, 283
 Matisse, Henri 29, 31, 32, 35-37, 39, 63, 115, 122, 125, 186
 Matta, Roberto 44, 247
 Mauclair, Camille 35, 123
 Mauriac, François 179
 Maurras, Charles 179
 Méliès, Georges 252
 Mendès France, Pierre 196
 Merleau-Ponty, Maurice 64, 67, 69-75, 130, 258
 Meurice, Jean-Michel 79, 81
 Michaud, Eric 27, 256
 Michaux, Henri 47, 85, 231, 232, 242
 Miller, Henry 214
 Miller, Lee 106, 110, 111, 114-117
 Minnelli, Vincente 175
 Mitterrand, François 273

Modigliani, Amedeo 29, 35, 36
 Mondrian, Piet 39, 82, 129, 131
 Monet, Claude 29, 39
 Montandon, Georges 61
 Morris, Robert 64
 Motherwell, Robert 46
 Muñoz, Oscar 251

N

Namuth, Hans 140
 Negret, Edgar 252
 Newman, Barnett 62
 Nourissier, François 177

O

Ohanian, Rajak 78

P

Parent, Claude 19-21, 27
 Parinaud, André 87
 Parrot, Louis 108, 123, 186
 Pascin, Jules 36
 Passeron, René 152, 160
 Paulhan, Jean 68, 170, 191, 239, 240
 Paz, Octavio 246
 Penrose, Roland 77
 Péret, Benjamin 61
 Permeke, Constant 30, 36
 Perriand, Charlotte 28
 Picabia, Francis 252, 283
 Picasso, Pablo 9, 12, 29, 31-37, 39, 61, 62, 67,
 76, 77, 81, 88, 107-127, 185-187, 226, 227,
 264, 297
 Picon, Gaëtan 79
 Pignon, Édouard 186
 Pingusson, Georges-Henri 16
 Pinilla, Rojas 247
 Poe, Edgar Allan 150, 181, 217
 Pollet, Jean-Daniel 180
 Pollock, Jackson 46, 49, 51-55, 57, 138, 140,
 189-193, 236
 Pomerand, Gabriel 270, 271
 Ponge, Francis 43, 44, 71, 143, 144, 240, 242
 Prévert, Jacques 226
 Prothin, André 22, 23
 Proust, Marcel 68
 Prouvé, Jean 28
 Putman, Jacques 80

Q

Queneau, Raymond 117, 297

R

Rauschenberg, Robert 64
 Ray, Nicholas 175
 Raymond, Marie 159
 Reed, Carol 61
 Reinhardt, Django 187
 Reismann, János 214, 215
 Renoir, Auguste 29, 39
 Resnais, Alain 138, 179-181
 Restany, Pierre 49
 Ricci, Nina 94
 Richier, Germaine 234-236
 Riopelle, Jean-Paul 47
 Rivet, Paul 260
 Rivette, Jacques 180-182
 Rivière, Georges-Henri 260, 298
 Rochas, Marcel 94, 95
 Roché, Henri-Pierre 82, 84, 237
 Roger-Marx, Claude 37, 38, 40, 41
 Roger-Viollet, Hélène 117
 Rohmer, Éric 173, 180, 181, 275
 Rosenberg, Paul 39, 138
 Rothko, Mark 46, 49, 51, 52, 57
 Rouault, Georges 30
 Rouch, Jean 180
 Rousseau, Madeleine 160, 255-268
 Rozier, Jacques 180
 Rubin, William 63
 Rugendas, Mauritz 198, 199

S

Sartre, Jean-Paul 62, 63, 67-69, 71, 85, 121, 129,
 131, 150, 155, 156, 167-170, 179, 281, 287-291,
 293
 Schein, Ionel 20
 Scherman, David 117
 Schiaparelli, Elsa 61, 95
 Schneider, Gérard 161, 163, 164, 264
 Schneider, Pierre 79, 87
 Schoendoerffer, Pierre 180
 Schwab, Éric 230
 Seymour, David (dit Chim) 111
 Skira, Albert 61, 304
 Smet, Gustave de 36
 Soto, Jesús Rafael 247
 Soulages, Pierre 148-172, 264
 Soutine, Chaïm 29, 30, 35, 36, 41
 Spengler, Oswald 267
 Staline 184, 194
 Stamos, Theodoros 46
 Starobinski, Jean 61
 Still, Clyfford 54, 57
 Straram, Patrick 195
 Sugai, Kumi 56

T

Tal-Coat, Pierre 186
 Tallon, Roger 28
 Tapié, Michel 46, 50, 54, 55, 192-194, 283
 Tati, Jacques 246
 Thorsen, Jens Jørgen 277
 Tinguely, Jean 67, 243, 252, 253
 Tobey, Mark 46, 49-57
 Traba, Marta 252, 253
 Triolet, Elsa 117
 Truffaut, François 173, 174, 176, 180-182
 Tzara, Tristan 45, 270

U

Utrillo, Maurice 29

V

Vago, Pierre 19
 Valdés Leal, Juan de 34
 Valéry, Paul 121, 126
 Van Gogh, Vincent 29, 282
 Van Velde, Bram 47, 77-82, 85, 88
 Varda, Agnès 180, 181
 Vian, Boris 62
 Viénot, Jacques 15-17, 19, 26-28
 Villamizar, Eduardo Ramírez 252
 Villers, André 76, 77
 Villon, Jacques 36
 Vlaminck, Maurice de 33, 122
 Vogel, Lucien 91, 92
 Vigo, Jean 181

W

Waldemar-George, voir Jarocinski
 Warburg, Aby 258
 Warren, Michel 79
 Weiss, Sabine 98
 Welles, Orson 61
 Wolman, Gil 195, 273
 Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze) 82-86,
 132, 141-143, 188-191, 230, 236-238, 240, 242,
 279-287, 289, 293

Y

Yanaihara, Isaku 87

Z

Zao, Wou-Ki 56
 Zadkine, Ossip 234, 236, 245
 Zehrfuss, Bernard 19
 Zervos, Christian 114, 127

Crédits photographiques

Couverture

Shunk Kender © Roy Lichtenstein Foundation.

Préface

© ImageArt, photo Claude Germain © Succession Picasso

Tony Côme

Ill. 1 : *esthétique industrielle*, n°62, p. 48–49, photographie anonyme. Ill. 2 : *esthétique industrielle*, n°55, mars-avril 1962, p. 76. Ill. 3 : *esthétique industrielle*, n°65, spécial « la ville », mars-avril 1964 (maquette et mise en page : Jean Guillet). Ill. 4 : *esthétique industrielle*, n°65, spécial « la ville », mars-avril 1964, p. 14–15. Ill. 5 : *esthétique industrielle*, n°65, spécial « la ville », mars-avril 1964, p. 48–49, photo Jacques Dumond (?).

Catherine Dossin

Ill. 1 : Catherine Dossin. Ill. 2 : Musée national d'Art moderne, Paris, photo Catherine Dossin. Ill. 3 : Maison de la pensée française, Paris, photo Catherine Dossin.

Thierry Dufrêne

Ill. 1 : © Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos © Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti + ADAGP). Ill. 2 : Photo Joaquim Gomis, dans : Christian Derouet, *Zeros et Cahiers d'art. Archives de la bibliothèque Kandinsky*, Paris 2011, p. 150 © Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti + ADAGP). Ill. 3 : arrêt sur image de la vidéo https://www.youtube.com/watch?v=XbBZqp_owiA, 01:39 min., capture d'écran de l'auteur [créée : 01.08.2017]. Ill. 4–10 : Photos Thierry Dufrêne © Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti + ADAGP) Paris. Ill. 11 : *Manet 1832-1883*, cat. exp. Paris, Galeries National du Grand Palais/ New York, The Metropolitan Museum of Art, Berlin, 1984, S. 391.

Maurice Fréchuret

Ill. 1, 4 : © ADAGP, Paris [2017]. Ill. 2 : © Rajak Ohanian. Ill. 3 : *La collection, Musée d'art moderne Saint Etienne*, éd. par Jacques Beauffet et Martine Dancer, cat. coll. Saint Etienne, Musée d'art moderne, Paris 2000, p. 86. Ill. 5 : © Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti + ADAGP) Paris.

Sophie Kurkdjian

Ill. 1 : Archive de la Chambre syndicale de la Couture. Ill. 2–3 : © LAPI / Roger-Viollet. Ill. 4 : *Vogue français*, numéro spécial de prêt-à-porter d'automne, août 1956, couverture. Ill. 5 : *Elle*, 18 février 1952. Ill. 6 : *Jardin des modes*, septembre 1954. Ill. 7 : *Elle*, n°640, 31 mars 1958, couverture.

Martin Schieder

Fig. 1 : © Lee Miller Archives, England 2017. All rights reserved. Fig. 2 : © Robert Capa / Magnum Photos © International Center of Photography. Fig. 3, 8 : © Bibliothèque nationale de France. Fig. 4 : © LAPI / Roger-Viollet. Fig. 5 : © Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos. Fig. 6 : © Robert Doisneau / Gamma-Rapho. Fig. 7 : © Succession Picasso.

Monika Wagner

Abb. 1–3, 5–7: © Collection Fondation Hartung-Bergman. Abb. 4 : Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, München 1925, Faksimile Berlin 2014, S. 6. Abb. 8 : Foto Louis Goldaine, in : *Das Kunstwerk* 12.10, 1959, S.10–11. Abb. 9–12: © ADAGP, Paris [2017].

Natalie Adamson

Ill. 1–3: © Pierre Soulages 2017. Ill. 4 : © ADAGP, Paris [2017].

Serge Guilbaut

Ill. 1 : © CORNELL CAPA/The LIFE Picture Collection/Getty Images. Ill. 2, 5 : © ADAGP, Paris [2017]. Ill. 3 : Catalogue de vente *Otto Wols (1913–1951)*, Paris, Aponem/Drouot Richelieu, 15. juin 2011, p. 15, n° 27. Ill. 4 : *Wols. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Photographien, Druckgraphik*, éd. par Marianne Karabelnik-Matta, cat. exp. Zürich, Kunsthaus, Zürich 1989, p. 56. Ill. 6 : © Rudy Burckhardt / Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Ulrike Blumenthal

Abb. 1–9: Brassäi, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949 © Estate Brassäi – RMN-Grand Palais. Abb. 10 : Quentin Bajac und Sylvie Aubenas (Hg.), *Brassäi. Le flaneur nocturne*, Paris 2012, S. 132, Abb. 87 © Estate Brassäi – RMN-Grand Palais. Abb. 11 : *Brassäi : The Eye of Paris*, hg. von Anne Wilkes Tucker, Ausst.-Kat. Houston, The Museum of Fine Arts, New York u.a., 1999, S. 317, Abb. 115 © Estate Brassäi – RMN-Grand Palais.

Déborah Laks

Ill. 1 : © Fondation Gandur pour l'Art, Genève, photo Sandra Pointet. Ill. 2–5: © ADAGP, Paris [2017].

Adriana Pena Mejia

Ill. 1 : Bogotá, Collection d'Art Banco de la República de Colombia, n° de registro AP5100. Ill. 2 : Bogotá, Collection d'Art Banco de la República de Colombia, n° de registro AP5291. Ill. 3 : Bogotá, Collection d'Art Banco de la República de Colombia, n° de registro 5102. Ill. 4 : Archivio fotográfico de Hernán Díaz, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

Lucia Piccioni

Ill. 1 : Madeleine Rousseau, *Introduction à la connaissance de l'art présent*, Paris : Association populaire des amis des musées, 1953, couverture, photo Lucia Piccioni. Ill. 2 : *Le Musée Vivant*, n° 5, décembre 1946, couverture, photo Lucia Piccioni. Ill. 3 : *Introduction à la connaissance de l'art présent*, Paris : Association populaire des amis des musées, 1953, p. 26–27, photo Lucia Piccioni. Ill. 4 : *Introduction à la connaissance de l'art présent*, Paris : Association populaire des amis des musées, 1953, n.p., photo Lucia Piccioni.

Marin Sarvé-Tarr

Ill. 1 : © Isidore Isou/Cinédoc Paris Films Coop 2017. Ill. 2 : arrêt sur image de la vidéo <https://www.youtube.com/watch?v=AF06-TBrwY>, 15 :45 min, capture d'écran de l'auteur [créée : 01.08.2017]. Ill. 3 : arrêt sur image de la vidéo <https://www.youtube.com/watch?v=sos-fC2oaACA>, 2 :08 min, capture d'écran de l'auteur [créée : 01.08.2017]. Ill. 4 : © Vibeke Winding / Lethfilm.

Katrin Thomschke

Abb. 1–4: © ADAGP, Paris [2017].

Rosali Wiesheu

Fig. 1 : Photo National Gallery of Art, Washington © Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti + ADAGP). Fig. 2 : *Le Surréalisme au Service de la Révolution* 3, 1931, p. 18–19 © Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti + ADAGP). Fig. 3 : *Le Surréalisme au Service de la Révolution* 5, 1933, p. 15 © Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti + ADAGP). Fig. 4 : *Labyrinthe : journal mensuel des lettres et des arts* 22/23, 1946, p. 11–12 © Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti + ADAGP). Fig. 5 : *Giacometti. Die Spielfelder*, Hubertus Gaßner and Annabelle Görden (eds.), exh. cat., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2013, p. 32 © Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti + ADAGP).

