HAL
open science

Trop voir, mal voir : les difficultés d'une entreprise de réhabilitation

Hélène Trespeuch

▶ **To cite this version:**

Hélène Trespeuch. Trop voir, mal voir : les difficultés d'une entreprise de réhabilitation. "Voir, ne pas voir. Les expositions en question", INHA, Paris, 4-5 juin 2012, Marie Gispert; Maureen Murphy, Jun 2012, Paris, France. hal-03070008

HAL Id: hal-03070008

https://hal.science/hal-03070008

Submitted on 16 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Trop voir, mal voir :
les difficultés d'une entreprise de réhabilitation

–

Hélène Trespeuch

Article publié dans Marie GISPERT et Maureen MURPHY (dir.), *Voir, ne pas voir. Les expositions en question*, actes de journée d'étude (INHA, Paris, les 4 et 5 juin 2012), édition en ligne sur le site de l'Hicsa, Université Paris I, Paris, 2014, http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Trespeuch.pdf.

Le collectionneur Jean-Claude Gandur rappelait dernièrement que pendant longtemps l'abstraction de la Seconde École de Paris n'avait eu « ni les faveurs du public ni celles des professionnels de l'art[1] ». De fait, cette peinture de l'après-guerre a souvent été associée à la fin du rayonnement de Paris, qui jouissait encore avant 1945 du statut de capitale de la modernité artistique occidentale. Les faits sont connus mais méritent d'être rappelés. La fin de ce règne est officialisée en 1964 : la Biennale de Venise attribue alors pour la première fois son grand prix de peinture à un artiste américain, Robert Rauschenberg, et non à un artiste travaillant à Paris, comme une tacite tradition semblait l'avoir établi depuis des décennies. Cette année-là donc, Roger Bissière (associé à la Seconde École de Paris) n'obtient pas ce prix qui, du point de vue français, lui paraissait réservé. Cet événement est un choc. Il officialise le déplacement de la scène artistique occidentale de la France aux États-Unis, de Paris à New York. Nombreux sont ceux, dans le milieu de l'art français, qui crient au complot. Mais, bien vite, ce sentiment d'injustice se transforme en un profond et durable sentiment de honte : la honte d'avoir longtemps ignoré la production artistique étrangère, et en particulier de n'avoir pas accordé suffisamment d'attention à l'expressionnisme abstrait américain, qui s'était pourtant révélé un concurrent sérieux de l'abstraction lyrique de la

[1] Jean-Claude GANDUR, *Les Sujets de l'abstraction*, cat. exp., Musée Rath, Genève ; Musée Fabre, Montpellier, p. 13.

Seconde École de Paris sur le plan international. À travers le prisme de ces crispations nationales, l'abstraction des années 1950 a rapidement été jugée responsable de la fin de l'hégémonie française sur la scène artistique contemporaine.

Quelque trente années après son développement vient l'heure du bilan. Dans les années 1980 en effet, les publications et les expositions consacrées à l'art des années 1950 se multiplient, de Paris à Saint-Étienne, en passant par Dunkerque, Grenoble, Lille, Meymac, etc. Rétrospectivement, les tentatives les plus ambitieuses de relecture de cette histoire qu'il nous soit permis de juger se dessinent dans les imposants catalogues de trois expositions. *Paris-Paris, 1937-1957* a lieu au Centre Pompidou à Paris en 1981, à l'initiative de Germain Viatte et Pontus Hulten ; *L'Art en Europe, les années décisives, 1945-1953* est organisée par Jacques Beauffet, Bernard Ceysson et Jean-Luc Daval au Musée d'art moderne de Saint-Étienne en 1987 et *Les Années 50* se déroule à nouveau au Centre Pompidou en 1988, cette fois sous la direction de Daniel Abadie. Ces trois initiatives partagent la même volonté revendiquée de réhabiliter un art injustement méprisé. Toutefois, si louables qu'aient été leurs ambitions initiales, ces expositions n'ont pas convaincu sur un plan historiographique.

• Des expositions suspectes, avant même leur inauguration

En tentant de démontrer la qualité des œuvres de la Seconde École de Paris, l'objectif annoncé des trois expositions est de relativiser les hiérarchies de valeurs qui se seraient imposées jusqu'alors pour des raisons plus idéologiques qu'artistiques. Toutefois, avant même leur inauguration, les reproches à leur encontre se multiplient.

Cette entreprise de réhabilitation est tout d'abord incriminée en raison de ses fondements nationalistes. Telle est par exemple la position critique de Guy Scarpetta, qui, à l'annonce de l'exposition *Paris-Paris, 1937-1957*, s'offusque du choix de cette thématique dans *art press*. Selon lui, à la fin des années des années 1930, « la capacité d'accueil et de rayonnement » de la capitale « va peu à peu s'étouffer, asphyxiée par le chauvinisme et le nombrilisme, au fur et à mesure que d'autres "foyers" surgissent, drainant à leur tour la créativité, de l'autre côté de l'Atlantique ». Il n'est donc pas question pour le critique de remettre en cause l'hégémonie de New York, et la supériorité de l'École de New York sur la seconde École de Paris. Il parle, au contraire, du « prestige fantasmatique et gonflé d'une "École de Paris" des années 50 », ajoutant que celle-ci « aura surtout abouti, historiquement, à

nous faire *manquer* Pollock et Newman, Kline et De Kooning, Motherwell et Rothko[2]... ». Ce point de vue est largement partagé à l'époque par les critiques d'art, tout particulièrement au sein d'*art press*. Catherine Francblin, par exemple, estime que « l'essentiel de ce que la scène française présente à ce moment-là est dominé par un post-cubisme vieillot » et que « l'audace continue à qualifier le travail des Américains qui prennent bientôt les rênes – et jusqu'à aujourd'hui – de la situation de l'art dans le monde[3]. »

À cette résistance esthétique et idéologique s'ajoute, à l'encontre de ces expositions, des suspicions d'ordre économique. N'y a-t-il pas lieu en effet de s'interroger sur l'opportunité que représentent de telles entreprises de réhabilitation institutionnelle pour des galeristes qui possèdent dans leurs stocks un certain nombre de tableaux des artistes de la Seconde École de Paris, oubliés ou mal aimés, et ce en pleine explosion d'un marché de l'art qui se montre particulièrement friand de tableaux ? Ces expositions ne sont-elles pas une publicité gratuite pour ces artistes ? Quoi qu'il en soit, cette convergence de l'offre et de la demande crée ce que le marchand d'art Jean Pollak appelle alors la « cinquantite », cet engouement pour l'art européen de l'après-guerre, essentiellement abstrait, qui se manifeste dans les galeries du boulevard Haussmann et de Saint-Germain-des-Prés[4].

À cette situation critique s'ajoute enfin une autre difficulté : la pression qu'exercent les artistes associés à la Seconde École de Paris, encore vivants, pour apparaître dans ces expositions. Chacun d'eux se sent légitimement concerné par de telles rétrospectives et les commissaires d'exposition doivent faire face à ces exigences[5]. Par conséquent, même si, sur le plan historique, il apparaît possible, dans les années 1980, de porter un regard dépassionné sur la scène artistique française des années 1950, cette entreprise de réhabilitation muséale avance dès le début sur un terrain miné, se confrontant à un certain nombre de reproches avant même qu'elle ne soit présentée au public.

• Trop voir…

Néanmoins, il est important de noter que si ces expositions n'ont pas convaincu, si elles n'ont pas réussi à réécrire l'histoire, c'est avant tout parce que leur propos s'est avéré confus.

---

[2] Guy SCARPETTA, « Paris-nombril ? », *art press*, n° 49, juin 1981, p. 2.
[3] Catherine FRANCBLIN, « Les années 50 – Éditorial », *art press*, n° 127, juillet-août 1988, p. 3.
[4] Jean POLLAK, cité dans Gérard Xuriguera, « La peinture des années 50 », *Beaux-arts magazine*, n° 22, mars 1985, p. 56.
[5] Voir Daniel ABADIE, Entretien avec Catherine Lawless, « Quelques problèmes de l'art contemporain », *Les Années 50*, cat. exp., Centre Pompidou, Paris, 1988, p. 49 : « Dans la mesure où tout artiste vivant et qui a vécu cette période se sent logiquement concerné, c'était un problème fondamental. »

Ceci est tout d'abord lié au fait qu'elles ont toutes trois opté pour une structure d'exposition particulière : l'exposition-bilan ou exposition-panorama. À la fin des années 1970, c'est le directeur du tout nouveau Centre Pompidou, Pontus Hulten, qui remet au goût du jour ce type de démarche curatoriale, au travers du premier grand cycle d'expositions de la nouvelle institution : *Paris-New York, 1908-1968* (1977) ; *Paris-Berlin, 1900-1933* (1978) ; *Paris-Moscou, 1900-1930* (1979) ; *Paris-Paris, 1937-1957* (1981). La particularité de ces expositions est de proposer une vue d'ensemble d'une époque, sur une aire géographique étendue. Elles ne sont centrées ni sur un artiste, ni sur une tendance artistique – ce qui implique de rendre compte d'un ensemble d'œuvres et de sources extrêmement large.

Ce choix en tant que tel n'est pas toujours malheureux. Il est amené à le devenir à partir du moment où une sélection rigoureuse d'œuvres, d'artistes, de médias n'est pas opérée. Or, il suffit de jeter un œil sur les sommaires des différents catalogues pour constater la profusion d'informations, qui nuit inévitablement à la clarté du propos de ces expositions. Les commissaires ont fait le choix de l'érudition et non celui de la synthèse. Ces ouvrages sont donc d'impressionnants et précieux recueils d'informations (pour les historiens de l'art notamment), mais ils se refusent à proposer un récit clair, structuré et hiérarchisé sur l'art d'après-guerre. Dans le catalogue de *Paris-Paris, 1937-1957*, Pontus Hulten semble d'ailleurs reconnaître, avant qu'on le lui reproche, que l'exposition présentée ne répondra pas aux attentes des historiens de l'art. Il note :

> « L'entreprise est assurément difficile dans la mesure, notamment, où ces années, vécues dans des situations très diverses et opposées, n'ont pas cessé de provoquer des témoignages, des commentaires et des polémiques. La passion a, parfois, rendu le regard impossible. (…). Est-ce une réalité historique parfaitement assise ou établie, circonscrite, à laquelle nous faisons face ? L'interrogation n'est pas négative devant l'analyse encore neuve et peut-être incertaine. (…) La sédimentation des faits est fragile[6]. »

Étant donné cet état précaire du processus d'historicisation de la Seconde École de Paris, les commissaires de *Paris-Paris* (1981) préfèrent donc montrer la multiplicité, la richesse de l'art d'après-guerre, affirmant ainsi une démarche plus exhaustive que sélective qui leur évite de proposer une sélection trop limitée des artistes méritants.

Ce constat est également applicable aux deux autres catalogues d'expositions, car tous proposent plus d'une trentaine d'articles, d'auteurs souvent différents, avec des statuts

[6] Pontus HULTEN, « Préface », dans *Paris-Paris, 1937-1957*, cat. exp., Centre Pompidou, Paris, 1981, p. 6.

divergents. S'y retrouvent tout à la fois des articles des années 1940-1950, des témoignages[7], mais aussi des analyses plus approfondies de théoriciens adoptant un point de vue distancié. À cette diversité de discours s'ajoute la diversité des médias discutés : peinture, sculpture, cinéma, théâtre, littérature, architecture, design, etc.

À ce propos, Serge Guilbaut – qui à l'époque vient de terminer sa thèse en histoire de l'art sur la guerre idéologique qui opposa New York à Paris entre 1945 et 1948 – remarque à juste titre dans la revue *Parachute* que si la préparation d'une exposition comme *Paris-Paris* appelle un travail d'archéologue, visant à mettre au jour les multiples couches qui fondent la diversité de chaque époque, elle ne peut s'en contenter. Il précise que « l'archéologue, s'il ne se double pas d'un historien qui interprète ces couches, n'y voit que cendre. Sans cette interprétation, tout est factice [...][8]. » Il dénonce, malgré la bonne volonté des commissaires, l'absence de travail historique, l'absence de véritable contextualisation, qu'il impute notamment à l'immensité du champ à prendre en considération. Il note :

> « L'entreprise est de taille, grandiose, difficile à articuler, d'une part parce qu'elle couvre trop de terrain et d'autre part, parce que c'est la première tentative sérieuse de faire un bilan des différents courants qui travaillaient la culture française d'après guerre. Les écrits des historiens de l'art sur la période s'avérant impuissants ou mystifiants. Il s'agissait donc d'articuler, sur un fond historique, vingt ans de création à Paris, dans la peinture, la sculpture, le design, l'architecture, la littérature, le théâtre, le cinéma, l'affiche, la photo, la télévision. Tout y semble abordé, dans une profusion d'informations, qui cependant ne suffisent pas à faire sens. [...] Il fallait être moins timoré, oser des rapprochements, prendre des positions, faire œuvre d'historien véritable et non pas jouer le grand entasseur, et surtout éviter de mélanger les genres d'optique. Germain Viatte, afin d'intéresser le grand public, sans tomber dans la vulgarisation, navigue entre le Showbiz [...] et l'érudition[9]. »

Confrontée à ce premier bilan mitigé, l'exposition de Saint-Étienne tente de tirer les leçons des erreurs passées.

---

[7] Voir Clement GREENBERG, « L'École de New York », *Les Années 50*, cat. exp., Centre Pompidou, Paris, 1988, p. 56-59 ; Georges LIMBOUR, « La nouvelle École de Paris » [1960], *ibid.*, p. 110-111 ; Michel TAPIE, « Morphologie autre » [1957], *ibid.*, p. 270-271. Voir également Michel RAGON, « En ce temps-là », *L'Art en Europe, les années décisives, 1945-1953*, cat. exp., Musée d'art moderne, Saint-Étienne, 1987, p. 15 et suivantes.
[8] Serge GUILBAUT, « Paris/Paris, ou quand la recherche du temps mythique rend l'histoire amnésique. », *Parachute*, n° 24, automne 1981, p. 23.
[9] *Ibid.*, p. 21-23.

• … mal voir

L'Art en Europe, les années décisives, 1945-1953 annonce, de fait, un champ chronologique plus réduit : il ne s'agit ni de couvrir deux décennies comme *Paris-Paris, 1937-1957*, ni même de couvrir une décennie (comme se proposera de le faire par la suite Daniel Abadie avec *Les Années 50*), mais de circonscrire son investigation aux neuf années d'après-guerre : 1945-1953. En outre, le catalogue est principalement écrit par les trois commissaires – Bernard Ceysson, Jacques Beauffet et Jean-Luc Daval –, ce qui garantit une relative cohérence du propos global. En revanche, l'aire géographique est cette fois élargie à toute l'Europe.

Toutefois, le problème soulevé par la critique de l'époque est avant tout d'ordre esthétique. Dans *art press*, bien qu'il commence par louer l'effort de contextualisation dont fait preuve l'exposition, ainsi que sa volonté de refuser la « hiérarchie tacitement admise » entre New York et Paris, Philippe Dagen conclut de la manière suivante :

> « Mais combien d'inventions et de libertés acquises ? Bien peu en proportion du nombre remarquablement élevé des œuvres exposées. [...] Mais, quoiqu'elles soient exécutées après 45, quoiqu'elles disent l'horreur des ruines ou la peur de la guerre, elles les confient dans des styles qui ont vingt ou trente ans d'âge. Cet après-guerre apparaît, en matière de beaux-arts, comme un long après-entre-deux-guerres, conclusion qui n'en finit pas de confesser ses dettes. On s'en doutait[10]. »

Aux yeux de l'historien-critique d'art, la réhabilitation de l'art européen d'après-guerre échoue en raison de sa propre médiocrité. En dehors de Dubuffet, de quelques œuvres de Debré, Soulages, De Staël et Poliakoff, Philippe Dagen juge que l'ensemble est peu convaincant, représentatif de l'académisme généralisé de la production artistique de cette période. Il semble aujourd'hui difficile de se résoudre à l'idée que la production européenne de l'après-guerre ne mérite pas plus de crédit et d'attention. Il apparaît plus juste de postuler que l'efficace du propos des commissaires s'est perdue dans leur accrochage. Pour démontrer que l'art européen d'après-guerre avait été injustement mésestimé, il aurait fallu mettre davantage en avant ses qualités, accorder plus d'attention aux œuvres à même de concurrencer l'art américain. Un parti pris plus clair s'affirmant quantitativement dans le choix des œuvres n'aurait en rien ruiné l'effort de contextualisation et aurait permis de

---

[10] Philippe DAGEN, « Les années 50 au nouveau musée d'art moderne de Saint-Étienne, après l'âge d'or », *art press*, n° 122, février 1988, p. 35.

réhabiliter les artistes qui méritaient, justement, d'échapper au grand ensemble indistinct et inconfortable des années 1950.

Si différentes soient-elles, ces deux expositions de Paris et Saint-Étienne sont finalement tombées dans un même piège en donnant presque autant de visibilité à des sujets et des objets qui, historiquement, n'ont pas eu la même résonance – quand elles n'accordaient pas à certains artistes un surcroît d'importance qui, d'un point de vue historique, ne se justifiait pas. Elles révèlent un conflit manifeste entre l'ambition initiale (à savoir : démontrer la valeur de la production artistique dans la France d'après 1945) et la démarche adoptée (montrer un panorama global trop peu sélectif ou déséquilibré des œuvres produites à cette époque).

Conscient à son tour de l'écueil visant à proposer un point de vue trop large sur la production d'après-guerre, Daniel Abadie revendique pour *Les Années 50* un point de vue plus sélectif, dont il s'explique de la manière suivante :

> « Il était vain et contraire à l'esprit de notre réflexion de vouloir être exhaustif. [...] Il est sûr que s'est créé, ces derniers temps, autour des années 50 un effet de mode. Mais la nostalgie ne change pas la nature des œuvres. Comme à l'époque, l'intérêt de celles-ci est plus ou moins grand. Accepter tout ce qui s'est fait à une période donnée au nom soit de l'intérêt sociologique, soit d'une curiosité d'antiquaire est d'une certaine façon une solution de facilité : le recul historique ne donne pas aux œuvres la qualité qui leur manquait lors de leur création. Il nous a semblé plus juste de montrer d'une part des œuvres qui en leur temps ont joué un rôle capital, d'autre part celles qui, passées alors plus ou moins inaperçues, se sont révélées le ferment de développements ultérieurs [...]. Limiter le nombre d'artistes présentés, même si cela s'est révélé difficile, permettait de mieux saisir les enjeux de l'époque[11]. »

Le bien-fondé de cette démarche sélective est incontestable. Étant donné le semi échec des tentatives précédentes, Daniel Abadie justifie donc son exposition par un point de vue mieux ciblé sur l'art des années 1950. Pourtant, la même multiplicité des médias se fait jour, présentée selon les mêmes disproportions d'intérêt que dans les expositions précédentes. Qui plus est, le commissaire ternit un peu plus la clarté de son propos en étendant son enquête, tantôt à la Grande-Bretagne, l'Italie ou la Scandinavie (dans la section architecture et design), tantôt à « d'autres continents » (dans la section littérature).

---

[11] Daniel ABADIE, Entretien avec Catherine Lawless, « Quelques problèmes de l'art contemporain », *Les Années 50*, cat. exp., Centre Pompidou, Paris, 1988, p. 49-50.

Toutefois, comme le souligne à nouveau Philippe Dagen, le principal reproche adressé à cette exposition est d'avoir été guidée presque exclusivement par un souci d'harmonie esthétique ruinant toute pertinence historique ; bref, d'avoir pris trop radicalement le contre-pied de l'exposition de Saint-Étienne. Selon lui, *Les Années 50* se présente comme une « reconstitution soft et réductrice » qui « anesthésie les contradictions, élimine des pans entiers de la création, réduit la chronologie à une suite de cousinages incertains », en soumettant tout « à la loi de la ressemblance formelle ». Il résume :

> « Daniel Abadie a voulu s'en tenir à une analyse des formes, sans tenir compte des significations, des références et des idéologies. Ce formalisme a depuis longtemps avoué ses limites : il ne dit rien du sens, de l'expression ni du sacré d'une époque plus qu'aucune autre inquiète de sens, d'expression et de sacré[12]. »

Cette nouvelle entreprise de réhabilitation a donc échoué en raison de son manque de rigueur historique. Mettre sur un plan d'égalité Pierre Soulages et Franz Kline peut naturellement être convaincant sur un plan formel, mais ce parallèle l'est beaucoup moins sur le plan historique. La Seconde École de Paris s'est développée dans une Europe détruite et interloquée, traumatisée par la guerre, alors que l'expressionnisme abstrait de l'École de New York, qui se pensait comme un art typiquement américain, souhaitant en tous cas prendre ses distances avec l'art français, s'est construit dans un pays davantage protégé. Ce n'est qu'en rappelant ces deux contextes très différents qu'il devient intéressant d'interroger les différences réelles ou fantasmées qui séparent ces deux abstractions d'après-guerre.

Pour diverses raisons qui relèvent soit d'un manque de sélection, soit d'une sélection historiquement peu satisfaisante, ces trois ambitieuses expositions-panoramas des années 1980 n'ont donc pas réussi à offrir un aperçu cohérent et convaincant de l'abstraction de la Seconde École de Paris. Ce constat permet d'expliquer le récent renouveau des expositions portant sur la même période : par exemple *Les Sujets de l'abstraction* présentée en 2011 par Éric de Chassey à Genève, puis à Montpellier ; *Be-Bomb: The Transatlantic War of Images and all that Jazz, 1946-1956*, organisée par Serge Guilbaut à Barcelone en 2007 ; *1945-1949 : Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé*, mise en place à Lyon en 2008 par Éric de Chassey en collaboration avec Sylvie Ramond. Toutes entendaient réparer les erreurs des commissaires des années 1980 afin de démontrer de manière plus convaincante que l'abstraction de la Seconde École de Paris a été trop hâtivement dépréciée.

---

[12] Philippe DAGEN, « Soft fifties », *art press*, septembre 1988, n° 128, p. 69.