

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

« ON ME TRAITE AU MIEUX COMME UN MONUMENT »

(OTTO DIX, 1951). LE SORT DES ARTISTES
FIGURATIFS DANS LES ANNÉES 1950

sous la direction Catherine Wermester

Pour citer cet ouvrage

Catherine Wermester (dir.), *« On me traite au mieux comme un monument »*. (Otto Dix, 1951). *Le sort des artistes figuratifs dans les années 1950*, Paris, site de l'HiCSA mis en ligne en décembre 2018.

SOMMAIRE

Emmanuel Pernoud , Hopper à soixante-dix ans : une vieillesse réaliste	3
Emilia Héry , La mauvaise réputation. Le rejet de Giorgio de Chirico dans l'Italie des années 1950	15
Juliette Milbach , Quand les peintres soviétiques cherchent à reformuler le réalisme (soviétique)	29
Coralie Machabert , La situation des artistes figuratifs dans le foyer artistique toulousain au cours des années 1950	46
Morgane Walter , La critique d'art conservatrice germanophone : autour de Hans Sedlmayr	62
Catherine Wermester , Otto Dix, artiste « dégénéré » et réactionnaire. Le peintre et la critique allemande des années 1950, aspects d'une réception	80

HOPPER À SOIXANTE-DIX ANS : UNE VIEILLESE RÉALISTE

EMMANUEL PEROUD

Professeur à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, HiCSA

Dans les années 1940, Clement Greenberg professait qu'il ne saurait y avoir de peinture autre qu'abstraite si la peinture devait respecter son espace qui n'était pas en profondeur mais en plan. Il ne s'agissait pas d'une affaire de goût mais de déterminisme historique: la peinture avançait vers son émancipation inexorable – tel était le « sens de l'histoire » des avant-gardes. Ce déterminisme de l'avènement de l'espace-plan reléguait l'art figuratif (ou tout simplement suggestif d'un espace à trois dimensions) dans le passé, cet art fut-il tout à fait contemporain. Lorsque Greenberg s'exprimait, en 1940, la peinture américaine moderne était encore dominée par le réalisme social et le régionalisme, avec les figures de Reginald Marsh, Grant Wood, John Steuart Curry, Thomas Hart Benton – ce dernier ayant vivement marqué le jeune Pollock, comme le firent les muralistes mexicains, autres représentants du réalisme d'entre-deux-guerres. Comment définir cet art présent, vivant, qui serait un anachronisme historique ? Greenberg allait recourir au terme de « provincialisme » qui avait cet avantage de pouvoir désigner une simultanéité décalée, hors du mouvement, tout en entrant en résonance immédiate avec le répertoire des régionalistes, peintre de la vie rurale américaine¹.

À côté du supposé « provincialisme » de la figuration réaliste, d'autres qualificatifs furent utilisés qui visaient à dissocier du présent l'art actuel qui n'était pas d'avant-garde. En 1946, dans le compte-rendu d'une exposition au Whitney Museum, Greenberg allait tout à la fois encenser Pollock et dénigrer Hopper – un Hopper de 64 ans qui était devenu une gloire nationale sans être pour autant un objet de musée puisque lui et Charles Sheeler, en 1943, avaient été désignés comme « les pionniers d'une nouvelle voie », dans l'exposition *Réalistes et réalistes magiques en Amérique* du MoMA (Troyen *et al.*, 2007). « Le travail de Hopper devrait être rangé dans une catégorie à part », écrivait Greenberg. « Il n'est pas un peintre au sens strict du terme ; ses procédés sont de seconde main,

1 Sur le thème du « provincialisme » dans les écrits de Greenberg, voir Greenberg, C. (2017), *Écrits choisis des années 1940*. Art et culture, éd. Katia Schneller, Paris, Macula, p. 162-163, note 1 p. 182, p. 425, note 2 p. 427, p. 447-453, p. 483-487.

usés et impersonnels [...] Les tableaux de Hopper sont essentiellement des photographies, et ils sont littéraires comme peut l'être la meilleure photographie qui soit². » Autrement dit, si Hopper faisait de la peinture, c'était en amateur, non comme un artiste pleinement impliqué dans son art et conscient de ses moyens. Au mieux, c'était un naïf – Greenberg parlait d'un « sens rudimentaire de la composition » et terminait par un compliment pour le moins ambigu : « [...] Hopper est tout bonnement un mauvais peintre. Mais s'il était un meilleur peintre, il ne serait sans doute pas un artiste d'une telle supériorité³. »

Hopper en porte-à-faux : le groupe Reality

Comment Hopper allait-t-il réagir à une critique formaliste qui le disqualifiait en lui déniait sa qualité d'artiste ? Il le fit à plusieurs niveaux, la plus intéressante de ces réactions étant la réponse véhiculée par sa peinture.

Grand muet devant l'éternel (John Dos Passos rapporta le souvenir d'éprouvants tête-à-tête au cours desquels pas un mot ne sortait de sa bouche), Hopper sortit de sa réserve proverbiale. En 1953, il rejoignit un groupe d'artistes qui s'étaient choisis le nom sans équivoque de *Reality* et signa avec eux un manifeste pour la défense de la peinture figurative qu'ils jugeaient ostracisée par les musées, en particulier par le MoMa, au profit de la peinture abstraite (Levin, 1995). Il y avait de quoi s'étonner de ce soudain sens du collectif de la part d'un Hopper qui s'était toujours défendu de quelque appartenance à un groupe et avait jalousement cultivé son indépendance, voire sa solitude. Dans l'entre-deux-guerres, il avait pris soin de récuser l'étiquette de peintre de la « scène américaine » (American Scene) que les critiques lui accolait, en clamant haut et fort la filiation de son œuvre avec la peinture européenne. Il avait en particulier démenti les liens qu'on pouvait lui supposer avec le réalisme de l'École de la poubelle (Ash Can School), qualifiée par lui de « sociologique⁴. » La distinction était pour lui déterminante : s'instituer peintre, c'était rompre les liens avec son premier travail, celui de dessinateur de presse. Rompre avec la servitude du dessinateur travaillant sur commande, au jour le jour, comme un ouvrier de l'image, était la condition pour accéder à l'autonomie symbolique de l'artiste peintre. Quand il déclarait que les réalistes étaient « sociologiques », il visait implicitement l'imprégnation de leur peinture par leur formation d'illustrateurs, formation qu'il partageait avec eux mais que sa peinture avait conjurée,

2 Greenberg, C. (1986) *The Collected Essays and Criticism*, éd. O'Brian, J., vol. 2, *Arrogant Purpose, 1945-1949*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, p. 118. Nous traduisons.

3 *Idem*.

4 Kuh, K., *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York, Harper & Row, 1962, p. 140.

mise ostensiblement à distance. La majorité de ces peintres, en effet, furent de prolifiques illustrateurs de journaux. Hopper le fut aussi jusqu'au milieu des années 1920, travaillant sans relâche pour divers magazines (Levin, 2006). Mais si l'œuvre du peintre Hopper retint l'attention de la critique, dans les années 1920, c'est parce qu'elle figeait le mouvement, l'action, l'animation, tout ce qui faisait le sel d'une illustration – glaciation d'autant plus spectaculaire qu'elle portait sur les sujets mêmes de la presse illustrée, comme le sport, les divertissements, la rue. Devenir peintre, pour Hopper, ce n'était pas renier le spectacle des événements ordinaires, mais le déplacer sur un terrain inconnu de l'illustration de presse, le temps figé des architectures. « C'était l'architecture qui m'intéressait, mais les rédacteurs voulaient des gens agitant les bras⁵ », commentait-il à propos de ses années passées à dessiner pour les journaux. Le premier métier de Hopper est constamment présent dans sa peinture, mais non moins constamment neutralisé. Chez Hopper, la peinture n'est pas la rupture pure et simple avec l'illustration mais son dépassement mis en scène dans la peinture même. S'il fallait définir la figuration chez Hopper, on pourrait parler d'« illustration désactivée » (Pernoud, 2012).

Or, au début des années 1950, le groupe Reality rassemblait ces réalistes que Hopper avait violemment repoussés parce qu'ils étaient trop illustrateurs à son goût. À l'instar des tableaux de Marsh, leur peinture cherchait à reproduire l'animation urbaine par la massification des formes et par le coup de pinceau ; au surplus, elle délivrait des messages politiques, comme les tableaux des frères Soyer, piliers du groupe Reality et acquis aux idées communistes. Illustrant deux fois, en somme : parce que l'image diffusait un message et parce qu'elle recourait à des moyens issus du dessin de presse.

En défendant la cause de la figuration aux côtés de ses anciens ennemis, Hopper sabotait son image de peintre savamment construite. Il donnait des arguments à ceux qui, comme Greenberg, voulaient voir en lui un illustrateur et photographe taquinant du pinceau en amateur, un faiseur d'images qui restait tributaires d'un langage externe à la peinture et se compromettaient avec la « guimauve » de la culture de masse, pour reprendre la phraséologie d'Adorno et Horkheimer dans leurs écrits contre l'industrie culturelle (Adorno, T.W., Horkheimer, M., 1983).

5 Propos rapportés par Archer Winsten, A., « Wake of the News: Washington Square North Boasts Strangers Worth Talking To », *New York Post*, 26 novembre 1935, p. 15, cités par Levin, G. (1995), *Edward Hopper: An Intimate Biography*, New York, Knopf., p. 139.

Figurer sans illustrer

Dans les années 1950, le clivage critique abstraction/figuration piégeait Hopper dans des réductions que sa peinture avait voulu dépasser – dépassement que lui reconnaissait un Rothko, phare de la jeune abstraction qui ne faisait pas mystère de son admiration pour le vieux peintre réaliste (O'Doherty, B., 1982). Mais dans ces mêmes années, la peinture de Hopper réagissait autrement que ne le faisait son auteur par les mots, dans ses prises de position publiques. Tandis que l'artiste s'efforçait d'afficher une ligne cohérente et tranchée au risque du dogmatisme, ses œuvres montraient davantage de complexité en faisant surgir au grand jour un conflit originaire et créateur entre l'illustrateur et celui qui entendait dépasser l'illustration par la peinture.

Les années 1950 et 1960 ne furent pas favorables à Hopper. L'artiste sentait l'inspiration lui manquer et souffrait de tendances dépressives dont il se soulageait en allant au cinéma. Sa production de cette époque se signale par des œuvres peu bavardes et d'autres qui, à l'inverse, sont démonstratives et chargées de symboles.

Dans les premières, on peut ranger *Chambres au bord de la mer*, de 1951 (New Haven, Yale University Art Gallery). Comme *Soleil dans une chambre vide*, de 1963 (coll. part.), la toile est dépourvue de narration et se concentre sur le rendu de la lumière du soleil sur le mur, motif que Hopper présentait souvent comme le principal défi de sa peinture. Comme poussé dans ses retranchements par l'abstraction, Hopper s'expliquera en disant qu'il voudrait peindre la lumière « en soi », mais que c'est chose impossible car il faut bien un objet pour que la lumière soit visible⁶ : en d'autres termes, on est figuratif par nécessité. De fait, il est peu d'œuvres qui « s'abstraient » autant de l'objet que *Chambres au bord de la mer* et *Soleil dans une chambre vide*, comme le confirment des études préparatoires au fusain où l'on voit clairement que le souci premier de Hopper se résume à des pans de clarté et d'obscurité qui se passent de tout décor. Avec ces deux toiles, il en va comme si Hopper répliquait aux protégés de Greenberg en leur montrant ce que veut dire l'abstraction dans une peinture figurative : non pas le matérialisme du médium pictural, mais la peinture de l'immatériel. Rothko ne s'y trompera pas en se retrouvant dans la peinture de Hopper et, disait-il, spécialement dans ses diagonales, une observation qui s'applique magistralement à *Chambres au bord de la mer*, avec son grand pan de lumière oblique.

L'autre volet de l'art de Hopper, dans les années 1950, ce sont les œuvres « à thèse ». L'artiste se sert de la peinture pour illustrer une idée, par exemple celle

6 Voir ses propos recueillis par Aline Saarinen, *Sunday Show*, NBC, New York, 1964, cités dans Levin, G. (1995), p. 531.

que l'excès de cogitation intellectuelle se ferait au détriment de l'expérience sensible : thème d'*Excursion philosophique* (1959, coll. part.), une toile qui pourrait aussi viser l'emprise grandissante de la théorie sur la peinture, un problème qui préoccupait Hopper et le conduisit à déclarer au début des années 1960, un brin provocateur, qu'il était « toujours un impressionniste⁷. » Cette tendance didactique se retrouve dans *Au soleil* (1960, Washington, National Museum of American Art, Smithsonian Institution), un tableau qui semble donner raison à Greenberg lorsque ce dernier voyait en Hopper un amateur qui faisait de la peinture, tant la facture de cette œuvre est raide, voire naïve, tranchant spectaculairement avec la dextérité du Hopper de l'entre-deux-guerres. L'image est incontestablement allégorique, même si l'on peut en discuter la signification. Peut-être Hopper y cible-t-il – assez lourdement, il faut en convenir – l'emprise de la culture de masse qui transforme la nature en écran géant pour des spectateurs passifs.

Il faut relever que, dans les deux cas, la peinture fait allusion à l'écrit par le biais de la figure du lecteur qui signifie, si on ne l'avait pas compris, que ces tableaux doivent se lire et pas seulement se contempler : qu'ils illustrent un propos.

On voit donc cet Hopper de 70 ans aux prises avec un dilemme : accepter d'encourir l'accusation d'être un illustrateur en peinture en assumant entièrement la cause de l'art figuratif et sa croisade aux côtés des « réalistes » ; se défendre d'en être un en quête d'une hypothétique abstraction par les moyens de la figuration. La difficile alternative à laquelle Hopper se trouvait confronté s'inscrivait dans un contexte bien particulier : qui disait figuration réaliste, dans la critique d'avant-garde qui dominait la scène artistique new-yorkaise dans les années 1950, disait concession à la culture de masse, à ce que Greenberg avait baptisé « kitsch » dans son article de 1939 paru dans *Partisan Review* (Greenberg, 2017). Cité par Greenberg, Norman Rockwell incarnait cette figuration illustrative de mauvais aloi : jouant avec les codes et les références picturales dans ses dessins de couverture pour le *Saturday Evening Post* qui rencontraient un succès immense, Rockwell devenait le symbole de ce kitsch honni, mauvais génie d'une peinture américaine « provinciale » et minée par l'illustration.

Mauvaise conscience du réalisme américain, vilipendé par la critique d'avant-garde (dans le même article, Greenberg s'en prenait au célèbre peintre-illustrateur Maxfield Parrish « ou ses équivalents qu'on accroche à nos murs au lieu de Michel-Ange ou de Rembrandt⁸ »), l'illustrateur était souvent le premier

7 Kuh, K. (1962), *op. cit.*, p. 135.

8 Greenberg, C. (2017), « Avant-garde et kitsch », *Écrits choisis des années 1940. Art et culture*, éd. Katia Schneller, Paris, Macula, p. 218.

conscient de l'hybridité dont on lui faisait grief sous le nom de « kitsch ». Peintre travaillant pour les journaux, traînant sa réputation d'ancien forçat des images lorsqu'il voulait se consacrer à la peinture, le dessinateur de presse peinait à définir sa place en un temps où l'artiste était sommé de définir la sienne dans le combat pour l'émancipation. L'artiste d'avant-garde multipliait les démonstrations d'indépendance en s'affichant libre de créer ce qu'il voulait, comme il le voulait, dans des représentations de soi qui prenaient le contrepied explicite de l'homme de peine, attaché de tout son corps à son bureau, son lieu de travail et son emploi du temps. Lorsque les illustrateurs de presse livraient une image d'eux-mêmes, c'était en soulignant avec autodérision ce qui les rapprochait de l'employé de bureau, tout en faisant ressortir l'ironie de cette situation pour un professionnel du dessin, possédant une formation artistique et travaillant souvent comme un peintre, face à un chevalet. Ainsi, Norman Rockwell, citant le Vermeer de *L'Art de la peinture* (vers 1666, Vienne Kunsthistorisches Museum) pour offrir aux lecteurs du *Saturday Evening Post* un autoportrait où se télescopaient des références artistiques prestigieuses (des reproductions de Dürer, Rembrandt, Van Gogh, Picasso sont fixées au chevalet) et la dure réalité d'un facteur d'images surchargé de travail comme n'importe quel employé de bureau, résumait sarcastiquement l'indétermination de l'illustrateur de presse, profession clivée entre savoir artistique et condition laborieuse. Mais il en profitait aussi pour détourner la déconsidération que lui valait son travail d'illustrateur aux yeux de la critique d'art, en tirant une image humoristique de cette illégitimité – aucun illustrateur de presse, si talentueux fut-il, ne pourrait jamais prétendre au rang de Vermeer ou de Picasso puisque ces derniers tenaient leur grandeur d'une indépendance que l'illustrateur s'interdisait en travaillant pour les journaux. De Hopper, on connaît deux gravures de 1918 montrant un illustrateur au travail – en l'occurrence Walter Tittle, ami du peintre, qui collabora à de grands magazines illustrés comme *Life* et *Harper's Bazaar*. Si de telles images n'ont rien d'humoristique, elles soulignent en revanche le caractère d'astreinte et d'encadrement de la profession d'illustrateur, travailleur en blouse, penché sur sa feuille comme pourrait l'être un secrétaire, trahissant dans son attitude et sa tenue ces contraintes dont l'artiste moderne aspirait de toutes ses forces à s'affranchir. À l'instar de ces peintres du XVIII^e siècle que se plaisait à représenter Ernest Meissonier dans ses tableautins « pignochés » qui faisaient les délices des amateurs de Salon, l'illustrateur est collé à son ouvrage comme peut l'être un artisan : la servitude de son travail est dénotée par celle de sa posture, tel est le sens que l'on peut attribuer à ces gravures qui se rattachent à la longue série d'œuvre que Hopper consacra au travail moderne, où défilent secrétaires, manucures, employé de bureau, couturières, ouvreuse de cinéma, balayeur de rue, femme de ménage, serveuses, barman. D'entre

toutes ces catégories professionnelles – où se signale l'absence du prolétaire et de l'agriculteur qui, eux, dominent l'imagerie militante à la même époque, et le font par le groupe, par la force des « masses populaires » –, c'est du « col bleu » que cet illustrateur est le plus proche : avec sa blouse et sa concentration sur une feuille, le dessinateur de presse représenté par Hopper n'est pas loin de l'employé de bureau, c'est le frère de l'homme qui se découpe dans la baie vitrée de *Bureau dans une petite ville* (1953, New York, The Metropolitan Museum of Art). Son application n'est pas éloignée non plus de la couturière à sa machine à coudre peinte par Hopper vers 1921 (Madrid, Musée Thyssen-Bornemisza). Ce que l'illustrateur partage avec l'employé de bureau et la couturière, c'est le travail de reproduction : pas plus que la lettre dactylographiée et le travail des ateliers de couture, l'illustrateur de presse n'a l'initiative de ses images qui, si elles portent sa signature au bas d'une feuille, ne doivent leur existence qu'à une ligne éditoriale, au sommaire d'un numéro, à l'article d'un journaliste, et, *in fine*, à la loi du tirage.

Ainé de Rockwell, Hopper avait lui-même réalisé nombre de couvertures pour des magazines dans les années 1910 et 1920. Or il ne cachait pas son mépris pour l'illustrateur du *Saturday Evening Post*, ne souffrant guère de lui être comparé, comme en témoigne une anecdote rapportée par sa femme Josephine : cette dernière ayant identifié la figure de *Matin à Cape Code* (1950, Washington, Smithsonian American Art Museum) comme une femme jetant un œil par la fenêtre pour voir s'il fait assez beau pour mettre le linge à sécher, autrement dit ayant donné une interprétation anecdotique et narrative du tableau, Hopper lui rétorqua : « Tu vois ça comme un Norman Rockwell. Pour moi, elle regarde tout simplement par la fenêtre⁹. » Hopper, peintre cultivé s'il en est, faisait bien la différence entre culture savante et culture de masse. La question de l'aliénation logeait au cœur de son œuvre – aliénation dans le travail et dans les dérivatifs au travail fournis par l'industrie du spectacle –, même si elle n'était pas posée en termes politiques. Cependant, de la même manière que l'on a pu dire qu'il ne pouvait dénoncer le puritanisme que par des moyens puritains – la sobriété de ses compositions confinant à la sécheresse –, il semblait ne pouvoir désamorcer la dérive illustrative qui menaçait la figuration que par des moyens acquis dans sa formation d'illustrateur. Or cette empreinte du premier métier délégitimait le second aux yeux d'une critique attachée à défendre l'autonomie radicale de l'art et de l'artiste. On renvoyait au « vieil Hopper » le péché originel

9 Propos rapportés dans « Gold for Gold », *Time*, 30 mai 1955, p. 72, cités par Levin, G. (2006 [1995]), *Edward Hopper, A Catalogue Raisonné*, 4 vol., New York et Londres, Whitney Museum of American Art et W.W. Norton & Company, vol. 3, p. 334.

de sa dépendance à l'égard des patrons de presse, de l'actualité, du public – en somme, la servilité de l'illustrateur de journaux qui fabriquait des

L'anachronisme en autoreprésentation

Dans les années 1950, Hopper avait accédé au rang de « monument ». Il était couvert de prix. En 1956, il avait fait la couverture de *Time*. Il posait pour les photographes et notamment pour Berenice Abbott qui l'immortalisait dans son immuable costume en tweed, défi à la bohème de Greenwich Village. En arrière-plan, son atelier paraissait tout droit sorti du XIX^e siècle, avec le grand poêle et la presse à graver : on était loin du hangar des expressionnistes abstraits.

Depuis les années 1920, l'anachronisme était l'un des grands thèmes abordés par Hopper, un artiste qui restera comme le peintre des survivances architecturales et des angles morts de la course au progrès. Sa célèbre toile de 1927, *La Ville* (Tucson, University of Arizona Museum of Art), juxtaposait des périodes de l'histoire urbaine que la logique de la modernisation recouvrait au profit de la dernière strate. Contre le présentisme ambiant, Hopper prenait parti pour l'asynchronisme en accolant des styles architecturaux appartenant à des époques différentes de l'histoire moderne : *brownstones*, second Empire, gratte-ciel.

Ce sens tout hopperien des hétérogénéités temporelles allait se renouveler et se transformer dans les deux dernières décennies de la carrière de l'artiste, entre le milieu des années 1940 et le début des années 1960. Il prendrait forme humaine, sous l'aspect de personnages que nous interpréterons comme des figures de la figuration, des personnifications de l'art figuratif à l'heure de l'abstraction triomphante. Dans ces toiles, le peintre se saisissait de son propre anachronisme pour en faire des tableaux où la vieillesse occupait une place tout à fait inédite dans son œuvre – non parce que lui-même était devenu âgé, mais parce que son art était jugé obsolète.

Il ne s'agit pas seulement de peintures où la vieillesse est présente mais où elle est montrée décalée. *Soleil au balcon* de 1960 (New York, Whitney Museum of American Art), en offre un exemple tardif, caractéristique de ces œuvres « à thèse » où la figuration délivre un message appuyé, renouant avec l'illustration : la vieille dame lit, la jeunesse bronze et prend des poses. Dans *Hall d'hôtel* (1943, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art), la dignité du vieux couple forme contraste avec la futilité d'une teen-ager qui feuillette un magazine sans se soucier de ses aînés. L'élégance du mari et de sa femme n'est pas seulement désuète, elle signifie une honorabilité qui n'a plus cours, un pouvoir dévalué. Dans ces œuvres, le contexte dépaysant de l'hôtel est choisi pour symboliser le déphasage des gens qui ne sont « plus de leur temps ». C'est aussi le cas d'*Hôtel près d'une voie ferrée* (1952, Washington, Hirshorn Museum and Sculpture

Garden, Smithsonian Institution), et plus encore de *Fenêtre d'hôtel* (1955, coll. part.), une œuvre qui paraît citer une toile antérieure de quelque trois décennies, *Cafétéria* (1927, Des Moines, Iowa, Des Moines Art Center), tableau sur la solitude engendrée par les environnements impersonnels de la vie moderne : d'une toile à l'autre, se retrouve le motif de la baie vitrée donnant sur le néant. Mais où *Cafétéria* peignait le temps de pause d'une employée dans une ambiance réfrigérante et conçue pour que l'on ne s'y attarde pas, *Fenêtre d'hôtel* montre tout autre chose : le temps révolu d'une personne « hors course ». Comme la jeune secrétaire de *Cafétéria*, la vieille dame de *Fenêtre d'hôtel* garde son manteau sur elle, non qu'elle n'ait pas le temps de s'installer, mais elle n'a pas sa place dans la chambre fonctionnelle d'un hôtel passe-partout, elle qui paraît tout droit sortie d'un manoir belle-époque.

Selon nous, ces tableaux doivent beaucoup au conflit vécu par Hopper entre sa situation « honorable », et même couverte d'honneurs, et l'inactualité de sa peinture qui n'était plus « dans le coup ». Cette dissonance enclenche un processus de subjectivation où l'artiste trouve la matière de nouvelles peintures qui, tout en restant typiquement hopperiennes, s'attaquent à des sujets qui n'ont pas de précédent dans son œuvre. Mais aborderait-il un tel répertoire si, dans ces années 1940 et 1950, une figure ne s'était imposée dans la littérature et le cinéma américains ? Celle du *has-been*. En guise de conclusion, nous évoquerons cet anti-héros hollywoodien. Qu'est-ce qu'un *has-been* ? C'est le produit d'une *success story* qui demande toujours des têtes et des corps nouveaux. Si le *star system* est une économie sans états d'âme qui dévore ceux qu'elle crée, alors le *has-been* est son héros de tragédie, entraîné dans une chute fatale. Dans l'industrie cinématographique, cette figure tragique emprunte divers visages, celle du boxeur en fin de carrière (*Nous avons gagné de soir* de Robert Wise, 1949), de l'acteur sur le déclin (*Une étoile est née* de George Cukor, 1954) ou de la star déchue (*Boulevard du crépuscule* de Billy Wilder, 1950). Hollywood produit les *has-been* avant de les recycler et de les populariser sur grand écran.

Peint en 1966 et acquis par Frank Sinatra, le dernier tableau d'Hopper s'intitule *Deux comédiens*. L'artiste s'y représente en compagnie de sa femme, couple de vieux saltimbanques tirant leur révérence : une sorte de *Ginger et Fred* avant la lettre.

Bibliographie

Adorno, T. W., Horkheimer, M. (1983 [1944]), « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses » dans *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, trad. Kaufholz, E., Paris, Gallimard (Tel).

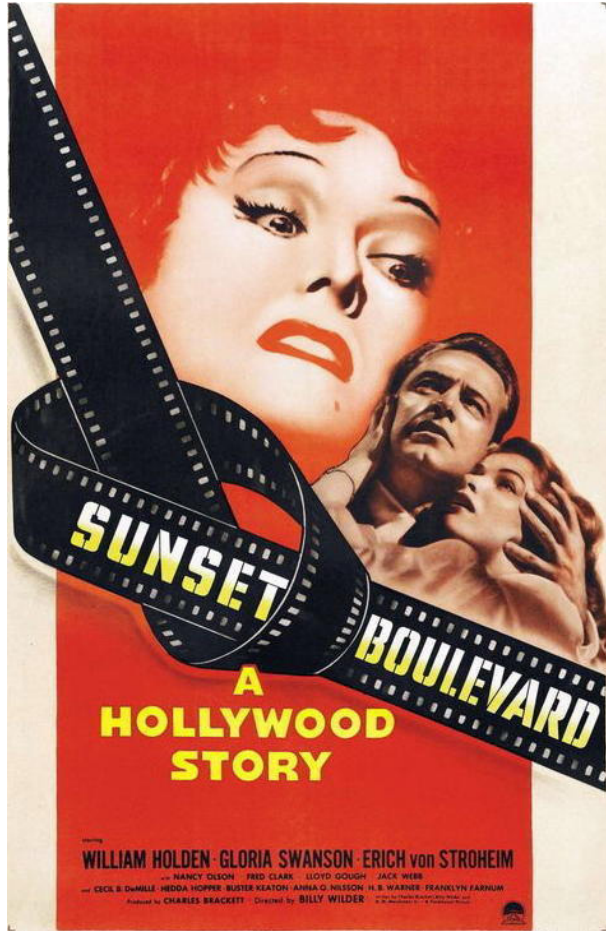
Greenberg, C. (1986), *The Collected Essays and Criticism*, éd. O'Brian, J., vol. 2, *Arrogant Purpose, 1945-1949*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press.

- Greenberg, C.** (2017), *Écrits choisis des années 1940*. Art et culture, éd. Katia Schneller, Paris, Macula.
- Kuh, K.** (1962), *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York, Harper & Row.
- Levin, G.** (1995), *Edward Hopper: An Intimate Biography*, New York, Knopf.
- Levin, G.** (2006 [1995]), *Edward Hopper, A Catalogue Raisonné*, 4 vol., New York et Londres, Whitney Museum of American Art et W.W. Norton & Company.
- O'Doherty, B.** (1982 [1974]), « Mark Rothko: The Tragic and the Transcendental », *American Masters. The Voice and the Myth in Modern Art*, New York, E.P. Dutton.
- Pernoud, E.** (2012), *Hopper, peindre l'attente*, Paris, Citadelles & Mazenod.
- Troyen C. et al.** (2007), *Edward Hopper*, cat. exp. Boston et Washington, Paris, Flammarion.

Résumé

Comment Hopper réagit-il au procès en anachronisme intenté par le discours moderniste aux représentants du réalisme, dans les années cinquante ? La réponse se trouve autant dans sa peinture que dans ses prises de positions publiques. Pous-sée dans ses retranchements par le triomphe de l'abstraction sur la scène américaine, sa création d'après-guerre oscille entre une stylisation du réalisme par l'épure et par la construction formelle, et une intellectualisation de ce réalisme par le biais du symbole, ces deux options visant par des voies séparées à conjurer tout rapprochement possible de sa peinture avec l'illustration de presse, péché originel du réalisme américain aux yeux des critiques d'avant-garde. Enfin, l'hypothèse sera formulée que la récurrence des personnes âgées dans cette dernière phase de son œuvre renvoie moins à Hopper lui-même qu'elle ne fait allusion à l'anachronisme de son art, lucidement représenté sous les traits de personnages désuets, figures de la figuration.

Mots-clés : Hopper – réalisme – peinture – illustration de presse – années 1950



Affiche du film de Billy Wilder, *Boulevard du crépuscule*, 1950.



Edward Hopper, *Fenêtre d'hôtel*, 1955, huile sur toile, 99,4 × 139,1 cm, collection particulière.



Edward Hopper, *Hôtel près d'une voie ferrée*, 1952, 101,98 × 79,38 cm, Washington, Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.

LA MAUVAISE RÉPUTATION LE REJET DE GIORGIO DE CHIRICO DANS L'ITALIE DES ANNÉES 1950

EMILIA HÉRY

ATER à l'Université Toulouse - Jean Jaurès, chercheuse associée à l'HiCSA

Introduction

Dans les années d'après-guerre, Giorgio de Chirico bénéficie d'un grand succès international. Il expose à Paris, New York, Bern, Bruxelles, Buenos Aires, est présenté à la Biennale de Venise en 1948 et inspire de nombreuses études¹. Rien d'étonnant à ce qu'en Italie les journaux lui consacrent ainsi régulièrement des articles. L'attention serait flatteuse, si les termes employés par ses concitoyens n'étaient pas, le plus souvent, fort peu élogieux. Les titres, par exemple, prennent souvent un ton tapageur et adressent au lecteur complice un « il a encore fait des siennes », « et voilà qu'il remet ça », ou « vous ne savez pas la dernière de de Chirico²? ».

À l'agacement des médias, s'ajoute un mouvement de protestation contre sa nouvelle série d'autoportraits, en particulier contre celui qu'il vient de présenter à la *Galleria del Secolo* de Rome³. Assis entièrement nu sur une chaise⁴, le corps tourné de trois quarts, il lance au spectateur un regard inquiet, menton rentré, main droite agrippée à l'assise, main gauche ballante. Il a l'air démuni,

1 Comme, par exemple : Italo Faldi, *Il Primo de Chirico*, Venezia, Alfieri, 1949 ; Massimo Valsecchi, *La Metafisica di Giorgio de Chirico*, Milano, Ed del Milione, s.d.[vers 1949].

2 Le journal *La Stampa* titre par exemple, « La mostra polemica di de Chirico a Venezia » (Alberto Rossi, *La Nuova Stampa*, 17 septembre 1949, p. 3) ; « Scatenato De Chirico contro l'arte di Picasso » (Leo Pestelli, 21 mai 1953, *Nuova Stampa Sera*) ; « Nel salone dell'Unione Culturale. Alla conferenza di De Chirico molti applausi e qualche fischio » (sans auteur, *La Nuova Stampa*, 24 avril 1958, p. 4) ; « Ancora ironie di De Chirico sui dipinti di Modigliani » (a. n., *La Stampa*, 8 février 1959, p. 4) ; « Sconcertante affermazione di de Chirico, « Da Cézanne in poi l'arte moderna è brutta » » (m. t., *Stampa Sera*, 7 et 8 février 1959, p. 3).

3 Giorgio de Chirico, *Autoportrait nu*, huile sur toile, 1945, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome.

4 Lors de l'exposition de l'œuvre, en 1949 à la Royal Society Accademy de Londres est ajouté au modèle un périzonium. C'est ainsi que nous l'observons encore aujourd'hui.

accablé⁵, dans ce qu'il pense être « sans doute la peinture la plus complète [qu'il a] réalisée jusqu'à présent⁶ ». Le public romain ne comprend cependant pas cette « huile emplastique⁷ » d'un classicisme déconcertant et sans doute bien trop éloignée de ses œuvres métaphysiques⁸. Les mêmes réactions accueillent son *Autoportrait en costume du XVII^e siècle* (*Autoritratto in costume del '600*, 1945-1946)⁹ réalisé la même année et qu'il considère, lui aussi, comme « une des meilleures peintures [qu'il ait] jamais réalisées¹⁰ ». Assis, vêtu d'un chapeau et d'un costume empruntés au Théâtre de l'Opéra de Rome, il affecte un air élégamment *serioso*¹¹. La critique prend au pied de la lettre ces autoportraits et y voit une ultime preuve de son égocentrisme : de Chirico n'aime que lui. Le peintre, de son côté, n'en est pas affecté, et même, en joue. Dans le *Portrait en costume*, par exemple, il tient à la main un petit livre rouge qui n'est autre que l'évocation de la première édition de ses *Mémoires*, parue la même année. Conscient de l'image qu'il renvoie et de l'exaspération qu'il provoque chez certains, il profite du regard porté sur lui – même pour de mauvaises raisons – pour faire son autopromotion.

Du côté stylistique et iconographique, il n'y a pas de grand changement dans son œuvre, si ce n'est que ses chevaux semblent plus agités¹², et ses autoportraits très nombreux. Pour le reste, on retrouve les sujets métaphy-

- 5** Le contexte de création de l'œuvre peut sans doute expliquer l'expression du peintre : elle est réalisée en 1943 alors qu'il vit depuis quelques mois chez un ami antiquaire à Florence, forcé de partir de Milan à cause des bombardements, et inquiet pour sa femme Isabella, de confession juive.
- 6** Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, Bompiani [1962], 2013, édition numérique Kindle, emplacement 2715 sur 4540, trad. de l'auteur.
- 7** Il met au point la technique de l'huile emplastique dans les années 1940 et élabore la recette à partir d'un livre de Jean François Mériemée sur la peinture à l'huile publié en 1830. Sur les techniques picturales de de Chirico, voir : Salvatore Vacanti, « Dalla pittura murale all'olio emplastico : sviluppo e diffusione delle ricerche tecniche di de Chirico tra anni trenta e quaranta », *Metafisica*, n° 9-10, 2010, p. 160-192.
- 8** Voir, par exemple, la critique succulente de Toti Scialoja sur l'exposition reproduite dans *Toti Scialoja critico d'arte : Scritti in « Mercurio » 1944-1948*, Roma, Gangemi, 2015, p. 83.
- 9** Le tableau est présenté en 1949 lors de l'exposition personnelle à Londres. Voir : *De Chirico, nel centenario della nascita*, Milano, Arnoldo Mondadori, Roma, De Luca, 1988, notice n° 79, p. 214.
- 10** G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, *op. cit.*, empl. 3006 sur 4540, trad. de l'auteur.
- 11** « Serioso » : qui affecte un air sérieux ou grave.
- 12** On pourrait citer : *Testa di cavallo*, huile sur carton, 1940, coll. Astaldi, Roma (*Catalogo generale Giorgio de Chirico, opere dal 1931 al 1950*, vol. 3, Milano, Electa, 1971, n° 245) ; *Cavallo ferito*, huile sur toile, 1946, coll. Galleria Blu, Milano (*Ibid.*, n° 267) ; *Cavaliere caduto*, huile sur toile, 1946, coll. Borri, Arezzo (*Ibid.*, n° 268).

siques désormais connus du peintre : Hector et Andromaque, Les trouvères, Les muses inquiétantes, Les archéologues, et quelques Places d'Italie¹³. Et plus on avance dans les années 1950, plus la présence de thématiques que nous appellerons « néo-classiques » devient forte. On ne compte plus à cette période les scènes de genre, les paysages, les vues de Venise, les natures mortes, les scènes mythologiques¹⁴. Rien de tout cela ne semble rompre véritablement avec la production précédente.

Si l'on ne note aucun réel changement iconographique ou stylistique entre l'avant et l'après-guerre, d'où vient alors la mauvaise réputation qui marque la figure de Giorgio de Chirico dans cette période ? Pourquoi les critiques sont-ils si méfiants à son égard ?

À travers l'observation de trois événements marquant la carrière du peintre dans l'après-guerre et la lecture de son œuvre par deux personnalités alors très influentes, l'historien de l'art Carlo Ludovico Ragghianti et le peintre Renato Guttuso, cet article tentera de mieux comprendre la place réservée au *Pictor classicus*¹⁵ dans le milieu culturel italien des années 1950.

« Peintres, intellectuels, modernistes et autres tristes ânes¹⁶ »

Dans l'après-guerre, la biographie du peintre fait apparaître trois événements caractéristiques du rôle qu'il joue alors dans la sphère culturelle. Il s'agit d'abord de la publication, entre 1944 et 1945, de divers écrits de l'artiste, inspirés en grande partie par son dégoût pour l'art moderne. Apparaît ensuite le problème des faux tableaux qui se cristallise en 1946, autour d'une exposition parisienne. Pour finir, il organise en 1950, à Venise, en signe de protestation contre l'irrespect patent dont son travail avait fait l'objet lors de la Biennale de 1948, une « antibiennale » très remarquée.

Après avoir voyagé entre Milan, Florence et la Toscane, il s'installe définitivement à Rome en 1944 et publie *Souvenirs de Rome 1918-1925*¹⁷, suivi de

13 Voir : *Ibid.* ; *Cat. Gen. G. de Chirico, opere dal 1931 al 1950*, vol. 7, Milano, Electa, 1971.

14 Voir : *Cat. Gen. G. de Chirico, opere dal 1951 al 1971*, vol. 3, *op. cit.*

15 En 1919 dans un article intitulé « Il ritorno al mestiere » et publié dans la revue *Valori Plastici*, il affirme sa présence en tant qu'artiste classique et utilise la formule restée célèbre : *Pictor classicus sum*.

16 G. de Chirico, *Memorie della mia vita, op. cit.*, empl. 396 sur 4540, trad. de l'auteur.

17 *Ricordi di Roma, 1918-1925*, Roma, Editrice Cultura Moderna, 1945.

la première édition des *Mémoires de ma vie*¹⁸ en 1945. La même année sort également le recueil d'écrits intitulé *Comédie de l'art moderne (Commedia dell'arte moderna)*¹⁹.

Les *Mémoires* et la *Comédie* nous intéressent tout particulièrement. Le premier débute, structure classique, par l'enfance de l'artiste. Mais loin de révéler des éléments biographiques intimes, l'auteur se sert du portrait familial pour expliquer sa genèse en tant que peintre et écorcher, déjà, la figure de ce qu'il appelle les « modernes » dès les premières phrases de son ouvrage.

Le souvenir le plus lointain que j'ai de mon enfance est celui d'une grande chambre. C'était le soir, dans cette chambre sombre et triste ; les lampes à pétrole étaient allumées et couvertes d'un abat-jour. [...] Moi je tenais entre les mains deux tout petits disques de métal doré, percés en leur centre, tombés d'une sorte de mouchoir oriental que ma mère portait sur la tête et qui était bordé de ces petits disques brillants. En regardant ces deux petits disques je crois que je pensai aux timbales, aux cymbales, à quelque chose qui aurait dû faire un son [...] ; mais la joie que j'éprouvais à les tenir entre mes petits doigts inexpérimentés, comme les doigts des peintres primitifs, et ceux des peintres modernes, était sûrement liée à ce sentiment profond de perfection qui m'a toujours guidé dans mon travail d'artiste²⁰.

Discrètement dans ce passage, au détour d'une phrase, il écrit : « mes petits doigts inexpérimentés, comme les doigts des peintres primitifs, et ceux des peintres modernes ». Et au cas où le lecteur serait passé à côté de l'intention, il insiste quelques pages plus loin :

« Si aujourd'hui mon maître Mavrudis [son maître grec à Volos] était à Rome il pourrait amener à l'école tous nos « génies » modernistes et leur apprendre qu'avant d'être cézanniens, picassiens, soutiniens ou matissiens et avant d'avoir l'émotion, l'angoisse, la sincérité, la sensibilité, la spontanéité, la spiritualité et d'autres bêtises du même genre, ils feraient mieux d'apprendre à faire une bonne et belle pointe à leur lapis et d'essayer, avec cette pointe, de bien dessiner un œil, un nez, une bouche ou une oreille²¹. »

On l'aura compris, un des objectifs principaux de la publication de ces mémoires est précisément de ternir l'image des « modernes ». Un mouvement

18 *Memorie della mia vita*, Roma, Astrolabio, 1945.

19 Giorgio de Chirico, Isabella Far, *Commedia dell'arte moderna*, [Roma, Traguardi, 1945] Milano, Abscondita, 2002.

20 G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, *op. cit.*, empl. 243 sur 4540, trad. de l'auteur.

21 *Ibid.*, empl. 374 sur 4540, trad. de l'auteur.

moderniste dont nous savons tous que Giorgio de Chirico en a fait partie au début du siècle, et qu'il l'a rejeté en affirmant être un peintre classique (*Pictor Classicus Sum*) en 1919. Inutile de dire que la publication au titre évocateur, la *Comédie de l'art moderne*, en 1945, jette de l'huile sur le feu du combat qui l'oppose à ses contemporains. Dans ce recueil dont la première partie est consacrée aux écrits édités dans des revues et journaux de 1918 à 1943, il attaque Cézanne et Manet présentés comme les « chefs de file de la décadence de la peinture contemporaine²² ». Il s'en prend aussi, entre autres, à Gauguin et Van Gogh, ne semblant épargner que Renoir²³ et Picasso²⁴.

Particulièrement intéressante, la deuxième partie de l'ouvrage rédigée par sa compagne Isabella Far regroupe des écrits produits entre 1941 et 1945. Encore plus virulents envers le modernisme, ils portent un regard très sévère sur la société contemporaine comme le laissent deviner ces quelques phrases tranchantes : « Aujourd'hui, tout a changé. Plus personne ne renonce à l'activité artistique. Aujourd'hui il n'y a plus d'artisans, mais il y a en revanche une masse de mauvais artistes, de véritables analphabètes de l'art, qui s'obstinent néanmoins à poursuivre leur activité lamentable²⁵ » ; « Les naissances des génies s'étant raréfiées, il apparaît naturel que les arts périclitent²⁶ » ; « En France, Courbet a été le dernier grand peintre ; en Allemagne, Böcklin ; en Italie, Carnovali²⁷ ».

En réalité, cette section sur les contemporains n'a jamais été écrite par Isabella, mais bien par son compagnon. On pourrait alors penser, dans un premier temps, que son double féminin lui permet de faire assumer des propos qui le mettraient en grande difficulté avec ses collègues peintres et critiques.

22 Giorgio de Chirico, « L'eterna questione », 1938, dans Giorgio de Chirico, Isabella Far, *Commedia dell'arte moderna, op. cit.*, 2002, p. 111.

23 *Ibid.*, p. 113, trad. de l'auteur. « En Amérique, grand marché de l'art français moderne où pointaient et s'agitaient tous les actionnaires et les boursicoteurs de la spéculation artistique mondiale, le seul peintre français qui résistait sans injections d'huile camphrée et sans inhalations d'oxygène était Renoir ; et cela parce que sa peinture plaît, et elle plaît parce que lui a été un véritable peintre. »

24 *Ibid.*, p. 182, trad. de l'auteur. « En ce qui concerne ensuite ces autres peintres qui pour faire bonne figure face aux intellectuels se dédient avec ferveur à la production en série de natures mortes fantomatiques, ultra-stylisées et spirituelles, en arrangeant leur sauce avec des créations picassiennes vieilles de dix, vingt et même trente ans, ils s'illusionnent bêtement, s'ils pensent que leurs tardives et plates imitations peuvent se rapprocher même un peu des créations de Picasso, leur maître et hypnotiseur. Si Picasso a peint toutes ces choses c'est parce qu'il les avait en lui et ne faisait que lever le rideau sur un spectacle dont il possédait le secret et le monopole. »

25 *Ibid.*, p. 221.

26 *Ibid.*, p. 146.

27 *Ibid.*

Mais partant du constat qu'il s'est rarement préoccupé des retombées de ses prises de position, il faudrait plutôt envisager ce jeu de rôle comme une énième plaisanterie du peintre qui fait semblant de vouloir tromper le lecteur qui, lui, a bien compris qui se cache derrière la plume.

Jeu de dupes

Un an après la sortie de la *Comédie*, en 1946, alors qu'une exposition personnelle lui est consacrée à la galerie Allard à Paris, le peintre déclare que toutes les œuvres présentées sont fausses. Cet événement marque le début de la saison des procès autour des faux tableaux.

Procès d'abord de la part de de Chirico contre les galeristes et institutions exposant des œuvres qu'il estime « fausses », mais procès également contre de Chirico lui-même pour les dommages engendrés par ses dénonciations. Ce dernier cas a notamment lieu en 1947, lorsque la *Galleria Il Milione* de Milan entame un procès contre le peintre qui avait confié à une cliente que le tableau qu'elle venait d'acquérir (une Place d'Italie) était faux. De Chirico perd d'abord le procès mais décide de faire appel. Le galeriste Sabatello perd finalement, et l'affaire est abondamment relayée la presse²⁸.

Le problème se répète l'année suivante. En 1948, lors de la première Biennale de Venise de l'après-guerre, ses œuvres sont présentées auprès de Carrà et Morandi dans une exposition collective sur la Métaphysique italienne, sous le commissariat de Francesco Arcangeli²⁹. Mais de Chirico affirme ne pas avoir été mis au courant de son organisation ni même invité au vernissage. La sélection pour l'accrochage ne correspond absolument pas à l'idée qu'il veut donner de son travail : elle est réduite à la période allant de 1910 à 1920, donc à la seule reconnue comme « Métaphysique ». Par ailleurs, le peintre ne supporte pas de figurer aux côtés de deux autres artistes, Carrà et Morandi, qu'il n'apprécie que très modérément. Pourquoi n'est-il pas présenté seul, comme ce fut le cas lors de la dernière Biennale de 1942 ? Cerise sur le gâteau, le prix de la Métaphysique est décerné à cette occasion à Giorgio Morandi. De Chirico ne peut le digérer. Après avoir tempêté contre le commissaire dans les journaux, il déclare qu'une toile présentée à cette exposition est fausse³⁰. Il inquite alors dans un premier

28 Voir : Paolo Picozza, « Origine e persistenza di un *tòpos* su de Chirico. De Chirico – Sabatello - Galleria Il Milione. Il primo processo (1947-1956) riguardante un falso, ritornato oggi di attualità. », *Metafisica*, n° 1-2, 2002, pp. 326-333.

29 L'exposition est intitulée « Tre pittori italiani dal 1910 al 1920 ».

30 Voir, par exemple : P. A. Pellicchia, « Un nuovo scandalo denunciato da De Chirico. Falso il « trovatore » esposto alla Biennale », *Stampa Sera*, 7 et 8 octobre 1949, p. 1.

temps le commissaire de la Biennale³¹. Mais il perd le procès, puis fait appel, et les avocats des deux parties finissent par trouver un accord. Sa vengeance ne se fait pas attendre. En 1950, en parallèle de la Biennale, il organise une autre exposition dans les bâtiments de la société des canotiers de Venise, nommée Bucintoro. Pour cette dernière, il publie un journal intitulé « La Biennale en feu » qui, selon la légende, sème la panique auprès des visiteurs persuadés que les pavillons de la Biennale prennent feu. De Chirico, lui, s’amuse de cet affolement.

Le problème des faux de Chirico, croissant dans les années 1950, est inévitablement abordé dans le premier numéro du catalogue général des œuvres du peintre, publié très tardivement, en 1971. Claudio Bruni, en charge du catalogage, annonce dès les premières lignes que « la compilation de cette œuvre est la pierre angulaire dans la lutte contre les faux qu’Isabella de Chirico combat héroïquement et avec ténacité depuis des années³² ». Sans décrire les nombreux passages du texte introductif qui reviennent sur le sujet, on retiendra que le travail d’authentification concerne tellement de pièces, que dans les années 1970 il n’est toujours pas achevé. De Chirico qui dénonce systématiquement les copies frauduleuses, passe dans les années d’après-guerre pour un excentrique. L’histoire lui donnera cependant raison, et la plupart des œuvres qu’il a invalidées dans cette période seront bien plus tard identifiées comme n’étant pas de sa main³³.

31 Lettre publiée dans la revue *Metafisica*, « Illustre Direttore », *Metafisica*, n° 5-6, 2006, p. 603, trad. de l’auteur.

« Illustre Directeur, [...] »

J’ai bien autre chose à faire que de « polémiquer » avec Monsieur Longhi, ou avec d’autres. J’ai fini par comprendre clairement que, concernant nombre de ces personnes qui aujourd’hui tirent plus ou moins les ficelles des affaires du, ainsi dit, « Art Moderne », il n’y a qu’un seul lieu, particulièrement dans ce genre de cas, où l’on peut se rencontrer : le Tribunal.

Les tableaux « métaphysiques » exposés à Paris étaient tous des faux. [...] »

Monsieur Roberto Longhi, en 1918, à propos d’une exposition de mes tableaux métaphysiques, écrivit dans le journal *Tempo* de la même année un article accablant, bêtement méchant, dont il ressortait que ma peinture métaphysique ne valait vraiment pas un kopeck.

Maintenant, Monsieur Roberto Longhi [...] n’aurait pas dû collaborer avec les autres membres de la Commission [de la Biennale], à l’intronisation de cette peinture, exposée, du reste, contre ma volonté, et dont l’exposition avait été décidée sans que je le sache. »

32 Claudio Bruni, [s.t.] dans *Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume primo, opere dal 1908 al 1930*, Milano, Electa, [s.p.], trad. de l’auteur.

33 Voir : Paolo Picozza, « Giorgio de Chirico tra ortodossia e inquisizione », *Metafisica*, n° 5-6, 2006, p. 9-15, trad. de l’auteur.

Sarcasmes et assimilations

Un an après la Biennale de Venise, en 1949, dans la nouvelle saison de la revue du critique et théoricien de l'art toscan Carlo Ludovico Ragghianti désormais appelée *La Critica d'Arte*³⁴, ce dernier rédige un article très important intitulé « Le premier De Chirico³⁵ ».

Profitant de la recension d'un ouvrage récemment publié par l'historien de l'art Italo Faldi³⁶, Ragghianti revient sur une polémique ouverte en 1935, époque à laquelle il avait violemment attaqué l'art de De Chirico lors de son importante exposition personnelle à la *Quadriennale di Roma*³⁷. Voici un extrait du texte publié à l'époque dont il faut relever le ton particulièrement agressif :

En résumé, tout l'effort et l'intérêt du peintre ont été gâchés, et sont gâchés, par ce jeu d'inventivité torturé et baroque, (une inventivité) stérile, fausse, immobile dans sa propre passivité satisfaite par l'imagination. [...]

En voyant la monotonie, extrêmement tranquille et sans soupçon, avec laquelle sur des cinquantaines de toiles, durant des années entières, De Chirico s'est abandonné à ce jeu charmé et étranglé par des inventions « capricieuses », insolites, bizarres, [...] on aurait envie de se lever en un mouvement d'impatience, si ne prévalait pas la joie pour la crédulité si innocente de l'auteur, à l'évidence et en totale bonne foi persuadé d'avoir dit on ne sait quel nouveau mot (pensez : nature morte *évangélique* ! elle ne vous fait pas frissonner cette allusion effrontée, pleine de sens souterrains et de capillarités ramifiées ?) [...] ³⁸.

Si dans son article de 1949 Ragghianti commence par reconnaître « un certain excès de verdeur et de rigidité dans les jugements portés³⁹ » en 1935, il précise rapidement que cela fut provoqué par « une littérature jusqu'alors excessivement et banalement élogieuse⁴⁰ » à l'égard des travaux du peintre. Argument qui, notons-le au passage, est bien faible, car de Chirico ne reçoit alors que des critiques très virulentes, les rares soutiens de la période auxquels Ragghianti peut faire référence se situant sans doute du côté d'un certain Waldemar George⁴¹, par exemple.

34 Il fonde la revue sous le nom « *Critica d'Arte* » en 1935 avec Ranuccio Bianchi Bandinelli.

35 Carlo Luovico Ragghianti, *Notizie e letture - Il primo De Chirico*, *La Critica d'Arte*, 4, 1949.

36 Italo Faldi, *Il primo De Chirico*, *op. cit.*

37 C.L. Ragghianti, « La seconda Quadriennale d'arte italiana. De Chirico », *La Critica d'Arte*, 1, 1935.

38 *Ibid.*, p. 54, trad. de l'auteur.

39 C. L. Ragghianti, *Notizie e letture - Il primo De Chirico*, art. cit., p. 325, trad. de l'auteur.

40 *Ibid.*

41 Voir : Waldemar George, *Chirico*, Paris, Chroniques du jour, 1928. L'auteur, dès le premier chapitre, s'attache à défendre l'artiste contre les reproches qui sont faits par ses contemporains. Il se voit obligé d'affirmer que « [L]'artiste n'a pas changé. Un principe harmonique d'unité préside

Il utilise en outre le problème du morcellement de la production du peintre (les œuvres produites après le « retour au métier » de 1919 n'étant pas considérées comme dignes d'attention) pour le renverser et affirmer que c'est tout son œuvre qui est à réévaluer (ou plutôt à dévaluer) :

Peut-on vraiment opérer ce découpage, poser sur l'ensemble de l'œuvre de De Chirico cette barrière, porter aux nues la « peinture métaphysique » et chasser aux enfers, ou du moins dans les limbes, toute la peinture réalisée par lui après 1918 ? On le pourra, peut-être, mais à condition de démontrer concrètement, avant la poétique, la « formalité » de la « peinture métaphysique » dechiriquienne ; et donc, si cela est, ou n'est pas, une identité substantielle, et pour mieux dire, une continuité de comportement, de caractère, entre la première période du peintre et celles successives⁴².

Jusqu'à présent, les critiques ont, d'après Ragghianti, toujours posé sur l'art du peintre un regard subjectif, influencé par un contexte psychologique, historique, et culturel. Il faudrait donc, pour l'analyser correctement, faire abstraction de ce contexte et se concentrer sur les éléments purement formels. Il faudrait uniquement faire l'analyse des éléments figuratifs de façon intrinsèque (dans ce cas on remarquerait, par exemple, l'influence très forte de l'architecture allemande dans le travail du peintre). Ainsi, il apparaîtrait que les sujets traités par de Chirico, leur complexité, et les titres donnés aux tableaux, participent de l'interprétation culturo-psychologisante de ses œuvres. Cela révélerait que le peintre cache volontairement un vide de contenu derrière la multiplication de signes superficiels.

Si l'on ne peut pas s'attarder trop longuement sur le texte de Ragghianti, il faut remarquer que sa tonalité, sa virulence, montrent combien il est d'usage dans les années 1950 d'attaquer de Chirico sans prendre de gants, de dénigrer sa peinture, voire de s'en moquer, en suivant le sillage tracé jadis par André Breton. Les propos de Carlo Ludovico Ragghianti, intellectuel très influent dans

à toute sa production » (p. XVIII). En effet, la même année, André Breton et Louis Aragon s'attaquent plusieurs fois à de Chirico : ils publient, d'une part, dans *La révolution surréaliste*, une photographie représentant la parodie d'un de ses tableaux, et organisent, d'autre part, une fausse exposition singeant ses œuvres avec petits chevaux, cailloux et jouets pour enfant.

42 C. L. Ragghianti, *Notizie e letture - Il primo De Chirico*, art. cit., p. 325, trad. de l'auteur.

les années d'après-guerre tant sur le plan culturel que politique⁴³, encouragent ainsi largement les portraits au vitriol brossés les années suivantes⁴⁴.

Dans les années 1950, c'est de façon surprenante du côté des réalistes italiens qu'il faut attendre une réaction en sa faveur. En 1952 Renato Guttuso, chef de file du *Fronte Nuovo delle arti*, fait la pluie et le beau temps au sein de la culture officielle de l'Italie libérée. On le sait très dur à l'égard de certains de ses collègues – les abstraits en tête⁴⁵ –, il se révèle très clément envers de Chirico. Il rédige notamment un article intitulé « Raisons et torts de Giorgio de Chirico⁴⁶ », publié dans *Realismo*, principale revue du mouvement réaliste. Dans ce dernier, il reconnaît bien que le peintre a exagéré avec ses attaques contre l'art moderne, mais remarque que les critiques se sont terriblement fourvoyés en rejetant les œuvres produites après les années 1920. Ainsi, quand de Chirico « se peint en costume du dix-septième siècle, un tel costume a la même valeur de « trouvaille » qu'en avaient les petites équerres avec lesquelles il fabriquait ses « trouvères » ou ses « muses inquiétantes ». Il y a là le même « surréalisme » et la même ironie [...]»⁴⁷.

43 Compté parmi les fondateurs du Parti d'Action, emprisonné par le régime fasciste, résistant en Toscane, il est président du Comité de Libération Nationale toscan en 1944. Après la guerre, il est sous secrétaire aux arts et aux spectacles en 1945 dans le gouvernement Parri, puis enseigne dès 1948 à l'Université de Pise, et fonde en 1952 la revue *seleArte* qui reçoit un franc succès en Italie et à l'étranger.

44 Il faut lire, par exemple, le ton méprisant avec lequel James Thrall Soby le décrit en 1955 dans l'ouvrage *Giorgio de Chirico*, et observer qu'il cite dans les remerciements les articles de Ragghianti consacrés au peintre dans la revue *Critica d'arte*. Voir: James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, New York, The Museum of modern art, 1955, p. 7-12.

45 Voir en particulier les articles: Renato Guttuso, « Che cosa vogliamo dalla cultura ? », *Vie Nuove*, 30, 24 juillet 1949, reproduit dans R. Guttuso, *Scritti*, Milano, Bompiani, 2013, p. 1187-1190; Renato Guttuso, « Realisti e astrattisti », *Il calendario del popolo*, 97, 1952, reproduit dans *Ibid.*, p. 1210-1223.

46 R. Guttuso, « Ragioni e torti di de Chirico », dans *Realismo*, I, 4, octobre 1952, reproduit dans *Ibid.*, p. 392-406.

47 *Ibid.*, p. 394, trad. de l'auteur.

Quand Guttuso tente par tous les moyens de trouver des circonstances atténuantes au comportement du peintre⁴⁸, il le fait moins par affection⁴⁹ que par intérêt. Parler de de Chirico est pour lui un moyen de vanter les vertus du courant réaliste et d'avancer que seul ce style adhère parfaitement aux espoirs du peuple. Seul bémol, son modèle n'est absolument pas communiste et pratique un réalisme désengagé⁵⁰. Il le dit dans un article plus tardif qui résume parfaitement sa pensée :

Reprendre en considération les valeurs de la peinture d'orientation réaliste, signifie être guidé par la main du peintre et voir avec plus d'intensité le visible. [...] Dans cette façon de nous aider à voir, à pénétrer, à connaître, réside la philosophie du peintre et le mode à travers lequel il exprime cette dernière.

On doit alors se demander (et, en effet, c'est ce qui est expressément demandé aujourd'hui) quelle est la philosophie de de Chirico, quel monde il exprime, à quel public sa peinture s'adresse. Aujourd'hui on somme le peintre de dire ce qu'il veut vraiment exprimer ; quel est son engagement, de la même manière qu'hier encore, l'honneur de l'artiste consistait dans son désengagement⁵¹.

Si les tentatives de récupération de la part du réaliste se soldent par de nombreux échecs (les écrits de de Chirico ne mentionnent d'ailleurs ni le nom de Renato Guttuso, ni même la question des réalistes), Renato Guttuso continue de témoigner son admiration profonde et sincère pour le *maestro*. Il lui rend en 1976 un très bel hommage dans son œuvre *Caffè Greco* et écrit, quelques mois avant la mort du peintre de Volos en 1978, un article dans l'*Unità* intitulé « Pour

48 *Ibid.*, p. 395, trad. de l'auteur.

« Mais il existe en outre des situations objectives qui expliquent la violente rébellion de de Chirico : l'aggravation des déviations individualistes, le déchaînement toujours plus rationnel de tous les caprices et les abus de pouvoir, l'enrôlement en masse sous le drapeau de l'abstraction de toute la jeunesse la plus mal préparée et la plus pressée, le mépris grandissant pour le beau, le réel ; le cynisme toujours grandissant de la spéculation marchande, la dissolution totale de tous les valeurs et sens de l'art. »

49 Notons cependant que Renato Guttuso a toujours été attiré par le travail de de Chirico. Âgé de vingt-six ans, il publie dans la revue *Prospettive* un article très élogieux intitulé « Dessins de de Chirico à la « Galleria della Cometa » ». Voir : R. Guttuso, « Disegni di de Chirico alla « Galleria della Cometa » », *Prospettive*, n° 4-5, 1937.

50 R. Guttuso, *Scritti, op. cit.*, p. 397, trad. de l'auteur. « De Chirico n'essaie jamais d'historiciser le discours, ou de le mettre en relation avec les courants idéologiques, avec l'histoire de la pensée d'un moment particulier du développement de la société. »

51 R. Guttuso, « De Chirico o della pittura », *Rinascita*, n° 43, 30 octobre 1970, p. 16, reproduit dans *Metafisica*, n° 1-2, 2002, p. 293, trad. de l'auteur.

de Chirico (Est-il juste d'oublier de Chirico?)⁵² » dans lequel il regrette que l'Italie n'ait pas daigné lui organiser pour ses quatre-vingt-dix ans un anniversaire à la mesure de son talent.

Baisser de rideau

Si, souvent, les écrits de de Chirico amusent par la mauvaise foi assumée qui en émane, il arrive que quelques-uns soient trop fâcheux pour lui être pardonnés. En 1953, par exemple, lors des deux rétrospectives majeures consacrées à Pablo Picasso à Rome et à Milan, il rédige un article contre la première, suspectant qu'elle ne soit rien d'autre qu'un acte mercantile⁵³. Rien en apparence ne s'éloigne dans cet écrit de la bougonnerie du peintre à laquelle nous sommes désormais habitués. Sa contribution paraît cependant dans le *Meridione d'Italia*⁵⁴ qui n'est autre que le journal italien néofasciste le plus important à l'époque. Jusqu'à sa dissolution en 1961, c'est l'organe de presse principal du néofasciste *Movimento Sociale Italiano*, et de Chirico en est un contributeur régulier.

Une question inévitable sous-tend alors ce fait : de Chirico est-il philo-fasciste ? Réponse bien difficile car son parcours pendant le régime est loin d'être lisible. Il participe, d'une part, à l'exposition, en 1926, du groupe partisan du retour à l'ordre *Novecento*, organisée par Margherita Sarfatti, et réalise, d'autre part, la commande de gladiateurs pour orner le salon du collectionneur et marchand d'art philo-fasciste Léonce Rosenberg en 1929 (appelé le « Salon des gladiateurs »). Aussi, il peint en 1942, un portrait d'Edda Ciano, la fille de Benito Mussolini et l'épouse de Galeazzo Ciano, un des hiérarques fascistes les plus importants, dont il fait aussi, la même année, le portrait. Il bénéficie enfin en France du soutien de Jean Cocteau ou Waldemar George. Mais il se tient toutefois plutôt à l'écart des cérémonies et récompenses officielles.

Déjà amateur de scandales, il en déclenche un lorsqu'il écrit en 1927 dans le quotidien théâtral *Comoedia* « En peinture, il y a bien un petit mouvement à Milan. Partout ailleurs, c'est l'affreuse Italie officielle. Et ces peintres « officiels » ne sont même pas sérieux⁵⁵. » Aussi, lorsqu'il demande à Giuseppe Bottai

52 R. Guttuso, « Per de Chirico (È giusto dimenticare de Chirico?) », *l'Unità*, 28 mai 1978, reproduit dans R. Guttuso, *Scritti, op. cit.*, p. 748-750.

53 Voir : P., « Scatenato de Chirico contro l'arte di Picasso », *La Stampa*, 20 maggio 1953.

54 Le journal sort pour la première fois à Milan le 3 février 1946. Le directeur du journal est Franco De Agazio, ancien journaliste de *La Stampa* pendant la RSI, alors détenu pour collaborationnisme à la prison de San Vittore, dont il sortira lors de l'entrée en vigueur de l'amnistie Togliatti (22 juin 1946).

55 Pierre Lagarde, « M. De Chirico, peintre, prédit et souhaite le triomphe du modernisme », *Comoedia*, 12 décembre 1927.

alors ministre de l'Éducation nationale de pouvoir enseigner gratuitement la peinture dans une Académie vers 1937, Bottai le lui refuse. Tout juste rentré des États-Unis, de Chirico est accusé d'être un anti-italien parce qu'il est allé exposer à l'étranger, qui plus est, outre-Atlantique, alors que le pays est en pleine politique de repli national⁵⁶. Et lors de l'application des lois raciales en 1938, forcé d'aller se cacher avec sa compagne Isabella Far car elle est juive, il fait le constat le plus sombre sur la peinture italienne qui « aujourd'hui plus que jamais (...) recule⁵⁷ ». Si l'on s'intéresse, d'autre part, à ses écrits sur Benito Mussolini, ils ne sont pas particulièrement élogieux⁵⁸. On peut dire que son parcours caractérise bien celui de nombreux artistes pendant le Fascisme qui, lorsqu'ils ne sont pas des antifascistes militants poussés à l'exil ou mis en prison, évoluent comme le décrit Fanette Roche-Pézarid, dans « une apparente indépendance⁵⁹ ». On peut dire aussi que, contrairement par exemple à Mario Sironi⁶⁰, il n'est pas un partisan fasciste assez convaincu pour témoigner après la guerre d'une nostalgie du *Ventennio*. Mais il est indéniable que publier dans le *Meridione d'Italia* c'est alimenter l'image d'un réactionnaire irrécupérable. Le jeu de rôle atteint là sa limite.

56 Dans ses *Mémoires* il raconte son retour en 1937 des États-Unis en ces termes : « À Rome on m'avait créé une réputation d'anti-italien et cela pour qu'on ne puisse jamais me donner de prix aux expositions officielles et que, en général, je ne puisse même pas bénéficier d'une toute petite partie de tout cet argent que le gouvernement fasciste distribuait aux peintres et sculpteurs avec une grande générosité et en obtenant pour seul résultat de faire augmenter de façon alarmante le nombre déjà énorme de sculptures laides et de peintures laides. » Voir : G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, *op. cit.*, empl. 2382 sur 4540, trad. de l'auteur.

57 Giorgio de Chirico, « L'eterna questione », 1938, dans Giorgio de Chirico, Isabella Far, *Commedia dell'arte moderna*, Milano, Abscondita, 2002, pp. 113-115.

58 G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, *op. cit.*, empl. 2768 sur 4540, trad. de l'auteur. « Même Mussolini était surtout, au fond, un intellectuel impuissant et un écrivain raté. Il s'est jeté corps et âme dans la politique, il a créé le fascisme et il a fait toute sa tambouille, pour se défouler. Heureusement les cas comme Mussolini sont plus que rares, heureusement, parce que, contraindre pendant plus de vingt ans à la dictature un peuple entier, arriver jusqu'au point de déclarer la guerre rien de moins qu'à l'Angleterre, la Russie et à l'Amérique et réduire son Pays à l'état dans lequel est aujourd'hui réduite l'Italie et tout ça parce qu'on sent et que l'on sait qu'on ne deviendra jamais ô grand jamais, je ne dis pas un Flaubert ou un Dostoïevski, mais même pas un novelliste de la *Tribuna Illustrata*, c'est quand-même un peu trop. »

59 Fanette Roche-Pézarid, « L'art italien pendant le Fascisme », dans *Face à l'histoire, 1933-1996, l'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 106.

60 Voir : Mario Sironi, *L'art me semblait une chose si grande...*, Paris, ENSBA, 1998. Les notes personnelles de Mario Sironi rédigées dans l'après-guerre témoignent de l'usage récurrent d'un vocabulaire politique et esthétique affirmé pendant le Fascisme (on peut citer, par exemple, la défense de l'italianité et de la « race italienne » ; la reconnaissance de la domination de l'art romain sur l'art grec ; l'appel à l'exercice d'un autoritarisme nécessaire pour le peuple italien).

Il faudra attendre de longues années pour que les polémiques autour du peintre cessent. Ce n'est qu'en 2009, au Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, que sera enfin reconnue l'intégralité de la production du peintre dans une institution culturelle. Nous terminerons ainsi sur les mots du directeur du musée Fabrice Hergott qui viennent alors, un peu plus de trente ans après sa mort, lui rendre finalement justice :

Aujourd'hui, la conception de la modernité évolue. Elle intègre ce qui, il y a encore dix ans, semblait stylistiquement son contraire absolu. Il est probable que le contraire du moderne n'est pas la forme, mais l'esprit, non la référence à l'art ancien, à la figuration ou au sujet, mais le conformisme et l'allégeance aux idées reçues.

Les divagations picturales de Chirico à partir des années 1920 ne sont pas moins choquantes que celles qu'Apollinaire et Breton ont approuvées. Les premières toiles métaphysiques devaient au moment de leur réalisation apparaître d'aussi mauvais goût, aussi « impossibles » que ses gladiateurs des années 1920 ou ses tableaux rubéniens des années 1940. [...] On ne lui a pas pardonné de ne vouloir s'occuper que de peinture et de refuser le regard sur la vie qu'a porté le surréalisme en s'engageant en faveur du communisme. [...]

Jusqu'à la présente exposition, on n'a vu dans Chirico que ce début, sans presque jamais pouvoir ni vouloir regarder la suite. Il serait pourtant excessif de croire que l'œuvre de Chirico de 1919 à la mort de l'artiste a été contre le surréalisme. Peut-être a-t-il poussé ce mouvement un peu plus loin, a-t-il cherché à lui donner une dimension que personne n'avait perçue avant lui ? [...]

Avec le recul, les années écoulées, peut-être devrait-on enfin voir son œuvre comme un ensemble, une construction destinée à trouver la sortie du labyrinthe où nous avons pénétré il y a longtemps⁶¹.

61 Fabrice Hergott, [sans titre], dans *Giorgio de Chirico, la fabrique des rêves*, Paris, Paris musées, 2009, p. 8-9.

QUAND LES PEINTRES SOVIÉTIQUES CHERCHENT À REFORMULER LE RÉALISME (SOVIÉTIQUE)

JULIETTE MILBACH

Docteure, chercheuse associée au CERCEC (EHESS/ CNRS)

Introduction

L'expression figurative en URSS dans les années 1950, peut être mise en perspective avec la situation occidentale. Il n'est pas question ici d'opposer deux scènes point par point antagonistes, mais de problématiser le milieu créatif soviétique influencé par le contexte international. En cela, bien sûr, il faut tout de suite dire combien la scène artistique s'y distingue de l'Ouest. Le cadre soviétique, et dans une grande mesure du bloc de l'Est, est propice à la figuration. Il ne s'agit donc pas d'aborder des artistes rejetés des circuits de présentation ou tus des critiques, comme le furent leurs confrères occidentaux. En revanche, il est intéressant de souligner que c'est justement cette situation internationale, particulièrement peu favorable aux artistes figuratifs, qui fait apparaître, par ricochet, de nouvelles ambitions au sein du réalisme soviétique. Ces nouveautés ne s'installent pas pour autant dans un climat serein. La situation et sa perception par les critiques russes contemporaines, ébranlées par les Biennales de Venise de 1956 et 1958 – l'URSS est à nouveau présente dans les manifestations internationales après trente ans d'absence – font apparaître les modalités des choix conscients opérés par les artistes dans l'élaboration de leur langage plastique.

Les œuvres au cœur de notre étude ont été exposées par les artistes en Union soviétique, à Moscou, capitale artistique de l'URSS. Elles ont été réalisées entre

1956-1957¹ et 1962², c'est-à-dire durant le Dégel, désignation conventionnelle de la période qui suit la mort de Staline, marquée par la volonté politique de rompre avec les années précédentes. L'historienne de l'art Susan E. Reid l'écrit depuis vingt ans³, cette partie de la création artistique, celle qui se développe parallèlement à l'émergence d'une scène souvent appelée « non-conformiste », est majoritairement ignorée des chercheurs. Le monde de l'art officiel est perçu dans l'historiographie comme un monolithe immuable, résistant à la libéralisation et à la modernisation. L'existence d'une opposition au sein des artistes et critiques d'art autorisés est par conséquent fréquemment niée, alors même que Reid va jusqu'à parler d'un schisme⁴ au sein du monde de l'art officiel entre anciens et modernes.

Le réalisme dont il sera ici question est bien autorisé, c'est-à-dire exposé et discuté dans les publications soviétiques et c'est principalement sa réception critique contemporaine qui confère une unité à l'analyse du corpus ici délimité. Il est souvent dénommé « style sévère » [*surovyi sti*]⁵ plus rarement traduit par style « austère ». Il hérite en partie d'autres nominations plus anciennes, comme le Groupe des Neuf (Reid) ou Groupe des Huit (Matthew Cullerne Bown) en référence à des titres d'expositions. Cela concerne une petite dizaine d'artistes dont le nombre et les noms varient cependant. Restent des constantes. Tous sont nés dans les années 1920 et exposent dès le milieu des années 1950. Leurs

- 1 1957 est à la fois la date du Premier Congrès de l'Union des artistes soviétiques et celle du Sixième festival de la jeunesse et des étudiants. Le Congrès est important car il marque l'unification de toutes les Unions d'artistes sur le territoire de l'URSS, donc une centralisation renforcée et la progressive intégration des spécificités nationales dans le style soviétique. Quant au festival, biennal, il a été institué en 1947 et composé de délégations étrangères. L'édition en question, dont le jury international est présidé par David Siqueiros, marque la vie artistique soviétique. Moscou se transforme alors en une cité vivante et cosmopolite, des jeunes du monde entier affluent dans la capitale. Cette atmosphère incite les artistes à travailler dans de nouvelles directions. Reid, "Toward a New (Socialist) Realism: The Re-Engagement with Western Modernism in the Khrushchev Thaw," in *Russian Art and the West: A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*, ed. Rosalind P. Blakesley and Susan E. Reid, DeKalb, 2006, 217–39.
- 2 Quoique la place artistique prépondérante de Moscou soit indéniable pour la période, Matthew Cullerne Bown va jusqu'à qualifier de second centre artistique pour l'après-guerre Riga, la capitale lettone.
- 3 Cf. l'introduction de sa thèse: Susan Emily Reid, *Destalinization and the Remodernization of Soviet Art: the Search for a Contemporary Realism 1953-1963*, PhD, University of Pennsylvania, 1996
- 4 Reid, 1996, p. 476
- 5 Les mots russes suivent la translittération courante dans le corps du texte. Les noms et prénoms couramment utilisés en français ont été conservés dans leur transcription usuelle (Alexandre, Diaghilev...).

œuvres provoquent des débats qui ont profondément secoué la scène artistique de l'époque. Leurs expositions, au début des années 1960, font occasionnellement l'objet de réprimandes dont il ne reste souvent que des traces dans les archives et des sources publiées après coup, lorsque les œuvres concernées sont intégrées à un réalisme reconnu des institutions.

L'idée d'un style exposé en Union soviétique et canonisé par la suite, mais qui ne serait pas nommé réalisme socialiste, pose un certain nombre de problèmes théoriques. Si l'emploi du terme « style » est celui utilisé par les contemporains, il n'en est pas moins délicat. Les débats théoriques autour du réalisme socialiste au milieu des années 1930, laissent sans réponse la catégorisation en tant que méthode ou style. Reid explique que ces problématiques réapparaissent dans les années 1950, et restent là encore irrésolues. Dans tous les cas, l'idée d'une fraction regroupée selon des préoccupations esthétiques communes est tout à fait nouvelle dans le paysage artistique soviétique depuis la dissolution des groupes au début des années 1930⁶. On définit donc le style sévère comme un sursaut, une réaction au contexte à la fois politique et culturel de l'URSS. Néanmoins, il ne s'agit pas ici de catégoriser une part de l'activité créatrice soviétique en opposition à une autre. En outre, cette production des années 1950 ne marque pas la fin d'un type d'expression.

Cette génération d'artistes apparue après la guerre est intéressante car elle incarne un renouveau, une énième contradiction dans l'expression créatrice soviétique qui sera par la suite assimilée à une perception officielle. L'œuvre de Gélii Korjev (1925-2012) qui gravite autour des artistes du style sévère sans, par la suite, avoir revendiqué cette filiation, semble être le meilleur exemple de la manière dont, dans ces années clefs, le réalisme se renouvelle bel et bien pour offrir prospérité à un langage artistique jusque dans des problématiques contemporaines. En comprenant selon quels arguments le style sévère est articulé au système artistique – Matthew Cullerne Bown va jusqu'à le qualifier de « tendance » du réalisme socialiste – on déterminera aussi s'il y a adaptation des artistes figuratifs soviétiques au contexte international, et dans quelle mesure.

6 Sur l'apparition du réalisme socialiste cf. Régine Robin, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986. Sur la situation dans les années 1930 cf. par exemple le travail monographique consacré à un des groupes les plus importants des années 1920 : Cécile Pichon-Bonin, *Peinture et politique en URSS. L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevaux (1917-1941)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012

S'agit-il d'un nouveau réalisme ?



Pavel Nikonov, *Nos journées de travail*, 1960. Musée des Beaux-Arts d'Almaty (Kazakhstan).

Nos journées de travail de Pavel Nikonov⁷ (né en 1930) est l'exemple le plus frappant et pour le premier théoricien du style sévère, Alexandre Kamenskii (1922-1992), le plus significatif parce que c'est celui qui porte le mieux les caractéristiques du style. Selon l'analyse de Reid, peu encline à la stricte catégorisation offerte par la dénomination de style sévère, l'historique de la toile rend toutefois Nikonov représentatif d'une nouvelle génération. L'œuvre peut donc être considérée comme un point de départ. Il s'agit d'une commande du Ministère de la culture soviétique pour l'exposition « La Russie soviétique ». La peinture déclenche une si vive polémique qu'elle est retirée de la manifestation. Son rejet est particulièrement violent puisque, à l'inverse du schéma classique, Nikonov n'avait pas bénéficié d'une « mission de recherche » pour se rendre sur place, en Sibérie, et s'était autofinancé. Le refus de l'œuvre malgré un tel investissement confirme une sanction particulièrement dure pour un jeune artiste⁸.

Le sujet de la toile est pourtant simple. Par une journée froide et grise d'hiver sibérien, un groupe assis dans une remorque apporte du matériel de construction sur un chantier. Cette illustration du quotidien dépourvue de toute dimension

⁷ Pavel Nikonov étudie à Moscou et sort diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts Sourikov en 1956. Artiste parmi les plus importants de sa génération, il apparaît comme un véritable pilier du style sévère selon Kamenskii.

⁸ Reid, 1996, p. 495 et 505-506

prospective est à rebours des toiles canoniques du genre qui fleurissent au début des années 1950, et dont *Le Nouvel Appartement* d'Alexandre Laktionov⁹ (1910-1972) constitue un exemple type.



Alexandre Laktionov, *Le Nouvel appartement*, 1952. Musée des Beaux-Arts de Donetsk.

Présentée en 1952 à l'exposition annuelle nationale dans les salles de la Galerie Tretiakov, *Le Nouvel appartement* est l'une des images les plus reproduites de l'époque. Il s'agit d'un tableau à la facture très léchée illustrant l'arrivée d'une famille dans sa nouvelle demeure, et où l'absence du père rappelle la dure réalité de l'après-guerre. Le groupe, une mère et ses trois enfants, apparaît malgré cela tourné vers un avenir radieux : présence d'un vélo gage de modernité, d'un portrait de Staline que l'on regarde à peine mais que l'on s'apprête à accrocher au mur etc. Si la toile fait immédiatement penser aux images contemporaines de Norman Rockwell notamment, elle est pourtant parfaitement en accord avec

⁹ Alexandre Laktionov étudie auprès d'Isaak Brodskii de 1932 à 1938 puis il enseigne à l'Académie de Leningrad (1938-1944). Il est lauréat du Prix Staline en 1948. Il est nommé membre-correspondant en 1949 puis membre-actif en 1958 à l'Académie. Un travail de thèse lui a été consacré : Oliver Johnson, *Aleksandr Laktionov: A Soviet Artist*, PhD, Université de Sheffield, 2008

la vulgate du réalisme socialiste et en devient, un temps, l'un des emblèmes. Svetlana Boym mentionne néanmoins l'embarras des critiques face à la tranche visible d'un livre de Maïakovski, poète encensé mais suicidé, à la plante verte et au papier peint, qui confèrent à l'intérieur une mauvaise tendance bourgeoise¹⁰, laquelle finira par entamer la notoriété de Laktionov.

La toile de Nikonov, *Nos Journées de travail*, se distingue d'une œuvre comme le *Nouvel appartement* tant en matière de contenu que de forme. Le quotidien y est figuré dans toute sa dureté – et celle-ci n'est pas uniquement suggérée par un deuil lié à la guerre. L'artiste a accentué la pose inconfortable de travailleurs qui se rendent sur un chantier partiellement en plein air, dans un climat glacial. Surtout, alors que Laktionov respectait une facture et une manière admises dans l'après-guerre, dans *Nos Journées de travail*, les personnages sont mis en scène d'une façon nouvelle : le rythme rapide des lignes et les coloris froids paraissent inédits. Cette toile reflète des influences qui sont réactualisées justement à la fin des années 1950 : le Cézannisme russe qui préconisait le travail de la matière et les heurts de coloris contrastés, ainsi que des références aux groupes modernistes russes des années 1920, comme certains membres de la Société des artistes de Chevalet, en exagérant, voire en distordant, les formes.

La toile va donc devenir un manifeste, *a posteriori*, du style sévère selon la critique et historien d'art Alexandre Kamenskii. Figure centrale de l'histoire de l'art en URSS, critique d'art et auteur de nombreuses monographies, c'est en cherchant à conférer une homogénéisation à la génération exposée dans les années 1950, qu'il publie en 1969 l'article « Realnost metafory » [La réalité de la métaphore], dans la revue de l'Union des artistes *Tvortchestvo*¹¹. Un texte comparable paraît dans un recueil d'articles du critique sous le titre de *Vernis-saji*. Dans sa définition du « style sévère », Kamenskii allègue que ce qui unit avant tout les œuvres, c'est l'absence de contenu idéologique. Il affirme l'unité de ces artistes comme un fait. En présentant linéairement la chronologie des événements, Kamenskii suggère ce développement de l'art soviétique comme inéluctable. Comme si, pour la première fois dans l'art de l'époque soviétique, l'œuvre précédait la théorie.

Pour Kamenskii, ce qui caractérise thématiquement ce style sévère, c'est un regard courageux [*moujstvenno*] sur la vie. Cette dernière étant présentée comme difficile et dramatique. Il voit ainsi, dans *Nos Journées de travail*, la manifestation de l'air du temps, sensible au même moment dans un ensemble

10 Svetlana Boym, « A soviet flower of Evil : Representation of Everyday Life in the Socialist Realist Art » in Matthew Cullerne Bown et Matteo Lanfranconi dir., *Socialist Realisms. Soviet Painting 1920-1970*, Skira, Milan, 2012, p. 191-197.

11 Alexandre Kamenskii, « Realnost metafory » *Tvortchestvo* N°8, 1969, p. 13-15

d'œuvres cinématographiques, littéraires et théâtrales portant un regard sobre et sans compromis sur la vie. La posture morale particulière de ces artistes va être le fil rouge de sa théorie. Il s'oppose à certains critiques qui ont vu dans le style, l'expression exclusive d'une pensée négative. Il trouve plutôt que c'est l'affirmation d'une beauté courageuse et de la force morale des êtres soviétiques¹². Dans les années 1990, l'historien d'art Matthew Cullerne Bown estime que cela ne concerne en réalité qu'une infime partie du corpus au rang duquel il cite *Les amants* de Gelii Korjev.



Gelii Korjev, *Les Amants*, 1957-59. Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

La toile est contemporaine des premiers travaux de Pavel Nikonov. Présentée à « l'Exposition des jeunes artistes de Moscou », en 1959, elle s'attire de nombreux commentaires. Reid insiste sur le fait qu'elle est beaucoup moins audacieuse dans sa facture que les œuvres de Nikonov. Surtout, la toile de Nikonov est à la fois allégorique et réaliste¹³. Elle est une mise en image du discours des réformistes (modernes) dans lequel les concepts de monumentalité et de

12 Alexandre Kamenskii, « Kornii i vetki », *Vernissagi*, Moscou, Sovetskii Khoudojnik, 1974, P. 467

13 Elle poursuit ainsi : « Not socialist realist, but realist in the Marxist sense of a critical inspection that exposes, regardless of the conscious intentions of the author, the contradictions of labour relations. » Reid, 1996, p. 502

contemporanéité sont rapprochés pour livrer une représentation synthétique qui interdit tout intérêt pour la psychologie des personnages. C'est exactement l'inverse de la démarche Korjévienne.

Un homme et une femme, autour de la cinquantaine, regardent l'horizon, adossés à leur moto. Leur relation est suggérée par le rapprochement des corps, mais c'est plus encore par le silence que leur histoire est racontée. Le spectateur d'alors identifie aussitôt cela aux quelques chanceux revenus de la guerre¹⁴. Certains éléments confèrent à l'œuvre un aspect moins novateur que les autres toiles de l'exposition. C'est le cas du cadrage renvoyant au cinéma, mais qui relève somme toute d'une démarche assez classique pour l'époque. En outre, les coloris et la thématique de la peinture ne donnent pas le sentiment d'un avenir sombre, mais plutôt d'un héroïsme conventionnel dans le sens où celui-ci est issu de la peinture russe des années 1920 (Cullerne Bown). Si chez Nikonov, le renvoi aux cézannistes russes était le plus pertinent, Korjev, lui, est volontiers tourné vers les réalistes russes, en particulier les membres de l'Association des artistes de la Russie révolutionnaire préfigurant d'une certaine manière le réalisme socialiste. C'est exactement la persistance de ces caractéristiques (cadrage, coloris, thématique) issues d'un groupe non-moderniste des années 1920, qui, par la suite, distinguera Korjev.

Pour les raisons évoquées, par comparaison avec les œuvres de Nikonov, la toile ne provoque pas de scandale réel. Elle ne convainc pas pour autant la branche conservatrice de l'Union. Ainsi, le peintre Boris Ioganson¹⁵ (1893-1973) l'accuse de manquer de poésie¹⁶. Il trouve que l'homme est très réussi, d'une beauté virile, alors que la femme l'est beaucoup moins. Il manque dans la toile, selon Ioganson, ce que ce dernier estime essentiel à la peinture : la beauté, la poésie, le sentiment [*krasota, poezia, tchoustvo*]. Il conseille donc à Korjev de reprendre sa toile pour y intégrer des éléments de poésie. Cette façon de procéder, en donnant de condescendantes leçons, est tout à fait typique de l'organisation de la vie artistique soviétique, que cela passe par la critique d'art ou les réunions institutionnelles (jury d'expositions ou prix). Néanmoins, ces

¹⁴ Reid, 1996, p. 470-471.

¹⁵ Boris Ioganson étudie aux Beaux-Arts de Moscou (MOUJVZ) (1912-1918 dans l'atelier de Konstantin Korovine) et est membre de l'Association des artistes de la Russie révolutionnaire de 1923 à 1931. Il enseigne à l'Institut polygraphique, puis à l'Institut d'art de Moscou (1932-1939), à l'Académie russe de Leningrad puis à l'Institut Repine (1939-1960) où il dirige un atelier personnel (1949-1961). Il est Docteur en art en 1939, lauréat du prix Staline en 1941 (*Dans une vieille usine de l'Oural*, 1937), et en 1951. Il devient membre du Parti en 1943. Il est membre-actif de l'Académie 1947 et membre du Praesidium. Il en devient ensuite vice-président (1953-58) et Président (1958-1962).

¹⁶ Boris Ioganson, « Novaia kartina G. Korjev », *Khoudojnik*, N°8, 1959, p. 41-48.

critiques sont moins creuses qu'il n'y paraît, notamment parce qu'elles attestent de la priorité accordée à la recherche d'un contenu socialiste dans une forme contemporaine.

Le qualificatif du « style sévère », caractérise dans la bouche de Kamenskii une manière contemporaine de peindre, déjà relevée dans des textes antérieurs. En effet, cette nouvelle tendance réaliste s'articule alors à un débat tout actuel sur le « style contemporain ». En 1958, toujours dans la revue *Tvortchestvo*, la critique d'esthétique Nina Dmitrieva publie un essai intitulé « Sur la question d'un style contemporain » qui est une tentative de définir un nouveau « style pour une nouvelle ère¹⁷ ». Ce style contemporain, elle insiste pour le définir non pas seulement par son iconographie, mais aussi son langage formel. Ce doit être, selon elle, et son avis n'est pas isolé, le plus grand changement depuis la révolution. Son argumentaire est simple : la société soviétique n'est plus celle de 1934, lorsque le réalisme socialiste a été élaboré. Celle de 1954 est éduquée et demande une formule plastique plus sophistiquée, une forme plus satisfaisante de réalisme¹⁸.

Un figuratif soviétique bénéficie-t-il vraiment d'un contexte favorable¹⁹ ?

Afin de circonscrire conceptuellement et chronologiquement cette génération d'artistes, il faut revenir sur ce que signifie être peintre figuratif dans un tel contexte. D'une part, le personnage du créateur durant la période connaît de profondes mutations. D'autre part, à l'inverse d'une idée reçue, ce sont précisément ces artistes figuratifs qui provoquent le scandale. De fait, c'est un autre tableau de Nikonov qui contribuera à marquer la fin du Dégel culturel.

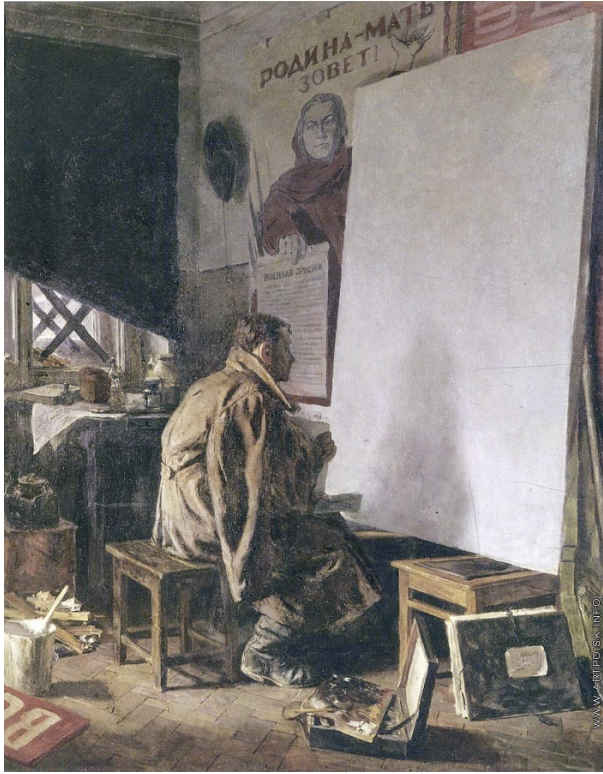
Les contradictions qui tiraillent le milieu artistique doivent être vues à la lumière du récit d'Ilya Ehrenbourg qui donne son nom à la période, *Le Dégel*. Soulevée dans l'ouvrage d'Ehrenbourg, la question de l'artiste, l'idéal de sincérité et le jugement négatif d'un asservissement de la création à des objectifs propagandistes, va jouer un rôle croissant dans l'évolution des mentalités. L'intelligentsia soviétique dans tous les domaines culturels est confrontée à la

17 Nina Dmitrieva, « K Voprossou o sovremennom stile v jivopisi », *Tvortchestvo*, N° 6, 1958, p. 9-10

18 Pour l'analyse de l'article de Dmitrieva cf. Reid, 1996, p. 3.

19 Pour une synthèse sur l'historiographie de la période et les nouvelles approches, cf. le numéro « Repenser le Dégel », Revue *Cahiers du monde russe. Russie, Empire russe, URSS, États indépendants*, n° 47/1-2, 2006.

question de l'autonomie de l'art, de l'individualité de l'artiste et d'une sorte de prise en charge artistique des problématiques contemporaines.



Gelii Korjev, *Les jours de guerre*, 1954. Musée national d'Ouzbekistan (Tachkent).

Les jours de guerre de Korjev est l'un des premiers succès de l'artiste. Y domine la toile blanche du peintre en plein tâtonnement. Dans des conditions précaires où le chauffage manque, l'artiste cherche l'inspiration. Il apparaît entouré par la profusion d'images et de slogans incitant à l'engagement propre à la propagande durant la guerre. La toile est clairement à mettre en lien avec une œuvre antérieure sur le même motif, *Le Premier slogan* de Nikolai Terpsikhov²⁰ (1890-1960) de 1922²¹, représentant là aussi un artiste en plein travail dans des temps austères. Ce parallèle n'est pas anecdotique car il fait référence à un état du réalisme russe, antérieur au réalisme socialiste (Terpsikhov est membre de

²⁰ Nikolai Terpsikhov est diplômé des Beaux-Arts de Moscou en 1917 et expose à partir de 1922. Il est très actif dans les années 1920-1930.

²¹ Reid, 1996, p. 168.

l'Association des artistes de la Russie révolutionnaire), mais le préfigurant. Cela témoigne de l'hétérogénéité des courants convoqués dans l'élaboration de ce nouveau réalisme et vient de nouveau rappeler les orientations korjéviennes. En outre, il inscrit la toile de Korjev dans le motif de l'engagement militant politique de l'artiste. Des esquisses préparatoires à la toile montrent que Korjev avait un temps prévu de faire figurer un Staline dessiné, prêt à être peint, au lieu de cette toile blanche. Le choix de laisser la toile vide, ouvert à l'interprétation, et de concentrer de fait le propos sur l'imagination artistique, entre tout à fait en écho avec l'ouvrage d'Ehrenbourg.

Cette nouvelle génération à laquelle appartiennent Korjev et Nikonov, si elle communit avec certains aspects du contexte littéraire, n'en fait pas moins l'objet d'acribes critiques. En 1962, l'exposition dite du Manège constituera un paroxysme à cet égard. Il s'agit d'une exposition gigantesque pour les 30 ans de l'Union des artistes moscovites. Y étaient présentés des travaux divers, notamment d'artistes actifs dans les années 1920, comme Robert Falk (1886-1958) ou David Chterenberq (1881-1948) qui avaient été très marginalisés. La manifestation est ouverte depuis un mois quand Khrouchtchev la visite, le 1^{er} décembre, en compagnie d'une délégation de politiques, mais aussi de certains peintres comme Sergueï Guerassimov (1885-1964), alors Premier secrétaire de l'Union, et Vladimir Serov²² (1910-1968) qui sera nommé président de l'Académie des Beaux-Arts cette année-là. La rupture dans la vie artistique est indéniable et met fin à la relative tolérance de la période.

En effet, lors de la visite de l'exposition, le peintre et apparatchik Vladimir Serov, lui qui officie principalement dans la veine du portrait d'apparat et du tableau d'histoire, attire l'attention de Khrouchtchev sur le fait que le monde de l'art se dispute autour de certaines toiles. Apparemment, ce qui gêne le plus Serov est le contenu non optimiste, non réaliste socialiste donc. Ses commentaires à Khrouchtchev tout au long de la visite, orientent clairement la réception de l'exposition par le chef de l'État. Ils encouragent ainsi Khrouchtchev à trouver scandaleux que la toile de Nikonov, les *Géologues*, ait pu bénéficier d'une aide financière. Il exige qu'aucun argent de l'État ne soit versé à l'artiste^{23 24}.

22 Vladimir Serov est actif depuis 1932 est lauréat de deux Prix Staline, deux ordres de Lénine. Surtout c'est le leader de la tendance conservatrice du monde de l'art dans les années 1940-1960, ce pour quoi il est particulièrement apprécié puisqu'il est nommé Président de l'Académie justement en 1962, fonction qu'il occupera jusqu'à sa mort en 1968.

23 L'exposition du Manège dans son ensemble est analysée dans : Iouri Gertchouk, *Krovozliianie v MOSSKh*, Moscou, NLO, 2008. Pour la toile de Nikonov en particulier, voir p. 99.

24 C'est apparemment une question financière similaire qui fait enrager Khrouchtchev face à une nature morte de Falk. Ce qui corrobore le très bas niveau du débat. Cf. l'étude de cas de

Alors que l'affaire du Manège est largement associée à la disgrâce d'artistes non-conformistes, souvent poussés par la suite à des décisions extrêmes comme l'émigration, la toile de Nikonov vient rappeler que le choc provient au moins tout autant d'artistes figuratifs. Sa réception critique manifeste la haute estime pour un art d'État qui serait supérieur aux autres expressions artistiques. Pourtant, dès la fin des années 1960, Kamenskii, critique autorisé, voit l'aboutissement du style sévère dans les *Géologues* de Pavel Nikonov. Selon lui, si dans *Nos journées de travail* les personnages vont vers un haut devoir, dans *Géologues*, c'est le sacrifice individuel qui domine²⁵.

La violente réaction suscitée par la toile de Nikonov atteste des virulentes résistances politiques auxquelles ces réalistes furent confrontés, alors que l'historiographie traditionnelle cantonne les interventions officielles autoritaires à la scène non-conformiste. Reid, quand elle revient sur la question du *Manège*, émet l'hypothèse que le Politburo ait été manipulé par les anti-réformistes du monde de l'art. La fermeture de l'exposition et le scandale ne seraient ainsi pas une initiative du leadership, mais le produit d'une conjonction d'intérêts des opposants aux réformes dans les mondes politiques et artistiques. Ces derniers en avaient d'ailleurs bien plus après les « détracteurs du réalisme » incarnés par les artistes abordés ici, qu'après les non-conformistes qui avaient alors peu de place dans la sphère publique. Ce sont les tensions au sein même de ce monde de l'art défendant deux conceptions du réalisme que cette génération réaliste des années 1950 cristallise.

Le triptyque *Les Communistes* : une synthèse ?



Geliï Korjev, *Les Communistes*, 1957-1960. Musée russe, Saint-Pétersbourg.

Susan E. Reid, « Still Life and the Vanity of Socialist Realism : Robert Fal'k's Potatoes, 1955 », *The Russian Review* N° 76, July 2017, p. 408–37.

²⁵ Kamenskii, 1974, p. 471.

Le triptyque de Korjev représenterait donc une excellente synthèse des problématiques soulevées par ce contexte. Dans la partie droite, on voit un sculpteur-amateur (Korjev a pris des dessins sur le vif lors d'une visite d'ateliers d'artistes du dimanche dans la région de Smolensk²⁶), reconnaissable à son âge relativement avancé, ses vêtements, comme à la tâche de copie à laquelle il est attelé. On note le dénuement de l'ensemble, aspect sur lequel Korjev a particulièrement insisté en élaborant le discours autour de son œuvre. Il a aussi fait remarquer l'absence de détails superflus caractérisant la silhouette du sculpteur²⁷. La toile centrale, le lever de drapeau, est sans doute la plus reproduite et la plus analysée du triptyque. Korjev la commentera d'ailleurs en affirmant avoir cherché volontairement une image forte et universelle dans le dénuement, alors que l'on imagine parfaitement la scène se passer au milieu d'une foule de révolutionnaires. Il justifie son choix en insistant sur le fait qu'il voulait conférer à ce travail un certain romantisme²⁸.

Sa toile *Les amants* va, on l'a vu, être confrontée à des réticences, mais son triptyque *les Communistes*, présenté en plusieurs fois, va lui permettre de devenir au tout début des années 1960, un peintre incontournable du paysage artistique soviétique. Occupant des fonctions dirigeantes dans l'Union jusqu'en 1968, Korjev est une personnalité complexe qui travaille jusque dans les années 2000. Sa production des années 1950 témoigne néanmoins des nouvelles directions du réalisme intégrées à une perception canonique. Si, dans son œuvre postérieure, on relève l'influence de Rembrandt et de la Renaissance (Michel Ange est souvent cité par les commentateurs de l'œuvre), et l'obsession de certains motifs (artiste au travail, femme nue), le tout se retrouvant dans des thèmes qu'il exploite tout au long de sa vie (la Bible ou Don Quichotte), dans *Les Communistes*, il illustre en trois temps l'héroïsme évoqué par Alexandre Kamenskii. Cela en fait par conséquent peut-être sa seule œuvre réellement affiliée au « style sévère ».

En 1958, alors que Korjev travaille son sujet depuis l'hiver 1956, l'*Internationale*, future partie droite du triptyque, est présentée à la 4^e exposition des jeunes artistes de Moscou. Le peintre participe avec cette toile à la renaissance de la mythologie révolutionnaire²⁹ accompagnant un retour au Léninisme avec le

26 Korjev racontera ce fait et l'ensemble du processus qui conduit à la réalisation de ces trois toiles dans une rencontre qu'il fait avec des étudiants en critique d'art le 14 Novembre 1961. Cf. le sténogramme de la rencontre : Archives nationales d'art et de littérature (Moscou), RGALI F. 2940 / 1 / 612.

27 Ces deux aspects sont soulignés par Korjev dans la discussion susmentionnée : RGALI F. 2940 / 1 / 612.

28 Il emploie le terme romantisme à plusieurs reprises, cf. RGALI F. 2940 / 1 / 612.

29 Reid, 1996, p. 359.

quarantième anniversaire de la Révolution. Plutôt que sur un événement particulier, il se concentre dans sa toile sur la signification générale de l'héroïsme – qualité tout aussi caractéristique du héros positif dans la littérature de la fin des années 1950. Le triptyque illustre trois temps de l'action révolutionnaire. Le lever de drapeau est l'idée centrale, et fait référence à la guerre civile, ou peut-être à 1905, alors que dans la partie gauche, la scène se situe déjà après la révolution d'Octobre, à l'époque où les soldats de l'armée rouge s'exerçaient à la sculpture. Korjev ne termine le triptyque qu'en 1960, et l'expose cette année-là à *La Russie soviétique*. C'est alors la partie centrale, *Le Lever du drapeau*, qui retient le plus l'attention. L'absence de repères géo-temporels autorise à projeter l'action communiste dans n'importe quel pays au XX^e siècle. La contre-plongée a ici clairement à voir avec le cinéma et reprend un procédé fréquent dans les œuvres de la Société des artistes de chevalet dans les années 1920. La toile de gauche complète visuellement et thématiquement *L'Internationale*. Référence évidente aux *Jours de guerre*, elle montre un soldat, toujours en uniforme, sculptant un buste d'Homère d'après un modèle en plâtre placé à ses côtés. C'est « l'homme nouveau créateur de beauté » de la théorie marxiste³⁰.

Malgré ces concordances, la réunion des toiles en triptyque n'a rien d'évident³¹. Lors d'une discussion entre Korjev et des étudiants, en 1961, la question est clairement posée. Un des étudiants fait remarquer que la grande puissance de chacune des toiles nuit à l'effet d'ensemble. À cela, Korjev répond que ces travaux n'ont pas été pensés pour être réunis. Même si *Homère* et *Le Lever de drapeau* sont proches dans les tonalités, le lien plastique unissant les trois toiles lui paraît faire défaut. Il dit néanmoins : « Quand j'ai eu fait la première chose, j'ai compris que je n'avais pas fait tout ce que je voulais mais que, malgré tout, cela était fini pour cette partie. C'est pourquoi j'ai fait la seconde³². » En somme, selon l'artiste, c'est surtout l'interprétation d'une réalité documentaire qui confère une cohérence à l'ensemble. En 1961, l'œuvre recevra la médaille d'or de l'Académie, devenant à elle seule emblématique du réalisme de l'époque.

Si ce réalisme puise dans les sources russes, c'est surtout du fait d'un discours nationaliste motivé par un renouvellement de l'esthétique. En effet, ce discours est en grande partie forgé en réaction aux éléments étrangers et à la connaissance qu'en ont les Russes. Ce dernier vient essentiellement des articles

30 Reid, 1996, p. 544. Elle y défend et développe que c'est l'idéal de l'humanisme socialiste.

31 Cette réunion embarrasse apparemment toujours aujourd'hui et lors de la grande rétrospective Korjev à la Galerie Tretiakov en 2016, le triptyque était présenté dans une seule et même salle mais sur trois murs différents.

32 RGALI F. 2940 / 1 / 612.

et reproductions d'œuvres des abstraits français, mais aussi des expressionnistes abstraits américains, reproduits dans la revue *Amerika* (éditée par Washington en russe et diffusée au compte-gouttes en URSS, mais très populaire auprès du public russe). Ces percées de la culture occidentale ne peuvent être réduites à leur mise en perspective avec les artistes dissidents. Picasso, Léger, les Mexicains, les expressionnistes allemands des années 1920, les « Kitchen Sink », les présentations de l'art américain par des expositions, des conférences et parfois même des performances, font naître autant de vocation que de foyers de résistance chez grand nombre d'artistes réalistes russes³³.

Le couple abstraction/figuration alimente donc le débat dans la presse. Ainsi, dans les journaux de l'Union des artistes comme *Khoudojnik*, les critiques, dont le rôle est souvent endossé par les artistes eux-mêmes, cherchent par tous les moyens à consolider le réalisme. Ce renforcement va aller crescendo durant deux décennies. Il s'exprime par une multiplication de publications théoriques critiquant l'abstraction (pour promouvoir le réalisme), des traductions d'ouvrages sur le réalisme (à l'instar de Garaudy³⁴) et par des expositions. Ces faits sont particulièrement intéressants à souligner car ils en disent long sur le discours réel, même s'il s'agit plus de deux monologues propagandistes qui s'affrontent, que d'un réel dialogue. Les discussions sont surtout l'occasion pour les artistes de l'ancienne garde, les réalistes des années 1930, de défendre leur mode d'expression. Or, c'est cette défense du réalisme qui ouvre la voie à de nouvelles propositions plastiques. Ce sont ces réactions au réalisme de la vieille garde, celui des « conservateurs » ou « anciens », ainsi qu'on les a nommés précédemment, qui permettent à la génération réaliste des années 1950 de s'affirmer.

Avant d'aboutir à des discours esthétiques nationalistes, dans ces circonstances, les critiques et les historiens vont chercher des références ou des parallèles avec les courants étrangers, qu'ils soient ou non contemporains. Cela semble souvent forcé par le contexte : dans les références contemporaines, les renvois semblent souvent fantaisistes. Ainsi, à propos des *Amants* de Korjev, le critique écrit que la toile lui rappelle le cinéma néo-réaliste italien « profondément lié aux questions contemporaines sociales et politiques, avec la vie du peuple et ses combats. Le thème de l'homme simple et de son monde intérieur est présenté dans ces films comme un thème fondamentalement humaniste ». Jusqu'ici cela peut faire sens. Néanmoins, le seul film que loganson cite pour

33 La littérature sur le sujet est assez abondante. Pour une synthèse, voir aussi Susan E. Reid, « (Socialist) Realism Unbound : The Effects of International Encounters on Soviet », dans Matthew Cullerne Bown et Matteo Lanfranconi dir., 2012, p. 261-277.

34 L'ouvrage de Roger Garaudy *Un Réalisme sans rivages* est traduit en russe et publié à Moscou en 1966.

argumenter sa critique n'est pas le plus représentatif du cinéma italien, puisqu'il s'agit d'*Au-delà des grilles* de René Clément.

Les œuvres ici montrées sont de ce fait redevables tant à la vision de l'artiste véhiculée par le livre d'Ehrenbourg – nombreux autoportraits mais aussi traitement particulier de la figure humaine dans lequel l'on insiste sur l'individu et les troubles qui le hantent –, qu'au débat sur l'abstraction dans le sens où celui-ci oblige à redéfinir le réalisme. C'est pour cela que l'on trouve parfois le terme de « nouveau réalisme » – sans référence ici aux Italiens –, en particulier chez les historiens de l'art, dénomination qui se substitue à la notion de « style sévère » ou vient la compléter. Cette question du nouveau réalisme est centrale. Les paramètres de la méthode unique du réalisme socialiste sont libéralisés en référence à une extension et une diversification des modèles stylistiques. Reid³⁵ insiste pour justifier de cela sur les prémisses du Sixième festival mondial de la jeunesse et des étudiants. Elle l'assimile à un moment critique paroxystique, dans lequel certains ont vu la possibilité de consolider un mouvement mondial de réalisme « démocratique » ou un « art humaniste » comme certains idéologues soviétiques l'ont appelé.

Conclusion

Cette génération des années 1950 va donc s'imposer au prix de nombreuses difficultés sur la scène artistique soviétique. Les débats que ces artistes provoquent (place des influences étrangères, redéfinition d'un contenu socialiste, etc.) montrent un contexte plus complexe et plus riche que celui qui était attendu. Aucune réponse satisfaisante ne peut être trouvée à la question de la répartition des sources de ce réalisme.

Le style sévère est parfois présenté comme une scission avec le réalisme socialiste, parfois assimilé à une branche de ce même réalisme socialiste. Il est encore aujourd'hui considéré comme une parenthèse, un essai vain de rompre avec la peinture de l'homme nouveau, mais reste pourtant sans écho dans le conceptualisme et la dérision de l'art post-soviétique. Dans l'étude d'un art qui serait celui d'une dissidence, les questions posées à plusieurs spécialistes et réunies dans le catalogue *Non Conform. Russian and soviet art The Ludwig Collection*, montrent la difficulté à appréhender ce « style sévère ». Ainsi, à la question : « Did the revision of Socialist Realism influence the assessment of the *surovyi stil*? » Bowlt nous semble apporter la réponse la plus pertinente : « The question is not entirely clear. The *Surovyi stil*, did not differ from the tenets

35 Reid, 2007, p. 217-235.

of Socialist Realism ; on the contrary, it reinforced them³⁶ ». Ce réalisme des années 1950, affirmé comme nouveau par les critiques de l'époque, comportant clairement des éléments contemporains et illustrant le contexte d'ouverture et de confrontation du Dégel, en reprenant les bases d'un réalisme posé en URSS dans les années 1920, permet finalement d'assurer la survivance d'une expression artistique proprement soviétique jusque sous Gorbatchev.

36 *(Non) Conform. Russian and Soviet Art. The Ludwig collection 1958-1995*, Aachen, Peter und Irene Ludwig Stiftung, Munich, London, Prestel, 2007, p. 145.

LA SITUATION DES ARTISTES FIGURATIFS DANS LE FOYER ARTISTIQUE TOULOUSAIN AU COURS DES ANNÉES 1950

CORALIE MACHABERT

Doctorante en histoire de l'art contemporain, FRAMESPA, France Amériques,
Espagne-Sociétés, Pouvoirs, Acteurs, Université Toulouse 2-Jean Jaurès,
CNRS, UMR 5136,

Au sortir du second conflit mondial, les mutations économiques, politiques et intellectuelles qui bouleversent le pays atteignent le midi toulousain et sa physionomie se transforme. Le secteur culturel, balbutiant, peine d'abord à retrouver des repères et l'introduction d'un art non-figuratif ne s'amorce que timidement¹. Confidential, il demeure à la marge et les pionniers de l'abstraction toulousaine finissent par faire carrière en dehors de la cité². Cette dernière continue de s'enorgueillir de son riche passé artistique et de ses gloires d'antan³. Dans ce climat sclérosé perpétuant un schéma atavique, la tradition figurative, loin d'être moribonde, subsiste avec éclat. À l'heure où le territoire alentour s'éveille, que chez les voisines, Castres ou Bordeaux, des groupements d'abstraites percent, que Montauban, portée par les initiatives de Félix-Marcel Castan, s'impose comme un carrefour de l'art vivant du sud-ouest⁴, Toulouse

- 1** Pour la période qui précède se référer à Luce Rivet-Barlangue, *La vie artistique à Toulouse 1888-1939*, Doctorat d'État Histoire de l'art dirigé par Yves Bruand, université Toulouse-Jean Jaurès, 1989, 5 vol.
- 2** L'exemple le plus célèbre reste André Marfaing (Toulouse 1925, Paris 1987), formé aux Beaux-Arts de la ville, membre dès 1948 de la Société des artistes méridionaux, il s'installe à Paris en 1949. Avec son camarade François Jousselin (Laval 1926, Vanves 2009) qui effectue le même parcours (ils sont accompagnés de Pierre Igon (Toulouse 1922, 2006) qui, lui, retourne rapidement à Toulouse), il se confronte aux abstraits actifs dans la capitale et abandonne à son tour la figuration. Voir Pierre Cabanne, *Marfaing*, Paris, Éditions de l'amateur, 1991.
- 3** Le conservateur Denis Milhau dresse un constat sans concession sur la situation artistique de la ville après-guerre; Denis Milhau, « Misérabilisme de l'art ou la rigueur de l'inertie », dans Marie-Louise Roubaud (dir.), *Toulouse*, Paris, Autrement, (série France, 4), 1991, p. 148-155.
- 4** Voir sur ces sujets Pierre-Yves Laborde (dir.), *Castres. 3 ateliers 1946-1976*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 1989; Dominique Dussol, Thierry Saumier, *L'art abstrait à Bordeaux. 1940-1970*, Bordeaux, Le Festin, 2009; Félix-Marcel Castan, « 1940-1990: Ce "je-ne-sais-quoi" d'épique », dans Janine Garrisson (dir.), *Montauban: solaire et mesurée*, Paris, Autrement, (série France, 12), 1993, p. 118-136.

semble s'arc-bouter sur une rigidité dogmatique et entretenir une ambivalence à l'égard de la modernité. Afin d'affronter les évolutions qui s'engagent, la ville rose est néanmoins poussée à repenser sa position au-delà de la simple échelle régionale.

La singularité de la situation toulousaine est à interpréter aux regards de son histoire et de ses rapports complexes avec la capitale. Ils peuvent, en partie, permettre de comprendre la prégnance de la figuration dans une ville habituée à se démarquer. Le désir d'autonomie et d'indépendance est, pour ainsi dire, intrinsèque au creuset méridional. En effet, il apparaît réticent aux émanations parisiennes redoutant sitôt l'ingérence d'un centralisme. Aussi, pendant que l'abstraction explose sur la scène nationale⁵, la figuration devient un moyen d'imprimer une différence.

En outre, à en juger le succès des salons et la fréquentation des galeries, le public témoigne une appétence culturelle mais s'avère majoritairement mal informé et peu sensibilisé aux formes picturales innovantes. Son horizon artistique se limite au périmètre d'un réalisme normatif et familial. Parmi les clercs, mieux avertis, l'opinion prépondérante est similaire. Leur faible intérêt pour les langages artistiques naissants conduit à une impassibilité ambiante. Lorsqu'en 1955, le toulousain Charles-Pierre Bru⁶ publie *Esthétique de l'abstraction*, sous-titré *Essai sur le problème actuel de la peinture*⁷, son accueil par l'écosystème haut-garonnais est discret comparativement à la résonance internationale de la parution. Dans le giron institutionnel, les avis propagés, à l'image de celui du conservateur du musée des Beaux-Arts, tendent à renverser ses théories⁸. Pourtant l'ouvrage est considéré par certains comme « une des premières et des plus remarquables analyses esthétiques et théoriques de l'art abstrait, contemporaine des publications parisiennes audacieuses de Seuphor, Degand, Estienne et Cassou⁹. »

Une prédisposition au repli se manifeste donc et les réseaux locaux étendent leur influence. Le microcosme artistique fonctionne sur un modèle presque corporatiste. Ce cénacle couvre l'ensemble de la sphère culturelle : des salons

5 Voir par exemple Michel Ragon « France 1940-1970 », dans Michel Ragon, Michel Seuphor, *L'art abstrait*, t. 3, 1939-1970 en Europe, Paris, Maeght, 1973, p. 27-74.

6 Charles-Pierre Bru, Toulouse 1913, Fontiers-Cabardès 1998, diplômé de philosophie, professeur à la faculté de Toulouse, peintre, théoricien et fondateur de plusieurs groupements artistiques.

7 Charles-Pierre Bru, *Esthétique de l'abstraction. Essai sur le problème actuel de la peinture*, Paris/Toulouse, Puf/Privat, 1955 (Paris, Montréal, Harmattan (collection l'Ouverture philosophique), rééd. 2000). Prix Charles Blanc de l'Académie française en 1956.

8 Il signe au moment de la parution un texte virulent : Paul Mesplé, « À propos de l'art abstrait », *L'Auto. Que bufo un cop cado més*, 156, mai 1956, p. 76-79.

9 Denis Milhau, « Misérabilisme de l'art ou la rigueur de l'inertie », art. cité, p. 150.

aux sociétés savantes, en passant par les instances dirigeantes, le secteur marchand ou le monde politique. Devant cette intrication, les relations avec ces acteurs sont décisives dans la carrière des peintres établis dans la ville. Ce « cercle pernicieux », reliant public, institutions et artistes, irrigue un discours synchrone favorable à la figuration.

À travers l'exemple du foyer toulousain, l'objectif est de tenter d'aborder la condition des peintres figuratifs œuvrant en province dans les années 1950. Sous le prisme de l'opinion véhiculée notamment par la presse et les témoignages des artistes eux-mêmes, il s'agira d'esquisser particularités régionales et analogies avec l'épicentre parisien¹⁰. Ce panorama sera axé sur la génération née avec le siècle et implantée dans le paysage toulousain. À fin d'illustrations, il se focalisera autour de quatre personnalités : Raoul Bergougnan, Édouard Bouillière, Raymond Espinasse et Maurice Mélat¹¹. Ces profils équidistants incarnent en effet un parcours typique. Une communauté d'idées rassemble ce panel ainsi qu'une proximité picturale¹². Passés fugacement par Paris durant leur formation, ces artistes ont bâti leur notoriété au cours de l'entre-deux-guerres au gré de multiples commandes municipales et privées. Vingt ans plus tard, ils occupent encore une place de premier plan. L'exécution de l'ultime décor d'envergure devant servir de vitrine à la ville, achevé en 1957, est naturellement confiée à ces chantres de l'art méridional¹³. Forts de cette reconnaissance, ils construisent leur carrière « au pays ». L'anthologie de la peinture toulousaine d'après-guerre présentée à la galerie L'Atelier en 1964¹⁴ réunit ces aînés sous la bannière équivoque de « génération des maîtres » renvoyant à leur fonction de professeur, à leur rôle de modèle et à leur statut de chef de file. Le critique Robert Aribaut, chargé de la sélection, les définit comme « [les] peintres qui formèrent l'aile marchante de l'école toulousaine. [...] résolument figuratifs,

10 Pour tout subjectifs et limitatifs que soient ces points de vue, ils restituent un goût tendanciel d'une portion de la société toulousaine. Cet angle développé ne doit pas faire oublier l'existence des autres segments de la vie artistique du sud-ouest. La pluralité des figurations, l'efflorescence de l'abstraction ou encore l'activité surréaliste dans la région laissent subodorer son éclectisme.

11 Raoul Bergougnan, Toulouse 1900, 1982 ; Édouard Bouillière, Lille 1900, Toulouse 1967 ; Raymond Espinasse, Toulouse 1897, 1985 ; Maurice Mélat, Épernay 1910, Toulouse 2001.

12 Ils peuvent notamment être associés à la définition que donne Bernard Dorival de « la vague de 1930 » dans *Les étapes de la peinture française contemporaine*, t. 3, *Depuis le cubisme 1911-1944*, 14^e éd. Paris, Gallimard, 1948, chap. iv, « Les tendances de la jeune peinture contemporaine ».

13 Commande effectuée par son président Gabriel Barlangue pour la Chambre de commerce établie dans l'ancien hôtel de Ciron. Le vaste programme décoratif du Palais consulaire est engagé en 1948, les ultimes réalisations sont inaugurées en 1957.

14 L'exposition « La peinture à Toulouse en 1964 » se tient, sous le patronage du maire, à la galerie L'Atelier en juillet 1964. Un catalogue rédigé par les organisateurs l'accompagne.

voire réalistes. Ils se rattachent au courant que nous appellerons courant de la réaction objective et réaliste¹⁵. »

Ces quelques jalons du contexte qui préside à leur maintien étant posés, il est permis de s'interroger sur la manière dont les tenants de la figuration réagissent à la suprématie grandissante de l'abstraction. Au seuil d'une métamorphose de la vie culturelle toulousaine, quelle place est réservée aux artistes figuratifs ? Enfin comment sont-ils soutenus par d'éminents et influents ambassadeurs ?

Une réaction mesurée des peintres

Curieux et passionnés, les maîtres toulousains sont réceptifs aux débats des années 1950. Dans leur pratique picturale, ils refusent l'abandon du sujet et affirment une régularité stylistique, se gardant de toute radicalité plastique ou discursive. Par ailleurs, au risque de s'isoler parfois et au détriment de leur carrière, ils s'abstiennent de se mêler à l'agitation artistique. Le comportement adopté par ces protagonistes, oscillant entre résistance, repli ou résignation, dévoile l'ambiguïté de leur statut.

Une continuité plastique

La production de ces condisciples toulousains dans les années cinquante, s'inscrit dans le prolongement de leur manière fixée durant l'entre-deux-guerres. Quand Maurice Mélat évoque avec recul, en 1991, son itinéraire, il se proclame lui-même comme « un peintre des années trente. Soucieux comme tous les artistes de l'époque de s'exprimer tout en restant figuratif¹⁶ ». La démarche créative de ces camarades, caractéristique de la période de « retour à l'ordre »¹⁷ succédant au premier conflit mondial, cherche une synthèse picturale, entre un art traditionnel et de son temps. Attentifs à l'héritage d'André Derain et ayant assimilé la leçon cézannienne, chacun répond, sous des formes nuancées, d'une double influence, fauve dans la palette, cubiste dans le trait, distillée dans une classique observation de la réalité. Le succès de leur référence, l'École de

15 Il englobe dans cette tendance Dunoyer de Segonzac, Waroquier ou Derain ainsi que les peintres de « la Réalité Poétique » ; Robert Aribaut « La génération des Maîtres », *La peinture à Toulouse en 1964*, cat. expo., Toulouse, L'Atelier, 1964, p. 8.

16 Cité dans Micheline et Robert Maffre, *Maurice Mélat. Un peintre musicien, des Magasins Pittoresques au Roi David*, s.l., non publié, 1992, p. 111, archives privées.

17 Voir notamment *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*, actes du colloque d'histoire de l'art contemporain, (Saint-Etienne, 15-17 février 1974), Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1975.

Paris¹⁸, les conforte dans une veine figurative à la modernité modérée. D'autre part, ils conviennent de leurs affinités avec les peintres de « la Réalité Poétique » amarrés dans la région et que certains côtoient¹⁹. La parenté se lit tant dans l'appréhension de l'acte pictural que dans une iconographie du quotidien réinterprété et transcendé par leur savoir-faire technique.

Raymond Espinasse, Édouard Bouillière et Maurice Mélat ont en partage un goût du solide métier et de la parfaite exécution acquis à la faveur d'une formation académique ou à travers l'étude des emblèmes de l'art, de la Renaissance au xvii^e siècle, dont ils se sont imprégnés dans les musées écumés pendant leur jeunesse. Dans cet environnement, Maurice Mélat avoue volontiers avoir développé : « [un] "goût du Beau" [...] auquel j'ai tenu à rester fidèle ma vie durant²⁰ ». L'enseignement de la peinture, de l'aquarelle et du dessin que dispensent respectivement Bergougnan, Bouillière, Mélat et Espinasse²¹ les enracine sans doute plus encore dans ce syncrétisme pictural, fondé sur la *tekhné*. Dans la droite lignée, au milieu du siècle, ils interrogent, à leur mesure, l'espace de la toile. Ils s'autorisent une segmentation graphique et de plus grandes libertés perspectives tandis que les palettes s'épurent doucement. Cependant, leur constance stylistique est saluée dans la presse locale. Au sujet d'Édouard Bouillière un commentateur écrit en 1950 : « La caractéristique d'Édouard Bouillière, c'est qu'il n'a pas changé. Dès sa sortie des Beaux-Arts, il a adopté un genre, une manière et il s'y est conformé. L'abstraction, le cubisme, le dadaïsme ne l'ont point tenté. [...] Son impressionnisme, pourtant n'a pas vieilli, il est demeuré moderne²². »

Au moment où les repères artistiques se renversent, leur sincérité vaut à ces figuratifs l'estime des observateurs car la trajectoire empruntée les plonge dans un inconfort tangible. Maurice Mélat illustre les difficultés à persévérer dans le champ de la figuration en 1950. Alors que le président de la Chambre

18 L'appellation « École de Paris » est souvent galvaudée et ambiguë, employée pour désigner, au sens large, le foyer artistique foisonnant de la capitale jusque dans les années soixante. Elle renvoie à « la suprématie de la capitale en matière d'art » ainsi que le stipule Lydia Harambourg, *L'École de Paris 1945-1965*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2010, p. 7.

19 Maurice Mélat s'est par exemple formé dans l'atelier de Raymond Legueult. Sur ce groupe d'artistes voir Luce Barlangue, Lydia Harambourg, *Les peintres de la Réalité Poétique : Brianchon, Caillard, Cavaillès, Legueult, Limouse, Oudot, Planson, Terechkovitch*, Albi, Grand Sud, 2011.

20 Cité dans Maffre, *Maurice Mélat... op. cit.*, p. 25.

21 Dossiers d'archives/professeurs : n° 252 (Édouard Bouillière), n° 287 (Raoul Bergougnan), n° 264 (Raymond Espinasse), n° 267 (Maurice Mélat), Institut supérieur des arts de Toulouse (ISDAT), fonds ancien ; dossier individuel : 2K4089 (Édouard Bouillière), AM de Toulouse.

22 A.C., « Exposition d'art : La poésie de la peinture chez Édouard Bouillière », *La Dépêche du Midi*, 7 novembre 1950, p. 3.

de commerce de Toulouse lui propose de réaliser un portrait de groupe de ses membres, il confesse :

Une telle commande ne pouvait que me confondre. Tout d'abord j'en restais interdit. Il faut reconnaître qu'à cette époque ce projet paraissait peu en rapport avec l'évolution esthétique des premières manifestations en province de la peinture abstraite. [...] Cette extraordinaire demande [...] me faisait déjà pressentir les sarcasmes et critiques que susciterait une réalisation que je n'envisageais pas encore possible. [...] pourquoi ne pourrions-nous pas répondre à une telle demande en 1950... ? Que vont attendre ces personnes ? ... d'être reconnaissables ... Comme il serait facile [...] de s'en tirer par une toile-symbole de ces trente-trois figures stylisées à l'excès, au point de n'y pouvoir lire aucun visage, la pirouette serait facile, on aboutirait peut-être à une décoration intéressante mais répondrait-elle au désir du Président [...] ²³ ?

Cette anecdote corrobore l'impact de la doxa sur le travail d'artistes soucieux d'obtenir son assentiment. L'équilibre devient donc complexe à tenir, entre échapper à un immobilisme artistique et satisfaire le récepteur de l'œuvre.

Une attitude distante

Si la pondération, voire l'hermétisme de ces protagonistes provoque la considération de leurs pairs, chez les partisans d'une modernité franche, elle apparaît comme un manque de caractère les empêchant d'affronter les problématiques de l'art vivant. Charles-Pierre Bru, convaincu que pareille demi-mesure conduit aussitôt à l'académisme, condamne la « sagesse » de la vague de 1930 : « Tout se passe comme s'ils avaient résolu le problème en le niant ! ²⁴ » s'agace-t-il en 1953. De fait, bien que n'étant pas, *a priori*, réfractaires à un art non-figuratif, l'échantillon étudié atteste de la circonspection avec laquelle les peintres ancrés dans le département appréhendent son développement. Ils ne ressentent pas l'alternative choisie comme un renoncement ou une quelconque concession. Maurice Mélat se montre explicite et déclare : « J'étais tout naturellement resté fidèle à l'esthétique d'une seule forme d'art que j'ai toujours aimée, sans subir les multiples influences de mon temps ²⁵. » Persuadés de la nécessaire persistance du modèle sur la toile, ils ne quêtent pas la rupture mais le compromis. Partant, ils portent un regard distancié sur les mouvements abstraits et tiennent un discours dubitatif plus ou moins tempéré. Maurice Mélat affirme, par exemple, avoir :

²³ Maurice Mélat, 14 août 1991, ms., archives de la Chambre de commerce et d'industrie de Toulouse, dossier 579/53.

²⁴ Charles-Pierre Bru, « Chronique artistique », *Toulouse-Informations*, 11, février 1953, p. 19.

²⁵ Cité dans Maffre, *Maurice Mélat...*, op. cit., p. 4.

[...] toujours gardé la volonté d'un certain classicisme et donc une distance ou un rejet de la peinture avant-gardiste. Je me souviens d'une phrase de Schintone, qui disait: « Si je joue sensoriellement de mon pinceau sur la toile, j'exprime quelques choses que je n'exprime pas si je prends une raquette et que je jette la peinture en travers de la toile. »²⁶

S'ils n'adhèrent pas aux nouveaux vocabulaires artistiques, ils n'entreprennent pas pour autant un combat contre l'art abstrait, privilégiant l'effacement aux querelles de chapelles. Ainsi, Raymond Espinasse, craignant que l'abstraction ne soit « dans bien des cas une propension à la facilité²⁷ », reste en retrait. Lorsque le peintre abstrait bordelais Marcel Pistre l'invite, en 1957, à participer à une manifestation qu'il orchestre avec son groupe Solstice et des « figuratifs "évolués"²⁸ » selon ses termes, le toulousain décline la proposition. Contrairement à son ami, Raymond Espinasse explique ne pas être « partisan des expositions mélangées abstrait et figuratif²⁹ ». Il lui avoue ne pas y trouver sa place et écrit: « Je me demande ce que je vais faire au milieu de vos abstractions³⁰. » À cette occasion Raymond Espinasse décide, à titre personnel, de ne pas donner suite et par honnêteté idéologique, se tient à l'écart de la vie artistique et des enjeux commerciaux³¹. Mais, parallèlement, les maîtres de 1930 ne sont pas associés aux événements phares qui jalonnent la décennie³². Les salons qui ont revivifié la création en région occitane, n'intègrent aucun peintre né avant 1910. Dès lors, ceux-ci se cantonnent au rôle de spectateurs de cette émulation. Il est vrai que le tempérament de Bouillière, Bergougnan, Mélat ou Espinasse, souvent dépeints comme réservés, ne les incite pas à s'engager dans des confrontations théoriques. Ces personnalités modestes et discrètes préfèrent, aux coteries officielles, la quiétude de leur atelier. Toutefois ces espaces paisibles sont fréquemment le théâtre de discussions analysant cette effervescence artistique. Effectivement,

26 Daniel Schintone était l'un de ses élèves; *Ibid.*, p. 35.

27 Cité par Claire Maingon, *Raymond Espinasse. L'indompté de la peinture toulousaine*, Toulouse, Mohune, 2013, p. 48.

28 Lettre de Marcel Pistre à Raymond Espinasse, 15 novembre 1956, Fondation Custodia, Paris, fonds patrimonial, correspondance Raymond Espinasse, 1986-A166.

29 Raymond Espinasse le 1^{er} décembre 1956 cité dans la lettre de Marcel Pistre à Raymond Espinasse, 13 janvier 1957, Fondation Custodia, Paris, fonds patrimonial, correspondance Raymond Espinasse, 1986-A168.

30 *Ibid.*

31 Raymond Espinasse affirme: « le véritable artiste devra se contenter de peu, vivre volontairement à l'écart de toutes les manifestations tapageuses et organisées », cité par Claire Maingon, *Raymond Espinasse, op. cit.*, p. 80.

32 À Toulouse les salons *Présence* I en décembre 1950, *Rencontres 54* en avril 1954, ainsi que les quatre éditions de *Art Présent* organisées entre 1958 et 1963 ou les salons *Art Nouveau* à Montauban.

leur posture ne les coupe pas d'un dialogue avec les tenants de l'abstraction. Raymond Espinasse ou Raoul Bergougnan, plutôt taiseux, s'en tiennent à un cercle privé et amical³³. Seul Maurice Mélat se mêle au débat public. En 1953 notamment, il prend part à une causerie intitulée : « Faut-il supprimer... l'art abstrait ? ». Depuis une question liminaire : « Doit-on encourager ou faut-il renier, puisqu'il n'est pas en notre pouvoir de les supprimer, les formes nouvelles de l'Art contemporain ?³⁴ », sont évoqués la musique, la poésie ou la littérature. Des intervenants d'horizons diversifiés se prononcent au cours de la rencontre. Cinq artistes figuratifs enseignant à l'École des beaux-arts et un critique d'art échantent leurs visions concernant les arts plastiques. Maurice Mélat plaide la prudence dans l'examen de l'art vivant.

Le recul volontairement opéré par ces personnalités contraste avec la fougue de la jeune garde, pressée de se dissocier des codes qui lui ont été édictés. Cette frange entend signer une rupture qui passe par un processus d'affranchissement d'avec ces pédagogues. Résignés quant à leur devenir, ils analysent avec lucidité leur condition. Maurice Mélat résume en ces mots : « Dans les années cinquante [...] la révélation de "l'art abstrait", la soudaine croissance des galeries, la vulgarisation de l'art contemporain vont provoquer un éclatement des tendances et amener une pléiade d'artistes à se démarquer du réalisme de leur professeur³⁵. »

Certains, comme Raymond Espinasse, observent avec amertume le clivage se creuser. Néanmoins cette émancipation se formule sans doute moins violemment dans le cadre toulousain que dans d'autres métropoles. Les doyens de la peinture en Haute-Garonne, d'abord mis à distance, sont relégués, dans les années 1960, au rang de figures tutélaires.

Une programmation artistique orientée

Des relais propices et étendus atténuent la césure doctrinale qui ne s'accompagne, de la sorte, d'aucun ostracisme envers les aînés de 1930. Dans un bastion tel que le midi toulousain peu enclin aux changements, leur peinture, éprouvée, rassure. Elle profite de la programmation artistique atone de la ville qui entretient la domination d'un esprit de tradition, palpable dans les galeries et salons des

33 Le caractère secret de Raoul Bergougnan le conduit à l'effacement, Laure Latanne-Bey explique qu'il « n'était pas homme à participer aux grandes manifestations publiques ou aux débats sur l'avenir de la peinture » ; *Raoul Bergougnan : la peinture intime d'une âme discrète*, Lourdes, Jour des Arts, 2015, p. 50.

34 « Cinquième débat contradictoire à l'Interclub, faut-il supprimer l'art abstrait ? », *La Dépêche du Midi*, 26 février 1953, p. 4 ; R.D., « À l'Interclub le ve débat contradictoire a porté sur l'art abstrait », *La Dépêche du Midi*, 1^{er} mars 1953, p. 6.

35 Cité dans Maffre, *Maurice Mélat...*, op. cit. p. 109.

sociétés artistiques. Seuls lieux d'expositions accessibles aux artistes travaillant dans la région, ils garantissent une visibilité au crédo figuratif. Satisfaisant à la demande, ils diffusent majoritairement une tendance régionaliste à l'esthétique souvent formatée. À chaque vernissage, les notabilités de la ville affluent et la municipalité y acquiert systématiquement des œuvres³⁶. Par ce biais, les exposants ont l'opportunité de faire leur entrée dans les collections publiques.

Les salons régionaux : facteurs de légitimation

Deux salons rythment annuellement le calendrier artistique toulousain en ce milieu de xx^e siècle. Celui des Artistes méridionaux a été créé en 1905, tandis que le salon des Artistes occitans, moins courtisé, existe depuis 1936³⁷. Ces manifestations, devenues routinières, sont aussi des rendez-vous mondains. Elles s'institutionnalisent et, ce faisant, donnent un aperçu des inclinations artistiques des édiles. La « génération des maîtres » constitue la pierre angulaire de ces sociétés. Ainsi Édouard Bouillière, qui expose dans ce salon dès 1921, prend la direction des Méridionaux en 1950. Maurice Mélat, membre depuis 1936, lui succède en 1967. Raoul Bergougnan en 1930 et Raymond Espinasse en 1941 deviennent également sociétaires.

Ces salons d'amateurs, combattant, idéologiquement, l'académisme, aspiraient à l'éclosion d'un art méridional. Rapidement pourtant leurs intentions de renouvellement ont été occultées par une volonté de séduire les visiteurs se hâtant en nombre à chaque édition pour savourer du « bel ouvrage ». Durant la décennie cinquante, une peinture policée, « raisonnable, saine et acceptée par tous³⁸ » selon un chroniqueur, domine la cohorte d'envois³⁹. L'identité revendiquée initialement ne transparait que dans les sujets inspirés du terroir. Les salonnières plébiscitent les recoins pittoresques et vues topographiques de l'enclave languedocienne, suivant les orientations formelles des années 1920-1930. Édouard Bouillière s'est fait le spécialiste du genre en transcrivant

36 Dans le cadre d'une politique d'encouragement aux artistes, la commission des achats (à laquelle appartiennent certains de ces peintres) opère chaque année une sélection. Se référer par exemple au « Budget primitif pour 1956, chapitre xxix, bibliothèques, beaux-arts et cérémonies », séance officielle du conseil municipal du 14 février 1956, *Bulletin municipal de la ville de Toulouse*, 1-2, janvier-février 1956, p. 105-106.

37 Pour l'historique de ces sociétés se reporter aux éditions annuelles de leurs catalogues d'expositions (*Catalogue du Salon des Artistes Méridionaux* et *Catalogue des Artistes Occitans Indépendants*).

38 M.B., « Au palais des Beaux-Arts: Vernissage du salon des Occitans », *La Dépêche du Midi*, 25 octobre 1953, p. 4.

39 Le même critique évoque un « amateurisme [qui] règne en maître, devenant même envahissant »; Maurice Becq, « Au salon des Occitans: peintures », *La Dépêche du Midi*, 27 novembre 1957, locale deux.

l'atmosphère de la ville rose. Paul Mesplé note que ses huiles, aquarelles ou sépias, restituant le charme de son patrimoine, « enchante[nt] à la fois l'amateur d'art et le simple passant heureux de reconnaître embellis et magnifiés, les paysages quotidiens⁴⁰ ». Le travail s'effectue en général directement sur le motif, démarche défendue par Maurice Mélat. Ce passionné d'alpinisme raconte s'être forgé, en découvrant les montagnes bretonnes « la conviction de la primauté de l'école qui prend le sujet sur place, école combattue à cette période par les partisans de l'Art Abstrait⁴¹ ». La moitié des réalisations exaltent la nature, elles supplantent les compositions florales, portraits et autres académies. Aux abords de centaines d'envois stéréotypés d'amateurs, les colorations modernes des tableaux des maîtres prennent, pour le public, des allures d'avant-garde. Leur manière aboutie et maîtrisée les érige en fleurons de ces expositions.

Les galeries toulousaines : canaux de promotion

Après-guerre, seule une poignée de boutiques est dédiée, à Toulouse, au commerce de l'art. Le secteur est peu professionnalisé et la vente de tableaux, pour beaucoup, affaire de relations entre artistes, négociants et acheteurs. Au diapason, les marchands s'avèrent frileux dans leur sélection et s'alignent, sans prise de risque, sur les attentes de la clientèle. Les directeurs de galeries se gardent de toute spécialisation exclusive dans leur programmation. Leur offre, fédératrice, s'aventure peu en dehors du terrain figuratif. Le peloton des maîtres bénéficie d'un socle loyal de mécènes locaux. Malgré la conjoncture précaire, Raymond Espinasse précise par exemple « connaître une bonne période de vente⁴² » après la Libération. Les peintres des années 1930 deviennent des valeurs sûres du marché, prisées des collectionneurs. Il est ainsi de bon ton de posséder quelque toile de Raoul Bergougnan ou des aquarelles d'Édouard Bouillière. Leurs œuvres décoratives siéent particulièrement aux intérieurs cossus. Le comportement quasiment autarcique du marché haut-garonnais lui certifie une singulière stabilité⁴³. Dans les vitrines toulousaines se relaye un vivier d'artistes dits « du cru », dont les étendards de la génération de 1930 constituent le noyau. Maurice Mélat et Raymond Espinasse s'y succèdent jusque dans les années soixante avec succès. Tous les deux ans, l'une des plus anciennes galeries

40 Paul Mesplé, « Peintures et dessins d'Édouard Bouillière », *L'Aut. Que bufo un cop cado més*, 225, novembre 1952, p. 117.

41 Maffre, *Maurice Mélat...*, op. cit. p. 31.

42 Lettre de Maurice-Georges Poncelet à Raymond Espinasse, 14 février 1948, Fondation Custodia, Paris, fonds patrimonial, correspondance Raymond Espinasse, 1986-A185.

43 La situation est inverse et peu comparable avec celle de la capitale. Sur ce point voir Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013.

accueille Édouard Bouillière⁴⁴. La découverte de ses travaux suscite toujours « plaisir » et « véritable joie » d'après les journaux⁴⁵. Lors d'expositions collectives réunissant les créateurs du midi toulousain, ces « têtes d'affiche » servent de garants aux moins connus. Les présentations alternent avec quelques signatures issues du paysage national, essentiellement affiliées à l'École de Paris et ayant obtenu déjà de longue date l'agrément de la critique. Le rôle de ces structures, où gravite un public éclectique – des officiels aux simples curieux – s'avère pourtant déterminant en province. Dans un système de diffusion de l'art contemporain insuffisamment développé, elles endossent la double vocation de promouvoir et former. Les jeunes artistes, en visiteurs assidus, y aiguisent leur pratique. À Toulouse, le marché monolithe n'invite aucunement à délaisser la figuration ni à se détourner de ses insignes représentants.

Si à la fin de la période, les salons, standardisés, commencent à être décriés par ceux qui « [...] n'admettent, comme Art véritable, qu'un art de recherche et de conquête : un Art vivant⁴⁶ », ils sont encore très fréquentés. Au même titre que les galeries, ils conservent un pouvoir légitimant et les exposants empruntant ces circuits attendent d'y être agréés par le sérail. En outre, ces lieux de sociabilité aident la rencontre avec de potentiels acheteurs et permettent le contact avec les autorités décisionnaires.

Des alliés d'influence

Les artistes trouvent auprès des institutions publiques des défenseurs aux points de vue concordants. À l'unisson avec la presse régionale, ces soutiens portent un discours de consensus qui assoit la pléiade de 1930 dans son rang et, corrélativement, renforce ses convictions. La large audience et le crédit intrinsèque dont disposent ces deux maillons favorisent la propagation de ce courant et son rayonnement. La parole protectrice de ces émissaires à son égard se conjugue à des attaques virulentes envers son « adversaire », l'abstraction.

Les institutions artistiques : des appuis opportuns

Les institutions artistiques toulousaines connaissent, à la Libération, une phase d'inertie particulièrement visible au sein du principal musée de la ville et à l'École des beaux-arts. Cet attentisme, expliqué en partie par un désintéret politique,

⁴⁴ La galerie Chappe-Lautier organise des expositions individuelles du peintre en novembre 1950, 1952, 1954, 1957...

⁴⁵ Mesplé, « Peintures et dessins d'Édouard Bouillière », art. cité, p. 117 ; Alex Coutet, *La Dépêche du Midi*, 7 novembre 1950, p. 3 ; Maurice Becq, *La Dépêche du Midi*, 11 novembre 1954, p. 6.

⁴⁶ Charles-Pierre Bru, Robert Aribaut, « Rencontres 1954 », *Rencontres 1954*, Toulouse, s.n., 1954.

est cultivé par les dirigeants de ces établissements. Entièrement acquise à la cause figurative, la direction de l'École des beaux-arts alerte les élèves sur les « modes » du moment. L'allocution de fin d'année scolaire 1952 rappelle à ceux tentés par les innovations plastiques du temps :

Les jeunes ont le bonheur d'appartenir à une lignée qui a fait ses preuves au cours des siècles : qu'ils se mettent à l'école des anciens, non pas pour les imiter servilement mais pour concilier la tradition avec l'évolution qui, dans une époque aussi fiévreuse que la nôtre, emporte toutes choses en nous-mêmes avec elle⁴⁷.

Les professeurs d'alors ont, pour la plupart, été formés à l'école municipale. Les anciens, majoritaires, poursuivent une transmission scolastique. Eux-mêmes enseignants, Édouard Bouillière, Raymond Espinasse, Maurice Mélat et Raoul Bergougnan participent à répandre le courant figuratif. De surcroît, en faisant – au sens littéral – « école », ils consolident leur implantation. Leur doctrine, subordonnée au sujet, est assimilée avec attention et leur empreinte dans la construction artistique de la génération de 1950 est profonde. Les travaux récompensés par les prix annuels, concours trimestriels et bourses municipales, dénotent de l'emprise d'une convention réaliste inoculée par les figures de l'entre-deux-guerres. La rigueur qui a fait leur réputation de peintres s'applique dans leur pédagogie. Elle instille des fondements classiques décantés dans une approche plus libérale qui enthousiasme nombre d'élèves ne tarissant pas d'éloges envers ces chefs d'ateliers⁴⁸. Ainsi, Jacques Fauché⁴⁹, ayant suivi son apprentissage dans les classes de Raoul Bergougnan et Raymond Espinasse, se souvient avoir : « reçu enfin [souligné dans le texte] de la part de ces deux maîtres incontestables, opposés mais complémentaires, un véritable enseignement⁵⁰. » Raoul Bergougnan se signale assurément comme le pilier, celui « sur lequel repose l'esthétique générale de l'école⁵¹ » selon le rapport d'inspection de 1957. Malgré sa tempérance, la leçon prodiguée par Raoul Bergougnan est estimée trop avancée par certains qui, en 1952, s'étonnent de ce « que des élèves encore

47 Discours de l'architecte Jean Montier cité par M.B., « À l'École des beaux-arts : exposition des travaux d'élèves ii : distribution des prix », *La Dépêche du Midi*, 5-6 juillet 1952, p. 6.

48 Particulièrement à propos de Raoul Bergougnan comme le confirment divers témoignages (Daniel Schintone, 21 août 2013, Toulouse ; Michel Goedgebuer, 20 mai 2015, Lavalette ; Henri Cabezos, 18 novembre 2017, Pamiers).

49 Jacques Fauché, Lézat-sur-Lèze 1927, Bérat 2013, il devient lui aussi professeur à l'École de Toulouse. Il est un des protagonistes de la rénovation de la peinture toulousaine, ses recherches font évoluer sa peinture, à la fin des années cinquante, vers une abstraction géométrique.

50 Texte de Jacques Fauché, n.d., ISDAT, fonds ancien, dossier professeur « Jacques Fauché », n° 312.

51 Daniel Octobre, Inspection 1956-1957, Toulouse, École des beaux-arts et des arts appliqués, AM de Toulouse, 877W6.

à l'École des beaux-arts en soient déjà aux extrémités plastiques des peintres les plus audacieux de l'École de Paris⁵² ».

Le mode de fonctionnement séculaire des instances culturelles de la ville se confirme dans les musées. Le premier d'entre eux, renfermant dans l'ancien couvent des Augustins les collections de peintures et une partie de celles des sculptures, est dans un état de délabrement inquiétant. Le plan muséographique de la Direction des musées de France réorganisant les établissements municipaux et les travaux d'aménagements entrepris à l'aube de la décennie ne masquent pas les lacunes du fonds en matière d'art contemporain. Un tropisme local gouverne la politique d'acquisitions, dirigée presque exclusivement vers la figuration⁵³. Son directeur, Paul Mesplé, ne contribue guère à une ouverture. Les événements qu'organise ce fervent régionaliste, font peu de place à l'art du siècle⁵⁴. Installé avant la Libération et en poste jusqu'en 1964, ce fonctionnaire appartenant encore à la catégorie des « conservateurs-artistes », se révèle comme un des plus âpres adversaires de l'abstraction, qualifiant ses productions d'« élucubrations contemporaines » ou d'« excentricités émanant de quelques excités ou de quelques plaisantins ». Pareilles gratifications traduisent la défiance persistante dans l'*intelligentsia* toulousaine à l'encontre des nouvelles évolutions artistiques. Encore en 1956, il questionne : « À côté de quelques chercheurs sincères – il y en a partout – le reste ne s'est-il pas jeté dans l'abstraction parce que c'est infiniment plus facile que d'être honnêtement figuratif et que l'on peut s'y faire à peu de frais une auréole d'originalité et de profondeur ?⁵⁵ ».

Les propos de ce panégyriste de la figuration ne présagent aucune perspective d'amélioration quant à la place de l'art vivant au musée des Augustins. La voix de Paul Mesplé, œuvrant dans plusieurs organismes culturels, est écoutée avec respect⁵⁶.

52 M.B., « À l'École des beaux-arts : exposition des travaux ... », art. cité.

53 Quelques rares toiles tutoyant la non-figuration intègrent les collections au début de la décennie mais ce n'est qu'à la fin des années cinquante que des œuvres résolument abstraites de peintres de la région font leur entrée.

54 Des expositions thématiques aux bornes chronologiques larges se concluent parfois par une section consacrée à l'art contemporain. Les œuvres présentées associent grandes signatures et artistes de la région. C'est le cas en 1950 avec *L'Espagne des peintres*. Des toiles de Clavé ou Picasso voisinent avec celles de Bouillière ou Bergougnan ; *L'Espagne des peintres*, cat expo., Toulouse, musée des Augustins, (27 mai-1^{er} octobre 1950), Toulouse, s.n., 1950.

55 Mesplé, « À propos de l'art abstrait », art. cité, p. 77.

56 En plus de ses fonctions de conservateur des musées des Augustins et Labit, il a enseigné à l'École des beaux-arts, a été chroniqueur, critique d'art, membre de la Société archéologique du Midi de la France, de la Société des artistes méridionaux, des Toulousains de Toulouse, de l'Académie des arts, de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres ...

La presse régionale : une tribune salubre

Le même type de discours est tenu dans les quotidiens régionaux qui relaient la pensée dominante. Agent de premier ordre dans la promotion de la « génération des maîtres », *La Dépêche du Midi*, titre le plus diffusé dans l'ensemble du sud-ouest, s'écoule dans l'immédiat après-guerre à près de 200 000 exemplaires⁵⁷. Chaque semaine, les lecteurs découvrent donc la vie artistique toulousaine *via* le regard de ces critiques. Indépendamment de l'orientation politique des périodiques, les plumes formulent des avis convergents. Les rubriques culturelles reflètent un attrait pour une esthétique œcuménique. Le champ sémantique décliné au fil des comptes-rendus d'expositions prouve cette prédilection pour une peinture plaisante et codifiée. Le lexique de la beauté, du charme ou de la technicité est égrainé pour louer les qualités de la figuration produite en pays d'Oc. Les papiers, consensuels, encensent les « poètes » Édouard Bouillière ou Raymond Espinasse, « consacrent le talent » de Maurice Mélat et les intronisent à leur tour comme chefs de file de la peinture méridionale⁵⁸. Une syntaxe dithyrambique et interchangeable est employée, les superlatifs pour les dépeindre s'additionnent⁵⁹. Les présentations les mettant à l'honneur déçoivent rarement les observateurs, y compris les plus intransigeants. Quand s'achève la première moitié du siècle, tandis que la non-figuration creuse son sillon, les ténors de la figuration sont soutenus avec une invariable emphase. Les critiques d'art, les considérant parfaitement en adéquation avec les problématiques de l'époque, les incitent à persévérer dans une facture liant modernité et mesure. Ils n'hésitent pas à les rappeler à l'ordre en cas d'incartades, comme Raymond Espinasse, interpellé par Maurice Becq en 1956 qui lui reproche de s'être laissé aller à des déformations illégitimes, excessives et même agressives⁶⁰. À l'image de beaucoup de Toulousains, le docteur chargé de la chronique artistique de *La Dépêche du Midi*, n'est pas foncièrement réfractaire à l'univers abstrait pourvu que les toiles s'intègrent dans sa définition de l'art, sensorielle et affective, et conduisent à « une émotion d'ordre esthétique⁶¹ ». Cependant, aux mots

57 Félix Torres, *La Dépêche du Midi. Histoire d'un journal en république, 1870-2000*, Paris, Hachette littératures, 2002, p. 768.

58 Pour exemples, termes utilisés dans *La Dépêche du Midi* : A.C., « Exposition d'art : la poésie de la peinture chez Édouard Bouillière », 7 novembre 1950, p. 3 ; M.B., « À la galerie Maurice Oeuillet : Espinasse, la consécration d'un talent », 15 mars 1954, p. 4 ; M.B., « Raymond Espinasse, poète de la couleur et de la forme », 23 décembre 1952 ; R.R., « Le 47^e salon des méridionaux », 19 et 20 mai 1956, p. 4.

59 Parmi les adjectifs les plus redondants : « admirable », « joli », « remarquable », « beau », « excellent », « délicat », « attachant », « sensible », « parfaite [technique] »...

60 M.B., « Galerie Maurice Oeuillet : Espinasse », *La Dépêche du Midi*, 8 mars 1956, p. 4 ter.

61 M.B., « Éclectisme : Henry Valensi », *La Dépêche du Midi*, 20 avril 1956, locale quatre.

bienveillants, voire complaisants, à destination des figuratifs s'opposent ceux visant les artistes coupables de radicalités plastiques. La réception réservée aux œuvres non-allusives prend quelquefois des accents condescendants si ce n'est réactionnaires. Maurice Becq s'exaspère du « snobisme » de cet art « inesthétique » et « qui se moque des règles »⁶². En fait d'abstractions, ce sont les compositions s'éloignant d'une représentativité du sujet, estampillées comme des « audaces » et synonymes de modernité, qui sont dénoncées. Un de ses confrères interroge : « devons-nous suivre le bon sens populaire ou l'engouement d'une élite pour des formes d'art toujours audacieuses ? Quelle est la part de sincérité de ce mouvement⁶³ ? ». Ces curseurs de jugement éclairent sur la prospérité de la mouvance figurative issue des années trente et prompte à séduire. Effectivement, le contraire exact de ces critères, à savoir l'honnêteté, la modestie, la sagesse, la modération et le culte des préceptes académiques, est convoqué à l'évocation des étendards du genre.

En conclusion, ces éléments esquissés narrent, à l'échelle d'une localité doucement gagnée par le bouillonnement artistique d'après-guerre, la destinée des peintres figuratifs à l'apogée dans les années 1930. En filigrane, le cas toulousain détoure les questionnements périphériques qui surgissent dans les centres régionaux de l'hexagone. L'agglomération occitane ne fait pas exception et cet état des lieux semble brosser un mouvement à contre-courant de celui des pôles culturels névralgiques internationaux. Sans nourrir le poncif du « retard » de la province sur Paris, le temps de latence dans la réception des avant-gardes ne saurait être occulté pour expliquer la persistance de cet art du « juste-milieu » dans les foyers d'envergure réduite. Un environnement adéquat à sa sauvegarde est entretenu par un discours local qui infuse l'intégralité des strates du champ culturel. Des visions parfois normalisatrices tiennent les créateurs éloignés des révolutions esthétiques. Cet esprit, dominé par la tradition, concourt au succès ininterrompu du courant aux atours classicisants que représentent, à des degrés divers, Édouard Bouillière, Raymond Espinasse, Maurice Mélat et Raoul Bergougnan.

La situation du chef-lieu haut-garonnais n'est évidemment pas manichéenne et le tableau dressé ici est parcellaire puisque centré sur le sort des figuratifs. Du reste, au milieu de la décennie, des voix dissonantes nuancent leur hégémonie. À l'orée des années soixante, alors que les « peintres de 1930 » cultivent une constance artistique, la génération suivante, elle, fixe les assises d'une

62 M.B. « En l'hôtel des Chevaliers de St-Jean, Rencontres 54 ou les audaces de la jeune peinture toulousaine », *La Dépêche du Midi*, 22 mars 1954, p. 4.

63 R.D., « À l'Interclub le v^e débat contradictoire a porté sur l'art abstrait », art. cité.

rénovation de l'art toulousain. L'aile montante, qui tente de se détacher de son image de « peintres de Toulouse⁶⁴ », initie un processus de décloisonnement. Parallèlement, dans l'optique de rompre avec le conservatisme latent, une action éducative est entreprise notamment par des critiques d'art et des artistes, afin de familiariser les profanes avec la création contemporaine.

Dans cette phase transitoire où se croisent et coexistent les doctrines picturales, les Toulousains de 1930 ne sont pas exclus, plutôt éclipsés par la « flambée⁶⁵ » de leurs propres élèves et, de loin en loin, leur influence s'érode. Les transformations engendrées par les politiques culturelles municipales finissent, à la fin des Trente Glorieuses, par condamner la « génération des maîtres » à une forme d'oubli. Ces condisciples ont atteint une reconnaissance incontestée cependant circonscrite aux frontières languedociennes⁶⁶. Leur notoriété se heurte à des carcans territoriaux ainsi qu'à des entraves artistiques. En effet, la fidélité figurative de ces peintres leur assure une pérennité relative à hauteur de la région, mais les écarte de la sphère nationale et internationale.]

64 Henry Lhong, « L'École Toulousaine de 1950 », *La peinture à Toulouse en 1964, op. cit.*, p. 14.

65 *Ibid.*, p. 16.

66 Leur absence des collections publiques en dehors du sud-ouest en témoigne. S'ils sont présents dans les fonds des musées du département, leurs œuvres ne sont pas visibles, conservées en réserves. Du reste, l'historiographie les réduit souvent à leur rôle de professeur. Ils sont toutefois pleinement assimilés à la mémoire de la ville, mentionnés dans des récits et dictionnaires historiques, par exemple Raoul Bergougnan (p. 68), Édouard Bouillière (p. 82), Raymond Espinasse (p. 184) et Maurice Mélat (p. 303) sont recensés dans : Gérard Santier (dir.), *Dictionnaire de Toulouse*, Portet-sur-Garonne, Loubatières, 2004.

LA CRITIQUE D'ART CONSERVATRICE GERMANOPHONE : AUTOUR DE HANS SEDLMAYR

MORGANE WALTER

Doctorante, Paris 1 Panthéon-Sorbonne – HiCSA

Quand l'Allemagne de l'Ouest des années 1950 semble proclamer la consécration de l'art moderne et en particulier de l'abstraction, certains historiens et critiques d'art s'inquiètent de la place laissée aux artistes figuratifs. En effet, les forces d'occupation d'abord, puis les institutions de la R.F.A., ont apporté leur soutien aux artistes diffamés par le régime nazi par de larges politiques de réhabilitation, et ont doté l'art abstrait d'une portée politique et idéologique inédite dans le contexte de la guerre froide. Mais, alors que les débats occidentaux sur la dichotomie entre abstraction et figuration paraissent pencher en faveur des artistes abstraits, des écrivains germanophones appartenant à un cercle intellectuel profondément conservateur prennent la parole par le biais de publications théoriques. Il s'agit d'un cercle spécifique de critiques et d'historiens de l'art, qui ne saurait être considéré comme le seul ayant pris la défense de la figuration. Hans Sedlmayr, historien d'art autrichien et éminente figure de l'École de Vienne, est le principal représentant de cette critique d'art conservatrice germanophone d'après-guerre. Son livre *Perte du Milieu*¹, publié en 1948, marque pour longtemps l'histoire de l'art moderne. Sa thèse centrale repose sur l'idée d'une perte du lien entre l'art et dieu, et donc avec l'image de l'homme, qu'il observe depuis la Révolution française. Par conséquent, on assisterait depuis la fin du xviii^e siècle au lent déclin et à la déchéance de l'art, lesquels trouveraient leur point d'aboutissement dans l'art moderne du xx^e siècle.

Perte du Milieu est un ouvrage aux frontières des disciplines et difficile à définir, à mi-chemin entre ouvrage d'historien de l'art, essai de philosophie de la culture, et théorie de la *Kulturkritik*², la critique culturelle. Cette dernière

1 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1948.

2 Ulrike Wollenhaupt-Schmidt, *Documenta 1955: eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945-1960*, Francfort sur le Main, Lang, 1994.

permet à Sedlmayr de développer une analyse sociologique, et de dégager la structure sociétale de l'Occident et son évolution. La thèse de doctorat de Maria Männig, publiée en 2017³, vise à replacer son œuvre dans le contexte de la critique culturelle germanophone, qu'elle définit en ces termes :

La critique culturelle est le point de fuite des peurs modernes du progrès, vers lequel des idéologies et des courants à la fois politiques et artistiques de la première moitié du xxe siècle se sont dirigés. Il s'agit d'une critique de la civilisation dans sa forme la plus radicale, dirigée contre les valeurs des Lumières. Les re-mystifications sont supposées pouvoir recoller ce qui a été brisé⁴.

On observera en effet la très forte convergence des multiples craintes liées au progrès et la technique, exprimées avec une virulence particulière dans les textes analysés pour les besoins de cette étude.

Le livre de Hans Sedlmayr est le plus connu et le mieux documenté⁵, mais il n'est pas le seul à véhiculer ce type de discours. Il existe une nébuleuse de critiques germanophones conservateurs autour de lui qui, s'ils ne forment pas un « cercle » à proprement parler, partagent les mêmes idées, se connaissent et louent mutuellement la qualité de leurs écrits. Il s'agit notamment d'Emil Preetorius, Max Picard, Wilhelm Hausenstein, ou encore Karl Scheffler, Alfred Stange, Alois Melichar et Niels von Holst. Ce sont principalement des écrivains d'art expérimentés, voire des artistes comme Emil Preetorius, qui lorsqu'ils écrivent après 1945 sont en fin de carrière.

Ainsi, du fait de leur position conservatrice, Hans Sedlmayr et ses pairs sont viscéralement opposés à l'abstraction, et à l'art moderne de façon générale. Mais peut-on réellement considérer ces théoriciens comme des défenseurs de

3 Maria Männig, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*, Cologne, Böhlau Verlag, 2017.

4 « Kulturkritik ist der Fluchtpunkt moderner Fortschrittsängste, auf den sich Ideologien und politische aber auch künstlerische Bewegungen in der ersten Hälfte des 20 Jahrhunderts richteten. Es handelt sich dabei Zivilisationskritik in ihrer radikalisierten Form, die sich gegen die Werte der Aufklärung richtet. Re-Mystifizierungen sollen vermeintlich Zerbrochenes wieder zusammenfügen » (Maria Männig, « Kunstgeschichte mit Konsequenzen : Hans Sedlmayr », dans *NEUE kunstwissenschaftliche forschungen*, mai 2016, 2, p.28-39, p.30 (<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/nkf/article/view/30491>, consulté le 7.08.2017).

5 Voir entre autres : Maria Männig, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. op. cit.* ; Maria Männig, « Kunstgeschichte mit Konsequenzen : Hans Sedlmayr », art.cité ; Werner Hofmann, « Im Banne des Abgrunds : der „Verlust der Mitte“ und der Exorzismus der Moderne ; über den Kunsthistoriker Hans Sedlmayr », dans Gerda Breuer, Martin Damus, *Die Zähmung der Avantgarde*, Bâle, Francfort sur le Main, Stroemfeld, 1997.

la figuration ? Cette étude propose d'entrer dans l'argumentaire partagé par ces auteurs et d'en comprendre les ressorts ainsi que les origines.

L'argumentaire mis en œuvre par Hans Sedlmayr dans *Perte du Milieu*, sa structure ainsi que les concepts sur lesquels il s'appuie, feront l'objet d'une analyse. Après avoir étudié la réception critique de son ouvrage, nous mettrons en évidence ses fortes similitudes avec les essais des autres écrivains conservateurs, parus dans les dix premières années de l'après-guerre.

Perte du Milieu, ou la civilisation occidentale menée à sa perte

L'ouvrage est divisé en trois parties : « Symptômes », « Diagnostic et évolution », et « Pronostic ». Celles-ci viennent souligner les étapes de sa démonstration, à savoir tout d'abord l'identification des symptômes de l'époque, puis l'établissement du diagnostic de la maladie dont souffre la société occidentale, et enfin, l'élaboration d'un pronostic, toujours au moyen de la production artistique comme outil de mesure. Cette méthode, qu'il nomme la « méthode des formes critiques⁶ », est annoncée dans le sous-titre de l'ouvrage : « L'art plastique des XIX^e et XX^e siècles comme symptôme et symbole de l'époque, » l'art endossant le rôle de symbole d'une période donnée, tout en étant un indicateur de l'état de santé de la société.

Selon l'auteur, peu avant la Révolution française, l'art a perdu son lien avec l'Église et avec Dieu, causant un déclin inexorable, dont la phase ultime se manifeste dans l'art moderne. Dans la première partie, le chapitre cinq intitulé « Le chaos déchainé⁷ » évoque les principales raisons de ce phénomène de perte de religiosité. Pour lui, la libération de l'art de la commande officielle en est la cause principale. Sedlmayr rappelle en effet qu'au XVIII^e siècle, ce qu'il nomme les « fonctions » de l'art se limitaient aux églises et aux palais royaux. Mais vers 1760, de nouvelles fonctions vinrent s'ajouter, tels les musées, les jardins, les théâtres ou encore les usines, entre autres. Pour l'auteur, l'architecture prit alors le dessus sur la peinture, qui se retrouva sans devoirs et d'une importance moindre pour ces nouveaux types de réalisations. Ces nouvelles fonctions entraînèrent une séparation entre les arts, laquelle fut au départ d'une quête d'autonomie dans tous les domaines, art des jardins, architecture, sculpture, arts graphiques ou peinture. C'est dans cette recherche d'absolu et de pureté que l'abstraction aurait

6 « Methode der kritischen Formen » (Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, op. cit., p.9).

7 « Das entfesselte Chaos » (*ibid.*, p.88).

eu son origine. Dès lors, le peintre, ainsi libéré des commandes et des thèmes officiels, se serait concentré sur la couleur, et se serait déconnecté de la réalité.

Une autre conséquence de la perte du lien avec la religion est le fait que l'Homme ne se voie plus à l'image de Dieu et ne se représente donc plus comme tel. On verrait dès lors apparaître un art déshumanisé, l'Homme ayant détruit sa propre image – le *Menschenbild*. Tout en ne proposant aucune analyse d'œuvre précise, Sedlmayr cite quelques artistes qu'il considère comme particulièrement déshumanisants, parmi lesquels on peut mentionner Goya, Caspar David Friedrich, Honoré Daumier, Cézanne ou encore Dali. Goya est jugé symptomatique des nouvelles tendances de l'art moderne, car il correspond au nouveau type du peintre : sans commandes, livré à une subjectivité absolue et laissant libre cours à ses rêves. Ses thèmes favoris, l'enfer et les démons, caractérisent une époque où l'on voit représenté un homme démonisé. Dans les œuvres de Friedrich, l'état d'abandon de l'homme dans la nature est la conséquence d'une véritable catastrophe sociétale. Daumier, enfin, use de la caricature, caractéristique de la vision que l'homme peut avoir de lui-même : il se trouve moqué, enlaidi, tourné en ridicule et apparaît grotesque. Pour Sedlmayr, Cézanne constitue la clef de voûte de la compréhension de l'art moderne, en provoquant ce que l'auteur nomme l'avènement de la peinture « picturale⁸. » Tout comme Seurat et Matisse, la peinture de Cézanne n'est plus tournée vers l'homme, explique le professeur viennois dans ce passage :

Ici, le comportement de ces prétendus peintres « purs » frise le pathologique, ces phénomènes maladifs qui consistent en une *défaillance de l'identification*. Dans ces états, tout est mort et étranger, les Hommes ne voient plus que de façon superficielle, ils n'ont plus conscience de la vie psychique des autres⁹.

On relève dans ce passage les termes « pathologique », « maladifs » ou encore « défaillance de l'identification. » De fait, l'histoire relatée par *Perte du Milieu* est celle d'une longue maladie, comme l'illustre le sous-titre du onzième chapitre « Parcours de la maladie¹⁰. » Cette dernière est l'avancée du caractère inhumain dans l'art, le développement progressif de la perte de la relation entre l'homme et Dieu. Sedlmayr propose un diagnostic de type médical et revêt ainsi le double rôle du médecin profane et de l'historien de l'art. Le texte est caractérisé à la fois par le champ lexical du déclin issu de la longue tradition d'une critique culturelle

8 « malerische Malerei » (*ibid.*, p. 98).

9 « Hier grenzt das Verhalten dieser vermeintlich « reinen » Maler an das Pathologische, an jene krankhaften Erscheinungen, die in einem *Versagen der Einfühlung* bestehen. Alles ist in diesen Zuständen tot und fremd, die Menschen sehen nur noch äusserlich, aber sie werden sich des seelischen Lebens der anderen nicht mehr bewusst » (*ibid.*, p. 99-100).

10 « Krankheitsverlauf » (*ibid.*, p. 149).

pessimiste et nationaliste, et par un vocabulaire médical, avec notamment des expressions récurrentes telles que *esprits malades*, *vision pathologique*, *dégénérescence*, etc... Si ces termes sont amenés à caractériser l'art moderne dans son ensemble, ils s'appliquent avec d'autant plus de véhémence au surréalisme. En effet, cette tendance représente pour lui la phase ultime du déclin et du chaos artistique et sociétal. C'est par le biais du rêve et de l'hallucination, de la folie et du hasard que ce mouvement atteindrait le chaos absolu. Les artistes surréalistes présenteraient, toujours selon Sedlmayr, des troubles neurologiques et des « maladies mentales¹¹. » Aux antipodes de cette nouvelle peinture, seule la sculpture semble demeurer plutôt conservatrice : son thème principal reste l'homme, représenté sous une forme plutôt fidèle et traditionnelle.

Après avoir passé en revue ces symptômes, Sedlmayr établit son diagnostic : la perte du Milieu. Il en arrive à cette conclusion : « Lentement s'ouvre pour nous, dans d'autres domaines également, l'empire immense de 'l'extra-humain'. » Il poursuit plus loin : « Notre diagnostic n'est donc pas nouveau en soi. Il se confirme par le fait indéniable que l'art moderne parvient à représenter si facilement l'image du démoniaque et de l'homme démonisé, si difficilement l'image de l'homme dans sa grandeur et son humanité, et qu'il ne parvient pas du tout à donner l'image de l'homme divin et saint¹². » Il insiste ici sur ce qu'il considère comme l'incapacité totale de l'art moderne à donner un visage humain à l'humanité. Ce diagnostic témoigne pour lui d'une souffrance de l'époque, laquelle prend la forme d'une maladie collective caractérisée par la peur, la mélancolie, la perte de contact avec la réalité. Ce trouble touche tous les comportements humains : l'attitude de l'homme envers Dieu est détruite, mais aussi celle de l'homme envers lui-même et les autres hommes, envers le temps et le monde spirituel. Sedlmayr conclut que pour l'art comme pour l'homme, la proclamation de l'autonomie a annoncé la perte de leur essence.

Dans la troisième et dernière partie, Sedlmayr tente d'établir un pronostic. Pour lui, il n'y a pas de retour en arrière possible. En peinture, pense-t-il, l'accent devrait être mis sur la renaissance de l'œuvre picturale sacrée ; mais les chances d'assister au renouveau de ses missions et de ses formes sont minces. Les signes avant-coureurs d'un processus de guérison sont à chercher ailleurs : par exemple,

11 « geistige Erkrankungen » (*ibid.*, p. 129).

12 « Langsam öffnet sich für uns, auch auf anderen Gebieten, das ungeheure Reich des 'Aussermenschlichen.' » ; « Unsere Diagnose an sich ist also nicht neu. Sie bestätigt sich an der unbestreitbaren Tatsache, dass der modernen Kunst das Bild des Dämonischen und des dämonisierten Menschen so leicht, das Bild des grossen und menschlichen Mensch so schwer, das Bild des heiligen und des Gottmenschen überhaupt nicht gelingt » (*ibid.*, p. 122).

dans la reconnaissance par l'humanité de son état critique. Chaque nouvelle époque doit s'assurer, croit-il, de conserver et préserver l'image éternelle de l'être humain, image indissociable de la foi en l'homme créé à l'image de Dieu.

Ainsi, l'ouvrage tout entier se réfère à un « Milieu » perdu, sans jamais le définir avec précision. Il semble s'agir de Dieu lui-même, qui ne se trouve plus au centre de la vision du monde. Les hommes ont trouvé d'autres repères : « les nouveaux dieux de l'Homme sont la nature, l'art, la machine, l'univers, le chaos, le néant¹³. » On observe l'emploi récurrent de longues énumérations fonctionnant en gradation continue, avec souvent pour point d'orgue les termes « chaos » ou « néant. » Celles-ci sont parfois doublées de métaphores infernales et terrifiantes, prophétiques et pessimistes, comme dans le passage suivant :

Le puissant et l'inhumain, le maladif, morbide, mort, putrescent et déformé, le tourmenté, distordu, l'extrême, l'obscène et le mauvais, le mécanique et manuel – tous ces registres, attributs et aspects de l'inhumain – s'emparent de l'être humain et son monde familier, de la nature et de toutes ses idées. Ils font de l'Homme une ruine et un automate, un lémur et une larve, un cadavre et un fantôme, une punaise et un insecte, ils le dépeignent brutal, cruel, abject, obscène, monstrueux, mécanique¹⁴.

Ces gradations infernales sont visibles également dans la structure même du texte, comme l'illustrent les sous-titres du chapitre central intitulé « Perte du Milieu » : « Observations d'une nature supérieure », « Loin du Milieu », « Loin de l'Humanisme », « Loin de l'Homme », « Perte de l'image de l'Homme », « Contre l'Homme et son monde », « Descente vers l'inorganique », « Descente vers le chaotique » et enfin, « *Analogia morbi*¹⁵. » On voit ainsi matérialisé dans le texte le chemin emprunté par l'Homme vers le chaos et vers sa propre destruction.

13 « Die neuen Götter des Menschen sind die Natur, die Kunst, die Maschine, das All, das Chaos, das Nichts » (*ibid.*, p. 133).

14 « Das Mächtige und Unmenschliche, das Krankhafte, Morbide, Tote, Verwesende und Entstellte, das Gequälte, Verzerrte, Krasse, das Obszöne und Verkehrte, das Mechanische und Manuelle - alle diese Register, Attribute und Aspekte des Unmenschlichen - bemächtigen sich des Menschen und seiner vertrauten Welt, der Natur und aller seiner Vorstellungen. Sie machen den Menschen zur Ruine und zum Automaten, zum Lemure und zur Larve, zum Leichnam und Gespenst, zur Wanze und zum Insekt, sie schildern ihn brutal, grausam, gemein, obszön, monströs, maschinell » (*ibid.*, p. 103).

15 « "Beobachtungen höherer Art" » (p. 114) ; « Fort von der Mitte » (p. 118) ; « Fort vom Humanismus » (p. 199) ; « Fort vom Menschen » (p. 121) ; « Verlust des Menschenbildes » (p. 122) ; « Gegen den Menschen und seine Welt » (p. 123) ; « Hinab zum Anorganischen » (p. 125) ; « Hinab zum Chaotischen » (p. 129) ; « *Analogia morbi* » (*ibid.*, p. 130).

Si Sedlmayr semble défendre en filigrane une image naturaliste de l'homme, on ne peut pas affirmer qu'il prenne la défense de la figuration ou d'artistes figuratifs. De fait, il ne prône pas à proprement parler un retour à la figuration, mais plutôt un retour à une religiosité dans l'art. Arrêtons-nous à présent sur les origines conceptuelles et théoriques de sa méthode. De plus, au regard du contexte de parution de l'ouvrage, la question de la réception d'un ouvrage d'une telle teneur semble primordiale. Des résumés journalistiques aux recensions académiques, il s'agit d'interroger les réactions suscitées par le texte de Sedlmayr dans une Allemagne tout juste sortie du nazisme.

Genèse et réception de *Perte du Milieu*

Perte du Milieu est à la fois le fruit des écrits antérieurs de l'auteur, et de l'héritage prolifique légué par la critique culturelle pessimiste depuis le XIX^e siècle. La théorie de Sedlmayr est d'abord profondément marquée par la découverte de la psychologie et de la psychiatrie durant la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁶. Elle fait notamment appel à la pathographie, soit l'étude pathologique à partir du dessin, qui fut déjà utilisée par Max Nordau dans son livre *Dégénérescence*¹⁷. Il s'agit de l'ouvrage qui a ouvert la voie au concept d'« art dégénéré » employé par le national-socialisme, mêlant discours médical et propos d'historien de l'art. La méthode de psychanalyse de Sigmund Freud¹⁸, enfin, est reprise par l'historien de l'art viennois afin de poser un diagnostic sur le trauma provoqué par la rébellion de l'Homme contre Dieu, et dont résulteraient les symptômes de la maladie de notre époque.

Par ailleurs, l'ouvrage de Sedlmayr est mis par beaucoup de ses contemporains sur un plan d'égalité avec celui d'Oswald Spengler, *Le déclin de l'Occident*¹⁹, qui a marqué pour longtemps la critique culturelle. Dans la brochure publicitaire éditée par la maison d'édition de *Perte du Milieu*, par exemple, on dénombre quatre occurrences de cette comparaison à Spengler. On peut y lire notamment que « ce livre compte parmi les écrits de morphologie culturelle majeurs depuis Oswald Spengler » ou encore, que « l'expression "Perte du Milieu" deviendra certainement une formule, comme le fut le cas du "déclin de l'Occident"²⁰. »

16 Maria Männig, « Kunstgeschichte mit Konsequenzen : Hans Sedlmayr », art. cité.

17 Max Nordau, *Entartung*, Berlin, Verlag Carl Duncker, 1892.

18 Maria Männig, « Kunstgeschichte mit Konsequenzen : Hans Sedlmayr », art. cité.

19 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Munich, 1923.

20 « Dieses Buch zählt zu den wichtigsten kulturmorphologischen Schriften seit Oswald Spengler » ; « Sicher wird das Wort vom "Verlust der Mitte" ein Schlagwort werden, wie es das vom "Untergang des Abendlandes" war. » (Brochure publicitaire pour la parution du livre de Hans Sedlmayr,

Ainsi, Sedlmayr semble se placer dans la lignée de Max Nordau et Oswald Spengler, réemployant ou modernisant quelque peu un argumentaire et un modèle propres à la critique culturelle²¹, elle-même admirative de la pensée des grandes figures de l'École de Vienne, Aloïs Riegel et Max Dvorak²². La pensée de Sedlmayr, enfin, prend un tournant idéologique au moment de l'*Anschluss* : le discours fait alors appel à l'argumentaire antisémite et fonde beaucoup d'espairs sur le renouveau que devait apporter le national-socialisme. À sa chute, alors que l'apologie du national-socialisme est devenue problématique, Sedlmayr adopte une perspective qui se veut davantage théologique.

La parution du livre intervient dans un contexte de crise morale et de doutes sans précédents dans l'histoire allemande. Dans *Perte du Milieu*, l'explication de la catastrophe que l'Allemagne vient de vivre n'est pas politique, la « méthode des formes critiques » décrit le processus inéluctable du déclin de la civilisation occidentale et révèle une crise de la modernité dont l'origine se trouverait dans la Révolution française. La théorie ainsi développée par Hans Sedlmayr a pu provoquer un certain soulagement pour les lecteurs allemands, remettant en cause la théorie d'une responsabilité collective allemande à l'égard des crimes nazis. De plus, la dénazification opérée par les vainqueurs de la Seconde Guerre mondiale ne fut que partielle, une partie des lecteurs était alors encore sensible aux arguments proches de l'idéologie nationale-socialiste. De fait, les proximités des théories de Sedlmayr avec le discours national-socialiste sont facilement identifiables ; les affinités de l'auteur avec le NSDAP sont d'ailleurs connues et ne font pas débat, puisque celui-ci a adhéré au parti dès 1930 et ce jusqu'en 1932, puis à nouveau en 1938²³. D'aucuns pensent néanmoins que la position de l'Autrichien a davantage à voir avec son profond conservatisme qu'avec

deuxième édition, p. 2. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum (DKA), Nürnberg, NL Roh, Franz, I, B-257).

21 Maria Männig, « Kunstgeschichte mit Konsequenzen, » art. cité

22 Ce dernier fut le professeur de Hans Sedlmayr jusqu'à sa mort en 1921.

23 Sur les liens de Sedlmayr au NSDAP, voir : Albert Ottenbacher, « Kunstgeschichte in ihrer Zeit - zu Hans Sedlmayrs 'abendländischer Sendung' », dans Bernd Nicolai, *Event-(Archi)Culture (= kritische berichte 29,3)*, Marburg, 2001, p. 71-86. Sur les activités de Sedlmayr sous le nazisme, voir : Hans Aurenhammer, « Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938-1945 », dans Jutta Held, Martin Papenbrock (dir.), *Schwerpunkt: Kunstgeschichte an der Universitäten im Nationalsozialismus. Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, vol. 5, Göttingen, 2003, p. 161-194 ; Hans Aurenhammer, « Zäsur oder Kontinuität ? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 53, 2004, p. 11-54.

une proximité épisodique avec le nazisme²⁴. On trouve certes chez Sedlmayr un conservatisme qui est de toute évidence lié à son attachement à l'ordre autoritaire monarchique, mais on ne saurait nier pour autant la convergence évidente entre son discours théorique et l'idéologie nazie²⁵, laquelle n'est pas de l'ordre d'une proximité temporaire. Hans Sedlmayr, quant à lui, n'est jamais revenu sur son adhésion au nazisme.

Néanmoins, si une partie du lectorat a pu se trouver confortée dans l'analyse proposée par Sedlmayr, cette dernière a également suscité de nombreux débats souvent houleux et de vives réactions de la part des défenseurs de l'art moderne. Des universitaires et historiens de l'art lui reprochent son caractère réactionnaire mais également son manque de sérieux académique. De leur point de vue, la démonstration de Sedlmayr n'est pas fondée, soit parce que le concept de Milieu est problématique et n'a jamais été défini, soit en raison de sa tendance globale à la généralisation. Dans une note préparatoire à la recension de l'ouvrage, Franz Roh²⁶ développe la critique suivante :

Un historien universel doit en effet reconnaître que des concepts comme « le milieu » doivent malheureusement être relativisés. Le « milieu » est différent pour les deux cents dernières années et pour le Moyen Âge. Mais S. continue de rendre le concept de milieu moyenâgeux contraignant. Les historiens de ce type voient ainsi toujours le déclin là où il n'y a qu'une transformation (du milieu). Derrière leur jugement se trouve une référence passée. En ce sens, S. méconnaît une foule de traits positifs de l'art récent. Il les voit de manière négative, il ne peut les voir autrement. [...] Il est un homme de la restauration, quoique généreux.

24 Willibald Sauerländer, « Ein fundamentalistischer Jeremias. Über Hans Sedlmayr », *Zeitschrift für Ideengeschichte: Konservative Ästhetik*, 2013, n° VII/3 Automne ; voir aussi : Maria Männig, « Sedlmayrs Wien (Teil I) », dans *Hans Sedlmayrs Modernekritik*, 01.09.2012, (<http://artincrisis.hypothesen.org/?p=85>., consulté le 15.03.2017).

25 Maria Männig, « Kunstgeschichte mit Konsequenzen, » *op.cit.*

26 Franz Roh (1890-1965) est un historien et critique d'art allemand, qui a aussi pratiqué la photographie et le collage. Il est connu principalement pour avoir consacré l'expression « réalisme magique » dans son livre *Nach-expressionismus. Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925. Celui-ci a été traduit en français et édité en 2013 par les Presses du réel. Après 1945, Franz Roh s'engage dans la promotion de l'avant-garde allemande : il enseigne l'art moderne à l'université de Munich, est actif dans des associations et groupes artistiques comme ZEN 49, et publie des ouvrages consacrés à l'art moderne. En 1951, il devient le premier président de la Section allemande de l'AICA.

Je crains que cela ne soit lié (même inconsciemment) à son approbation de plusieurs années du régime d'Hitler²⁷.

Cette idée d'un « homme de la restauration » est récurrente dans les écrits de Roh quand il s'agit de Sedlmayr. On note la référence sans détour à l'adhésion au nazisme de l'auteur viennois, qui ne manque pas non plus d'être rappelée par ses détracteurs, mais qui ne semble ici pas faire l'objet d'un jugement moral. L'un des principaux reproches scientifiques faits à Sedlmayr repose sur le fait que celui-ci semble rassembler des artistes aux styles, aux origines et aux époques différentes sous la même étiquette de la déshumanisation, sans nuances et surtout sans preuves. Rolf Walther, dans un article paru en 1952 dans les *Lübecker Nachrichten*, insiste sur ce point :

Il mit ensemble des tableaux de van Gogh, Picasso, Klee, Max Ernst, Salvador Dali, et d'autres ensuite, pour voir si la figure humaine s'y trouvait encore dans son intégralité – même 'déformée' –, si on y trouvait au moins encore des fragments du corps humain ou, enfin, si l'on n'y trouvait que des formations 'abstraites', ne faisant référence à la personne humaine qu'à travers le titre. De ces œuvres, Sedlmayr crut pouvoir lire la descente de l'homme dans le sous-humain, voire dans le satanique²⁸.

Dans le même article, Walther souligne la déception provoquée par le livre, qui semblait ouvrir d'importantes discussions sur la question de l'art moderne, mais n'y est pas parvenu, faute d'esprit de dialogue.

27 « Ein Universalhistoriker muss nämlich erkennen, dass Begriffe wie « die Mitte » leider relativiert werden müssen. Für die letzte 200 Jahre ist etwas anderes « Mitte » als fürs Mittelalter. S. Aber setzt eigentlich den mittelalterlichen Mitte-begriff als weiterhin verbindlich an. Historiker dieses Typs sehen dann immer Verfall, wo nur Umwandlung (der Mitte) stattfindet. Sie haben einen veralteten Massstab im Hintergrunde ihrer Wertungen. In diesem Sinne verkennt S. eine Fülle positiven Zügen der neueren Kunst. Er sieht sie negativ, muss sie so sehen. [...] Er ist ein Restaurationsmensch, wenn auch ein grosszügiger. Ich fürchte, dies hängt zusammen (wenn auch ganz unterirdisch) mit seiner mehrjährigen Bejahung des Hitlertums » (Franz Roh, « Sedlmayr: Verlust der Mitte », note tapuscrite en préparation d'une recension, s.d. DKA, Nürnberg, NL Roh, Franz, I, B-257).

28 « Er stellte Bilder eines van Gogh, Picasso, Klee, Max Ernst, Salvador Dali, und anderer danach zusammen, ob in ihnen die menschliche Figur noch als Ganzes erhalten – wenn auch 'entstellt' – sei, ob darin wenigstens noch Fragmente des menschlichen Körpers verarbeitet oder schliesslich, ob darin nur 'abstrakte' Gebilde zu finden seien, die lediglich durch den Titel noch Bezug auf die menschliche Person nähmen. Aus diesen Werken glaubte Sedlmayr ablesen zu können, dass darin der Mensch ins Untermenschliche, ja ins Satanische abgesunken sei » (Dr. Rolf Walther, « Abermals: 'Entartete' Kunst. Hans Sedlmayr im Vortragswerk der Evangelisch-Lutherischen Kirche », *Lübecker Nachrichten*, 3.05.1952. DKA, Nürnberg, NL Roh, Franz, I, B-257).

Les théories de Sedlmayr ont suscité un nombre très important de recensions, de commentaires et de discussions, à la fois dans la presse généraliste et spécialisée, lors d'événements et de conférences, ou encore lors d'émissions de radio. Les Entretiens de Darmstadt²⁹, qui eurent lieu du 15 au 17 juillet 1950, constituent l'un de ces événements essentiels. Ils ont offert le spectacle de la première confrontation entre Hans Sedlmayr et des artistes modernes encore en activité. Ils représentent pour Sedlmayr le moment idéal pour répondre aux critiques faites à *Perte du Milieu* deux ans après sa parution. Tentant de nuancer son propos et d'explicitier sa démarche, il déclare que son livre n'est en aucun cas une histoire de l'art des XIX^e et XX^e siècles, mais constitue une tentative de comprendre ce qu'il est advenu de l'homme à travers l'observation de l'art durant ces deux siècles³⁰. Il souhaite également effacer l'image réactionnaire qui le poursuit en clamant : « Non, je crois que dans ce moment que nous vivons, le mot d'ordre n'est pas « en arrière », mais « en avant, traversons le danger ». Pas de retour réactionnaire, vers quelque Biedermeier, ni quelque baroque – ce qui serait d'ailleurs impossible. Mais ne restons pas non plus coincés en 1925³¹. »

La stratégie de Sedlmayr afin d'adoucir son propos a-t-elle porté ses fruits ? On peut penser que oui, au vu des recensions de l'événement dans la presse. Celles-ci ne tarissent pas d'éloges : « La séduisante clarté de sa pensée (peu importe qu'on la valide ou la rejette) et le brio rhétorique de son intervention ont fait des explications de Sedlmayr la sensation des journées de Darmstadt avec profondeur et enthousiasme³². » On lit encore : « Sedlmayr se caractérise par une passion froide, une grande force conceptuelle et un intellect saisissant³³. »

29 Il s'agit d'une importante discussion publique et interdisciplinaire organisée en parallèle de l'inauguration d'une exposition intitulée « L'image de l'homme à notre époque » à Darmstadt et ayant rassemblé quelques uns des plus éminents intellectuels germanophones autour de la question du *Menschenbild*.

30 Hans Sedlmayr, « Über die Gefahren der modernen Kunst », dans *Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch*, Darmstadt, 1951, pp. 48-62, p. 48.

31 « Nein, ich glaube: Nicht zurück, hindurch durch das Gefährdende ist die Parole in diesem Moment, in dem wir jetzt stehen. Nicht reaktionär zurück, zu keinem Biedermeier, zu keinem Barock, es wäre auch unmöglich. Aber auch nicht stehen bleiben bei 1925 » (*ibid.*, p. 60).

32 « Die bestechende Klarheit seiner Gedanken (gleichgültig, ob man sie anerkennt oder ablehnt) und die rhetorische Brillanz seines Vortrags machten Sedlmayrs Ausführungen in einem sehr tiefen und bewegten Sinne zur Sensation der Darmstädter Tage » (Dr. Heinz Schöffler, « Darmstädter Gespräch 1950 », *Die Rheinpfalz*, Neustadt, 167, 21.07.1950, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart).

33 « Sedlmayr zeichnet sich aus durch kalte Leidenschaftlichkeit, grosse begriffliche Schärfe und einen durchdringenden Intellekt » (Herbert Nette, « Das Darmstädter Gespräch. Über die Möglichkeiten und Gefahren der modernen Kunst », *FAZ*, Feuilleton, 164, 18.07.1950, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart).

Dès lors, que l'on adhère ou que l'on rejette les thèses de l'Autrichien, on paraît lui reconnaître, de façon générale, la qualité de sa prose et la clarté de sa démonstration.

L'impact de *Perte du Milieu* a été considérable dans l'aire germanophone. Le livre a connu un grand succès commercial et le professeur a enseigné à l'université de Vienne de 1936 à 1945, puis à Munich à partir de 1951, ce qui lui donna l'occasion de diffuser ses idées auprès d'un large public d'étudiants en histoire de l'art.

Autour de Hans Sedlmayr et la critique culturelle

Hans Sedlmayr est le plus célèbre représentant de la critique conservatrice d'après-guerre, mais il n'est pas le seul à avoir énoncé de telles théories. D'autres écrivains ont publié des ouvrages au contenu semblable sans avoir connu le même succès. Cette étude se restreindra à trois d'entre eux, Emil Preetorius, Wilhelm Hausenstein et Karl Scheffler, tout en se référant ponctuellement à d'autres auteurs tels Max Picard ou Alfred Stange.

Avant de poursuivre, une remarque s'impose : nonobstant les proximités intellectuelles évidentes entre ces théoriciens, l'idée d'un « cercle » autour de Hans Sedlmayr nous paraît partiellement erronée. En effet, elle n'est vraie que si l'on se réfère à une définition large du terme, car si pour la plupart ils se connaissent et s'estiment mutuellement, ils ne se sont jamais revendiqués comme un groupe constitué, ni n'ont considéré Hans Sedlmayr comme une figure centrale ou un modèle à suivre. Ces quelques considérations étant faites, intéressons-nous aux trois textes susmentionnés et à leurs points de convergence.

Emil Preetorius³⁴ publie en 1947 une conférence intitulée *Vision et teneur du monde. La crise de la création artistique*³⁵. La thèse principale de ce court texte est que le regard de l'homme et de l'artiste s'est progressivement détourné du monde extérieur pour se diriger vers sa propre intériorité. Si l'impressionnisme constitue pour lui le dernier mouvement n'ayant pas connu de crise, car toujours

34 Emil Preetorius (1883-1973) était un illustrateur allemand et un décorateur de théâtre de grande renommée dans la première moitié du xx^e siècle. Également théoricien et pédagogue, il a été le président de la Bayerische Akademie der Schönen Künste de Munich après 1945. Un colloque lui a été consacré en 2013, organisé par la fondation Preetorius (<http://www.preetoriusstiftung.de>), sans toutefois aborder ses activités de théoricien, ni ses affinités affichées avec le régime nazi.

35 Emil Preetorius, *Weltbild und Weltgehalt. Zur Krise künstlerischen Schaffens*, Francfort sur le Main, Vittorio Klostermann, (Wissenschaft und Gegenwart, 17), 1947.

lié à la nature et au monde visible, l'expressionnisme rompt définitivement avec le modèle des époques antérieures. Il affirme que « l'unique sujet est désormais l'homme, il s'est concentré souverainement sur lui-même, il a abandonné ce qui touche à la création divine pour se retirer en son propre Je³⁶ ». Cette crise de l'art est avant tout celle de la réalité, dont la cause essentielle serait à chercher dans les découvertes des sciences de la nature et par extension, dans la machine. De là découleraient l'indépendance progressive de l'homme qui ne vivrait plus connecté à la nature et à son environnement naturel, et la tendance généralisée à l'abstraction, qui toucherait la philosophie, les sciences, la littérature, entre autres domaines.

En 1949, Wilhelm Hausenstein³⁷ publie à son tour le texte *Que signifie l'art moderne*³⁸. Ce titre est supplanté par une question plus large : que signifie l'art moderne pour l'ensemble de l'art, pour la conscience de son essence et de sa valeur ? Selon Hausenstein, le culte voué à l'évolution a pour vocation de légitimer d'emblée l'art moderne, sans même en questionner la valeur. Mais il lui semble que les résultats de cet art débutant avec l'expressionnisme se limitent à la simplification radicale de l'expression, dont on pourrait trouver des prémisses dans le gothique et le baroque. Par ailleurs, le fer de lance de l'art moderne est d'aller à l'essence des choses, mais cette essence est-elle représentable par des moyens picturaux ? De plus, pour Hausenstein, l'art n'a plus de fonction sociétale directe, ni même de réalité sociale. On peut lire ensuite : « Mais comment un peintre moderne pourrait-il peindre un portrait, quand l'image et la ressemblance – soit : l'image de Dieu et la ressemblance à Dieu – continue de manière aussi terrifiante de disparaître du visage humain ?³⁹ » L'art ne représente plus l'homme ni le monde en regard de Dieu. Pour que l'art puisse continuer, pense-t-il, il doit se tourner à nouveau vers le monde objectif et l'ordre divin : vers l'homme, la nature, mais sans aboutir au naturalisme. Pour

36 « [...] das Subjekt allein ist nur noch der Mensch, er hat sich souverän auf sich selber gestellt, er hat das Göttlich-Schöpferische zurückgezogen in sein eigenes Ich » (*ibid.*, p. 26).

37 Wilhelm Hausenstein (1882-1957) est un critique d'art, homme de lettres et diplomate allemand. Si dans ses jeunes années, il a défendu avec ferveur l'art moderne, il revient sur ses positions après la Seconde Guerre mondiale. Ce revirement lui vaut beaucoup de critiques, la plus connue émanant de l'artiste abstrait Willi Baumeister, qui s'insurge contre la nomination de Hausenstein au poste de premier consul d'Allemagne à Paris en 1950. Pour plus d'informations, voir : Laurence Blanc, *Wilhelm Hausenstein (1882-1957) : un médiateur culturel entre l'Allemagne et la France*, annales littéraires de Franche-Comté, 1997.

38 Wilhelm Hausenstein, *Was bedeutet die moderne Kunst. Ein Wort der Besinnung*, Leutstetten vor München, Die Werkstatt, (Genius und Kunst, 1), 1949.

39 « Wie sollte ein moderner Maler aber ein Bildnis malen können, wenn die 'Ebenbildlichkeit' – das ist: Ebenbildlichkeit von Gott her, zu Gott hin – aus dem Menschengesicht immer fürchterlicher entschwindet ? » (*ibid.*, p. 26).

le vieil homme, cela ne peut avoir lieu que par un renouveau chrétien : la société et l'époque doivent commencer par guérir de leurs maux avant que l'art puisse renouer avec la substance chrétienne.

L'ouvrage de Karl Scheffler⁴⁰, enfin, paraît en 1950 sous le titre *Art sans matière*⁴¹. Il se compose de plusieurs chapitres dédiés respectivement à la peinture, l'architecture, la poésie et les mythes. Au sujet de la peinture, la crise aurait commencé selon lui à la fin du XVIII^e siècle avec la Révolution française, moment à partir duquel l'Occident tout entier aurait été victime d'un « dérangement de l'âme⁴². » Avant elle, l'artiste n'avait pas à chercher la matière de ses œuvres, qui était donnée par la religion, l'État, la société. Cette matière, compréhensible par l'ensemble du peuple, était offerte par la commande officielle, qui a donné un cadre formel, sans endommager la liberté artistique, pense Scheffler. Lorsqu'il questionne les limites de la peinture, il évoque l'abstraction, qu'il juge basée sur les sciences et les mathématiques, et qu'il voit comme un « art sans essence⁴³ » souffrant pour lui d'une « infériorité biologique. » L'humanité entière serait aussi touchée : « Une substance pathogène est entrée dans les hommes et les a empoisonnés, une épidémie s'est propagée, qui remet en question tout ce que des millénaires ont créé⁴⁴. » Il termine en appelant la jeunesse à se soulever contre ces « épidémies spirituelles⁴⁵, » sans réellement proposer de solution pour sortir de cette crise. Il lui semble qu'un nouveau mythe est en formation, qui devrait nourrir l'art pour des millénaires.

Ces différents ouvrages, résumés à grands traits, présentent plusieurs similitudes avec le discours de Sedlmayr. Si Preetorius publie *Vision et teneur du monde* un an avant la parution de *Perte du Milieu*, Hausenstein lui rend hommage tout en affirmant n'en avoir eu connaissance qu'une fois son propre texte achevé. Scheffler, enfin, ne fait pas mention de Sedlmayr, alors même qu'il est celui qui se rapproche le plus des démonstrations de l'auteur autrichien. En effet, les similitudes sont frappantes : le point de départ de la crise situé à la Révolution française, le point de vue du médecin profane posant un diagnostic global

40 Karl Scheffler (1869-1951) est un journaliste et critique d'art allemand antimoderne. Au début de la Seconde Guerre mondiale, Scheffler se retire à Überlingen, près du Bodensee, jusqu'à sa mort. Voir aussi : Andreas Zeising, *Studien zu Karl Schefflers Kunstkritik und Kunstbegriff. Mit einer annotierten Bibliographie seiner Veröffentlichungen*, Tönning, Der Andere Verlag, 2006.

41 Karl Scheffler, *Kunst ohne Stoff*, Überlingen am Bodensee, Otto Dikreiter Verlag, 1950.

42 « Verstörung der Seele » (*ibid.*, p. 28).

43 « wesenlosen Kunst » (*ibid.*, p. 21).

44 « Ein Krankheitsstoff ist in die Menschen gekommen und hat sie vergiftet, eine Epidemie hat um sich gegriffen, die alles in Frage stellt, was Jahrtausende geschaffen haben » (*ibid.*, p. 38).

45 « Geistige Epidemien » (*ibid.*, p. 41).

sur l'état de santé de la société et le champ lexical correspondant, la perte de religiosité dans l'art imputée à la fin de la commande officielle, etc. Mais tous ces textes forment un ensemble cohérent et relativement uniformisé.

On constate en premier lieu l'omniprésence du religieux dans leurs théories. Karl Scheffler, par exemple, affirme que depuis les Lumières, on assiste au processus de la déshumanisation dans le développement de l'art, en raison de l'éloignement de Dieu. Emil Preetorius, quant à lui, avance l'idée d'un désaveu de la création divine par l'abandon de la représentation du monde visible. Par ailleurs, Wilhelm Hausenstein, Max Picard et Alfred Stange se rejoignent en déclarant que l'on ne pourra sortir de cette crise de l'art que par un renouvellement du religieux. Ainsi, pour Hausenstein, « la question de la valeur ou l'absence de valeur de l'art plastique en ces temps est devenue, depuis longtemps, une préoccupation *théologique*⁴⁶ ». On peut lire chez Max Picard, dans *L'atomisation de l'art moderne*, qu'une amélioration « n'est possible que si l'homme met le christianisme au centre de son être⁴⁷ ». Dans le même ordre d'idée, Alfred Stange écrit dans son livre de 1951 : « La voie et le devoir nous sont ainsi tout tracés : nous devons pallier la perte du milieu – pour reprendre le titre du livre de Sedlmayr – et remettre la religion au centre de notre vie, où elle s'est toujours tenue, du moins toujours dans les temps culturellement sains⁴⁸. »

Ce dernier terme nous amène au second point de convergence avec Sedlmayr. On observe effectivement que les terminologies et analogies propres à la critique culturelle germanophone sont partagées par l'ensemble de ces textes. On remarque ci-dessus l'emploi du terme « sain », par opposition implicite à des temps « malades ». De fait, la méthodologie employée par Alfred Stange dans son texte rejoint celle de Sedlmayr, dans la mesure où lui aussi retrace l'histoire d'une maladie dans l'art, causée par l'autonomie grandissante de l'artiste. En outre, Stange est, tout comme Sedlmayr, l'un de ceux ayant pris le parti du national-socialisme entre 1933 et 1945. On trouve par ailleurs chez Preetorius les mots « crise » ou « chaos », ou bien chez Hausenstein les termes « déclin », « perte » ou encore « déchéance » à répétition. Scheffler, quant à lui, renvoie aux

46 « Die Frage nach Wert und Unwert bildender Kunst in dieser Zeit ist längst ein *theologisches* Anliegen geworden » (Wilhelm Hausenstein, *Was bedeutet die moderne Kunst*, op. cit., p. 77).

47 « Nur wenn der Mensch das Christentum zur Mitte seines Wesens macht ist das möglich » (Max Picard, *Die Atomisierung der modernen Kunst*, Hamburg, 1954, p. 43 ; cité dans Ulrike Wollenhaupt-Schmidt, *Documenta 1955*, op. cit., p. 204).

48 « Damit sind uns der Weg und die Aufgabe vorgezeichnet : wir müssen den Verlust der Mitte – um mit Sedlmayrs Buchtitel zu sprechen – wettmachen und die Religion wieder an den zentralen Platz unseres Lebens rücken, wo sie immer, wenigstens immer in kulturell gesunden Zeiten gestanden hat. » (Alfred Stange, *Über die Einsamkeit in der modernen Kunst*, Bonn, 1951, p. 97 ; cité dans *ibid.*, p. 206).

notions de « crise », au vocabulaire médical de type « infériorité biologique », « épidémies ». Ces auteurs ont ainsi en commun un réservoir de théories et de concepts propres à la critique culturelle, donnant l'impression, parfois, que leurs arguments sont interchangeable. Ces derniers sont effectivement très proches : l'une des principales thèses avancées de manière récurrente est que l'Homme s'est détourné du monde visible pour se tourner vers son intériorité. De même, les progrès techniques sont souvent considérés comme une menace et comme les sources du règne de la machine venue déshumaniser l'être humain. La perte de fonction de l'art dans la société est encore une idée que l'on retrouve dans tous ces ouvrages. Tous posent la question des limites de l'art, et se demandent s'il n'a pas atteint son crépuscule avec l'art moderne. Pour finir, même si tous ces auteurs n'ont pas explicitement donné l'art comme symptôme dans un sens médical, celui-ci semble révéler un mal-être touchant l'ensemble de la société moderne. Dès lors, après avoir longuement critiqué l'art moderne, ils finissent souvent par nuancer leur propos en adoptant une perspective plus large : l'art moderne n'est pas seul responsable de son déclin, il fait partie de toute une société touchée par un mal-être ou une maladie.

La référence au national-socialisme est présente en filigrane dans certains de ces textes, parfois plus ou moins explicitement, même lorsqu'il n'est pas encensé. Karl Scheffler par exemple, dans *Art sans matière*, dit de l'expressionnisme que « celui-ci et tout le reste de la peinture abstraite ont quelque chose d'inhumain, quelque chose de satanique⁴⁹ ». Il va plus loin en affirmant que ce qu'il nomme la « destruction de la forme » opérée dans l'art moderne serait en partie responsable des politiques culturelles nazies, voire du national-socialisme lui-même.

On ne va tout de même pas croire que l'idéologie ilote du national-socialisme sortait alors de nulle part ; la destruction désespérée de la forme dans l'art n'était pas seulement un effet, mais aussi une cause – parmi beaucoup d'autres causes – du mouvement politique épouvantable⁵⁰.

Ces quelques textes publiés durant la première décennie ayant succédé à la chute du nazisme se situent donc dans la lignée de la critique culturelle héritée du XIX^e siècle, avec des discours, des structures et des méthodologies se renouvelant peu. Ces textes correspondent en tous points à la définition de la

49 « Dieser und aller anderen abstrakten Malerei ist etwas Unmenschliches eigen, etwas Satanisches » (Karl Scheffler, *Kunst ohne Stoff*, *op. cit.*, p. 33).

50 « Man glaube doch nicht, die Helotenideologie des Nationalsozialismus wäre damals aus nichts entstanden ; die verzweifelte Formzertrümmerung in der Kunst war nicht nur Wirkung, sondern auch Ursache – neben vielen anderen Ursachen – der schrecklichen politischen Bewegung » (*ibid.*, p. 39).

critique culturelle donnée par Maria Männig et citée en introduction : une critique de la civilisation occidentale, du culte du progrès propre aux avant-gardes, sous une forme radicale, en proposant un renouveau mystique pour réparer la perte occasionnée par la modernité. De façon générale, ces écrits, contrairement à *Perte du Milieu*, ont été mal reçus et ont provoqué l'agacement de leurs pairs. Était-ce parce qu'ils manquaient de la « clarté » ou de la « rhétorique » louées chez Sedlmayr ? Ou bien faisaient-ils figure de pâles copies de Sedlmayr, qui cristallisa l'essentiel des critiques des modernistes ? Cette question demeure ouverte et mériterait une analyse plus poussée.

Pour conclure, avec près de 180 000 exemplaires vendus, huit rééditions jusqu'en 1965 et plusieurs traductions, le livre de Hans Sedlmayr peut être considéré comme un best-seller. Le texte s'inscrit politiquement et intellectuellement, dans le second après-guerre allemand. Il témoigne de cette fuite dans la sphère théologique, particulièrement caractéristique de l'époque, et sensible chez d'autres auteurs appartenant au même cercle intellectuel.

Cinq ans après les premiers Entretiens de Darmstadt, Sedlmayr publie *La révolution de l'art moderne*⁵¹, dont le contenu, quoique différent, est tout aussi sujet à polémique que *Perte du Milieu*. Mais en quelques années, le paysage artistique, intellectuel, politique et économique allemand a connu de très fortes mutations. Depuis 1950, l'abstraction a bénéficié d'un soutien institutionnel de plus en plus fort et commence à rencontrer, à défaut d'un succès, une certaine tolérance de la part du public allemand. En 1955 et en 1959 ont également lieu les deux premières *documenta* de Kassel, qui viennent consolider ces acquis : la réhabilitation des artistes modernes « dégénérés » pour la première, et la valorisation de l'abstraction pour la seconde. Par ailleurs, lorsque sont organisés en 1956 les Entretiens de Leverkusen, ce ne sont plus des spécialistes germanophones qui se trouvent réunis, mais des experts venus de tous les pays d'Europe occidentale afin de débattre de la place de l'avant-garde ouest-allemande en Europe. Il n'est plus question ni de confrontation entre abstraction et figuration, ni de déclin culturel, et encore moins de religion. Dans ce contexte, les propos de Sedlmayr ne rencontrent plus le même écho qu'en 1948 : le « camp » conservateur de la critique d'art en R.F.A. est désormais dépassé. Sedlmayr passe les dernières années de son existence à Salzbourg, où il met en pratique sa théorie, faisant voter une loi sur la conservation du centre historique de la ville dans les années 1970, laquelle lui a valu la reconnaissance éternelle des Salzbourgeois.

Finalement, ces théoriciens se sont pour la plupart prononcés *contre* l'art moderne, en particulier l'expressionnisme, l'abstraction et le surréalisme. Mais

51 Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, Hambourg, Rowohlt, 1955.

lequel d'entre eux a vraiment pris fait et cause *pour* la figuration ? Au regard de leurs textes, on s'aperçoit qu'il n'est pas tant question d'art figuratif que du rapport de l'homme à Dieu et la création divine, la nature et le monde visible. On parle bien plus volontiers de vision du monde, d'image du monde, ou de représentation. Du reste, le terme même de figuratif apparaît très rarement au fil des pages, et on ne prend pas position en faveur d'artistes figuratifs, par opposition à des artistes abstraits : bien au contraire, beaucoup d'exemples parmi les artistes jugés déshumanisants sont des peintres figuratifs. Bien que certains des auteurs soient historiens d'art, critiques d'art, voire artistes, ils écrivent dans l'ensemble plutôt une critique culturelle au sein de laquelle l'art sert d'indicateur. Néanmoins, cette argumentation a pu être utilisée par d'autres critiques et théoriciens et servir leur propos pour défendre la figuration, par opposition à l'abstraction. Il y a bien eu, dans la presse généraliste, des critiques d'art déplorant le monopole progressif de l'abstraction, mais leur impact fut limité, car ils n'ont pas formé un ensemble cohérent de critiques anti-abstraction tel qu'à pu le faire le volet conservateur de la critique.

OTTO DIX, ARTISTE « DÉGÉNÉRÉ » ET RÉACTIONNAIRE LE PEINTRE ET LA CRITIQUE ALLEMANDE DES ANNÉES 1950, ASPECTS D'UNE RÉCEPTION

CATHERINE WERMESTER

Maître de conférences HdR, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Né en 1891, le peintre Otto Dix, considéré il y a peu encore comme l'enfant terrible de la République de Weimar, a 36 ans lorsqu'en 1927, il commence son enseignement à l'Académie de Dresde où il vient d'être nommé. Professeur épanoui et apprécié, il apprend à ses élèves à observer et dessiner avec rigueur, et à peindre à la manière des maîtres anciens. Brutalement destitué de son poste par les nazis en 1933, il quitte Dresde et s'installe finalement en 1936, avec sa famille, à Hemmenhofen, au bord du Lac de Constance. Isolé, évoluant dans un milieu de plus en plus rétréci à partir de 1937, le peintre s'adonne au paysage et réalise de nombreux portraits de commande, parfois pour le compte de personnages peu recommandables¹. Dans les derniers temps de la guerre, il est enrôlé dans le *Volkssturm* avant d'être fait prisonnier en France où, interné dans un camp près de Colmar, il continue de peindre des paysages et des portraits. En 1946, à 55 ans, il est de retour à Hemmenhofen² et rapidement sollicité pour participer aux multiples expositions organisées au lendemain de la guerre dans toute l'Allemagne. Ces manifestations sont le fait des forces d'occupation qui toutes misent sur l'art et la culture pour rééduquer et déconditionner tout un peuple, et en particulier une jeunesse pervertie par treize années de nazisme. Héros de

- 1** Ainsi Dix avait-il été sollicité pour faire le portrait de la famille Ribbentrop. Finalement, il avait obtenu de ne peindre que les enfants. Sur ce sujet voir Olaf Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin, Reimer, 1998, p. 130. Sur les problèmes suscités par ces collaborations après 1945 – celle de Dix et de nombreux autres artistes, voir : *Rückkehr der Moderne – 1945 – Überlingen – 1995*, cat. expo., Überlingen am Bodensee, Städtische Galerie, Fulda, Vonderau Museum, Bonn, Landesvertretung Baden-Württemberg, Stuttgart, Landtag von Baden-Württemberg, 1995-1996.
- 2** Pour compléter ces informations biographiques, voir, notamment, Andrea Hollmann, Ralph Keuning, « Berühmt und berüchtigt : Otto Dix 1891, 1969 », dans *Dix*, cat. expo., Galerie der Stadt Stuttgart, Nationalgalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Stuttgart, Gerd Hatje, 1991, p. 11-28.

la liberté dans toute l'Europe, l'artiste d'avant-garde, autrefois considéré comme « dégénéré », fait en Allemagne figure de victime emblématique de la barbarie nazie. Parmi ceux qui sont alors mis à l'honneur, il y a les expressionnistes, actifs dès avant 1914, mais aussi les peintres devenus célèbres à l'époque de la République de Weimar, dernière génération d'artistes allemands *libres*.

L'intérêt que ces derniers suscitent est cependant sinon trompeur, du moins circonstanciel et, de fait, dès le début des années 1950, non seulement ces peintres, figuratifs pour la plupart, tendent à être écartés de la scène artistique au profit d'une nouvelle génération d'abstraites, mais le crédit dont ils pouvaient encore se targuer décline graduellement. Y compris auprès de ceux – amateurs et surtout critiques – qui, à l'époque de Weimar, avaient été leurs plus actifs promoteurs.

Tout au long des années 1950, encore assombries par la disparition brutale de sa fille Nelly, le 11 janvier 1955, Dix se plaint amèrement du sort fait à sa personne autant qu'à ses œuvres récentes. Dans les lettres qu'il échange alors avec ses fidèles, il ne cesse de faire état de sa solitude et des expériences désastreuses auxquelles il doit faire face. Ses nouveaux travaux ne suscitent, au pire, aucun commentaire, et, au mieux, que de sévères critiques. Fritz Löffler, historien de l'art, désormais citoyen de RDA, et Otto Conzelmann, professeur de lycée à Stuttgart qui s'affirmera bientôt comme un spécialiste de l'artiste, font alors partie d'un cercle qui semble de plus en plus étroit. Le 29 mars 1954, Dix écrit à Löffler engagé dans l'écriture d'une monographie finalement publiée en 1960³ :

À vrai dire, je subis des échecs retentissants. On ne devrait pas lire les critiques, ou seulement les bonnes peut-être. Vous pouvez me croire, ici, on se dessèche lentement. Pas le moindre écho, ni la moindre stimulation. Comme j'aurais besoin de paroles de réconfort amicales de la part de collègues qui comprennent quelque chose. J'ai parfois le sentiment que ma peinture n'a plus aucun sens. Je ne sens ni élan, ni envie de travailler. J'aimerais bien me rendre à Dresde en mai, mais il faudrait pour cela que j'aie des rentrées d'argent, je dois en laisser ici. Le printemps approche avec effervescence mais, malheureusement, mon moral est au plus bas⁴.

La présence de Dix lors de la première documenta, en 1955, ne doit à cet égard pas faire illusion. Pour reprendre les termes alors utilisés par Werner

3 Fritz, Löffler, *Otto Dix Leben und Werk*, Verlag der Kunst, Dresde 1960.

4 Otto Dix, *Briefe*, édition établie par Ulrike Lorenz, revue et commentée par Gudrun Schmidt, Cologne, Wienand, 2013, p. 631.

Haftmann dans son introduction⁵, cette première manifestation est celle des « vieux maîtres », appellation qui, en même temps qu'elle honore une génération d'artistes modernes, victimes d'une profonde injustice à l'époque nazie, la range pour partie dans une époque révolue. Certes, écrit alors en substance le critique, réunir en une exposition la peinture récente européenne eût été tâche plus aisée, mais, ce faisant, on n'aurait pas fait assez pour la situation particulière de l'Allemagne. Dix ans après la fin de la guerre, il lui paraît nécessaire d'affronter les douloureux souvenirs de l'isolement complet subi par le pays en matière d'art et de culture. Durant des années, le nazisme a lourdement pesé sur la vie quotidienne des artistes, sans les faire dévier de leur éthique affirme Werner Haftmann, lissant les compromissions plus ou moins importantes dont s'étaient rendus coupables les artistes déclarés « dégénérés » et, du même allant, celles de la communauté des critiques et historiens de l'art dont il fait partie. En rompant tout contact entre la culture contemporaine et la nation poursuit-il, c'est aussi cette dernière que le nazisme a frappée toute entière. Pour qu'elle soit à même de comprendre l'art contemporain, il faut donc rattraper le temps perdu. Ainsi, la première *documenta* a-t-elle pour charge de renouer des fils brutalement sectionnés, de réhabiliter ce qui, sous le Troisième Reich, avait été taxé de « dégénéré » et systématiquement disqualifié comme criminel, charlatanerie et duperie éhontée, tiré du côté de l'arbitraire et de l'hasardeux. Donner au pays tout entier les moyens de sortir de son isolement et de réintégrer l'Europe de la culture, telle est la mission fondamentale de la manifestation internationale. Elle vise en priorité la génération qui a grandi sous le nazisme, et que le régime a privée de toute fréquentation de l'art des premières décennies du siècle. Elle est un exposé le plus complet possible de ces années, et doit permettre à l'Allemagne de finalement reprendre pied dans l'art international. Parmi les œuvres mentionnées au catalogue, on trouve deux peintures d'Otto Dix, son *Portrait des parents II*, de 1924, huile conservée au Sprengel Museum à Hanovre, et le *Portrait du poète Däubler*, 1927, appartenant au Wallraf-Richardz-Museum de Cologne. Relativement représentatives de l'art de Dix à l'époque de Weimar, les deux œuvres comptent cependant parmi les moins provocantes de l'artiste. Rudolf Schlichter et George Grosz, souvent associés à Dix par la critique, sont quant à eux absents de l'exposition.

Cinq ans plus tard, en 1959, lors de la deuxième *documenta* vouée à « l'art après 1945 », l'art vivant [*die lebendige Kunst*] remplace les « vieux maîtres » et c'est maintenant la jeunesse qui concentre l'intérêt. L'art exposé à Cassel

5 Werner Haftmann, « Introduction », catalogue de l'exposition *documenta kunst des zwanzigsten jahrhunderts* organisée du 15 juillet au 18 septembre à Cassel, Munich, Prestel Verlag, 1955, n. p.

cette année-là est « nouveau », « actuel », « contemporain », « moderne », « international », « mondial », pour citer quelques-uns des qualificatifs utilisés par Haftmann. Il est le fait d'artistes souvent jeunes. Ils sont l'avenir de l'art, et ce dernier est abstrait⁶. Toutefois, plusieurs figures reparaissent : Henri Matisse, Georges Braque, Henri Laurens et Picasso (le seul de cette catégorie à figurer avec deux toiles quand, pour tous les autres il n'y en a qu'une) ; Delaunay, Franz Marc, Umberto Boccioni, Giorgio de Chirico, Fernand Léger, Casimir Malevitch qui fait sa première apparition à la *documenta* ; Emil Nolde et Ludwig Kirchner, Georges Rouault, Oskar Kokoschka, Kurt Schwitters, Max Ernst et Oskar Schlemmer. Cette fois, la nationalité des uns et des autres n'est pas retenue comme critère de classement. Certes, cette deuxième exposition possède un caractère nettement moins pédagogique que la première, mais la présence renouvelée d'une partie des maîtres affirme leur statut particulier. Leurs œuvres sont des jalons de l'art du xx^e siècle en général, et non plus seulement des premières décennies. Leur rayonnement va au-delà des limites de leurs pays sinon d'origine, du moins d'exercice. Eux seuls peuvent prétendre au titre d'*international*. Les « vieux maîtres » encore présents témoignent de ce qui manque à ceux qui n'ont pas reparu. Trois artistes enfin sont qualifiés de *Lehrmeister der Malerei des XX. Jahrhunderts* [Maîtres initiateurs de la peinture du xx^e siècle] : Wassily Kandinsky, Paul Klee et Piet Mondrian.

Ainsi, de la *documenta* de 1955 à celle de 1959, l'existence de trois catégories au moins se trouve-t-elle affirmée. Celles des « *Lehrmeister* du xx^e siècle » d'abord, peintres dont la leçon est sensible jusque dans les œuvres des années 1950, et qui se trouvent pour cette raison même, institués en modèles, pionniers et précurseurs. Celle des vieux maîtres ensuite, ceux qui sont d'ores et déjà entrés dans la grande histoire de l'art. Celles enfin de ceux qui ont fait un passage remarqué, mais ne sont pas appelés à laisser de trace durable. Otto Dix fait alors partie de ceux-là et ce ne sont certainement pas ses œuvres récentes qui feront la différence. Ignorées en RFA, elles ne sont pas admises en RDA. L'artiste que sa quête de reconnaissance et les liens qu'il entretient avec Dresde incitent à exposer en Allemagne de l'Est, apprend en 1953 que tous les envois qu'il avait faits à l'Académie allemande des Arts de Berlin Est ont été refusés, ce qui, écrit-il, « lui fait l'effet d'une blague⁷ ». Mais sa figuration plutôt expressionniste est jugée trop formaliste. Toutefois, et contre toute attente, l'institution avec à sa tête Otto Nagel le sollicite deux ans plus tard. Le 12 février

6 Voir l'introduction de Werner Haftmann, « Die Malerei nach 1945 » [La peinture après 1945], II. *documenta '59. Kunst nach 1945. Malerei, Skulptur Druckgrafik, Internationale Ausstellung*, cat. expo. 11 juillet-11 octobre 1959, Cassel, Cologne, Verlag DuMont Schauberg, 1959, p. 14-20.

7 Otto Dix, *Briefe*, op. cit., p. 613.

1955, Otto Dix répond au courrier et proteste : « Je ne comprends vraiment pas que vous invitiez des gens dont vous savez pourtant que leurs travaux seront rejetés parce que formalistes⁸. » Quelques mois après cependant, témoignant des relations pour le moins ambivalentes de la RDA à l'égard de Dix, ce dernier serait nommé membre de l'Académie de Berlin Est, en raison surtout de ses œuvres véristes des années 1920⁹. Cette nomination honorifique ne devait pas être la seule dont Dix bénéficierait dans les années 1950, en RDA comme en RFA. Pour l'heure, il n'est pas certain qu'elle soit de nature à améliorer son image à l'Ouest. Tout au contraire. À l'époque en effet, la politique artistique de la République Démocratique est volontiers assimilée en RFA à l'art nazi¹⁰. Au-delà de ces considérations, l'artiste, selon toute vraisemblance, ne se fait guère d'illusion sur le sens profond de ces récompenses symboliques, lui qui, dès 1951, écrivait à son fils Ursus être traité, au mieux, « comme un monument¹¹ ».

Le sort qui échoit alors à Dix est symptomatique de celui réservé, dans les années 1950, à une génération de peintres figuratifs actifs avant 1933. Plusieurs parmi eux avaient en effet mené des carrières plus ou moins officielles durant le Troisième Reich, faisant peser sur l'ensemble de ceux qui se trouvaient alors rassemblés sous l'étiquette imprécise de « Nouvelle Objectivité » inventée par Gustav Hartlaub en 1925, ou de « Réalisme magique », par Franz Roh la même année, le soupçon d'une compatibilité essentielle avec l'art de la dictature. Certes, tout le monde sait que des membres en vue du Bauhaus ont également collaboré avec le Reich¹² et aucun de ceux qui, dans le milieu de l'art, étaient en exercice entre 1933 et 1945, n'ignore qu'un peintre comme Nolde, avait, à la même période et sans être mis sur le devant de la scène, occupé une place de choix au sein du marché¹³. Mais si tous ceux qui sont restés en Allemagne

8 *Ibid.*, p. 891.

9 Sur les relations de Dix avec la RDA voir Tanja Frank, « Otto Dix und die DDR oder ein deutscher Künstler beharrlich zwischen den Stühlen sitzend », dans cat. expo. *Dix*, Galerie der Stadt Stuttgart ; Nationalgalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Stuttgart, Gerd Hatje, 1991, p. 295-299.

10 Voir Pamela C. Potter, *Art of suppression. Confronting the Nazi Past in Histories of the visual and performing Arts*, Oakland, University of California Press, 2016, p. 138.

11 Lettre à Ursus Dix reproduite dans Otto Dix, *lettres et dessins*, traduit de l'allemand par Catherine Teissier, Sulliver Editions 2010, p. 112.

12 Sur ce sujet voir par exemple Kathleen James-Chakraborty (ed.), *Bauhaus Culture. From Weimar to the Cold War*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

13 Sur ce point, voir, en particulier, Bernhard Fulda, « "Hinter jedem Busch lauert Verknennung und Neid". Emile Noldes Reaktion auf den Sieg der Traditionalisten », dans Wolfgang Ruppert (ed.), *Künstler im Nationalsozialismus. Die "Deutsche Kunst", die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau Verlag, 2015, p. 261-286.

durant les treize années du régime et ont participé à une vie artistique et culturelle presque entièrement contrôlé par le pouvoir, se sont nécessairement compromis – directement ou indirectement, et plus ou moins gravement –, la partition politique entre figuration à l’Est, et abstraction à l’Ouest, pèse de tout son poids dans les deux Allemagnes, servant souvent à séparer le bon grain de l’ivraie. Dans les milieux officiels, Dix est rangé parmi les victimes du nazisme, du fait, notamment, de sa présence à l’exposition « Art dégénéré » de 1937, terrible expérience qui sert pour ainsi dire de sauf-conduit dans les deux Allemagnes après 1945, grâce, notamment, aux efforts déployés en ce sens par l’historien de l’art Paul Ortwin Rave¹⁴. Mais, dans le même temps, dans des cercles plus larges, Dix est parfois soupçonné et même accusé d’acointances avec le nazisme. Ainsi que le rappelle Tanja Frank, dans un article publié en février 1947 par le *Tagesspiegel* à propos d’une nomination jugée imminente de l’artiste au poste de professeur à l’académie de Dresde, l’auteur, Hans Eckstein, vite démenti par la RDA, compare explicitement les paysages peints par Dix entre 1933 et 1945 à la peinture nazie¹⁵. Si l’œuvre de Dix après 1945 – corpus que l’on qualifierait aujourd’hui avec pudeur « d’œuvre tardif » ou de « dernières œuvres » – n’est pratiquement pas commentée, la valeur de sa contribution à l’époque de Weimar, celle qui lui vaut l’essentiel de sa reconnaissance, est discutée dans les articles et histoires de l’art qui, après-guerre, reviennent sur la période. Tous confirment un diagnostic posé dès la fin des années 1920, tout en déployant un argumentaire conforme au nouveau contexte.

Bien plus tôt, en 1926, Paul Westheim commente dans sa revue *Das Kunstblatt*¹⁶, le *Portrait du Docteur Mayer Hermann*, et plus spécialement la minutieuse technique mixte mise en œuvre par Otto Dix. Fasciné, Westheim multiplie les métaphores et, parlant de « mécanique de précision », de « l’élégance miroitante d’un roulement à bille » et de « l’effectivité d’un photogramme », tire du côté de la rivalité mimétique un rapport à la machine et la technique que de nombreux auteurs analysent comme un simple rejet. Mais tout à son admiration, le critique allemand n’en met pas moins l’artiste en garde contre la possibilité d’un virage

14 Voir la thèse de Jeanne-Marie Portevin, *L’art moderne à l’épreuve du nazisme. Historiographie critique de sa réception (1945-2015)*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Marina Vanci, 2016. Voir aussi Pamela C. Potter, *op. cit.*, p. 136 et suiv. L’une et l’autre rappellent que, Directeur de la Nationalgalerie à partir de 1937, P. O. Rave l’était resté jusqu’en 1950. Suite à la division de Berlin, il avait démissionné et été nommé à la direction de la Kunstbibliothek de Berlin Ouest, poste qu’il conserva jusqu’à 1961.

15 Tanja Frank, *op. cit.*, p. 295. Ces paysages de Dix avaient d’ailleurs obtenu les faveurs de la critique nazie. Cf. l’article paru dans *Die Kunst*, vol. 71, cahier 9, 1935, p. 272-277.

16 Paul Westheim, Dix, *Das Kunstblatt*, X^e année, 4 (avril 1926), p. 142-146.

académique de sa peinture. À la même époque, Franz Roh, plutôt minoritaire à cet égard, accueille quant à lui favorablement le changement intervenu dans la manière désormais « plus classique » de Dix, et se félicite que l'agressivité perdue permette que s'exprime d'une manière « plus virile », la « magie » comme « coulée dans du métal » de sa peinture. Telle est la voie nouvelle et prometteuse, ajoute-t-il en substance, empruntée par Dix¹⁷. Deux ans plus tard, en 1928, Will Grohmann, ami de l'artiste, confirme avec prudence les craintes de Westheim, et évoque une sorte de pause sensible dans son œuvre. D'autres sont moins enclins à la bienveillance comme en témoigne, en 1933, Karl Nierendorf, marchand de Dix. Dans une lettre datée du 6 février ce dernier se plaint ainsi que le désamour dont le peintre fait alors l'objet rejaillisse négativement sur lui. Il rapporte les termes de ceux qui taxent désormais Dix d'une « impuissance pathétique ». Mais, poursuit-il, « les plus écoeurants sont ceux qui parlent avec ménagement du « tragique cas Dix » et affirment sans vergogne suivre depuis des années ta descente ininterrompue dans le banal. C'EST À VOMIR!!¹⁸ ».

En 1952, Paul Ferdinand Schmidt publie son *Histoire de la peinture moderne*¹⁹. L'auteur qui consacre plusieurs paragraphes à Otto Dix²⁰ oppose sa créativité des années du premier après-guerre à l'éclectisme de ses œuvres plus tardives, marquées surtout par la confusion des choix formels de l'artiste. Ainsi, conclut Schmidt, pour évaluer véritablement son œuvre, il convient de ne retenir que celles réalisées avant 1926. Lorsqu'il prend connaissance de l'ouvrage, en 1953, Otto Dix s'emporte : « Le papier de P. F. Schmidt est regrettable, écrit-il à Otto Conzelmann, parce que superficiel, et ça m'agace que ce monsieur me fasse mourir dès 1926²¹. » Mais cette même année 1952, Franz Roh, un des critiques les plus investis dans la promotion de la nouvelle figuration à l'époque de Weimar, rédacteur du seul ouvrage ayant alors tenté de cerner le phénomène²², a changé d'avis. Désormais, comme Schmidt, il regrette le tournant pris par l'œuvre de Dix après 1925. Resté intéressant tant que son travail avait été d'un

17 Article publié dans *Der Cicerone*, en juillet 1926, cité par Andreas Strobl, *Otto Dix. Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre*, Berlin, Reimer Verlag, 1996, p. 11-112.

18 Lettre dactylographiée datée du 6 février 1933 reproduite dans : Lothar Fischer, *Otto Dix. Ein Malerleben in Deutschland*, Berlin, Nicolai, 1981, p. 86.

19 Paul Ferdinand Schmidt, *Geschichte der modernen Malerei*, Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 1952.

20 Paul Ferdinand Schmidt, *op. cit.*, p. 230-232.

21 Otto Dix, *Lettres et dessins*, *op. cit.*, p. 221-222.

22 Franz Roh, *Postexpressionnisme, réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente* [1925], traduit annoté et présenté par Jean Reubrez, Dijon, Les Presses du réel, 2013.

vérisme agressif, le peintre s'était ensuite « détendu » écrit-il, usant alors d'une formulation un peu sibylline dont le sens devait s'éclaircir quelque temps plus tard. Dans le même temps, « une sorte de manière de maître ancien » avait pris le dessus. Mais Dix n'était pas le seul à s'être ainsi égaré. Roh évoque notamment Georg Schrimpf, lequel s'était finalement enfermé dans des styles du début du XIX^e siècle. Quant à George Grosz, autrefois engagé, il était devenu un de ces conteurs romantiques effrayants qui s'étaient multipliés depuis 1900. Ainsi, en dépit de leur vitalité initiale, le vérisme et le réalisme magique des années 1920, « retardements » typiques des périodes de changements trop rapides selon Roh, avaient, en outre, été des impasses, condamnant les artistes à n'être pas de leur temps. Le critique ne dit rien des circonstances ayant pu mener à cette conclusion – et d'ailleurs, il n'avait pas non plus tenté d'expliquer l'apparition du « réalisme magique » dans son ouvrage de 1925.

En mars 1933, Franz Roh avait été arrêté par la SA et enfermé pendant trois mois à Dachau. Par la suite, il avait continué d'être étroitement surveillé pour « bolchevisme culturel » en raison de la publication d'un ouvrage de photographie reproduisant un El Lissitzky en couverture. Quelques mois plus tard, il avait sollicité son inscription à la Chambre culturelle du Reich. Cette dernière avait répondu favorablement à sa demande et, une fois devenu membre, il avait accepté d'écrire le scénario d'un documentaire²³. En ce début des années 1950, son désintérêt pour l'art abstrait à l'époque de Weimar, son rejet des expressionnistes en 1925, et sa reconnaissance alors accordée au jeune et, selon lui, très prometteur Adolf Ziegler – lequel devait devenir presque une décennie plus tard une des têtes d'affiche de la peinture dite « nazie » et un agent particulièrement zélé de la politique culturelle du Reich –, pèsent négativement sur sa réputation et son activité de défenseur de l'abstraction. Souhaitant sans doute se disculper, il écrit regretter ne pas s'être intéressé à l'art abstrait à l'époque de Weimar, tout en affirmant l'égale validité de la figuration et l'abstraction, et la possible coexistence, à un moment donné, de ces deux pôles opposés. En conclusion d'un raisonnement somme toute très inspiré des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915) de Wölfflin, Roh cite, sans le nommer, le célèbre historien de l'art : « tout n'est pas possible à toutes les époques ». Or, si une œuvre, quelle qu'elle soit, se doit d'être de son temps par la forme et le contenu, il ne fait aucun doute, affirme Roh, que les œuvres abstraites récentes sont bien meilleures que les figuratives. En 1958, dans sa *Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart. Malerei, Plastik, Architektur* [Histoire de l'art allemand de 1900 à aujourd'hui. Peinture, sculpture, architecture]²⁴,

23 Voir Pamela C. Potter, *op. cit.*, p. 140.

24 Munich, Bruckman Verlag, 1958.

Roh revient une fois de plus sur la Nouvelle Objectivité pour écrire : « Les traits initiaux de cette orientation ont pour origine l’*“arte metafisica”* italien ou les environs du constructivisme, lequel fut partiellement appliqué au figuratif. » En insistant sur l’origine avant-gardiste du réalisme des années 1920, Roh, dans un premier temps, le sauve. Mais l’auteur ajoute cependant, suggérant l’idée que la Nouvelle Objectivité ait pu mener à l’art dit « nazi » : « Dès le moment où ces fondements disparurent, il en sortit ce réalisme banal qui devait par la suite s’épanouir sous le Troisième Reich²⁵. » Dans le long passage qu’il consacre à Dix²⁶, Roh le qualifie de « Thuringien d’origine prolétaire », du côté « agressif » de la Nouvelle Objectivité, instaurant par la proximité des propositions un lien de causalité entre elles, inspiré sans doute par une sorte de primitivisme social. Avec ses œuvres « d’une puissance pessimiste et d’une raideur jamais vue », créées pour s’opposer à l’expressionnisme, il avait jusqu’en 1925-26 été à son meilleur. Par la suite, Dix qui était devenu professeur à l’académie de Dresde avait commencé à abuser des moyens plastiques des maîtres anciens. Lorsque le National-socialisme l’avait mis au ban, « protégé par un bon mariage », il s’était installé « plutôt confortablement » sur les bords du lac de Constance. Là, influencé par Cranach, Brueghel ou les Hollandais, il avait développé sa technique mixte, mélange d’huile et de tempera. Mais il semblait après-guerre avoir été lassé de cette peinture lente et méticuleuse, réalisée touche par touche²⁷ et, dès lors, « s’était jeté dans un expressionnisme sommaire, trop tard venu et qui faisait l’effet d’un simple cours de rattrapage tant Dix ne réussit que rarement à laisser parler la couleur dans toute sa puissance²⁸ ». Sans concession, proche à certains égards du commérage, le texte brosse un portrait peu flatteur de Dix et multiplie les insinuations. On peut à cet égard se demander si, entretemps, le critique n’a pas eu, de quelque manière, vent de l’enthousiasme de l’artiste pour les publications hostiles à l’art abstrait. En 1954, Otto Dix reçoit ainsi chez lui, directement adressé par l’auteur, Aloïs Melichar, un pamphlet contre l’art abstrait et la musique atonale, *Überwindung des Modernismus [Dépassement du modernisme]*²⁹. Enthousiasmé, il en recommande immédiatement la lecture

25 *Ibid.*, p. 113.

26 *Ibid.*, p. 119.

27 Roh écrit *“genauen Knäubeln”*, expression utilisée par Dürer pour désigner une peinture illusionniste, particulièrement méticuleuse et chronophage.

28 [...] stürzte er sich in einen verspäteten, summarischen Expressionismus, der etwa wie ein blosser Nachholkurs wirkte, da es Dix nur selten gelang, die farbe mit primärer Wucht sprechen zu lassen, *ibid.*

29 Aloïs Melichar, *Überwindung des Modernismus. Konkrete Antwort an einen abstrakten Kritiker*, Vienne/Francfort/Londres, Josef Weinberger, 1954.

à Otto Conzelmann et Fritz Löffler³⁰, tous deux engagés dans la rédaction d'une monographie consacrée à son œuvre, le premier en RFA, et le second en RDA. Le livre de Melichar réjouit Dix qui écrit à Conzelmann : « Cet homme massacre les abstraits à l'aide de leurs propres déclarations. Vous allez mourir de rire³¹. » Mais ce qui lui plaît sans doute encore davantage, à lui qui se sent si injustement écarté, c'est ce que l'auteur affirme des « abstractionnistes », accusés de peindre ainsi « par défi, désespoir ou rage de manquer de talent, de maîtrise technique, ou de véritable originalité³² ». Comme tous les ennemis de l'abstraction de l'Ouest et de l'Est, Melichar parle des « abstractionnistes » plutôt que des « abstraits ». Et de poursuivre : « Ils préféreraient pratiquer la peinture figurative, mais ils savent qu'au premier nez de leur première tentative de portrait, leur incapacité et leur académisme se révéleraient au grand jour³³. » Particulièrement réactionnaire et insultant, le livret de Melichar cite notamment Franz Roh pour s'en moquer. L'année suivante, l'historien et critique d'art, répondant « à contrecœur³⁴ » aux sollicitations de la revue *Das Kunstwerk*, rédige un compte-rendu de la publication. À l'issue d'une critique soulignant à juste titre l'incohérence du propos de Melichar, Roh écrit : « Curieusement, quelques personnes importantes et sérieuses ont adhéré au contenu du cahier lorsqu'il leur fut adressé gratuitement. Que la "zone orientale" et assimilés applaudissent tout particulièrement (aujourd'hui et demain) n'a rien d'étonnant. Lorsque la Radio de Munich l'a invité à discuter avec moi, il s'est dérobé³⁵. » Si Roh, peut-être, n'avait pas de griefs particuliers contre Dix, Dix en avait sans doute contre Roh. Dans une lettre du 3 novembre 1951 à Conzelmann, il se montrait en effet contrarié que le jeune auteur qui cherchait alors à étayer son projet de biographie ait sollicité Roh. Dix regrettait qu'il l'ait fait dans la mesure où quelques temps auparavant, le critique ne s'était pas donné la peine de répondre à Fritz Löffler qui avait formulé une demande similaire³⁶.

Mais, le jugement émis sur Dix par Leopold Zahn dans son *Histoire de l'art moderne*³⁷ publiée en 1958, ne diffère pas fondamentalement de celui de Roh. Cité dans la rubrique dada avec George Grosz et Rudolf Schlichter comme

30 Otto Dix, *Briefe, op. cit.*, p. 642, 643, 644, 646, 648.

31 Otto Dix, *Lettres et dessins, op. cit.*, p. 227

32 Aloïs Melichar, *op. cit.*, p. 88.

33 *Ibid.*

34 Franz Roh : « Ein Pamphlet gegen die Weiterentwicklung der Kunst. Melichars Überwindung des Modernismus », *Das Kunstwerk*, Cahier 1/IX 1955/56, p. 56.

35 *Ibid.*, p. 58.

36 Otto Dix, *Briefe, op. cit.*, p. 593.

37 Leopold Zahn, *Eine Geschichte der modernen Kunst. Malerei, Plastik, Architektur*, Berlin (Ouest), 1958.

figures de dada Berlin³⁸, l'artiste est mis en valeur avec une reproduction, une gravure sur bois de 1920 (*Nächtliche Szene*). La suite du commentaire est moins enthousiasmante. Parcourant la carrière de Dix jusqu'à 1933, Zahn rappelle que le Saxon Otto Dix, et le Berlinois George Grosz avaient étudié à l'Académie de Dresde chez Richard Müller, « peintre prosaïque, restituant les choses avec une exactitude photographique ». Durant leur phase dadaïste, tous deux pratiquaient le collage et le montage, tous deux visant des effets de choc avec un vérisme³⁹ exacerbé, ne reculant devant aucune vérité crue, ils attaquaient sans merci la société d'après-guerre allemande. [...] Otto Dix, « le Cranach du prolétariat », dépeignait la putréfaction bourgeoise avec la technique picturale raffinée des maîtres anciens et, à l'instar du wurtembergeois Rudolf Schlichter, était fasciné par l'obscène et le repoussant. Plus tard, les trois peintres qui avaient fait la paix avec la société bourgeoise, réalisèrent des tableaux souvent empreints d'un romantisme biedermeier docile⁴⁰. »

Ainsi, formé par Richard Müller qui avait également contribué à son renvoi de l'Académie de Dresde en 1933, Dix avait néanmoins fini par lui ressembler.

Redécouvert dans les années 1960, Dix reste aujourd'hui dans l'histoire de l'art pour ses œuvres réalisées jusqu'en 1926, voire 1928. Quant à sa crise de la fin des années 1920, identifiée dès l'époque de la République de Weimar, elle n'avait guère de chance de trouver une issue favorable dans les conditions qui furent les siennes sous le National-Socialisme. Cette crise n'était sans doute pas seulement *personnelle*, ni seulement *artistique* – sauf à considérer, comme Roh, que le devenir académique et conservateur de la figuration des années 1920 était inévitable. Dans les années 1950, tout ce que l'artiste pourrait dire ou écrire pour sa défense et celle de l'art figuratif tel qu'il l'avait pratiqué, et continuait de le faire d'une autre manière, l'enfermerait toujours un peu plus dans la posture du vieil artiste aigri et réactionnaire. Prise dans l'étau de l'opposition entre l'Ouest et l'Est, la réception de Dix fut aussi parasitée par le silence et les non-dits à propos du comportement des uns et des autres durant les treize années d'une dictature effroyable qui venait à peine de s'achever, et une conception de Weimar comme « temps du pré-fascisme⁴¹ ». Quant à l'artiste, confronté à

38 On notera que, parmi les Allemands, seuls Paul Klee, Franz Marc, August Macke ou Kandinsky bénéficient de paragraphes spéciaux. Ce n'est pas le cas ni pour les artistes de Die Brücke, ni pour aucun de ceux associés de près ou de loin à la Nouvelle Objectivité

39 Plus loin dans son ouvrage, Zahn définit le vérisme comme aile gauche du réalisme magique et « orientation parallèle à la « *Pittura metafisica* », *ibid.*, p. 113.

40 *Ibid.*, p. 98.

41 Voir Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, Paris, Bourgois, 1987, p. 480 et suiv.

cette situation extraordinairement complexe, il s'était attaché à *durer*⁴². Avec ses moyens.

42 Ce terme est entendu au sens d'Alan Bowness lorsqu'il écrit : « Une fois qu'il a fait sa percée et eu ses cinq ou dix bonnes années, l'artiste doit affronter un nouveau problème : continuer à faire carrière. » Alan Bowness, *Les Conditions du succès*, traduit de l'anglais par nos soins, Paris, Allia, 2011, p. 48.