



HAL
open science

Un retour à l'ordre dans les règles de l'art. Paradigme pour l'histoire culturelle des années 20

Christophe Farquet

► **To cite this version:**

Christophe Farquet. Un retour à l'ordre dans les règles de l'art. Paradigme pour l'histoire culturelle des années 20. 2021. hal-03151776

HAL Id: hal-03151776

<https://hal.science/hal-03151776>

Preprint submitted on 25 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.

Un retour à l'ordre dans les règles de l'art

Paradigme pour l'histoire culturelle des années 20

Christophe Farquet

Cette contribution se propose d'interroger la relation entre l'art et la société au cours de la décennie qui suit la Première Guerre mondiale. Après la Grande Guerre, les arts d'avant-garde, la peinture en particulier, ont suivi un processus de dissolution, les amenant à mettre en scène leur propre négation. Cette attitude, frappante à Paris mais dominante partout en Europe, a pris diverses formes. Elle s'est traduite par les tendances destructrices à l'œuvre chez Dada et dans le surréalisme, un empressement remarquable à suivre les rappels à l'ordre, parfois teinté d'ironie comme chez Picasso, ou une inclination à associer la figure de l'artiste à un simple artisan, revendiquée par les constructivistes. Si les années 1920 n'ont aucunement représenté un moment fort de l'avant-garde artistique, dont les principales innovations avaient déjà été explorées durant les années d'avant-guerre, elles n'en ont pas moins été marquées par le relatif succès des œuvres contemporaines.

Par ce paradoxe, selon lequel la négation artistique devient la garante de la réussite sociale des artistes, les années 1920 ont établi un trait typique de l'art contemporain, érigé après la Seconde Guerre mondiale au rang de paradigme.

1. Un petit pâtissier

Chacun connaît l'histoire du Petit Pâtissier, et probablement représente-t-elle une sorte d'archétype, hantant depuis un siècle les rêves des artistes réduits à la marge, en attente d'un hypothétique coup du sort qui les propulserait sur les devants de la scène. Durant l'hiver 1922-1923, Albert Barnes fait le tour des galeries et des ateliers parisiens pour compléter sa collection d'art. Chez Paul Guillaume, le riche collectionneur américain s'enthousiasme à la vue d'un tableau, le Petit Pâtissier de Chaïm Soutine. Barnes est fasciné ; il s'empresse d'acquérir des dizaines de tableaux du peintre lituanien à des prix surfaits. Et voici Soutine, l'ancien résident de la Ruche et compagnon d'infortune de Modigliani, propulsé hors des bas-fonds de « l'école de Paris ». Sa cote ne cesse de monter au cours de la suite des années 1920 et le peintre accède aux mondanités parisiennes, sans bien entendu délaissier ses manières brutales qui font désormais tout son charme.¹

La narration à répétition de ce récit, sans doute pour une part apocryphe, a tendu à occulter le Petit Pâtissier lui-même. Or, le tableau ne se résume pas à la représentation d'un quidam, dont la naïveté de l'expression pourrait être mise en regard de la simplicité du style du tableau. Le Petit Pâtissier est une œuvre polysémique, qui, derrière son apparente limpidité, dévoile une interrogation sur l'art et la société après la Grande Guerre. Le Petit Pâtissier, c'est d'abord un autoportrait métaphorique de Soutine, ce que la grandeur démesurée des oreilles, traits distinctifs du physique du peintre, invite à penser. Soutine a-t-il voulu souligner, avec autodérision, la précarité de son statut d'artiste, trop souvent réduit à de menus travaux alimentaires ? Ou faudrait-il y voir une dénonciation plus vaste et plus cinglante des arts de son époque, qui, comme on le constatera plus loin, ont eu une fâcheuse tendance à se confondre avec l'artisanat ? Toutefois, la douce ironie qui émane de cette représentation devient plus acerbe et aigre, lorsqu'on considère attentivement la toque du pâtissier. Le chapeau ressemble à s'y méprendre à un bonnet de fou, une impression renforcée par ce que le visage du pâtissier trahit un genre d'hébètement. L'association de l'artiste à un saltimbanque est un topos récurrent de l'art moderne, dont la mobilisation par le créateur lui permet de se défaire d'une accusation facile au moyen de sa prise en charge. Quand on sait combien la psychologie de Soutine confinait à la folie réelle, le pâtissier prend cependant une allure sinistre.

Il ne fait aucun doute que, quelle que soit l'interprétation privilégiée, le Petit Pâtissier met en cause, sur un mode ironique, l'artiste. Mais il y a plus. Au bas du tableau, en plein centre, le regard est alerté par un objet que le pâtissier tient entre ses mains. La forme indistincte, qui représente probablement un chiffon, et sa couleur improbable, d'un rouge vif, interpelle le spectateur. Tout se passe comme si elle était une macule de sang sur le vêtement blanc que le personnage tenterait vainement de camoufler. Le tableau prend alors une toute autre signification. Le Petit Pâtissier devient une métonymie de la blessure non cicatrisée laissée par la guerre dans le corps du peuple français. Cette interprétation s'impose avec d'autant plus de force que son physique, aux épaules très larges, présente une allure martiale tandis que les coutures du pantalon semblent être cousues dans le vif de sa chair. L'inscription du tableau dans la tragédie de l'histoire, qui pourrait très bien s'accorder avec la dénonciation ironique du statut de l'artiste, est en tout cas renforcée par le fonds énigmatique de l'œuvre. En haut du tableau, à la droite du pâtissier, une roue mécanique dentée paraît le menacer, tandis qu'à sa gauche, un triangle rouge, à la connotation politique et artistique évidente, renvoie autant à des événements récents qu'à la tache de sang. Le Petit Pâtissier est une source inépuisable d'inspiration pour l'exégèse, son analyse, une heureuse entame pour interroger l'art et la société après la Grande Guerre. Toutefois, objectivement, le Petit Pâtissier est surtout une croûte.

Faut-il s'étonner de la réussite de Soutine ? La valorisation de la médiocrité n'était pas chose accidentelle ; elle était un symptôme parmi d'autres d'un phénomène caractéristique des années 1920 : la réappréciation des avant-gardes par un processus de négation artistique. Avant la guerre, l'art pictural avait dû incessamment combattre un déficit de légitimité, causé par la crise de la figuration de la seconde moitié du XIXe siècle, puisant ses sources dans le déclin institutionnel des salons autorisés, la mise en cause du mimétisme académique, l'avènement de la photographie. Après le post-impressionnisme, la fuite en avant des avant-gardes avait été menée jusqu'à son aboutissement, de telle sorte qu'à l'orée de la Grande Guerre, toutes les audaces ou presque, qui furent attribuées rétrospectivement dans la conscience collective à Dada, au surréalisme et aux « années folles », avaient déjà été tentées. L'abstraction totale, l'absurdité artistique, de la Queue de l'Ane au ready-made, les déclinaisons de l'expressionnisme avaient été explorées avant que le pilum de Mars ne fût jeté en plein cœur du Vieux Continent.² Ce qui avait pu apparaître comme un joyeux

foisonnement, suscitant son concert de désapprobations qui justifiait son existence, ne devint cependant après 1918 qu'une impasse. Pouvait-on répéter inlassablement les mêmes provocations ? D'autres solutions devaient être avancées. Paradoxalement, c'est en se reniant que l'avant-garde put assurer son essor.

2. Parades

On est frappé à quel point les artistes des années 1920 condamnèrent très clairement leur art : la peinture était morte, tout simplement. De Duchamp à Dali, en passant par Breton, Derain, Grosz ou les constructivistes russes, tous exprimèrent d'une façon ou d'une autre cette idée après la guerre. Si Dada fut politiquement une dénonciation de l'absurdité de la guerre, il fut aussi la mise en scène de cette mise à mort, et c'est pour cette raison que, malgré son infantilisme, il put connaître un tel retentissement en Europe. Face à cette crise de l'art moderne, dont peu contestaient la réalité, plusieurs issues émergèrent cependant entre la seconde moitié de la guerre et le début des années 1920. A Paris, le retour à l'ordre fut l'étendard derrière lequel il devint impératif de se ranger. L'union sacrée relégua rapidement l'avant-garde à un phénomène parasite, étranger à la haute culture française.³ Pour les artistes, il s'agissait de se mettre au diapason du bon goût français, s'ils voulaient éviter de se voir considérés comme des traîtres, si possible en revenant en amont de la modernité par le truchement d'une esthétique néoclassique. L'impressionnisme et le post-impressionnisme étaient certes consacrés de longue date en France et ils ne dérangeaient plus grand monde, d'autant plus s'ils étaient représentés par d'authentiques gloires nationales comme Monet. Toutefois, même si le renouement partiel à la figuration cézannienne put aussi devenir une solution avantageuse offerte aux cubistes, il était de bon ton de se montrer plus radical dans le retour à l'ordre. Nul autre que Picasso fit montre de plus de zèle dans cette entreprise. Non seulement vit-on le chef de l'avant-garde passer au style ingresque, mais l'artiste catalan proposa, non sans ironie, une nouvelle clé d'interprétation de son œuvre selon laquelle le cubisme ou l'abstraction devenait, en fonction du sujet traité, des déviances adoptées à dessein par l'artiste. Telle fut la fonction des portraits d'Olga, une ballerine

appartenant à la troupe des très courus Ballets russes, que Picasso épousa en 1918.

Quelques mois auparavant, au printemps 1917, associant Cocteau à Picasso et les Ballets russes précisément, le spectacle Parade au Théâtre du Châtelet avait été l'appel à l'ordre des arts lancé par les artistes eux-mêmes. C'était la parade à la crise des avant-gardes. Or, à quoi assistait-on ? Rien de moins qu'à une condamnation en règle de l'art pictural et plastique d'avant-guerre.⁴ Parade montrait des artistes de cirque exécutant une parade de rue tapageuse pour convaincre des spectateurs fictifs de venir assister à leur représentation. Pour ce faire, ils étaient appuyés par des publicitaires affublés de costumes cubistes qui tentaient vainement de faire comprendre que le spectacle réel se passait, non dans la rue, mais à l'intérieur. Or, le rideau devant le lieu indistinct où devait se passer ce spectacle, situé donc à l'arrière-fond de la parade, avait été peint par Picasso dans un style classique avec des références ostensibles à la nation française. Il représentait une autre troupe de théâtre, dont la joyeuse quiétude contrastait avec l'agitation de la parade exécutée par des prestidigitateurs chinois ou une jeune fille américaine. Incontestablement, Cocteau tirait parti du nouveau climat défavorable aux avant-gardes de Montparnasse, teinté de xénophobie ; Picasso était prêt à payer cher le prix de sa réhabilitation sur la rive droite parisienne. L'ironie fut que le scandale de pacotille que Parade provoqua et qui ne pouvait que réjouir Cocteau, se manifesta contre l'avant-gardisme supposé de la pièce, qui se serait avéré contraire à l'esprit français : comme les spectateurs fictifs du ballet, on prenait la représentation de la parade pour la représentation elle-même !

A Paris, l'art évolua donc en symbiose avec le climat politique. La victoire fit souffler un vent nationaliste qui évita à la France une crise révolutionnaire, comparable à celle que connut l'Allemagne. Ce fut le Bloc national qui gagna les élections à la fin de l'année 1919, et la droite domina les années 1920, à l'exception de l'intervalle de 1924-1926, ce qui provoqua d'ailleurs une crise politique profonde. Le cubisme était entre-temps devenu synthétique, quant à l'art abstrait, il n'eut pas de voix au chapitre, pas plus que les expérimentations constructivistes. Si la pression politique, couplée aux difficultés économiques causées par la guerre, fut essentielle dans la rapidité de la mise à l'ordre des avant-gardes parisiennes, rares furent les artistes à combattre ouvertement ce courant. C'est que la réaction, aussi insatisfaisante et rétrograde fût-elle, offrait aussi une solution commode à

l'impasse dans laquelle l'avant-garde picturale s'était engagée avant la guerre. La contrainte politique venait au secours des artistes. Comment dès lors y résister ? Au mieux, choisissait-on des positions à cheval entre les anciennes et les nouvelles tendances, à l'instar du cubisme de Braque.⁵ Le purisme fut, lui, une tentative de dépassement du cubisme par une esthétique dépouillée. Les natures mortes, d'inspiration avant-gardiste, fleurirent. Mais, qu'ils se dissent en continuité ou en rupture avec l'art d'avant-guerre, les cubistes assagis et les puristes revendiquaient leur adhésion au retour à l'ordre.⁶ Si les prémices de ces tendances pouvaient être décelées avant la guerre, le phénomène dépassait de loin un « maintien de l'ordre ». Il fut même un rappel à l'ordre, selon le titre que Cocteau attribuerait à son recueil de textes paru en 1926.⁷ L'art pictural restait-il seulement moderne ? Et les artistes dits « bourgeois », à l'instar de Lempicka qui intégrait dans ses portraits décoratifs des éléments néo-cubistes, agissaient-ils d'une manière fondamentalement différente de cette avant-garde domestiquée ?

Les années 1920 furent si conservatrices à Paris que l'art moderne crut devoir renoncer à une attitude en rupture avec la société qu'il avait si chèrement défendue durant la Belle Epoque. Or, paradoxalement, nulle autre image que celle de la Ville-Lumière ne vient aujourd'hui à l'esprit lorsque l'on se réfère aux « années folles ». Ce mirage repose, il est vrai, sur quelques réalités tangibles, les avancées techniques au premier chef, qui ont conféré aux années 1920 cet aspect caractéristique de vitesse et d'effervescence. On se doit de préciser qu'économiquement, les années 1920 ne furent cependant pas une décennie très florissante, la déstabilisation causée par l'inflation laissant place aux cures d'austérité imposées par le rétablissement monétaire, quoiqu'en ce domaine, la France s'en sortît mieux que la Grande-Bretagne ou l'Allemagne. Quant aux fameuses nuits parisiennes de la haute société, qui semblent devoir aujourd'hui démontrer à elles seules la folie supposée de ces années, en quoi se démarquaient-elles radicalement de la Belle Epoque ? Pendant ce temps, la figure de la garçonne ou l'abandon du corset indiqueraient un début d'émancipation des femmes, auxquelles l'octroi du droit de vote fut toutefois refusé en France. En fait, si le mythe des années folles a la vie dure, c'est qu'il repose pour l'essentiel sur un effet de contraste. La décennie qui a suivi la Grande Guerre a laissé la place aux malheurs des années 1930, alors qu'il n'en est pas de même des années 1950 en Europe occidentale, dont on a gardé une image conservatrice, assez fidèle à la réalité historique. Peut-être

que la seule folie des années 1920 aura reposé dans l'obstination avec laquelle les élites ont voulu renouer avec le monde d'avant, à tout jamais balayé par la guerre, ce qui fut, incontestablement, une des causes profondes du déclenchement de désastres plus grands encore. Visiblement, cette folie fut telle qu'elle impliquait d'en finir à Paris avec la dissonance artistique. Si elle avait le droit de perdurer, c'était seulement au prix d'une subordination ostensible.

3. Constructions

Le retour à l'ordre n'était pas propre à Paris. Il atteignit bientôt l'Europe toute entière. En apparence, la vague révolutionnaire qui secoua le continent à la fin de la guerre eut d'abord pour effet de régénérer les avant-gardes. En Allemagne et en Russie, révolution et avant-gardes marchèrent main dans la main. Les artistes réduits à la marge accédaient désormais à des fonctions institutionnelles, portés par les nouveaux régimes en place. En Russie, ils gouvernaient les arts.⁸ Il ne s'agissait pas simplement de faire œuvre de progressisme artistique. Par leur simplicité, les représentations suprématises, avant leur condamnation par le régime, pouvaient aisément servir des objectifs populistes. Et de fait, l'art fut rapidement mis en danger par ce type de politique. Les peintres délaissèrent le statut précaire d'artiste pour endosser fièrement le tablier de l'artisan.⁹ Ils pouvaient légitimer de la sorte leur position institutionnelle, tout en travaillant en direction de l'idéologie productiviste du régime soviétique. Après que l'onirique Chagall eut été chassé par le suprématisiste Malevitch de l'Unovis de Vitebsk, ce dernier, avec sa conception de l'art pur, fut rapidement évincé par les constructions de Tatline. Dès 1922, alors que la NEP battait son plein, l'art pictural était aux abois dans la Russie bolchevique : Kandinsky et Chagall quittèrent la Russie, l'année suivante Malevitch suicida son art. Rodtchenko avait proclamé la fin de la peinture de chevalet, son productivisme s'incarnait dans la création d'affiches de film.

Ces tendances étaient à l'œuvre ailleurs, quoique moins radicalement. Au Bauhaus, bien avant que Moholy-Nagy s'employât à transformer l'établissement en une école de design industriel, Gropius lui-même défendit, dans son manifeste du Bauhaus, la thèse d'une indifférenciation de l'artiste et de l'artisan.¹⁰ L'avant-garde avait donc trouvé un second

moyen de sortir de sa crise en se reniant : mettre l'esthétique au service de la production. Si le constructivisme pouvait garder, hors de Russie, une visée purement artistique, il exprimait cependant métaphoriquement cette affiliation de l'art à l'utilitaire. Bientôt l'art abstrait, à l'instar de De Stijl, rejoignit le mouvement. Il n'est dès lors pas étonnant que ce qui est aujourd'hui associé au style des années 1920 a trait au premier chef aux tables, aux chaises, à l'habillement et bien sûr aux bâtiments. Ce fut là, dans ces arts intermédiaires comme le design et l'architecture, que les innovations les plus évidentes furent amorcées. Les améliorations techniques y furent aussi pour beaucoup. Malgré les tendances picturales rétrogrades, Paris ne fut bien entendu pas étranger à cet essor des constructions. Le style art déco permettait de faire la synthèse entre le retour à l'ordre et la nouveauté, en associant l'épure au modernisme. En sens inverse, l'Allemagne connut aussi sa propre version du néoclassicisme : la nouvelle objectivité supplanta l'expressionnisme.¹¹

Il est remarquable que l'histoire de l'art consacre de si nombreuses pages à l'exposition des arts décoratifs et industriels de Paris de 1925 ; on y vit surtout du mobilier et d'autres objets de luxe.¹² Il est vrai que l'architecture des pavillons présentait un grand intérêt. Le pavillon soviétique de Konstantin Melnikov, adepte d'un constructivisme pour le moins hétérodoxe¹³, produisit un effet remarquable. Avec ses grandes baies vitrées et ses deux ailes symétriques aux toits à pente unique triangulaires, séparés par un vaste escalier surplombé de dix grands panneaux agencés comme deux mains jointes, le tout orné d'une flèche où était accroché au sommet le « P » de République, la bâtisse surpassait par son audace les autres constructions. Décidément, au cours de ces années 1920 si conservatrices, la modernité artistique parvenait tant bien que mal à poursuivre sa course frénétique, par-delà les frontières et les régimes politiques. L'art pictural avait cependant quitté l'avant-poste des innovations.

4. Sur-réalisme

Le peintre avait le droit d'exister, s'il renonçait à ce qu'il avait été avant la guerre ; il devait se renier, ce qu'il était d'autant plus prêt à faire qu'il estimait que son art était condamné. Tel était en substance le message délivré par le retour à l'ordre, qu'il prît la tournure néo-classique parisienne ou celle constructiviste à l'Est de l'Europe. Quand l'art ne trouvait pas une nouvelle raison d'être en se rendant utile, ce qui était rétribué, c'était maintenant l'acte de subordination, voire d'autodestruction, des artistes. Il est vrai que le succès de Soutine et de certains de ses anciens compagnons d'infortune infirmait en apparence ce constat. C'est qu'une troisième voie s'offrait aux artistes après la guerre pour plaire : l'affront à l'art. Pour autant qu'elle s'accompagnât de quelques compromissions, cette attitude, à mesure qu'elle perdait de son originalité, était associable aux deux précédentes : l'art se sabotait. Soutine, par sa médiocrité, était un affront inconscient à l'art. Dada était par contre un affront intentionnel. Toutefois son procédé s'épuisa rapidement. Il ne fallut qu'un peu plus d'une année pour que Tzara fût démodé à Paris. On ne savait que faire du chef de Dada qui, à la stupeur de Breton, s'était montré fidèle à ses textes, c'est-à-dire tout à fait inapte aux mondanités.¹⁴ Il s'exposa aux humiliations sémiotiques dont Picabia était passé maître. Tzara fut transformé sur une affiche de ses propres manifestations dadaïstes en un demi-journaliste, sur une autre en invertébré. Bref, il fallait trouver autre chose que le spectacle de cet improbable Roumain qui semblait croire sincèrement à son nihilisme.

Ce serait le surréalisme. Breton, qui était impliqué dans le commerce d'œuvres d'art, n'était pas l'héritier de Tzara, mais de Picabia et de Duchamp.¹⁵ Le surréalisme était avant tout un « sur-réalisme », selon la formule initialement proposée par Apollinaire pour qualifier le « ballet réaliste » de Parade¹⁶, à savoir une forme d'hyperréalisme dont l'objet central était le monde de l'art lui-même. C'était manifeste. La valorisation de l'inconscient, des rêves et du hasard servit de prétexte et de camouflage. Ce qu'il s'agissait d'accomplir, c'était un accaparement du milieu artistique parisien en bonne et due forme. La brutalité, chère à Breton, faisait partie de la panoplie d'action. Insultes, menaces, diffamations, destructions de tableaux, perturbations de spectacles : tout était bon pour gagner des positions. Le jeu favori des surréalistes résidait dans l'invention de moyens sémiotiques et discursifs visant à s'assurer d'être associés à tout sans s'affilier à rien. Politiquement, on s'appuya certes sur la gauche, et, quelques

mois après que la droite dut délaissier les rênes du pouvoir, la Révolution Surréaliste parut pour la première fois en décembre 1924.¹⁷ Or, l'expression laissait la porte ouverte à toutes les libertés. De fait, Soupault, Aragon et Breton s'engagèrent dans un carnaval de révolution. Plus tard, on procéda de même avec *Le Surréalisme Au Service De La Révolution*. Si le premier numéro de 1930 débutait par la reproduction in extenso d'un échange de télégrammes avec le Bureau international de littérature révolutionnaire de Moscou attestant la subordination intégrale des surréalistes au stalinisme, le procédé était si grossier pour une revue littéraire qu'il ne pouvait qu'inviter à mettre en doute la sincérité de l'élan politique. La couverture verte et blanche de la revue, phosphorescente et décorée de symboles astrologiques, contrastait d'ailleurs avec ce programme politique rouge sang.¹⁸

Le surréalisme était-il la revanche des artistes contre le retour à l'ordre ? Désormais, c'étaient eux qui voulaient imposer leurs règles à la politique. Le surréalisme ne proposa pourtant aucune alternative profonde à la négation artistique ; au contraire, il la survalorisa. En littérature, c'était lorsque les surréalistes s'éloignaient de leurs principes qu'ils faisaient de l'art. Quant à la peinture, ils n'en défendaient aucune conception particulière ; ce fut en ralliant progressivement des peintres à leur groupe qu'un style surréaliste, au demeurant très éclectique et peu définissable, émergea. Paradoxalement, l'attitude politique effrontée du surréalisme était elle-même en phase avec les pratiques tout en ironie du beau monde, qu'il semblait refléter dans un miroir grossissant. Le surréalisme pouvait donc plaire, au même titre que les avant-gardes domestiquées avec lesquelles il entretenait des rapports ambigus. Et il plut à certains, aux Noailles par exemple, qui n'hésitèrent pas à financer le film *l'Age d'or* exposant en 1930 la putréfaction de leur propre monde.¹⁹ Toutefois, durant les années 1920, le surréalisme resta un phénomène mineur. Ses représentants semblaient courir après les inventions et les provocations linguistiques de leurs aînés. Cela faisait maintenant près d'une décennie que la Fontaine avait été exposée, et, outre le coup d'éclat visuel, Duchamp avait déjà usé à cette occasion d'un jeu de mots, annonciateur, au moins par sa brutalité, des pratiques surréalistes : le riche art français de son concepteur imaginaire invitait à souiller la pauvreté allemande. Par la suite, Duchamp inventa le personnage féminin grotesque de *Rose Sélavy*, qui créa à New York, en 1920, *Fresh Widow*, une fenêtre française donnant sur rien, comme si l'art de son pays d'origine était décédé à présent.²⁰ Pendant ce temps, Picabia,

lui, n'en finissait plus d'user de sa position de supériorité pour se jouer des querelles des avant-gardes.²¹

Le surréalisme n'eut plus qu'à s'engouffrer, pour se démarquer, dans une surenchère de cynisme. Il préparait de la sorte son accession à la maîtrise d'un milieu artistique : ce dernier s'avérerait en dernière instance trop fébrile pour résister aux assauts d'un reniement de l'art, qui lui était devenu si cher.

Œuvres

1. Chaïm Soutine, Le Petit Pâtissier, 1922-1923, Huile sur toile, 73x54, Musée de l'Orangerie à Paris :

<https://www.musee-orangerie.fr/fr/oeuvre/le-petit-patissier>

2. Pablo Picasso, Rideau de scène du Ballet Parade, 1917, 1050x1640, Centre Pompidou, Paris :

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/PIClqqd>

3. Konstantin Melnikov, Pavillon de l'URSS, 1925, Exposition des arts décoratifs et industriels de Paris :

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavillon_de_l%27URSS_Paris_\(1925\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavillon_de_l%27URSS_Paris_(1925).jpg)

4. Le Surréalisme Au Service de la Révolution, no 1, 1930 :

http://melusine-surrealisme.fr/site/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev.htm

¹ Sur Soutine voir par exemple les contributions rassemblées dans le catalogue de l'exposition *Chaïm Soutine (1893-1943), l'Ordre du Chaos*, Musée de l'Orangerie, Paris, Hazan, 2012.

² Leah Dickerman et al., *Inventing Abstraction 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, London, Thames and Hudson, 2012.

³ Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre, L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale, 1914-1925*, Paris, Flammarion, 1991.

⁴ Ce qui ressort plus nettement du texte initial composé en 1916 par Cocteau : « Livret de Parade. Cocteau, Picasso, Satie, 1916 », in Jean Cocteau, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2003, p. 21.

-
- ⁵ Christopher Green, *Cubism and Its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven, Yale University Press, 1987.
- ⁶ Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Jeanneret, dans *Après le Cubisme*, Paris, Commentaires, 1918.
- ⁷ A l'encontre des interprétations présentées par Annick Lantenois, « Analyse critique d'une formule « retour à l'ordre », *Vingtième siècle*, 45, 1995, p. 40-53 et Jean Laude, « Retour et/ou Rappel à l'ordre », in *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, 1975, p. 7-37. Pour le texte de Cocteau : Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926.
- ⁸ Voir, par exemple, Khan Magomedov, *L'InKhouk : naissance du constructivisme*, Gollion, Infolio, 2013.
- ⁹ Maria Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, University of California Press, 2005. Voir également pour les sources écrites, Gérard Conio, *Le Constructivisme russe. Textes théoriques, manifestes, documents*, vol. 1, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987.
- ¹⁰ Walter Gropius, *Das Bauhaus-Manifest*, Weimar, avril 1919.
- ¹¹ Dennis Crockett, *German Post-Expressionism. The Art of Great Disorder, 1918-1924*, University Park, Pennsylvania University Press, 1999.
- ¹² Emmanuel Bréon, Philippe Rivoirard (éd.), *1925. Quand l'Art Déco séduit le monde*, Paris, Norma, 2013.
- ¹³ S. Frederick Starr, *Melinikov. Solo Architect in A Mass Society*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- ¹⁴ Henri Béhar, *André Breton, Le Grand Indésirable*, Paris, Fayard, 2005, p. 105-145.
- ¹⁵ A l'opposé de l'interprétation de Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, CNRS Editions, 2005.
- ¹⁶ Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, 1991, vol. 2, p. 865-868.
- ¹⁷ *La Révolution surréaliste*, no 1, 1^{er} décembre 1924.
- ¹⁸ *Le Surréalisme Au Service de la Révolution*, no 1, 1930, p. 1.
- ¹⁹ Voir à ce sujet, « L'âge d'or » : *correspondance Luis Bunuel – Charles de Noailles : lettres et documents (1929-1976)*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993.
- ²⁰ Comparer avec l'interprétation donnée dans : Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945, Une histoire trans-nationale*, Paris, Gallimard, 2017, p. 172.
- ²¹ Voir sa correspondance, révélatrice, avec Breton dans André Breton, *Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia, 1919-1924*, Paris, Gallimard, 2017, p. 157-238.