

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.