

Laurence Bertrand Dorléac, *Après la guerre, Paris*, Gallimard, 2010, 162 p.

Fabienne Chevallier

Dans un riche essai sur la notion de « style », Meyer Schapiro interrogeait les fondements de l'histoire de l'art¹. Après avoir passé en revue les méthodes de cette discipline, il en venait à dire que les conditions économiques, politiques et idéologiques contribuent à former une vision du monde qui, à son tour, influence l'écriture de l'art. Schapiro écrivait ce texte en 1953 : on est au cœur de la période traitée dans l'ouvrage de Laurence Bertrand Dorléac. Celui-ci illustre de manière pertinente l'interaction mise en relief par Schapiro entre les conditions générales d'une époque et le langage artistique. Dans les périodes consécutives à de fortes turbulences, comme le fut celle de l'après-guerre en France, l'art assume de plein fouet les traumatismes, par le détour des histoires personnelles des artistes. De telles époques sont propices à l'explosion des émotions et aux tentations contradictoires du repli sur soi ou de l'engagement militant. Laurence Bertrand Dorléac a réuni dans cet ouvrage trois textes de taille inégale, qui avaient déjà été publiés séparément dans un catalogue d'exposition et dans deux ouvrages collectifs. « La joie de vivre et après ? » explore sous plusieurs angles le *hiatus* existant, après la Seconde Guerre mondiale, entre la volonté collective de reconstruire le pays et l'horizon d'attente fondamentalement pessimiste d'une génération d'artistes. Dans « Reconstructions », le propos s'articule autour de la réception décalée des avant-gardes et des événements artistiques par les milieux officiels et par la critique d'art. Enfin, le troisième texte, « L'expressionnisme en point aveugle de l'histoire de l'art », montre comment les figures bien connues du nationalisme appliqué à l'art et à l'histoire de l'art sont toujours à l'œuvre à l'époque.

Ce que l'on appréciera le plus dans ces trois textes réside dans la mise en relation de l'histoire de l'art avec les émotions collectives, notamment issues de la violence politique. Cela est fait d'une manière sensible, avec des éclairages concrets sur le contexte de crise morale et culturelle propre à l'après-guerre. On aimera aussi la sobriété et la concision du style qui sert le récit historique. Le début du premier essai expose la contradiction fondamentale de l'époque : l'interaction entre les difficultés liées à la sortie de guerre, la perception qu'en ont les artistes, et la restitution qu'ils en font dans leur œuvre et qui se heurte au volontarisme étatique. Celui-ci accrédite l'idée que l'on va reconstruire le pays pour reconstituer le bonheur collectif grâce à un cadre urbain et architectural modernisé qui emprunte de nombreux traits aux modes de vie américains. Il s'agit moins d'ailleurs d'une propagande manipulatrice que d'un formidable acte de résilience toute républicaine. Pourtant, en raison des épreuves qu'ils ont subies pendant la guerre, les artistes ont besoin du temps de la réparation

¹ Meyer Schapiro, « Style », *Anthropology Today*, ed. Alfred Kroeber, University of Chicago Press, texte traduit en français par Daniel Arasse dans Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 35-85.

et ne peuvent s'engager dans une œuvre qui glorifie la Reconstruction : les tragédies du conflit ont provoqué, de manière inexorable, un « désastre intérieur » chez les artistes. Ils l'assument dans leurs œuvres. Laurence Bertrand Dorléac rappelle les destins d'un Boris Taslitzky — déporté à Buchenwald —, ou d'un Hans Hartung — Allemand, anti-nazi, engagé dans la Légion étrangère en 1939, gravement blessé sur le champ de bataille en 1946. Elle évoque les épreuves subies par Jean-Michel Atlan, un artiste juif originaire de Constantine, arrivé à Paris en 1930. Son œuvre restera marquée par les souffrances endurées.

Reste à montrer comment s'articule, dans une ambiance de désenchantement, le choix du style et du sujet. Les deux notions sont étroitement imbriquées, la plupart des artistes ne cherchant plus à atteindre une réalité observée. La question de la représentation de la réalité commence par être un enjeu politique. On assiste, en effet, à la réédition, sous d'autres formes, des tentatives menées par les régimes totalitaires pendant l'entre-deux-guerres, et réussies, pour saper l'aventure de l'abstraction et des avant-gardes. Laurence Bertrand Dorléac montre le rôle central tenu par le Parti communiste français, qui règle son appareil théorique à la sortie de la guerre : l'art de la Reconstruction doit emprunter un style réaliste. Les sujets devront porter sur la glorification de la vie collective, représenter des personnages modestes mais dignes, des scènes de la vie quotidienne dans lesquelles la dureté inhérente à la vie du travailleur sera tempérée par le message d'espoir porté par la Reconstruction. L'œuvre d'André Fougeron, *Les Parisiennes au marché*, résume ce *credo*. Laurence Bertrand Dorléac dévoile les débats qui ont scandé la naissance de ce nouvel avatar d'une mise au pas politique de la liberté de l'art et explore les prises de position dissidentes autant que l'impact de ce *credo* sur la scène artistique. Ainsi, Roger Garaudy ose défendre le principe de liberté de l'art, tandis qu'Aragon combat l'abstraction et que Jean Cassou, un conservateur militant au Parti communiste, est convaincu de la mission sociale de l'art. Ce dernier doit devenir un médiateur entre la République et la société. En contrepoint, grâce à l'action du père Couturier, l'Église adopte pendant la même période une attitude ouverte à la diversité de la scène artistique, allant même jusqu'à passer commande à des architectes et à des artistes non-croyants. À plusieurs reprises, l'ouvrage rend hommage aux choix artistiques éclairés, mais souvent incompris à l'époque, faits par la galerie Maeght.

Il est symptomatique que ni Picasso, ni Léger, tous deux membres du Parti communiste, n'aient réglé leurs pas d'après les attentes du Parti. Picasso mène le chemin d'une liberté totale, celle du style, celle du sujet. Cette liberté le conduit à peindre un sujet tragique, directement inspiré de la guerre — *Le Charnier* — en 1945, mais à poursuivre, dès 1946, par un sujet dionysiaque — *La Joie de vivre*. Le déploiement de cette force vitale est le miroir inversé du tragique de l'après-guerre : il s'agit là d'un épisode marquant, emblématique de la turbulence des émotions artistiques au XX^e siècle, l'artiste n'éprouvant aucune mauvaise conscience à passer aussi rapidement d'un registre tragique à un registre harmonieux et même serein. L'absurde d'Albert Camus n'est pas loin. Mais, au-delà des figures de Picasso et de Léger, l'ouvrage retrace les débats et les postures qui vont forger la scène artistique de l'après-guerre, en mettant en valeur les filiations qu'ils entretiennent avec l'abstraction géométrique de l'entre-deux-guerres. Le plus souvent, les débats demeurent incompris pour la critique de l'époque et, *a fortiori*, pour le grand public.

En effet, ils alimentent une forte contradiction, propre à la désignation du style : alors que les artistes s'exercent à ne laisser transparaître aucune réalité discernable, la plupart dénie le terme d'abstraction pour désigner leur œuvre. Ils revendiquent une relation intrinsèque de leur art avec une improbable réalité. Laurence Bertrand Dorléac met au jour les débats qui agitent à l'époque les doctrines de l'art concret et les controverses animées par la galeriste Denise René. Auguste Herbin théorise ses positions en 1946 dans un ouvrage intitulé *L'Art non figuratif, non objectif* : le terme de non-figuration est promis à une vaste fortune. C'est par le détour d'un système complexe de conventions plastiques (par exemple, les correspondances entre les formes et les couleurs), appréhendables par les seuls initiés, que l'œuvre parvient à dépeindre une réalité non pas observée, mais signifiante. Les interprétations et les sélections sont alors légion. Les nouvelles classifications faites par les historiens d'art, prenant le style en otage, en l'assortissant de connotations catégoriques, n'échappent pas aux vieux démons du nationalisme. La réception que fait Bernard Dorival de « l'expressionnisme français », jugé supérieur à l'expressionnisme allemand, en est l'un des symptômes.

Pour conclure, l'ouvrage de Laurence Bertrand Dorléac apporte une perspective nouvelle sur l'évolution de la notion même de style artistique, après les bouleversements tragiques dus à la Seconde Guerre mondiale, et sur son instrumentalisation dans le champ politique et culturel. Cette évolution, qui se traduit par le refus de dépeindre une réalité observée, est le reflet d'un nouvel état des sensibilités collectives et individuelles. Les formes collectives prises par la résilience consécutive à la tragédie s'expriment toutes par des préférences stylistiques : celle de la République qui promet déjà les Trente Glorieuses et qui va bientôt s'impliquer dans les expositions internationales, celle du Parti communiste qui assujettit l'artiste à une fonction sociale, celle des mouvements artistiques qui créent des normes destinées à appréhender la signification des œuvres. Cette dimension collective, qui évoque parfois les mécanismes totalitaires, s'entrechoque avec des sensibilités individuelles essentiellement diverses dont certaines, comme chez le sculpteur Étienne-Martin, prennent la forme du refus du progrès, lui-même retranscrit par un langage plastique primitif. Le temps de la représentation des désastres de la guerre d'Indépendance espagnole, chez Goya, avec ses outrances déjà surréalistes, est bel et bien révolu. C'est que ces œuvres étaient porteuses d'un message de dénonciation qui n'est plus le propos des artistes après la Seconde Guerre mondiale.