



Argumentaire scientifique

Arts & Création

Projet REL-ARTS

La « relation critique » dans l'après-guerre français :
les arts visuels vus par les lettres

L'Art abstrait en quête de définitions, Paris-New-York-Tokyo, 1944-1964

Le colloque est l'aboutissement d'une réflexion entamée en 2016 sur la peinture dans la période de l'après-guerre (1944-1964) (voir <https://relarts.hypotheses.org/>). La peinture est envisagée sous l'angle de « la relation critique », pour reprendre la formule de Jean Starobinski, c'est-à-dire du point de vue de la réception par les écrivains et les critiques à la croisée des acteurs de la vie artistique et du grand public. Pour les critiques, les Archives de la critique d'art-INHA de Rennes ont fourni une base documentaire précieuse au travail effectué en séminaires.

Il se propose de questionner la confrontation de l'ensemble des acteurs de l'art à l'abstraction dans cette période. Présente sur les cimaises comme dans les discours, la peinture abstraite est au premier plan dans le cadre des rapports de force esthétiques, indissociables des enjeux économiques et politiques, qui s'exercent au niveau international. Elle modifie les positions des artistes, qu'ils se revendiquent abstraits ou non ; elle suscite les débats des écrivains ou des critiques.

Le cadre

La période, jugée parfois intermédiaire et sans doute sous-estimée par la recherche, débute en novembre 1944, date du Salon d'automne, rebaptisé Salon de la Libération et consacré à Picasso. Elle pourrait s'achever symboliquement en juin 1964, date de la 32^e Biennale de Venise : quand l'Américain Robert Rauschenberg obtient le Grand prix, Alain Bosquet signe dans *Combat* un article intitulé « Trahison à Venise ». Mais Gaëtan Picon, directeur des Arts et des Lettres dans le premier ministère des affaires culturelles, venu à Venise, évite le



pavillon français de la Biennale et préfère inaugurer l'exposition de Jean Dubuffet¹ ... Les controverses, voire les contradictions qui éclatent sont à l'aune des grandes tensions politiques et sociales qui marquent cette période.

Paris comme champ de forces et espace de représentations est le point de départ de la réflexion. Dans la ville qui se prétend « capitale internationale des arts », même si elle est peut-être déjà détrônée par New-York, affluent de fait quantité d'artistes du monde entier. Mais on privilégiera deux autres centres artistiques, dans leur relation avec la France. La rivalité Paris-New-York est au cœur des discours critiques de cette période. Si elle a été largement étudiée, dès les travaux de Serge Guilbaut, il reste beaucoup à faire autour des figures d'André Masson, de Georges Duthuit et de Pierre Matisse ou de James Johnson Sweeney² pour ne citer que celles-là. Il serait néanmoins très réducteur de s'en tenir à cet axe qui a dominé la presse artistique à cette époque. Le second est Tokyo. D'autres grandes places européennes (italiennes, allemandes et anglaises en particulier) ou américaines (Amérique latine ou Canada) mériteraient notre attention. Mais la présence des artistes japonais à Paris, l'importance de formes artistiques rattachées à l'abstraction au Japon, les interactions entre artistes japonais et français ou américains et entre critiques de ces pays constituent encore un large champ d'exploration.

L'objet du colloque

Aujourd'hui encore, la cause paraît entendue : l'art abstrait serait une option parmi d'autres offerte au peintre. On continue d'opposer sans sourciller abstrait et figuratif... Certes, les grandes querelles théoriques sont révolues mais, au-delà de leur intérêt historique, elles peuvent nourrir notre réflexion sur la définition de la peinture qui ne se réduit pas au tableau (par exemple, les artistes du mouvement Gutai à ses débuts ne peignent pas mais ils agissent en peintres) ; sur le rapport de l'artiste au monde ; sur le lien entre « l'acte créateur » (Daniel Lançon) et le « retour inéluctable de la figure sous la peinture » pour reprendre la formule d'Hubert Damisch³. Par exemple, « l'art informel » gagne à être travaillé dans la perspective de la « poétique de l'informe », tracée par Paul Valéry et Georges Bataille, comme le suggère Bernard Vouilloux (*L'Œuvre en souffrance*).

De ce point de vue, la quête des écrivains et des critiques rejoint celle des artistes. Qu'on songe à Georges Limbour ou à André Malraux, à Michel Tapié ou à Pierre Restany. Leurs textes ne sont pas seulement « l'après-vie de l'œuvre » (Walter Benjamin) ; ils peuvent aussi constituer un avant de l'œuvre, non seulement en infléchissant le choix des propositions faites au public, mais parfois leur production même.

Pour ressaisir ce terme « abstrait », il aurait évidemment été possible de revenir à la genèse de l'abstraction, la grande aventure artistique au début du XXe siècle ; il y aurait à réévaluer les années trente. Mais il nous semble nécessaire d'explorer l'après-guerre quand l'art abstrait est devenu un « phénomène mondial » (Dora Vallier) et que les circulations de tous les acteurs de l'art se multiplient. Non avec la prétention d'en donner une définition univoque, mais pour mieux cerner le maquis des dénominations dans le champ de la peinture (l'art « informel », « autre », « concret », les « Réalités nouvelles », etc.), analyser les écarts des discours sur « l'art abstrait » avec ceux des périodes précédentes et tenter d'en délimiter la spécificité dans leurs contextes. On pourra observer des points de vue théoriques et des

¹ Voir Richard Leeman, « Pierre Restany, Venise et les "cocus de l'histoire" », *Critique d'art* n°22, automne 2003.

² La pensée de Sweeney a été abordée lors d'un des séminaires du projet.

³ On propose de déplacer la réflexion de la notion de représentation à celle de la figure.



récits souvent contradictoires élaborés dans des cadres intellectuels qui peuvent être tributaires de la pensée des avant-gardes ou de nouveaux académismes en particulier.

À l'heure où l'on ne débat plus guère sur l'abstraction comme promesse ou comme impasse, où l'on parle plus souvent de faux débat, mais où les définitions les plus générales et contradictoires se répandent, on espère ainsi contribuer à éclairer la question de l'abstraction.

Orientations de méthode

Pour déplacer le regard sur cette période du passé, on pourra s'inspirer du concept de tresse développé par Hubert Damisch à partir de la peinture de François Rouan :

« Le modèle de la tresse impose de penser le rapport entre ce qui se passe, à un moment donné, et ce qui se passe au-dessous. Il y a des choses que l'on voit, mais seulement parce que d'autres deviennent invisibles, quitte pour elles à refaire surface en un autre point. Ce qui apparaît a pour condition et pour contrepartie que quelque chose soit caché, au moins provisoirement (...). Le modèle de la tresse pourrait bien fonctionner à l'avenir comme un dispositif régulateur dans lequel la peinture serait appelée à se réfléchir et à se démontrer (« Aristote Arizona », Art Press, n°87, décembre 1984)⁴ .»

La recherche doit s'inscrire dans une logique internationale. Elle peut partir des oeuvres critiques d'écrivains ou de « spécialistes ». Elle peut se fonder aussi sur des études de cas (par exemple, l'analyse du travail et de l'impact d'une galerie parisienne en relations avec l'étranger) ou mettre en évidence des orientations artistiques inattendues. Elle peut se développer plus largement sur le plan esthétique. Dans tous les cas, il s'agira de pratiquer des regards croisés sur l'objet choisi. L'intérêt de la réflexion est qu'elle soit interdisciplinaire. Les chercheurs en littérature qui s'intéressent à la critique d'art sous toutes ses formes (des articles pour des revues aux écrits poétiques, par exemple) pourront dialoguer avec des historiens de l'art, des philosophes ou des sociologues.

Ce colloque, dirigé par le professeur Jean-Pierre Montier, de l'université de Rennes 2, clôt le projet REL-ARTS dirigé par Françoise NICOL et labellisé par la MSHB 2016-2018. Il est porté par le CELLAM et est cofinancé par l'université Rennes 2 et la MSHB.

⁴ Cet entretien d'Hubert Damisch avec Patrice Redelberg à propos de *Fenêtre jaune cadmium* a été réédité dans *Hubert Damisch, Les grands entretiens d'Art Press*, IMEC éditeur, 2013.

