

Michael Bernsen (éd.)

# Un Canon littéraire européen?

Actes du colloque international  
de Bonn des 26, 27 et 28 mars 2014



CULTURES EUROPÉENNES

Réseau international de recherche des  
universités de Bonn, Paris-Sorbonne,



IDENTITÉ EUROPÉENNE?

Florence, Salamanque, Fribourg, Varsovie,  
St Andrews, Sofia, Toulouse et Irvine, CA.

**Un Canon littéraire européen?**

# **Un Canon littéraire européen?**

**Actes du colloque international de Bonn des 26,  
27 et 28 mars 2014**

**Édité par Michael Bernsen**

**Université de Bonn**

**Rédaction:** Anaïs Buclon, Maria Erben, Claudia Jacobi, Milan Herold

© 2017 Bonn, Cultures européennes – identité européenne  
Ce livre est disponible par <https://www.europaeische-kulturen.uni-bonn.de/publikationen>  
et par <https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de>  
Allemagne  
Images: Wikimedia Commons

## Table des matières

Didier Alexandre (Paris) / Michael Bernsen (Bonn)

### **Introduction**

Un canon littéraire européen? – 7

Peter Frei (Irvine, CA.)

### **« Rabelais, il a raté son coup »**

L'histoire d'une canonisation paradoxale – 13

Michael Bernsen (Bonn)

### **Le portrait *Louis XIV en costume de sacre* d'Hyacinthe Rigaud**

Pourquoi appartient-t-il au canon européen ? – 21

Fabienne Bercegol (Toulouse)

### **Les enjeux du canon littéraire européen chez Chateaubriand – 35**

Didier Alexandre (Paris)

### **Le Goethe canonique dans un corpus critique littéraire française (1830-1930) – 45**

Michael White (St Andrews)

### **Le réalisme allemand et la canonisation européenne – 69**

Patrizio Collini (Florence)

### **Kurt Wolff**

Un éditeur établit le canon de l'expressionnisme littéraire – 77

Alessandro Gallicchio (Firenze)

### **Entre cosmopolitisme et chauvinisme**

La difficile reconstruction d'un « canon artistique » à Paris dans l'Entre-deux-guerres – 81

Jean-Yves Laurichesse (Toulouse)

### **La bibliothèque européenne de Jean Giono – 91**

Claudia Jacobi (Bonn)

**« Comment fait-on pour vivre quand on n'a pas lu Proust ? »**

La canonisation de Marcel Proust par l'autofiction française et italienne – 99

Véronique Gély (Paris)

**La littérature comparée en France et le canon littéraire européen**

Une relation paradoxale – 111

Remigius Forycki (Varsovie)

**Entre l'Est et l'Ouest ou quels partages littéraires en Europe? – 121**

Henryk Chudak (Varsovie)

**Perspectives polonaises sur le canon européen – 129**

Franz Lebsanft (Bonn)

**Le français, langue malheureuse ?**

Autour d'un aspect de *l'Identité malheureuse* d'Alain Finkielkraut (2013–2014) – 135

Raúl Sánchez Prieto (Salamanque)

**Les conflits linguistiques en Europe de l'Ouest et en Europe de l'Est**

Peut-on établir un canon? – 145

Aneta Bassa (Varsovie)

**Le canon littéraire européen à l'ère du numérique**

Zoom sur les réseaux sociaux français, italiens et polonais – 155

Mario Domenichelli (Florence)

**De la littérature et de l'identité européenne à l'âge global**

Les guerres canoniques – 163

## Entre cosmopolitisme et chauvinisme

### La difficile reconstruction d'un « canon artistique » à Paris dans l'Entre-deux-guerres

#### 1. Introduction

Aborder la question du canon dans les arts visuels exige une réflexion qui ne se limite pas seulement à refaire le récit des nombreuses entreprises de canonisation proposé par une partie de la critique d'art ou par l'histoire de l'art même, ni à créer un nouveau système de règles qui puisse orienter la lecture des expériences artistiques ; l'intention est bien plutôt celle de faire avancer un discours étudiant les principes qui ont conduit à une diffusion de ces processus. L'adhésion des œuvres à certains diktats esthétiques rend possible l'existence de formes de réglementation qui sont censés être uniques et immuables. A la lumière de cette hypothèse, il est possible de formuler les interrogations suivantes: sur quels principes ces idéaux sont-ils fondés ? Est-il encore possible, dans la modernité, de parler de canon artistique ?

Le cas qui sera analysé, à savoir celui de la scène artistique parisienne de l'entre-deux-guerres, et plus particulièrement de l'École de Paris, est exemplaire pour aborder la question de la canonisation du discours artistique à travers l'interprétation critique. Paris, en effet, vivait à l'époque une situation assez particulière : destination artistique favorite, la capitale était devenue un véritable carrefour de l'art international, dans lequel pourtant un nationalisme croissant poussait la critique conservatrice à soutenir un discours qui s'appuyait sur l'idéologie d'un art français. Le concept de canon était alors bousculé : d'un côté il y avait le désir conservateur de raconter une histoire de l'art français inspiré par les maîtres de la tradition artistique nationale (Fouquet, Poussin, Le Nain, Corot, Courbet, Cézanne) et préservant l'identité nationale ; de l'autre côté un cosmopolitisme marqué par les avant-gardes s'épanouissait. Celui-ci s'attaquait au présumé canon national afin de proposer des recherches qui échapperaient à une vision linéaire et évolutionniste de l'art français. L'histoire de l'art, quant à elle, s'interrogeait, dans les mêmes années, sur le rôle joué par les images dans la construction historique.

A un exposé préalable du panorama artistique éclectique de l'entre-deux-guerres parisien, une lecture de la critique conservatrice sera proposée afin d'élaborer, pour finir, une réflexion théorique sur le concept même de canon, en tant que modèle et « squelette culturel ». Le cas présenté est exemplaire pour l'analyse des principes soutenant un discours critique fortement influencé par des orientations politiques. A travers l'étude de contributions plus engagées, il sera possible de tenter de proposer une déconstruction des principes de réglementation. Cela se fera à partir d'une mise en question de toute forme de discours normatif, en soulignant les nouvelles positions de l'histoire de l'art face à ces problématiques.<sup>1</sup>

#### 2. Le cosmopolitisme parisien des années vingt

Avec la Première Guerre mondiale, et plus encore dans l'après-guerre, on assiste en France à une grande vague migratoire. Parmi les immigrés, de nombreux artistes s'installent dans la capitale. Ce qui, dans les années vingt, a été défini par une partie de la critique conservatrice française comme une invasion, est en réalité le résultat d'une stratégie politique. La France avait fait appel massivement aux immigrés pour faire face à un manque de main-d'œuvre dû aux considérables pertes pendant la guerre. Beaucoup d'entre eux étaient des artistes juifs qui fuyaient les pogroms dans l'Europe de l'est et voyaient dans la capitale une destination privilégiée.<sup>2</sup> Montparnasse et ses cafés bondés représentaient pour eux un lieu d'accueil et de soutien. Le quartier était en effet devenu l'expression de cet esprit cosmopolite qui distinguait le

---

<sup>1</sup> J'aimerais remercier Constance Moréteau pour l'aide reçue.

<sup>2</sup> Voir Michel Winock : *La France et les Juifs. De 1789 à nos jours*. Paris : Éditions du Seuil 2004, p. 161.

milieu créatif de l'époque.<sup>3</sup> Paris se caractérisait par un climat politico-culturel qui favorisait un dialogue continu entre universalité et singularité. Le brassage culturel et religieux avait conduit à une remise en cause des repères identitaires et à la relativisation des différences culturelles. Le concept d'altérité inscrit dans l'universalité était alors souligné. Idéalement la communauté artistique s'engageait dans la défense du principe de non hégémonie de toute culture et en même temps encourageait une, voire plusieurs, formes de transnationalisme.<sup>4</sup> De plus, la présence massive d'artistes étrangers avait également contribué à renforcer le fossé qui s'était créé entre l'art officiel et l'art indépendant. Arrivés à Paris pour des raisons différentes, les artistes avaient contribué d'une manière déterminante à la création d'un art international.

André Warnod<sup>5</sup>, dans son article publié le 27 janvier 1925 dans la revue *Comœdia*<sup>6</sup>, avait regroupé les artistes étrangers qui travaillaient et vivaient à Montparnasse sous l'étiquette d'École de Paris. Il mettait en évidence l'influence déterminante de la ville tant sur leur vie que sur leur profession artistique. Cependant, cette catégorisation, il faut le souligner, est d'ordre exclusivement géographique puisqu'elle délimite une zone, Paris, et même plus spécifiquement un arrondissement, Montparnasse, qui réunit pourtant des esthétiques parfois très éloignées les unes des autres. Dans les premières années du vingtième siècle, c'est ce que soutient Warnod, Brancusi, Chagall, Csaky, Lipchitz, Modigliani, Pascin, Soutine et Wassilief étaient devenus des personnalités de premier plan de la bohème artistique. Le caractère éclectique qui distinguait l'école parisienne était l'un des aspects les plus caractéristiques du groupe car, n'étant pas formé par un noyau d'artistes déterminé, il était soumis à des perpétuelles redéfinitions. Un des traits de distinction principaux de cette équipe était l'absence complète d'une harmonie stylistique et d'un manifeste poétique.<sup>7</sup> Le même Warnod, dans son texte *Le Berceaux de la Jeune Peinture. L'École de Paris*, affirmait que « les artistes étaient de partout et de nulle part »<sup>8</sup>. Le lieu par excellence de ces échanges n'était pas le cadre institué de l'Académie des Beaux-Arts, mais plutôt les cafés. Le café était le lieu dans lequel les plus vifs débats prenaient vie et où l'on commençait à exposer l'art.<sup>9</sup> Il faut penser, par exemple, aux expositions que Clergé organisait au Café du Parnasse, où, à partir du 1921, étaient montées de vraies expositions-marché.<sup>10</sup> C'est cette intense vie artistique due au brassage des nationalités que souligne Warnod :

Il est certain que le choc de toutes ces races, de toutes ces civilisations, cette soif de liberté que chacun apporte de son pays met à Montparnasse une fièvre que ne lui donneraient pas les peintres français qui ont leurs habitudes. Mais faut-il le regretter ?<sup>11</sup>

André Salmon insiste pour sa part, dans ses souvenirs sur Paris, sur l'importance de Montparnasse :

Lorsque cet art vivant commença de s'imposer, c'est à Montparnasse que chacun dut venir en reconnaître les effets. C'est à Montparnasse que se mêlèrent, accourus d'un peu partout et parfois de fort loin, les disciples étrangers constitués en une École de Paris [...]<sup>12</sup>

Dans ces mêmes années, en France, on habilitait peu à peu le rôle de la culture africaine. La question coloniale restait centrale même si la production des populations dites « primitives » s'imposait de plus en plus. La diffusion du jazz, les œuvres d'Apollinaire et de Tzara, le cubisme et le surréalisme avaient marqué une

<sup>3</sup> Voir Billy/Julie Martin : « Carrefour Vavin ». Dans: Kenneth Silver/Romy Golan (Éd.) : *Catalogue de l'exposition. The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905-1945*. New York : Universe Book 1985, pp. 69-79.

<sup>4</sup> Voir Kenneth Silver : « Jewish Artists in Paris 1905-1945 ». Dans: Kenneth Silver/Romy Golan (Éd.) : *Catalogue*, p. 13.

<sup>5</sup> Pour un encadrement de la figure de Warnod voir Jean Cassou/René Huyghe (Éd.) : *Catalogue de l'exposition. Hommage à André Warnod. 1885-1960*. Paris : Le Musée 1985.

<sup>6</sup> André Warnod : « École de Paris ». Dans : *Comœdia* 19, 4419 (27 janvier 1925), p. 1.

<sup>7</sup> Voir Jean-Louis Andral/Sophie Krebs : « Préface ». Dans: Sophie Krebs (Éd.) : *Catalogue de l'exposition. L'École de Paris 1904-1929, la part de l'autre*. Paris : Paris Musées 2000, p. 21.

<sup>8</sup> André Warnod : *Les berceaux de la jeune peinture française. L'École de Paris*. Paris : Albin Michel 1925, p. 160.

<sup>9</sup> Ibid., p. 165.

<sup>10</sup> Voir Billy Klüvert/Julie Martin, Carrefour Vavin, p. 69.

<sup>11</sup> Warnod : *Les berceaux*, p. 163.

<sup>12</sup> André Salmon : *Souvenirs sans fin. L'air de la Butte*. Paris : Éditions de la Nouvelle France 1945, p. 100.

période qui se caractérisait d'une façon déterminante par la valorisation des cultures extra-occidentales. Un épisode très célèbre reste le music-hall *La Revue Nègre* qui en 1925 a été présenté au Théâtre des Champs Élysées. Le « tumulte nègre », comme il a été défini, était devenu ainsi un phénomène de mode et impliquait toutes les sphères artistiques, de la musique aux arts plastiques. Cette mode était cependant bien évidemment ambiguë : en tant que réelle curiosité pour une culture autre, cet intérêt pour l'exotisme n'était parfois simplement que divertissement et rêve d'un monde intact et pur, comme on le voit à travers les Ballets Russes mis en scène par Djagilev.<sup>13</sup> C'est avec Maurice Delafosse, ethnologue et africaniste, que l'on a l'une des premières tentatives de lecture objective de la culture africaine. L'auteur soutenait qu'elle ne devait pas être interprétée exclusivement par son caractère exotique, mais qu'elle devait être mise sur le même plan que la culture occidentale. Delafosse affirmait en effet que l'idée d'une prétendue infériorité culturelle des civilisations africaines était une hypothèse erronée. Dans son célèbre ouvrage *Les Noirs de l'Afrique* de 1922, il s'était proposé d'illustrer et de louer les capacités artistiques et musicales de ces populations, ainsi que leur prédisposition poétique.<sup>14</sup> C'est en présentant un panorama de fait cosmopolite qu'il est possible de constater combien l'idée de canon – en tant qu'ensemble de normes qui règlementent la beauté – se heurte aux multiples expressions créatives libres, la plupart du temps bien éloignées de toute espèce de tradition nationale.

### 3. Le chauvinisme et la construction historique d'un discours artistique national

Toutefois, ce grand melting-pot de la culture figurative pouvait être perçu par le grand public et les institutions officielles comme un chaos destructeur que favorisait la perte de points de référence tant artistiques qu'identitaires. Une frange conservatrice de la critique française avait commencé à lire la présence étrangère à la lumière du protectionnisme nationaliste et ne se gardait pas d'une hargne tant xénophobe qu'antisémite. Cela menait à la dénonciation de l'excessive présence de ceux que l'on appelait, dans la capitale, les métèques.<sup>15</sup> Les articles de Camille Mauclair publiés dans *Le Figaro* et la campagne du périodique de droite *Le Gaulois Artistique* par Maurice Feuillet, titrée « L'Art français en péril », illustrent bien comment la lutte contre l'étranger, après la Grande Guerre, s'était déplacée également sur un plan culturel.

Les articles de Feuillet ont leur place ici puisqu'ils représentent un exemple fondamental d'un discours très connoté où la méthode didactique sert à la divulgation d'une typologie de critique orientée vers un conservatisme de droite. Feuillet déplore tout d'abord la pauvreté de l'art contemporain français. Il l'attribuait à l'invasion planifiée de celui-ci par des sorciers « abracadabrants ». Par exemple, dans le numéro 27 du 16 décembre 1928, il soutenait que la peinture « informe », la musique épileptique des « nègres » et les façades « dernier cri » des boutiques plus à la mode étaient l'œuvre d'esprits qui organisaient un « plan prémédité et mûri à loisir dont l'application se poursuit avec méthode et ténacité »<sup>16</sup>. Afin donc de démasquer un tel complot, Feuillet proposait une série d'articles qui étaient accompagnés par des images d'œuvres d'art d'avant-garde, mises en regard, sur la même page, avec des chefs d'œuvres des maîtres français. L'association des tableaux, qui présentaient des sujets iconographiques similaires facilitant ainsi la compréhension des différences stylistiques, était un instrument comparatif. Cet instrument semblait suggérer aux lecteurs que le discours provocant de l'article s'appuyait sur une preuve tangible et visuelle. Le critique tentait ainsi de démontrer avec conviction combien les expérimentations avant-gardistes avaient contribué à la déformation de l'image, en s'éloignant de la grandeur de la peinture traditionnelle française. Cas emblématique qui illustre bien le caractère didactique de ces pages, la *Claire Sennegon* de Jean-Baptiste Corot est comparée à une *Jeune fille* de Soutine, parues toujours dans le numéro 27<sup>17</sup>, où la peinture de Soutine est interprétée comme le résultat tourmenté d'une poétique anti-traditionnel opposée au style

<sup>13</sup> Voir Jonas Riesz/Hélène d'Almeida : « La question coloniale: présence de l'Afrique ». Dans : Robert Frank/Laurent Gervereau/Hans Joachim Neyer (Éd.) : *La course au moderne. France et Allemagne dans l'Europe des années Vingt, 1919-1933*. Paris : BDIC 1992, pp. 32-35.

<sup>14</sup> Maurice Delafosse : *Les noirs de l'Afrique*. Paris : Payot 1922.

<sup>15</sup> Voir Kenneth Silver : « Made in Paris ». In : Sophie Krebs (éd.), op.cit., p. 43.

<sup>16</sup> Maurice Feuillet : *L'Art Français en péril*, p. 70.

<sup>17</sup> Ibid.

calme d'un maître français comme Corot. La juxtaposition de ces tableaux semblait suggérer au lecteur du *Le Gaulois Artistique* que le prétendu appauvrissement de l'art dénoncé par Feuillet était une évidence. Le simple comparatisme devenait donc une méthode démonstrative très efficace et l'art, dans ce contexte, était l'instrument privilégié pour la propagande xénophobe.

La tentative de montrer par un procédé assez pédagogique le canon français comme une évidence stylistique a des accointances très nettes avec le programme de *L'Action française*.<sup>18</sup> Il faut ici rappeler que les années de l'entre-deux-guerres étaient imprégnées par les discours nationalistes. Suite à la boucherie qu'avait été la Première Guerre Mondiale, dominait le désir d'ordre et de retour à la discipline. En France, une nouvelle tendance se faisait jour ; elle montrait l'aspect le plus conservateur de la peinture : le rappel au monde classique et à la tradition était proposé comme étant en effet l'alternative à la « frivolité » et à la « subversion » d'avant-guerre. Au niveau politique, cette tendance était incarnée par un conservatisme de droite, qui s'appuyait sur un large consensus populaire grâce au nouveau système électoral proportionnel fixé en 1919. *Le Bloc National* avait obtenu la majorité des sièges dans une Assemblée dominée par des vétérans de guerre et nommée Chambre bleue horizon, en référence à la couleur de l'uniforme nationale. *L'Action française*, dans le même temps, par l'intermédiaire de Maurras et des sections d'assaut d'étudiants volontaires, menait une campagne contre la République, les juifs et les maçons.<sup>19</sup> C'est précisément dans cette atmosphère politique qu'il faut situer la figure du poète et critique Camille Mauclair qui, à partir de 1905, après avoir abandonné le milieu symboliste, avait choisi de proposer un discours conservateur. Son credo se manifestait dans son hypothèse historique : l'esprit romain et l'art français auraient dû s'exprimer à travers l'histoire et donc à travers le retour à la pureté de la race. Les artistes qui, selon ce principe, s'inséraient dans ce processus évolutif qui avait contribué à l'exaltation du génie français, en opposition au cosmopolitisme – agent de dispersion – étaient ceux qui, de nationalité française, s'inspiraient de la tradition.<sup>20</sup> Ainsi, dans son recueil d'articles parus dans *Le Figaro* titré *La farce de l'art vivant. Une campagne picturale*<sup>21</sup>, l'auteur s'adressait aux jeunes peintres de France en tant que héros de l'art libre :

C'est précisément parce que je fus, dès 1891, contre la routine académique, un défenseur obstiné de l'art libre et des vrais maîtres qu'elle persécutait, que j'ai dénoncé depuis plusieurs années les théories absurdes et le honteux mercantilisme qui succédèrent à une grande époque [...] J'ai été déçu, puis révolté en voyant s'établir un régime de sabotage et d'improbité décoré du nom de Renaissance par ses profiteurs.<sup>22</sup>

Dans cette citation, il apparaît évident que les stéréotypes xénophobes et antisémites promus par la nouvelle droite pro-monarchique avaient influencé la critique de Mauclair. Les articles, publiés entre 1928 et 1929, emploient des critères d'analyse qui s'appuient sur la nationalité de l'artiste, comme le démontre ce passage :

[...] les Ruthènes, Bulgares, Tartares, Valaques, Slovènes, Finnois ou Polaks pour qui Giotto se prononce Ghetto, et qui constituent la « vraie École de Paris », si j'en crois une vente récente où figuraient sous ce titre vingt et un vendus, tous honorables métèques, et pas un Français.<sup>23</sup>

Ou bien il y avait la défense incessante de la pureté du canon français, de ce caractère français dont

<sup>18</sup> Ce parti, du début du XX<sup>ème</sup> siècle, a été soutenu notamment par Léon Daudet et Charles Maurras (sans oublier l'influence des théories d'Eduard Drumont qui datent de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle). Voir Eugène Weber : *L'Action Française, traduit de l'anglais par Michel Chrestien* [1962 : *Action française, royalism and reaction in twentieth-century France*, Stanford, Stanford University Press]. Paris : Le grand livre du mois 1997.

<sup>19</sup> Voir Kenneth Silver : *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. London : Thames and Hudson 1989, p. 89.

<sup>20</sup> Voir Dominique Jarrassé : « Camille Mauclair ». Dans : Philippe Sénéchal/Claire Barbillon (Éd.) : *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. Paris : site web de l'INHA 2009 (<http://www.inha.fr/spip.php?article2447>), dernière consultation 12/09/2014.

<sup>21</sup> Camille Mauclair : *La farce de l'art vivant. Une campagne picturale*. Paris : Nouvelle Revue Critique 1930.

<sup>22</sup> Ibid., pp. 9-10.

<sup>23</sup> Ibid., p. 14.

seulement les artistes nationaux pouvaient bénéficier. Il devait alors s'installer une lutte: « entre l'intégrité nationale avec toute la droiture de sa tradition intellectuelle, et l'invitation à un internationalisme d'affaires appelé poliment « bon-européanisme » »<sup>24</sup>. Les offensives contre la mode nègre n'étaient pas moins virulentes :

Il y a la négrophilie, la magie noire auprès de la blanche sagesse brahmantique, l'engouement fol et un peu honteux pour la danse noire, la peau noire, le tam-tam plus beau qu'un ennuyeux Michel Ange... tout cela, que chérit la mode, s'unit pour accélérer le glissement vers l'Est, l'abandon à la dérive du vieux bateau occidental.<sup>25</sup>

Il semble évident que dans un climat cosmopolite, Mauclair avait réagi à travers un discours qui s'appuyait sur des principes d'opposition. S'affrontaient ainsi l'art français, proche d'un canon évolutionniste bâti par les génies de la nation, et l'art dégénéré international. Ce sont sur ces positions, poussées à l'extrême, que s'adossera l'exposition *Entartete Kunst* du 1937, soutenue par le parti nazi allemand.

En Italie, lors de la XVIème Biennale de Venise, manifestation certes internationale mais encore très nationaliste (voir la répartition par pavillons nationaux), Mauclair ne s'était pas retenu de s'exprimer contre la présence métèque en France. Enthousiasmé par la décision du commissariat français et italien d'exclure du Pavillon de France l'École de Paris, il écrivait alors :

[...] cette « École de Paris », constituée par des barbouilleurs de toute provenance installés tapageusement à Paris, n'a rien de parisien ni de français, et tout en lui faisant place ils l'ont appelée en souriant le « Salon de Manicomi », ce qui sonnerait aussi bien si l'on ne savait que c'est là le nom de la maison de fous installée dans une île de la lagune vénitienne.<sup>26</sup>

Cette vision était corroborée par la description que Ugo Nebbia, bien moins réactionnaire, faisait de la salle dédiée aux parisiens dans le catalogue de la Biennale. Sur un ton certes moins provocateur, il fait transparaître une certaine insatisfaction par rapport à cette peinture éclectique. Si Nebbia affirmait que l'École de Paris causait sous différents aspects de justes inquiétudes, il soulignait surtout son caractère hétérogène, qui :

[...] rivela atteggiamenti tra i più singolari: dal permanere di tendenze estreme che si credevano superate, e di raffinatezze e sottigliezze estranee alla nostra indole, alle deformazioni e allucinazioni del lirismo e del surrealismo. Poi esperienze contraddittorie; mobilità di atteggiamenti; contrazioni od esaltazioni del concetto e della forma [...] i quali naturalmente s'accenuano nel fervore delle falangi nuove che da ogni parte del mondo marciano alla conquista d'un campo di lotte e d'esperienze come Parigi.<sup>27</sup>

#### 4. Une réflexion sur le caractère éphémère des discours artistiques ?

Le paysage que l'on vient ici d'esquisser met en lumière quelques problématiques liées à une lecture historico-artistique de cette période : les principes sur lesquels s'appuie le discours artistique sont souvent de nature politique et renforcent le discours historique. Les concepts de nation et de nationalité ont été appliqués en art puisque les images ont été chargées de la formation du mythe national. Est-il alors possible de mettre en cause la notion même de canon, du moins lorsqu'il est fondé sur une recherche d'exaltation du génie d'un pays? Une réflexion sur le pouvoir des images et sur le lien entre construction historique et art a été proposée par Éric Michaud, en accord avec les plus récentes études de Georges Didi-Huberman qui analysent le rôle joué par Aby Warburg dans l'histoire de l'histoire de l'art. Eric Michaud fait l'hypothèse suivante : l'histoire de l'art est marquée par des significations politiques. Au-delà de l'élaboration d'un discours sur l'art, c'est dans les images elles-mêmes que le peuple cherche son identité

<sup>24</sup> Ibid., p. 19.

<sup>25</sup> Ibid., p. 46.

<sup>26</sup> Ibid., p. 56.

<sup>27</sup> Ugo Nebbia : *La XVI esposizione internazionale d'arte Venezia – MCMXXVIII*. Milano : Luigi Alfieri 1928, p. 54.

et des instruments pour l'éducation de la nation.<sup>28</sup> Cette hypothèse permet de bien rendre compte des principes d'imitation du passé de la critique conservatrice française. Elle exhortait les artistes à mettre en acte cette « renaissance » de la tradition qui, croyaient-ils, était l'unique voie de salut. La conviction de Eric Michaud est la suivante : l'institution de l'histoire de l'art comme discipline autonome a peu à peu favorisé des définitions nationales et raciales de celle-ci.<sup>29</sup> Cette thèse permet d'éclairer l'exemple que l'on vient de développer, celui d'une prétendue École française, fondée sur des canons qui font appel à l'humanisme. L'esprit français devait, selon cette interprétation, être la somme de la civilisation humaniste et de la culture européenne grâce à ses capacités à absorber des esthétiques diverses dans un cadre unitaire transcendantal. L'École de Paris, du fait des origines essentiellement étrangères des artistes lui étant associés et de son éclectisme stylistique, menaçait ainsi le récit d'une continuité biologico-historique, qui ignorait volontairement chaque élément perturbateur et espérait voir dans l'art actuel son prolongement.<sup>30</sup>

Eric Michaud affirme donc que le regard est ainsi dirigé vers l'idéal d'un futur sans conflit au prix de l'ignorance salvatrice du présent et de la réplique du passé.<sup>31</sup> Si le mythe de l'autonomie de l'art et de son poids politique prenait de plus en plus de place, l'histoire de l'art cherchait, dans le même temps, à se constituer comme un champ autonome du savoir. Cependant les grandes constructions textuelles qui prétendaient donner un statut à la nouvelle discipline avaient parfois transmis les maladies du racisme et du nationalisme, en soulignant l'idée du génie de la nation.

La thèse d'Eric Michaud pousse à une interrogation sur le rôle des images et sur la façon dont elles peuvent être lues et interprétées. La réflexion critique de Georges Didi-Huberman sur la discipline historique-artistique est aussi d'un grand apport. Dans *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, par exemple, il souligne combien l'historien est :

Le ficator, c'est à dire le modeleur, l'artisan, l'auteur et l'inventeur du passé qu'il donne à lire. Et lorsque c'est dans l'élément de l'art qu'il développe ainsi sa recherche du temps perdu, l'historien ne se trouve même plus en face d'un objet circonscrit, mais de quelque chose comme une expansion liquide ou aérienne.<sup>32</sup>

Pour continuer, en abordant la question spécifique de l'histoire de l'art :

Ladite « connaissance spécifique de l'art » aura tout simplement fini par imposer à son objet sa propre forme spécifique de discours, quitte à inventer d'artificielles frontières pour son objet – objet dépossédé de son propre déploiement ou déferlement spécifique.<sup>33</sup>

L'auteur revendique l'origine de ces postulats dans les études d'Aby Warburg, historien de l'art allemand qui est devenu une référence pour la réflexion sur l'histoire et surtout sur l'histoire des images. S'opposant à une histoire de l'art construite sur le modèle d'imitation, qui implique un temps de décadence et un autre de splendeur, dont la célèbre *Geschichte der Kunst des Alterhums (Histoire de l'art chez les anciens)*<sup>34</sup> de Johann J. Winckelmann est emblématique, Georges Didi-Huberman, suivant les traces de la pensée warburgienne, soutient de manière provocatrice une position différente : pourquoi, au lieu de parler de l'histoire de l'art comme alternance de temps (splendeur/décadence), où le concept de renaissance devient fondamentale pour l'évolution de la civilisation, ne pas parler d'une histoire de l'art qui échappe à ces modèles cycliques ?<sup>35</sup> Ces observations ont été appliquées par Warburg à la seule Renaissance italienne,

<sup>28</sup> Voir Eric Michaud : *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*. Paris : Éditions Hazan 2005, pp. 49-50.

<sup>29</sup> Ibid., p. 11.

<sup>30</sup> Ce processus a été poussé à son comble dans l'entre-deux-guerres par les grands régimes dictatoriaux. Ceux-ci ont adopté des canons esthétiques pour mettre en forme une masse : le corps politique. Voir Eric Michaud, op. cit., p. 31.

<sup>31</sup> Ibid., p. 141.

<sup>32</sup> Georges Didi-Huberman : *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Éditions de Minuit 1990, p. 10.

<sup>33</sup> Ibid., p. 11.

<sup>34</sup> Johann Joachim Winckelmann : *Geschichte der Kunst des Alterhums*, 2 vols. Dresden : In der Walterischen Hof-Buchhandlung 1764.

<sup>35</sup> Voir Georges Didi-Huberman : *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les

mais ils permettent de développer une réflexion critique sur la contemporanéité.<sup>36</sup>

Warburg proposait un modèle culturel de l'histoire où les temps s'exprimaient par couches et complexités. L'histoire suivait un modèle fantasmatique pour devenir un tourbillon.<sup>37</sup> Ses réflexions sur l'histoire de l'art se différenciaient des curiosités de ces « admirateurs professionnels » – comme il les définissait – tels que Venturi et Berenson. Warburg pensait en termes de « Kulturwissenschaft » et prenait position contre la territorialisation du savoir sur les images. L'image, selon Warburg, était la cristallisation de plusieurs facteurs et il était pour cette raison impossible de tracer ses frontières.<sup>38</sup> Cette approche s'appuyait sans aucun doute sur l'anthropologie, discipline qui véhicule la conviction d'un lien indissoluble de l'image à l'agir global des membres d'une société.<sup>39</sup> C'est grâce à ses prises de position contre les frontières territoriales de l'histoire de l'art que sa pensée devient centrale et confirme les difficultés de la construction d'un récit artistique nationaliste. Warburg a compris la dynamique des images dans la perspective des migrations géographiques (on ne comprendra pas complètement une fresque de la Renaissance italienne sans connaître les cheminements de l'astrologie arabe en Occident) et de temps (les formes sont capables de survivances dans la longue durée). L'actualisation de ces théories s'était matérialisée à travers la constitution de l'Atlas Mnémosyne, auquel l'historien de l'art avait commencé à travailler sans interruption à partir du 1924.<sup>40</sup>

Tandis qu'à Paris le milieu intellectuel débattait sur les problématiques liées aux caractères nationaux de l'histoire de l'art et de la création contemporaine, Warburg élaborait un nouveau dispositif d'analyse. L'Atlas, objet qui reste encore énigmatique, se composait de grands panneaux noirs qui contenait des reproductions d'œuvres d'art, de coupures de presse, de timbres, de cartes postales ou de photographies. L'Atlas servait à réactiver et à extérioriser les images dans leur fonction de transformation d'une expérience en une configuration spatiale, ou plutôt dans la manifestation de la mémoire.<sup>41</sup> Les panneaux, qui ne fonctionnent pas comme des tableaux, avaient plus de similitudes avec des écrans dans lesquels étaient reproduits simultanément les mêmes phénomènes dans des temps et des espaces différents. Par conséquent, l'historien de l'art était vu et interprété comme un sismographe, et l'Atlas comme une superficie sur laquelle les images émergeaient du passé et allaient former, d'après Warburg, une histoire de fantômes pour adultes. Ce discours, qui n'a jamais eu la prétention d'être appliqué à la contemporanéité, constitue un nouveau modèle d'analyse qui s'oppose aux positions conservatrices fondées sur des principes d'imitation du passé. L'histoire de l'art peut en effet user du canon comme moyen par lequel forger un modèle politico-identitaire. De norme qui règle la beauté, le canon se transforme donc en diktat pour la construction de l'imaginaire de la nation, ignorant les multiplicités qui la caractérisent.

## 5. Conclusion

La réflexion de Warburg et sa relecture critique par Georges Didi-Huberman mettent profondément en question un discours lié à une vision historico-politique nationaliste de l'art, en soulignant comment certaines interprétations myopes n'ont pas permis d'analyser dans toute sa complexité le panorama artistique de l'entre-deux-guerres à Paris. Le défi est donc celui de pouvoir lire les images qui forment l'histoire de l'art comme des images dialectiques. Cela va dans le sens d'une remise en question de la lecture des

---

Éditions de Minuit 2002.

**36** *Nouvelles histoires de Fantômes*, l'œuvre-exposition de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger installée au Palais de Tokyo, par exemple, lie les formes expressives de la Renaissance et de l'Antiquité aux œuvres du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle à partir de la planche n. 42 de l'Atlas de Warburg dédiée au thème de la lamentation. Exposition de Georges Didi-Huberman/Arno Gisinger: *Nouvelles histoires de Fantôme* (Paris, Palais de Tokyo, 14 février - 7 juillet 2014). Voir le site du Palais de Tokyo (<http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/nouvelles-histoires-de-fantomes>) dernière consultation 12/09/2014.

**37** Voir Didi-Huberman : *L'image survivante*, p. 27.

**38** Ibid., pp. 38-39.

**39** Ibid., pp. 48-49.

**40** Voir Roland Rech : « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg ». Dans : Aby Warburg : *L'Atlas Mnémosyne*. Paris: l'Écorquillé-INHA 2012, p. 12.

**41** Voir Philippe-Alain Michaud : *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula 2012, p. 325.

images vues comme étant ancrées dans un continuum historique de la tradition et cela amène à reconsidérer les frontières du savoir sur les images. Pourquoi donc ne pas essayer d'élargir la réflexion en terme d'espace géographique ? Il faut ainsi se rappeler comment, en 1915, avant même l'apparition des études de Delafosse auxquels on a fait déjà référence, Carl Einstein avait publié à Leipzig un texte fondamentale : *Negerplastik*.<sup>42</sup> Cette étude conférait pour la première fois aux objets d'art africain un statut définitif d'œuvres d'art à part entière. Le regard de l'auteur était un regard sans préjugé, sans ethnocentrisme, et le texte, avec une iconographie très riche, a représenté un vrai choc pour les contemporains.<sup>43</sup> Cela démontre comment une certaine frange indépendante du milieu intellectuel de l'époque était en train de reconnaître un panorama artistique élargi et entreprenait de déconstruire les canons de la tradition. Au-delà du seul Einstein, effectivement un précurseur en ce sens, de nombreux penseurs qui, dans l'entre-deux-guerres, s'étaient intéressés à l'art des cultures extra-occidentales, ont permis un renouvellement intellectuel.

Il devient ainsi frappant de remarquer comment une vision politique de l'histoire de l'art a pu produire une idéologie nationale très virulente, dont le dernier exemple peut être cette campagne satyrique menée par Marcel Hiver dans la revue *C.A.P.* Le rédacteur de la revue indépendante proposait des « Documents d'anthropologie montparnassienne »<sup>44</sup> qui témoignent de la forte présence du discours chauviniste et xénophobe dans le domaine de l'art contemporain des années vingt. Il s'agissait d'une tentative ironique de représentation de la vie cosmopolite parisienne, inspirée par les discours sur les races développés par Arthur de Gobineau.<sup>45</sup>

En relisant une période historique aussi complexe que celle de l'entre-deux-guerres, force est de reconnaître l'impossibilité d'une reconstruction d'un canon historique qui puisse tenir compte des différentes facettes du milieu artistique. Le défi est donc celui de relire la modernité comme un mouvement beaucoup plus large, tentative proposée récemment par le nouvel accrochage du Centre Georges Pompidou. Son auteur, la conservatrice Catherine Grenier, participe ainsi à un examen des rapports entre art et mondialisation. Dans le cadre de l'élaboration de la réflexion sur les frontières de l'histoire de l'art, il est stimulant d'encourager une tentative de réécriture historique à travers le médium de l'exposition. Malgré les intentions louables présidant à cet accrochage de *Modernités plurielles*, on assiste à une saturation de sens qui, plutôt que d'éclairer les multiples expressions d'une modernité, semblent, au contraire, en compliquer sa lecture. Si le commissaire avance de manière théorique que le récit unifié de la modernité doit être rompu pour mettre fin aux discours dominants et aux hiérarchies établies<sup>46</sup>, l'exposition est encore pensée à partir des catégories canoniques auxquelles ont été ajoutés simplement des récits qui semblent encore périphériques. Au lieu de raconter une histoire mondiale de l'art à travers une simple réorganisation de la collection à nouveau arrimée à des critères territoriaux, ne faudrait-il pas, de manière sans doute provocante, remettre en cause les principes à la base desquels se fonde le récit même ? Cela reste une interrogation ouverte et nécessaire.

<sup>42</sup> Carl Einstein : *Negerplastik*. Leipzig: Verlag der Weißen Bücher 1915.

<sup>43</sup> Voir Liliane Meffre : *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 2002, p. 109.

<sup>44</sup> « Documents d'anthropologie montparnassienne ». Dans : *C.A.P.* 1 (avril 1924), p. 16.

<sup>45</sup> Voir Arthur de Gobineau : *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris : Didot 1853-55. Pour ce qui concerne de nouveau l'idée d'une tradition artistique française séculaire, voir les nombreux articles publiés dans des revues comme *L'Art vivant* : Jacques-Emile Blanche : « La peinture française moderne et l'Angleterre ». Dans : *L'Art Vivant* 66 (15 septembre 1927), pp. 713-714; André Lhote : « Les artistes français et la tradition ». Dans : *L'Art Vivant* 108 (15 juin 1929), pp. 474-476 et Jacques Guenne : « La vraie tradition de la peinture française ». Dans : *L'Art Vivant* 160 (15 janvier 1932), pp. 40-45.

<sup>46</sup> Voir Catherine Grenier : « Le monde à l'envers ». Dans : Ibid. (Éd.) : *Catalogue de l'exposition Modernités plurielles 1905-1970*. Paris : Éditions du Centre Pompidou 2013, p. 15.

## Bibliographie

### Sources

- Blanche, Jacques Emile : « La peinture française moderne et l'Angleterre ». Dans : *L'Art Vivant* 66 (15 septembre 1927), pp. 713-714
- Delafosse, Maurice : *Les noirs de l'Afrique*. Paris : Payot 1922.
- Einstein, Carl : *Negerplastik*. Leipzig : Verlag der Weißen Bücher 1915.
- Feuillet, Maurice : « L'Art Français en péril. La ruée des barbares ». Dans : *Le Gaulois Artistique* 27 (16 décembre 1928), pp. 67-71.
- Gobineau, Arthur de : *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris : Didot 1853-55.
- Hiver, Marcel : « Documents d'anthropologie montparnassienne ». Dans : *C.A.P.* 1 (avril 1924), p. 16.
- Guenne, Jacques : « La vraie tradition de la peinture française ». Dans : *L'Art Vivant* 160 (15 janvier 1932), pp. 40-45.
- Mauclair, Camille : *La farce de l'art vivant. Une campagne picturale*. Paris : Nouvelle Revue Critique 1930.
- Lhote, André : « Les artistes français et la tradition ». Dans : *L'Art Vivant* 108 (15 juin 1929), p. 474-476.
- Nebbia, Ugo : *La XVI esposizione internazionale d'arte Venezia – MCMXXVIII*. Milano : Luigi Alfieri 1928.
- Salmon, André : *Souvenirs sans fin. L'air de la Butte*. Paris : Éditions de la Nouvelle France 1945.
- Warnod, André : « École de Paris ». Dans : *Comœdia* 19, 4419 (27 janvier 1925), p. 1.  
— : *Les berceaux de la jeune peinture française. L'École de Paris*. Paris : Albin Michel 1925.
- Winckelmann, Johann Joachim : *Geschichte der Kunst des Alterhums*. 2 vols. Dresden : In der Walterischen Hof-Buchhandlung 1764.

### Ouvrages critiques

- Andral, Jean-Louis/Krebs, Sophie : « Préface ». Dans : Sophie Krebs (Éd.) : *Catalogue de l'exposition. L'École de Paris 1904-1929, la part de l'autre*. Paris : Paris Musées 2000, pp. 10-11.
- Cassou, Jean/Huyghe, René (Éd.) : *Catalogue de l'exposition. Hommage à André Warnod. 1885-1960*. Paris : Le Musée 1985.
- Didi-Huberman, Georges : *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Éditions de Minuit 1990.  
— : *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit 2002.
- Grenier, Catherine : « Le monde à l'envers ». Dans : Ibid. (Éd.) : *Catalogue de l'exposition Modernités plurielles 1905-1970*. Paris : Éditions du Centre Pompidou 2013, p. 15.
- Jarrassé, Dominique : « Camille Mauclair ». Dans : Philippe Sénéchal/Claire Barbillon (Éds.) : *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. Paris : site web de l'INHA 2009 (<http://www.inha.fr/spip.php?article2447>), dernière consultation 12/09/2014.
- Klüver, Billy/Martin, Julie : « Carrefour Vavin ». Dans : Kenneth Silver/Romy Golan (Éds.) : *Catalogue de l'exposition. The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905-1945*. New York : Universe Book 1985, pp. 69-79.
- Meffre, Liliane : *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 2002.
- Michaud, Eric : *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*. Paris : Éditions Hazan 2005.
- Michaud, Philippe-Alain : *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula 2012.
- Rech, Roland : « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg ». Dans : Aby Warburg : *L'Atlas Mnémosyne*. Paris : l'Écorquillé-INHA 2012, p. 12.
- Riesz, Jonas/Almeida, Héléne d' : « La question coloniale : présence de l'Afrique ». Dans : Robert Frank/Laurent Gervereau/Hans Joachim Neyer (Éds.) : *La course au moderne. France et Allemagne dans l'Eu-*

- rope des années Vingt, 1919-1933*. Paris : BDIC 1992, pp. 32-38.
- Silver, Kenneth : « Jewish Artists in Paris 1905-1945 ». Dans : Kenneth Silver/Romy Golan (Éds.) : *Catalogue de l'exposition. The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905-1945*. New York : Universe Book 1985, pp. 12-59.
- : *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. London : Thames and Hudson 1989.
- : « Made in Paris ». Dans : Jean-Louis Andral/Sophie Krebs (Éds.) : *Catalogue de l'exposition. L'École de Paris 1904-1929, la part de l'autre*. Paris : Paris Musées 2000, pp. 41-57.
- Weber, Eugène : *L'Action Française, traduit de l'anglais par Michel Chrestien*. Paris : Le grand livre du mois 1997.
- Winock, Michel : *La France et les Juifs. De 1789 à nos jours*. Paris : Éditions du Seuil 2004.