

## 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<sup>e</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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 Vichy<sup>2</sup> 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 français<sup>3</sup>? 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 *Comœdia*, 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 pays<sup>4</sup>. »

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 pure<sup>5</sup>. »

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...<sup>6</sup> ». 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 critique<sup>7</sup>. »

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 elle<sup>8</sup> : « 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 reste<sup>9</sup>. »

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



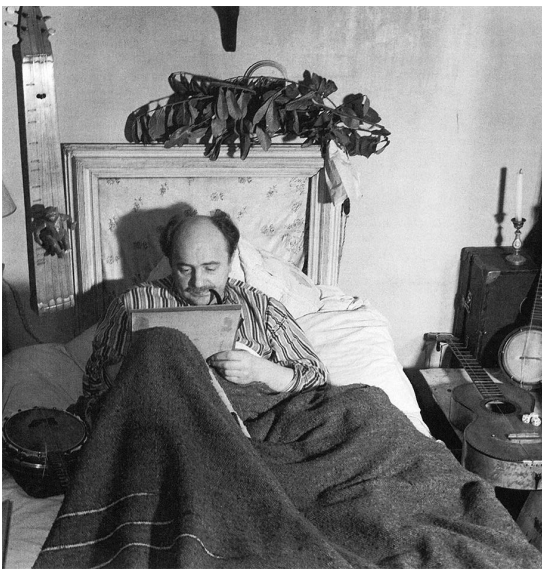
2 Jackson Pollock, *Full Fathom Five*, 1947, huile sur toile, clous, petits clous, boutons, clé, pièces de monnaie, cigarettes, allumettes, etc., 129,2 × 76,5 cm, New York, Museum of Modern Art

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 pas<sup>10</sup>. »

### 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

<sup>10</sup> Wols, *Les Aphorismes*, Amiens 1989, p. 29.

entre le “messianisme politique” du parti communiste et le “pessimisme” du philosophe de l’absurde<sup>11</sup> ». 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 nous<sup>12</sup> ». 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’Atlantique<sup>13</sup> ». 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 :

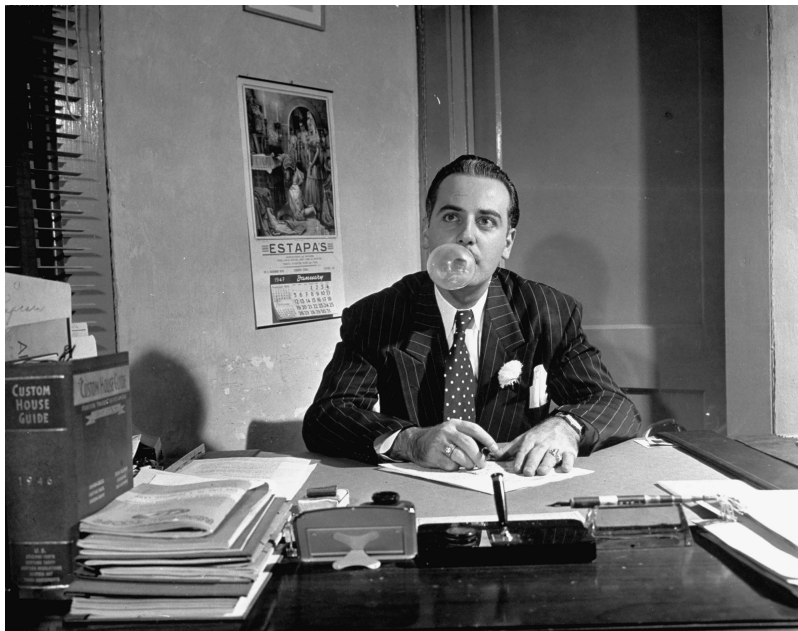
« L'Europe est affaiblie aujourd'hui après une longue et douloureuse maladie. Pour cette personne malade, les Américains envoient la pénicilline, et les Soviétiques les microbes. Naturellement, c'est le médecin que nous préférons. Mais notre objectif en tant qu'Européens est de pousser les microbes dès que possible afin qu'il n'y ait pas besoin de médecin<sup>14</sup>. »

14 « Eastern European Programm » 1963, Österreichische Nationalbibliothek Vienne, Fonds Sperber (désormais ÖNB-FS), dossier 536, cité par Pierre Grémion, *Intelligence de l'anticonnisme. 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.