

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.

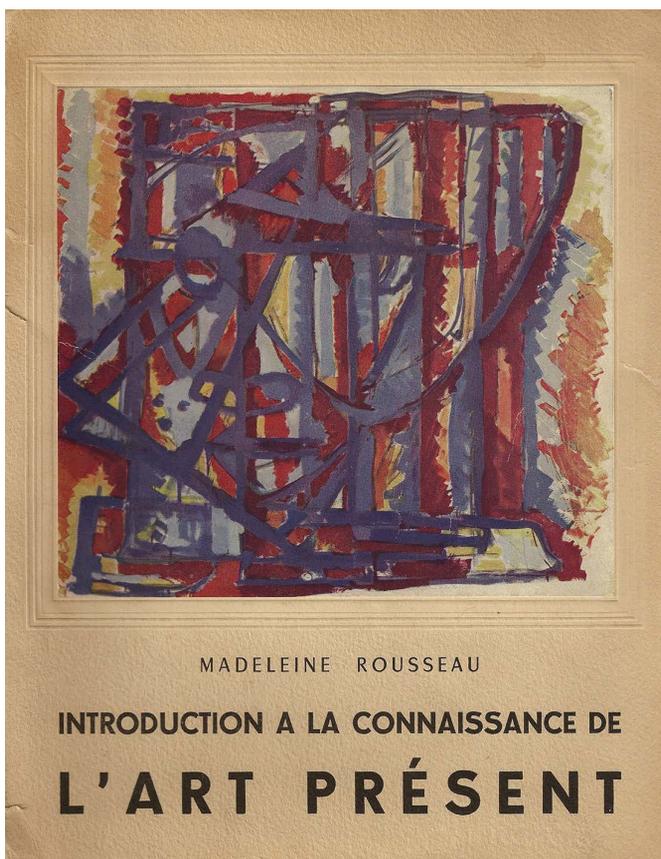
18 Ibid., p. 113.

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 MUSEES ?

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. Décroché le notait déjà le 20 mai 1853 : « La nature en chemin de fer ne fait pas le même effet qu'en 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

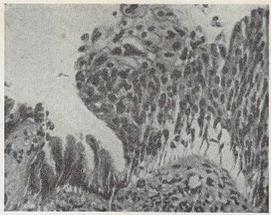


Fig. 10 : CELLULE CANCEREUSE (microphotographie extraite de « What's new », Juillet 1942).

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).

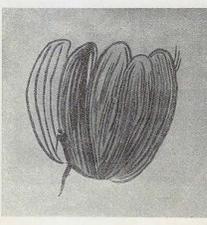
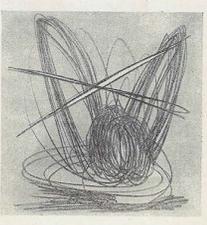


Fig. 14 : HARTUNG : Peinture (1938-1946), coll. privée, Paris.



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.