



**HAL**  
open science

## Le baiser de Fougeron. Italie 1947

Yves Chevretil Desbiolles

► **To cite this version:**

Yves Chevretil Desbiolles. Le baiser de Fougeron. Italie 1947. Artl@s Bulletin, 2021, La Méditerranée des artistes, 10 (2), pp.212-224. hal-03412833

**HAL Id: hal-03412833**

**<https://hal.science/hal-03412833>**

Submitted on 3 Nov 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.

## Le baiser d'André Fougeron. Italie 1947

Yves Chevrefils Desbiolles\*  
(IMEC)

### Résumé

Il peut arriver qu'une anecdote tapie au creux d'un fonds d'archives suffise à rafraîchir le regard critique jeté sur une œuvre et sur son créateur. Au printemps 1947, la visite du peintre André Fougeron à la basilique San Francesco d'Arezzo, fait partie de ces petits événements dont il faut tirer le fil pour mieux comprendre la place occupée par cet artiste, chez qui la fonction sociale de l'art se décline de manière contrastée en divers styles figuratifs, dans l'histoire de la peinture européenne de la seconde moitié du siècle dernier.

### Abstract

Sometimes an anecdote lurking in an archive may be enough to refresh the critical view of a work and its creator. In the spring of 1947, the visit of the painter André Fougeron to the Basilica of San Francesco d'Arezzo was one of those small events from which we must draw the thread to better understand the place occupied by this artist, in whom the social function of art was expressed in contrasting figurative styles, in the history of European painting in the second half of the last century.

*\*Docteur en histoire de l'art, Yves Chevrefils Desbiolles est responsable des archives artistiques à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC)*

« Il faut toujours prendre avec prudence ce que dit un artiste. L'artiste qui se lance dans des explications sur la prétendue signification de son œuvre ne fait en général qu'en décrire un aspect littéraire secondaire ; le noyau de l'impulsion originelle sera trouvé, si on le trouve, dans l'œuvre elle-même. *De la même façon, l'artiste doit dire ce qu'il ressent*<sup>1</sup>. »

Louise Bourgeois

Il peut arriver que le fortuit logé dans les marges de la biographie s'insère au cœur de l'une de ces « intrigues » si peu scientifiques dont parle l'historien Paul Veyne<sup>2</sup>. Quand le hasard se glisse dans les faits et crée l'événement, il ouvre une brèche, celle du désir caché. Gardons aussi à l'esprit ces mots de Carlo Ginzburg : « Les procédés narratifs sont comme des champs magnétiques : ils provoquent des questions, et attirent de possibles documents<sup>3</sup>. » Le peintre André Fougeron, par ses doutes de militant et par la vivacité de ses recherches plastiques ajustées aux circonstances ou adaptées aux commandes, me donne l'occasion de tenter l'exercice en suivant le fil de pièces d'archives inédites ou méconnues.

Dans un entretien tardif avec le critique littéraire Jean José Marchand, André Fougeron raconte cette anecdote qui se situe en Italie, à Arezzo, en 1947. Le peintre, alors âgé de 34 ans, pénètre dans la basilique San Francesco où, au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, Piero de la Francesca a largement complété le cycle de la *Légende de la vraie croix* entrepris par Bicci di Lorenzo, d'après *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. Il aperçoit tout en haut d'un échafaudage, un restaurateur qui essaie, tant bien que mal, de fixer à l'aide de bandes collantes des fragments peints sur le point de se détacher de la fresque abîmée par les bombardements aériens. L'homme

n'est pas étonné ; l'arrivée de l'artiste français a été annoncée dans *L'Unità*, le quotidien communiste à grand tirage. Peu de visiteurs d'hier ou d'aujourd'hui auront pu jouir d'une telle faveur : se trouver à quelques centimètres de la paroi peinte par Piero della Francesca. Fougeron prie instamment le camarade-restaurateur d'installer deux ou trois planches supplémentaires devant l'un des épisodes les plus connus de la fresque, celui où la reine de Saba se recueille avant sa rencontre avec le roi Salomon. Dans cette scène, une des dames qui forment la suite de la Reine fixe avec intensité le spectateur (Fig. 1) ; elle est célébrée dans tous les livres d'histoire de la peinture. Le restaurateur s'absente pour aller au tabac ; alors, raconte Fougeron, « je ne sais pas ce qui me prend, [...] je l'ai embrassée sur la bouche<sup>4</sup>. »

La peinture parle à Fougeron, pour ainsi dire, mais il y a plus que cela. Sortant de l'église, il croise dans la rue une passante et croit voir en elle un personnage de la fresque. « Piero della Francesca [...] avait fait la même fille<sup>5</sup> ! Aux yeux éblouis de Fougeron, rien de ce qui pousse un peintre à peindre n'avait bougé depuis le Piero d'Arezzo, ou si peu : « ... l'inframince, je me disais alors la peinture actuelle c'est ça. C'est de l'inframince. Enfin, sans doute [que] j'interprétais à ma façon cette expression de Duchamp<sup>6</sup>. » Qu'entend Fougeron par cette référence bien plus intellectuelle qu'esthétique attribué à un artiste dont l'univers semble si opposé au sien ? Le peintre n'en dit pas plus. Une note posthume de Marcel Duchamp nous permet néanmoins, peut-être, de nous approcher de ce que pouvait recouvrir l'intuition de Fougeron : « Le possible inspirant le devenir, le passage de l'un à l'autre a lieu dans l'inframince<sup>7</sup>. » Là où fiction et réel feraient cause commune ? Chose certaine, en 1975 devant Jean

<sup>1</sup> Louise Bourgeois, « Ce que dit un artiste » dans *Destruction du père. Reconstruction du père. Écrits et entretiens 1923-2000*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 2000, p. 71. Je souligne. Ce texte est la poursuite d'une réflexion entamée dans « La peinture morale d'André Fougeron », *Cités imaginaires* (É. Leroy du Cardonnoy, dir.), Paris, Éditions Pétra, 2013, p. 91-108, (disponible en ligne).

<sup>2</sup> Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, « Histoire », 1971, p. 50-69.

<sup>3</sup> Carlo Ginzburg, « L'Âpre vérité. Un défi de Stendhal aux historiens » dans *Le Fil et les Traces. Vrai faux fictif*, Verdier, 2010, p. 273, cité par Judith Lyon-Caen, « Histoire et littérature », dans *À quoi pensent les historiens ? Faire l'histoire au XXI<sup>e</sup> siècle*, (Ch. Gran-ger, dir.), Paris, Éditions Autrement, 2013, p. 67.

<sup>4</sup> Jean José Marchand, « Quand êtes-vous né, André Fougeron... », dactylographie d'un entretien pour le compte du Centre Pompidou, [1975], 20 feuillets dactylographiés, archives J.J. Marchand/IMEC. Sur Jean José Marchand, voir ses *Écrits critiques* (réunis par G. Louet), Paris, Éditions du Félin/Éditions Claire Paulhan, 2012, et ma communication, « Jean José Marchand et les Archives du XX<sup>e</sup> siècle », dans *Le Film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*, (V. Robert, L. Le Forestier, F. Albera, dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 261-271 (disponible en ligne).

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Reproduction de la note originale : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cBAG7j9>.

<sup>8</sup> Voir aussi Marcel Duchamp, *Notes*, avant-propos par P. Matisse, préface par P. Hulten, Paris, Flammarion/Centre Pompidou, (1980), 2008.



**Figure 1.** Piero della Francesca, *Cycle d'Arezzo*, fresque, 1452-1466, détail de *L'adoration du bois sacré*. Reproduction extraite d'un album de Mario Salmi, *Gli affreschi di San Francesco in Arezzo* (Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1944, planche n° 11) ayant appartenu à André Fougeron (archives A. Fougeron/IMEC).

José Marchand, André Fougeron attribue à l'anecdote un rôle structurant dans sa conception de la peinture ; le tableau se doit de rendre la qualité tangible et sensible de la réalité. Et de s'exclamer : « C'est tout mon problème ça », celui qui le taraude depuis le début de sa carrière au milieu des années 1930 : « Comment faire rentrer la peinture dans la vie, et comment la vie peut rentrer dans la peinture [?] Et je crois que c'est ça qui a été pour moi le contact avec la peinture italienne<sup>8</sup>. » La peinture ainsi conçue fait partie de la vie – ce serait sa face militante – mais elle est aussi l'équivalent de la vie – ce serait alors sa face poétique.

Reste cependant une dernière interrogation : pourquoi Fougeron attend-il son âge mûr (il a un peu plus de 60 ans en 1975), devant un critique réputé de droite, pour révéler cette anecdote de baiser volé ? Question elle aussi sans réponse, mais

qui révèle, au moins, la persistance d'une quête de vérité. Cela étant dit, lorsque jeune homme, Jean José Marchand courait les galeries pour le quotidien *Combat*, il reprochait déjà aux artistes de sa génération leur recours à un contenu sentimental ou théologique ; chez les artistes communistes, cette réprimande se trouvait aggravée par une insupportable soumission doctrinale<sup>9</sup>. Les années ayant passé, l'opposant d'hier serait-il le mieux à même de tendre une oreille attentive à une anecdote si peu matérialiste dialectique ? À partir d'ici, un travail commence qui permet de reconsidérer le parcours de Fougeron à l'aune de cette énergie anxieuse, dont il ne faut pas négliger la part politique autant qu'érotique en des temps de "théorisme" peu propice à un tel accouplement.

<sup>8</sup> Entretien avec Guillaume Louet filmé par Benoît Bourreau, 24-28 octobre 2005. Des extraits de cet entretien sont repris dans le documentaire *Jean José Marchand. Mieux partagés que nous ne sommes*, Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains, 2006.

<sup>9</sup> Marchand, « Quand êtes-vous né, André Fougeron... », [1975], déjà cité.

## Le grand prix de Rome FFI

En 1946, un visiteur attentif de la première exposition personnelle d'André Fougeron à la galerie Billiet<sup>10</sup>, tenue par Gildo Caputo, remarque que les pâtes utilisées par le peintre sont « presque toujours rompus de blanc et de noir, ou bien d'un mélange de deux tons qui donne une couleur mate, sourde et dense. [...] C'est une peinture à l'huile qui voudrait être de la fresque<sup>11</sup> ». Ces paroles résonnent comme une anticipation de ce qui, à partir d'Arezzo, allait se jouer dans l'art de Fougeron. L'exposition est à peine terminée que tombe la nouvelle ; André Fougeron est le premier lauréat du nouveau Prix national de peinture, destiné à financer le séjour à l'étranger d'un artiste de moins de 35 ans. Le bonheur de Fougeron est grand. « C'est un encouragement pour l'avenir dans la mesure où la direction des Beaux-Arts me témoigne ainsi que je puis continuer dans cette voie et que mes travaux rencontrent une évidente compréhension<sup>12</sup>. » Le contexte dans lequel baigne cette « compréhension » dont le jury aurait fait preuve tient bien sûr à un constat de carence imposé par l'Occupation : les musées fermés, les voyages difficiles ou interdits, ont entravé la formation des jeunes artistes. Mais en ce qui concerne Fougeron, il faut aussi tenir compte de son rôle durant les semaines qui ont suivi l'insurrection parisienne d'août 1944. Le secrétaire aux beaux-arts, Joseph Billiet, lui confie les délicates opérations préliminaires devant conduire à l'épuration des institutions artistiques. Fougeron « porte au bras un brassard tricolore. L'École des Beaux-Arts sera, nous dit-il, transformée. Des professeurs seront chassés<sup>13</sup> », se souvient Raimond Herbet. Le peintre dira plus tard, avec la franchise qui sied aux illusions que l'âge a permis de résorber : « Il y avait au ministère, aux musées, aux Beaux-Arts [après la fin de sa mission en novembre 1946], non seulement des communistes comme moi,

mais des gaullistes [...]. Ce qui explique qu'à la fois je reçus le Prix national, la plus haute récompense après le Prix de Rome, avec un voyage en Italie, et que je n'eus pas de poste d'enseignant aux Beaux-Arts de Paris, à mon retour<sup>14</sup> ! » Un « grand prix de Rome F.F.I.<sup>15</sup> » en quelque sorte accordé pour solde de tout compte sous réserve explicite de s'éloigner de Paris pour quelques mois et de se livrer à de sages études artistiques. André Fougeron quitte la France avec en main une lettre de recommandation signée par le directeur général des arts et des lettres Jacques Jaujard, destinée aux autorités de la République italienne et aux représentants diplomatiques français en poste à Rome.

## È arrivato in Italia

Le 23 avril 1947, une brève en première page de *L'Unità* signale l'arrivée d'André Fougeron dans un pays où de nombreuses villes ont été très abîmées par les combats de la Seconde Guerre mondiale. L'artiste français est accueilli à Rome par Gina Severini, fille du peintre Gino Severini et épouse du sculpteur Nino Franchina. Il a laissé à sa femme Henriette et à leurs trois enfants en bas âge, la presque totalité du montant de 100 000 francs attaché au Prix national de peinture ; Fougeron compte subvenir à ses besoins en réalisant des portraits aux terrasses des bistros, en vendant des gouaches ou des aquarelles. Il est reçu avec bienveillance par le gouverneur militaire français, Louis Héron de Villefosse<sup>16</sup>, qui le loge parmi les officiers français. Fougeron fait la connaissance de deux syndicalistes de la CGT dont la mission est de régler avec leurs vis-à-vis italiens les problèmes d'immigration pour le travail. Chose rare, ils disposent d'une voiture et d'essence ; à chaque déplacement vers une ville, ils emmènent leur camarade-artiste pour le reprendre 48h plus tard. Dans les circonstances matérielles si particulières de l'immédiat après-guerre, cela a permis à Fougeron « de voir tout ce qui était à peu près possible de

<sup>10</sup> *Fougeron 1946*, galerie Billiet, 8 octobre-16 novembre 1946. Parmi les nombreux tableaux accrochés aux cimaises, plusieurs célèbrent les douceurs de la vie familiale.

<sup>11</sup> Traduction française d'un article non signé et non daté, archives Galerie Billiet-Caputo/IMEC.

<sup>12</sup> Article non signé, *Arts*, 15 novembre 1946. Parmi les membres du jury, citons Jacques Jaujard, directeur général des arts et des lettres ; Robert Rey, directeur de l'enseignement et de la production artistique ; Jean Cassou, conservateur en chef du Musée national d'art moderne ; Yvon Bizardel, directeur des beaux-arts de la ville de Paris ; Raymond Cogniat, rédacteur en chef de l'hebdomadaire *Arts*.

<sup>13</sup> Raimond Herbet, *Souvenirs* [de la Galerie de France], Paris, Musée national d'art moderne/Bibliothèque Kandinsky, [1986], p. 37.

<sup>14</sup> Raymond Perrot, *Esthétique de Fougeron*, Paris, E.C. éditions, 1996, p. 28.

<sup>15</sup> Herbet, *Souvenirs*, [1986], déjà cité, p. 37. Le mot est de Raoul Dufy.

<sup>16</sup> Louis Héron de Villefosse (1900-1984) est un officier de marine rallié au général de Gaulle, devenu journaliste et écrivain. Il épouse en 1936 la journaliste Janine Bouissounouse.

voir<sup>17</sup> » de Naples à Venise, dont, bien sûr, la basilique San Francesco d'Arezzo, son premier objectif<sup>18</sup>.

L'homme suscite la curiosité. On sait qu'il jouit d'une réputation certaine dans sa patrie d'origine ; des liens nouveaux sont à tisser après le choc idéologique et les affrontements guerriers des dernières années. On cherche à connaître son avis sur le pays qui l'accueille pour quelques mois, sur ses artistes, son histoire. André Fougeron ne se fait pas prier. Peu de temps après son arrivée, il accorde un entretien à Janine Bouissounouse pour la radio française de Rome. Sans surprise, mais sans que rien ne rappelle l'émotion qui fut la sienne devant les fresques de l'église d'Arezzo et devant la servante de la reine de Saba, le dialogue s'engage autour de Piero della Francesca. Cet artiste de la Renaissance propose encore aujourd'hui « une conception toute moderne de la composition, de l'organisation de la surface dessinée et colorée ». Il « a été un des premiers à traduire en peinture des problèmes humains » et lorsqu'il « réalise des scènes de guerre, il apporte un sentiment dramatique dans l'expression de la violence et de la souffrance des combattants<sup>19</sup> ». Aux yeux d'André Fougeron, Piero della Francesca demeure le contemporain de toutes les époques. Dans un autre entretien, le peintre loue la vitalité artistique dont font preuve les jeunes Italiens après les longues années du règne fasciste, et « la vitalité, dans une pareille situation, c'est la tradition bien comprise<sup>20</sup> », notamment par l'attention portée à Masaccio, vu à Florence, mais surtout aux auteurs des fameuses prédelles de l'école de Sienne. André Fougeron célèbre « ces petites scènes où l'artiste est plus libre » de produire de vives compositions dans lesquelles les étoffes colorées des vêtements jouent sur des fonds architecturaux élaborés. Les continuateurs de Duccio Buoninsegna font

« preuve d'un don d'observation étonnant », capable de restituer, et « avec quel génie [!], toute la vie de [leur] temps<sup>21</sup> ».

À Rome, Fougeron prononce un discours devant des artistes membres du Parti communiste italien et des dirigeants. Évoquant les idées échangées avec le critique d'art Antonello Trombadori, il revient sur son thème favori, celui qui fait des artistes les témoins attentifs de la vie sociale et les adversaires de toute conception métaphysique de l'art, déplo- rant au passage que de trop nombreux confrères demeurent des artistes « incomplets » en ne cherchant pas à lier leur art « avec les forces de progrès et de vie<sup>22</sup> ». Cette charge anti-spéculative n'empêche cependant pas Fougeron de poursuivre son propos, comme il le fait souvent à cette époque, par un exemple qui semble bien exclure chez lui, pour le moment, la tentation d'une rupture esthétique radicale. Les peintres communistes exerçant leur art dans une société capitaliste ne sont-ils pas comparables aux premiers artistes convertis au christianisme travaillant pour une société païenne ? « Les premiers martyrs dirigeants furent ensevelis dans des sarcophages de style païen<sup>23</sup> », note-t-il. Trouver un nouveau langage pictural demande du temps, relève d'un esprit de recherche qui reste contraint par la lente évolution des sensibilités. « Pourtant c'est de l'effort conséquent de ces artistes qu'est né l'art chrétien<sup>24</sup>. » Fougeron en appelle à un réalisme qui trouverait sa place à la suite de l'impressionnisme, du fauvisme, du cubisme : « L'exaltation des formes et des couleurs, comme moyen plastique d'exaltation de la vie et d'un avenir meilleur est une conquête que vous devez comprendre<sup>25</sup>. » Le ton est sec, mais clair. La réflexion semble se poursuivre dans l'entretien donné à la *Fiera Letteraria* à l'occasion du 1<sup>er</sup> mai 1947. « Il n'est pas nécessaire que le peuple approuve ou non la peinture moderne. Ce qui compte, c'est d'abord que les travailleurs atteignent, par des moyens démocratiques, un état de bien-être. S'ils ne sont pas harcelés par des problèmes matériels, ils

<sup>17</sup> Marchand, « Quand êtes-vous né, André Fougeron... », [1975], déjà cité.

<sup>18</sup> Lettre d'introduction à l'entête de la *Soprintendenza alle gallerie per le provincie di Firenze, Arezzo e Pistoia*, 28 avril 1947 : « Gli sopratutto desidera veder bene gli affreschi di Piero della Francesca [...] ».

<sup>19</sup> Interview d'André Fougeron par Janine Bouissounouse, 2 feuillets dactylographiés, [1947], archives A. Fougeron/IMEC. Compagne de Louis Héron de Villefosse, proche du Parti communiste français, Bouissounouse (1903-1978), anime une émission radiophonique sur la vie culturelle italienne ; les mercredis, elle réunit chez elle des personnalités littéraires et artistiques italiennes ainsi que des Français de passage, dont André Fougeron. Voir Janine Bouissounouse, *La Nuit d'Autun. Le temps des illusions*, Paris, Calmann-Lévy, 1977, p. 218, et Olivier Forlin, *Les Intellectuels français et l'Italie, 1945-1955. Médiations culturelles, engagements et représentations*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 32.

<sup>20</sup> André Fougeron, « Comment rapprocher le peuple de l'art », 23 avril 1947, 3 feuillets dactylographiés, archives A. Fougeron/IMEC.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> « Chers camarades... », 4 feuillets manuscrits, [1947], archives A. Fougeron/IMEC.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ibid.

DA OPERAIO DELLA "RENAULT", A PITTORE LAUREATO

# Idee di Fougeron

*"Ogni arte è arte di società e di classe. Ma gli artisti che lo vogliono, possono e debbono aiutare la trasformazione della società secondo il loro ideale. L'arte da essi creata può contribuire a tal fine."*

DA QUALCHE GIORNO si trova a Roma il pittore André Fougeron. Gli è stato assegnato, quest'anno, il « Prix National de peinture » che prevede per il vincitore un lungo soggiorno all'estero. E Fougeron ha scelto l'Italia.

E' questa la prima volta che il « Prix National » viene attribuito ad un'artista d'avanguardia. Fougeron, venuto all'arte, una decina d'anni or sono, dal lavoro manuale (è stato fra l'altro operaio della Renault) è infatti uno degli esponenti più validi della giovane scuola francese che viene solitamente chiamata neocubista, astratta o non figurativa e che fa capo, oltre che a Gischia, Pignon, Tal Coat, Borcs, Menassier, Singir, Robin, per non citare che gli artisti conosciuti, a un'artista di cui si parla poco ma che pur di stragita, dal pubblico italiano nell'autunno scorso dall'« Association française d'action artistique ».

Questi giovani pittori di Francia che, come i loro compagni d'Italia, rifiutano, perché restrittive, le definizioni a noi stessi più sopra usate, si richiamano soprattutto ad una esigenza di chiarezza e di verità pittorica, ad una ricerca di linguaggio nuovo e totalmente umano. Non a caso, del resto, essi, usciti per la massima parte dal ceto operaio, come hanno vissuto in pieno, ieri, il dramma della resistenza, così vivono oggi quello dell'affermazione della democrazia e si pongono il problema dell'arte come il problema di tutta la società.

Per questo la prima domanda che — sottratto un momento alle lunghe solitarie passeggiate per Roma e ai fervidi colloqui coi « congeniali » pittori italiani — rivolge ad André Fougeron è questa: — « Una questione, che è segno dei tempi nuovi, si pone oggi, negli stessi termini, in tutta Europa: come ravvicinare il popolo all'arte? ».

« Con una maggior democrazia — ci interrompe il pittore francese — con una crescente riduzione dei profitti della classe sfruttatrice, il che permetterebbe di dare a un maggior benessere ai lavoratori; è meno importante che essi gustino e approvino l'arte moderna; perché essi possano soddisfare pienamente il bisogno d'arte che provano ».

« Quale potrebbe essere, dunque, una definizione di arte popolare? ».

Risponde Fougeron: — « Nel loro proprio dominio, gli artisti hanno sempre espresso i bisogni della società dominante. Ogni arte è arte di società e di classe. Ma, gli artisti che lo vogliono, possono e debbono aiutare, a loro modo, la trasformazione della società secondo il loro ideale sociale. L'arte che essi fanno può contribuire a tal fine. Un esempio: i primi artisti non oggi quello dell'affermazione del

travano per la società pagana. Essi non potevano, da un giorno all'altro, esprimere plasticamente, in un modo diverso, l'ideale nuovo che li animava. I primi martiri di ceto elevato furono seppelliti in sarcofagi la cui decorazione era di stile pagano. Gli artisti cristiani che lavoravano alla decorazione di queste tombe sentivano la necessità di un'arte nuova per esprimere un ideale nuovo e deformavano la decorazione pagana aggiungendovi dei simboli cristiani, segno del loro ideale e della volontà di servirlo; ma anche segno delle loro limitate possibilità di trovare immediatamente un nuovo linguaggio per esprimersi. E' tuttavia dallo sforzo conseguente di questi artisti che è nata l'arte cristiana.

« Né bisogna dimenticare, per dare a questi primi sforzi tutta l'importanza che meritano, che quegli artisti dovevano vivere. La società pagana provvedeva loro, mentre quella cristiana, quale cliente non esisteva ».

« Il volgere del discorso ci consente, ora, di chiedere a Fougeron il suo pensiero in relazione a una polemica che tanto si è agitata e si agita in Italia.

« « Crede ella — gli domandiamo, pur prevedendo quale possa essere la sua risposta — a una superiorità del linguaggio cubista sugli altri linguaggi pittorici? ».

« Io credo più esattamente, precisa il nostro interlocutore — alla superiorità d'un nuovo linguaggio moderno delle rivoluzioni tecniche dell'impressionismo, del fauvismo, del cubismo. E' necessaria una tecnica nuova per esprimere la realtà moderna; i mezzi tecnici nuovi servono ad esprimere le prime testimonianze dell'arte della società nuova ».

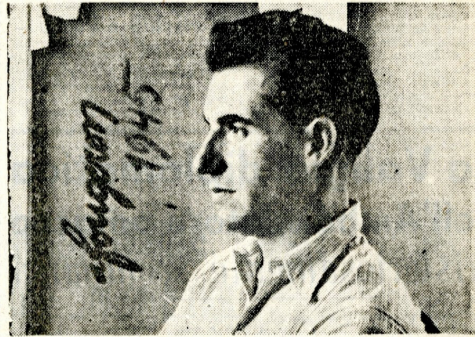
« E quali sono i rapporti, chiediamo ancora — fra Picasso e la giovane scuola francese? ».

« Picasso — risponde Fougeron — è ammirato e venerato come un grande rivoluzionario che ha grandemente contribuito ad arricchire la pittura di nuovi mezzi di espressione. Ma la giovane scuola non dimentica neppure ciò che essa deve a Matisse, a Leger, a Braque e a Bonnard, gli altri grandi e nuovi profondamente ammirati e che meritano la riconoscenza di tutti gli artisti ».

« In questo senso il comune rapporto di discendenza della giovane scuola si è liberato del suo oppres-



« Donna allo specchio » un disegno di André Fougeron



Il pittore André Fougeron e la sua firma

Figure 2. Carlo Musatti, « Le idee di Fougeron », *La Repubblica*, 11 mai 1947, archives A. Fougeron/IMEC.

pourront tourner leur pensée vers l'art dont ils ressentent certainement le besoin<sup>26</sup>. » (Fig. 2) Pour ce Fougeron-là qui séjourne en Italie, l'art peut, certes, être un adjuvant libérateur, mais il n'est pas encore un agent d'émancipation du prolétariat. Un chemin reste à parcourir pour atteindre ce qu'on appellera bientôt le Nouveau Réalisme français. « Pour l'instant, nous nous sentons loin de la Renaissance italienne ; mais plus tard, quand le problème de la

transposition du volume dans l'espace devra être posé, nous nous tournerons de nouveau vers Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, etc.<sup>27</sup> »

## Tous les habitants d'Arezzo

En Italie, le style de Fougeron s'affermirait ; il réalise de nombreuses gouaches<sup>28</sup> de personnages

<sup>26</sup> Antonio Corpora, « Un giovane pittore francese a Roma. A colloquio con Fougeron », *Fiera letteraria*, n° 18, 1<sup>er</sup> mai 1947. La traduction est la mienne. Voir également Carlo Musatti, « Le idee di Fougeron », *La Repubblica*, 11 mai 1947; et Guglielmo Pierce, « Fougeron, della "Renault" », *L'Unità*, 19 mai 1947, archives A. Fougeron/IMEC.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Deux mosaïques aussi, dont une, *Italienne portant un panier de poissons sur la tête, réalisée à Rome*, en juin 1947 en collaboration avec Annamaria Cesarini Sforza, est reproduite dans *Arts*, 24 octobre 1947.

féminins, des figures magnifiées dans leurs occupations quotidiennes, en beauté, en lumière et en lignes souples. « Je n'ignore pas que les très fortes émotions ressenties en Italie et certains problèmes techniques qui me travaillent la peau présentement auront une influence sérieuse sur ma production prochaine<sup>29</sup> », écrit-il à son galeriste, se gardant bien de dévoiler ce qui en est la source, le regard et le baiser échangés avec la servante de la reine de Saba. En revanche, dans ses « Notes de voyage » publiées après son retour en France (au plus tard, le 13 juillet 1947), Fougeron évoque ce qui constitue le cœur de cette expérience sensible. « Tous les habitants d'Arezzo ressemblent aux personnages qui composent la célèbre *Légende de la Sainte-Croix* peinte par Piero della Francesca<sup>30</sup>. » Déambulant au sein du peuple grouillant d'Arezzo, il lui semblait traverser une allégorie vivante ; c'est cela, le pouvoir tautologique de la peinture : donner au réel sa réalité. Cela aurait pu être le début d'un travail pictural à la fois figuratif et poétique dans l'esprit ou à la manière d'un Jean Hélion par exemple, chez qui un émerveillement continu devant les êtres et les choses permet d'accéder intuitivement à une connaissance supérieure des éléments complexes de la nature humaine. Certains étaient d'ailleurs prêts à le suivre dans cette direction : Anatole Jacovsky louait le peintre pour le « contact charnel<sup>31</sup> » qu'il savait établir avec l'objet ; Raimond Herbet, dans ses souvenirs, n'avait pas oublié son œuvre du mitan des années 1940, toujours « brûlante sous une apparente froideur<sup>32</sup> ». Or Fougeron est toujours en Italie lorsque, le 25 juin 1947, s'ouvre à Strasbourg le XIe congrès du Parti communiste français durant lequel Laurent Casanova prononce un discours remarqué.

Devant Jean José Marchand en 1975, André Fougeron dit avoir entendu dans les propos de Casanova comme un écho à ses préoccupations personnelles. Cette affirmation est presque une litote tant la lecture différée du discours de Casanova a provoqué

chez lui un choc. Dans une version imprimée du discours, André Fougeron souligne ce passage : « Dans les temps d'équilibre relatif, l'homme de pensée ou d'art peut se laisser convaincre que la recherche abstraite, le débat métaphysique, l'expérimentation personnelle ou l'invention technique sont des moyens décisifs de l'enrichissement culturel<sup>33</sup>. » Ceux-là, en toute bonne foi précise Casanova, « viennent au peuple pour lui révéler les secrets de la culture<sup>34</sup> », mais avec comme seul critère une émotion esthétique savante que l'ouvrier ne comprendra pas et ne cherchera pas à comprendre ! Tout effort restera « vain s'il n'y a pas à l'origine la capacité pour les masses et l'artiste de s'émouvoir aux mêmes choses<sup>35</sup>. » À peine revenu d'Italie, Fougeron peut s'estimer conforté par la fonction de principe attribuée par Casanova à l'émotion comme ressort psychologique pouvant unir le créateur aux « masses », mais il est aussi pris à revers. Les artistes, et plus généralement les intellectuels « sont trop souvent absents de la bataille d'idée elle-même. [Fougeron souligne toujours] Ils privent la classe ouvrière d'armes qu'ils peuvent seuls lui donner. En fait, ils se détournent de leur fonction sociale<sup>36</sup>. » L'émotion solitaire éprouvée à Arezzo ne serait-elle qu'un trouble sentiment narcissique et égotiste ? Fougeron tire une ultime leçon de sa confrontation exaltée avec les fresques de Piero et de sa méditation esthétique devant les prédelles de Sienne. Des premières, il retiendra l'idée d'une peinture d'histoire insistant sur la force d'âme émanant des figures ; des secondes, il se souviendra du dynamisme et de la liberté des compositions.

## Frapper les esprits, heurter l'intelligence

Depuis ses débuts en tant que peintre proche de la Maison de la culture, puis des milieux de la Résistance, la peinture est, pour Fougeron, témoignage. En Italie s'impose la fonction narrative si manifeste

<sup>29</sup> Lettre d'André Fougeron à Gildo Caputo, 6 juin 1947, archives A. Fougeron/IMEC.

<sup>30</sup> « Notes de voyage d'André Fougeron », *Arts*, 24 octobre 1947.

<sup>31</sup> Anatole Jacovsky, « Quelques mots sur quelques tableaux d'André Fougeron », *Le Point. Revue artistique et littéraire* (Souillac et Mulhouse), décembre 1947, p. 42-48.

<sup>32</sup> Herbet, *Souvenirs*, [1986], déjà cité, p. 28.

<sup>33</sup> Laurent Casanova, *Le Communisme, la pensée et l'art*, Paris, **Éditions du Parti communiste français**, 1947, p. 8. Exemplaire annoté conservé dans les archives A. Fougeron/IMEC.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Casanova, 1947, déjà cité, p. 11-12.

<sup>36</sup> Ibid.





**Figure 3.** André Fougeron, *Femmes d'Italie*, 1947, huile sur toile aujourd'hui disparue, 200 x 300 cm. Planche (photographie Marc Vaux) extraite d'un fascicule de la revue *Le Point* (n° 36, 1948) ayant appartenu à André Fougeron (archives A. Fougeron/IMEC).

chez Piero della Francesca comme dans les prédelles siennoises. La méditation sur les exhortations de Casanova précise la portée de la leçon italienne : la réalité est moins la transposition du réel que l'expression du drame qu'elle contient. Le réalisme renouvelé que recherche le peintre ne devra plus se contenter de dénoter le réel, mais de révéler le « drame de la réalité<sup>37</sup> » en donnant à voir et à sentir les luttes qui charpentent la vie sociale. Dans son atelier de Touraine, Fougeron peint *Femmes d'Italie* (Fig. 3), tableau qu'il présente au Salon d'Automne de 1947, dans lequel quelques rares poissons, des paniers et des cabas vides laissent penser que l'artiste voulait y dénoncer les difficiles conditions de

l'approvisionnement domestique de l'après-guerre. La manière du tableau ne se démarque cependant pas de l'héritage moderne ordinaire. Il est l'objet de commentaires sympathiques à l'intérieur du large spectre de la critique ; le traitement décoratif de l'ensemble rend inaudible le propos social inscrit dans la toile.

André Fougeron décide alors de porter un coup en transposant objectivement dans sa peinture ce qu'il avait vu et médité en Italie. Et au Salon d'Automne de 1948, *Les Parisiennes au marché*, véritable amplification de la leçon italienne, sont cette fois copieusement chahutées. La rigidité de la composition, toute comparable à celle des fresques de Piero à Arezzo, déplaît (Fig. 4) ; beaucoup concluent à une régression picturale, à une réduction de la peinture à un substrat politique.

<sup>37</sup> André Fougeron, « La peinture. Le peintre à son créneau », *La Nouvelle Critique*, n°1, décembre 1948, p. 96.

# LA PEINTURE AU SALON D'AUTOMNE ou « Le dernier maquereau coûte deux cents francs »

PAR

**CLAUDE ROGER-MARX**

l'action du capitaine Fedotov et l'évolution de la peinture russe vers un *réalisme socialiste* (?), donnons pour sous-titre à l'œuvre de Fougeron « *Le dernier maquereau coûte deux cents francs* ». Un groupe de cinq ménagères, fascinées par une poissonnière, s'érige devant la marée étalée. Une terrible angoisse fige ces prolétaires. « Vous vous rendez compte ! » soupire l'une. Celle-là, porteuse d'un enfant, d'une main palpe une rascasse, de l'autre — la pauvre ! — son porte-monnaie noir. Toile anecdotique du genre de celles qui sévissent depuis un siècle aux Artistes Français, reproduites en couleurs par *l'Illustration*, et dont nos commissions d'achat inondèrent si longtemps les musées de province. L'inégalité des conditions, la cherté



FOUGERON. — « Le Marché aux poissons. »

(Photo Marc Vaux.)

Figure 4. Claude Roger-Marx, « Le marché aux poissons », *Le Figaro littéraire*, 2 octobre 1948 (archives A. Fougeron/IMEC). [*Les Parisiennes au marché*, 1947-1948, huile sur toile, 130 x 195 cm, Musée d'art moderne de Saint-Étienne]

Dans une autre toile bien connue d'André Fougeron, *Hommage à André Houllier*, présentée au Salon d'Automne de 1948, les personnages présentent la même raideur, la même assurance altière si caractéristique de Piero. Les couleurs du drapeau français reprises dans les vêtements des trois personnages se tenant par la main accentuent la perplexité désapprobatrice d'une large partie de la critique d'art, communiste ou non, peu portée vers tout ce qui ressemble au symbolisme en peinture. Cette mauvaise réception plonge Fougeron dans un vif découragement dont rend compte un long texte de 1949 intitulé « Critique et autocritique », surtitré « Le peintre à son créneau » : « Je me disais en ce qui concerne l'Hommage à Houllier, peut-être plus de laisser-aller, moins de concision dans le dessin, de réticence à l'égard des charmes

trompeurs de la couleur, m'auraient permis d'aller plus loin<sup>38</sup>. »

En 1950, André Fougeron reçoit de la Fédération nationale des mineurs du Nord et du Pas-de-Calais la commande d'une série de tableaux pour une exposition intitulée *Le Pays des mines. Contribution à l'élaboration d'un nouveau réalisme français*. Pour cette vaste commande d'une quarantaine de tableaux, l'artiste choisit de multiplier les dispositifs picturaux, peinture d'histoire, allégorie, portrait, scène de genre, nature morte. Le volontarisme du commanditaire, qui emmène par cars de nombreux visiteurs issus des quartiers et des villes ouvrières, donne à

<sup>38</sup> André Fougeron, « Le peintre à son créneau. Critique et autocritique », *Arts de France*, n° 27-28, 1949, p. 69.

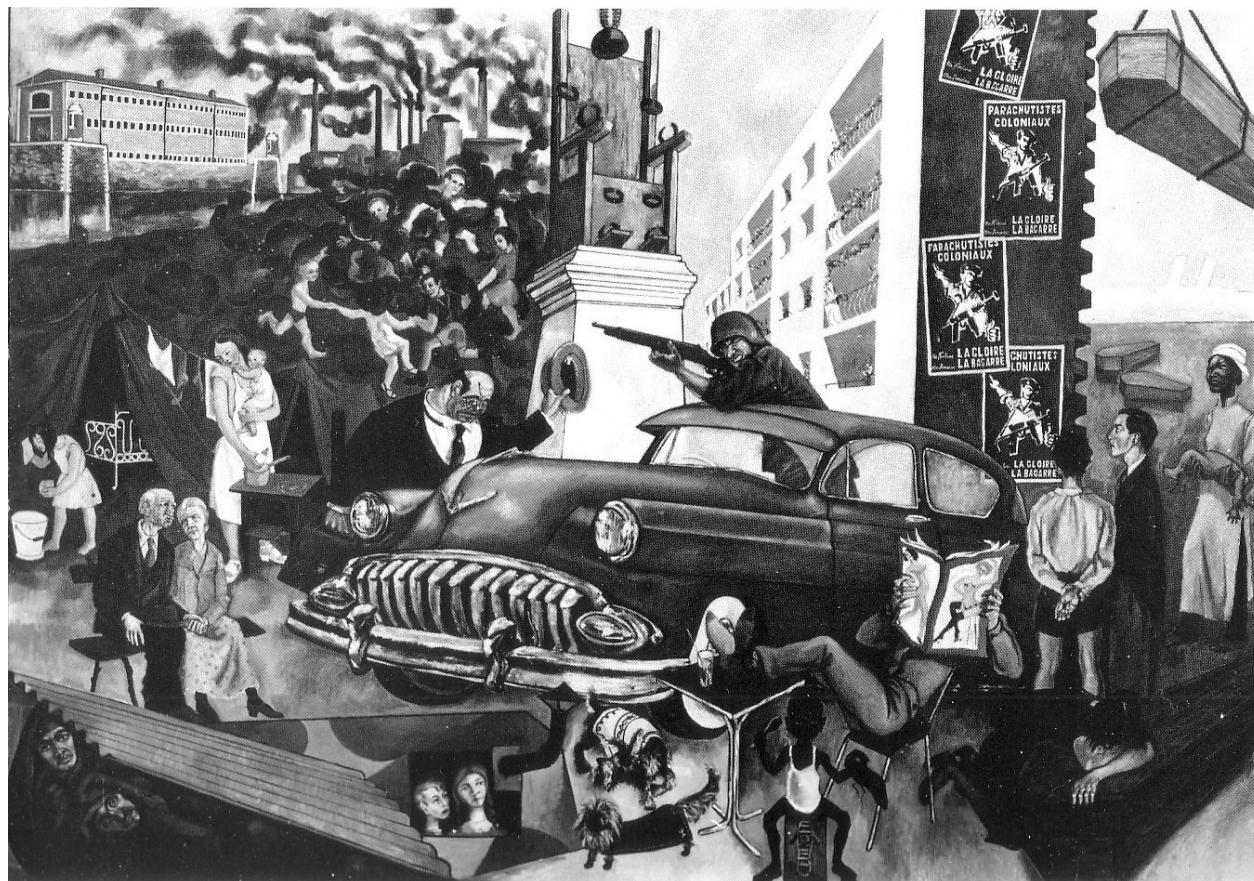


Figure 5. André Fougeron, *Civilisation atlantique*, 1953, huile sur toile, 400 x 600 cm, Tate Modern, Londres (tirage n/b, archives A. Fougeron/IMEC).

l'exposition montée dans une galerie d'un quartier chic de Paris, l'apparence d'un succès populaire. Mais Fougeron savait-il qu'Aragon avait déjà décidé de le marginaliser depuis que le peintre, durant la longue convalescence de Maurice Thorez en Union soviétique (de 1950 à 1953), avait lié son sort au groupe d'Auguste Lecœur, préfacier du catalogue et adversaire politique du poète<sup>39</sup> ? Toujours insatisfait de sa peinture, Fougeron persiste dans sa quête de nouvelles formes plastiques, fort de son expérience italienne, certes, mais cherchant désormais au-delà de celle-ci. Il reprend le fil de l'allégorie avec *L'Enterrement du fils de Victor Hugo pendant la Commune*, présenté au Salon d'Automne de 1952. De nouveau un certain succès au Salon, mais peu d'écho à l'intérieur des dispositifs intellectuels du Parti communiste ; Fougeron craint un certain fléchissement chez les

<sup>39</sup> Voir Dominique et Jean-Toussaint Desanti avec Roger-Pol Droit, *La Liberté nous aime encore*, Odile Jacob, 2004. Plus anecdotiquement, raconte Dominique Desanti, Aragon aurait été irrité par le fait que l'inauguration du *Pays des mines* fit concurrence à celle d'une exposition Picasso qu'il avait introduite.

Nouveaux Réalistes français, groupe d'artistes liés au Parti, dont il était devenu le principal protagoniste<sup>40</sup>.

Ce qu'a obtenu Piero della Francesca à Arezzo au XVe siècle, il faut aussi le réussir ici maintenant, fût-ce en renonçant à la manière du maître renaissant, fût-ce également en s'éloignant de Laurent Casanova. Il ne suffit plus de produire une peinture compréhensible par les masses ; le temps est venu de frapper les esprits, de heurter l'intelligence par le sujet, certes, par les formes et les couleurs aussi, mais surtout par la composition d'un tableau aux dimensions d'un écran de cinéma : en 1953, Fougeron peint *Civilisation atlantique* (Fig. 5), tableau monumental (380 x 559 cm) qui n'est pas sans rapport avec une huile sur toile de plus petite dimension peinte par Adam (1904-1967) en 1934, intitulée *Le riz d'Indochine* (Fig. 6) ; les deux tableaux constituent une charge anticolonialiste,

<sup>40</sup> André Fougeron, « Le Salon d'Automne 1952 ne paraît pas avoir eu pour le Parti... », 8 feuillets dactylographiés, [1952], archives A. Fougeron/IMEC.



Figure 6. Adam, *Le riz d'Indochine*, 1934, huile sur toile, 130 x 162 cm. Planche extraite du catalogue d'exposition Adam. *Présence de l'art dans la cité. Hommage de la ville d'Antony à un créateur*, 1982.

anticapitaliste et anti-impérialiste à partir d'une imagerie narrative multiple<sup>41</sup>. André Fougeron ose une toile de rupture, néanmoins, comme toujours, il doute : « ...je me demandais, confie-t-il bien plus tard, si je ne me rapprochais pas de certaines formes utilisées par les surréalistes ou les dadaïstes. J'étais si peu sûr de moi que je l'ai présentée au Salon d'Automne de 1953 en lui opposant [une allégorie] *Les Paysans français défendent leurs terres*<sup>42</sup> », peinte selon une volonté démonstrative commune : protester contre la présence militaire américaine en France. Mais cette précaution ne suffit pas à Fougeron pour dévier les coups qui lui seront portés.

<sup>41</sup> Voir Adam. *Présence de l'art dans la cité. Hommage de la ville d'Antony à un créateur*, catalogue d'exposition, 1982. Les deux artistes ont participé à *L'art cruel*, exposition conçue par Jean Cassou à la galerie Billiet-Worms en 1937.

<sup>42</sup> André Fougeron, entretien avec Simone Flandin, 11 feuillets dactylographiés, archives A. Fougeron/IMEC.

Nouveau scandale. Fougeron est durement pris à parti par Aragon dont on a souvent cité les formules assassines : peinture « hâtive, grossière, méprisante » qui fonctionne « par énumération de symboles ». Aragon tient enfin sa revanche après l'humiliation subie quelques mois plus tôt lors de l'affaire du portrait de Staline. Les faits sont trop connus pour y revenir ; rappelons simplement que le 12 mars 1953, *Les Lettres françaises* publie un portrait de Staline commandé à Picasso par Aragon. Fougeron hurle avec les loups qui reprochent au dessin de Picasso un traitement marqué par une simplification des formes trop proche de la pochade<sup>43</sup>. Aragon peut maintenant préférer l'injure suprême, *Civilisation*

<sup>43</sup> Voir Lucie Fougeron, « Une "affaire" politique : le portrait de Staline par Picasso », *Communisme*, n°53-54, 1998, repris dans André Fougeron. *Voilà qui fait problème vrai. 1913-1998*, catalogue d'exposition (B. Gaudichon, dir.), [Montreuil], Éditions Gourcuff-Gradenigo/Musée La Piscine Roubaix, 2014, p. 55-77.

*atlantique* est une œuvre « antiréaliste<sup>44</sup> ». Il est vrai cependant que nous pouvons encore aujourd'hui nous interroger avec le même étonnement. Comment Fougeron a-t-il pu commettre cette erreur tactique aussi bête<sup>45</sup> ? Comment a-t-il pu peindre cette toile de rupture – *Civilisation atlantique* – après avoir brocardé de manière si opportuniste un petit portrait de Staline pourtant respectueux de son modèle ? Ironie du sort, Fougeron prend connaissance de la charge d'Aragon à Milan où il séjourne à l'occasion d'une exposition de ses œuvres à la galerie La Colonna. En Italie ! Là où, quelques années plus tôt, la proximité lumineuse d'une fresque avait déclenché chez lui une recherche picturale passionnée.

## Se défendre en peintre

Pour André Fougeron, les propos d'Aragon relèvent de l'insulte plus que de la critique. Dans un projet d'article, il déplore la pauvreté du débat esthétique à l'intérieur des rangs du Parti ; il a nettement l'impression que l'on discute plus et mieux dans les allées du Salon d'Automne que dans une salle où se réunit un comité de réflexion communiste. « On devra se persuader que certaines œuvres que nous jugeons discutables [comme *Civilisation atlantique*] n'en portent pas moins, malgré leurs imperfections, les germes d'un "renouveau" dans la peinture<sup>46</sup> ... » Chez les artistes, ajoute-t-il de manière fort pertinente, une toile de cette nature « vaut explication théorique et critique<sup>47</sup> ». Autrement dit, une théorie, pour un artiste, ne peut s'éprouver qu'avec les moyens de la peinture renouvelés au contact de sa propre histoire. Alors, « fallait-il tenter [*Civilisation atlantique*] ? Sûrement. Lénine a dit et répété que dans notre domaine, il était indispensable de garantir un certain champ de liberté créatrice, d'initiative personnelle, d'inclination propre à chacun et de parler même

de la... fantaisie<sup>48</sup>. » Le reproche récurrent fait à son travail, celui d'être tombé dans le symbolisme ou dans l'allégorie, recouvre aux yeux de Fougeron « une énorme incompréhension et aussi trop d'impatience pour pénétrer les œuvres<sup>49</sup> » telles que les siennes. Quoi qu'on en dise, *Civilisation Atlantique* a suscité « de l'intérêt, de la curiosité, du déchainement de haine [...]. Il en est passé du monde devant, et venu là pour lui<sup>50</sup>. » Il a servi à sa manière la cause du socialisme révolutionnaire en suscitant une polémique publique. Il y a urgence : « Si ce n'est pas moi ou un de mes contemporains qui peignons les C.R.S. et le reste, c'est-à-dire les voitures américaines, les cercueils d'Indochine, les veuves françaises et celle du Viet-Nam, tout ce qui fait partie du drame de notre temps, ça risque de n'être jamais peint<sup>51</sup>. » Fougeron a voulu aller plus loin pour donner au sujet toute sa place par tous les moyens de la peinture. « Le drame, poursuit-il, c'est de sentir ma conscience sinon satisfaite, du moins certaine d'avoir accompli un effort que je me devais de faire. Et, dans ma production, de croire ce tableau valable, peut-être même plus que d'autres<sup>52</sup>. » L'accès à cette vérité personnelle est déterminant pour l'artiste comme pour le militant. Elle peut être considérée comme un des fruits d'Arezzo ! « Mais on ne peut vivre en désaccord avec son Parti<sup>53</sup>. » Comment comprendre ces mots qui surgissent dans la dernière partie d'un texte si franc et direct ? Comme si Fougeron pensait en avoir déjà trop dit.

Quelques semaines plus tard, en avril 1954, le drame personnel de l'artiste impétueux et du militant maladroit se dénoue. Cette fois, *La Nouvelle Critique* n'hésite pas à publier le texte lu par Fougeron devant les militants de la section de Montrouge dans lequel il reconnaît s'être laissé berné par Auguste Lecœur et donne raison à Aragon : *Civilisation atlantique* est un tableau « nuisible à la cause<sup>54</sup> » du prolétariat. Il s'engage à corriger ses

<sup>44</sup> Aragon, « Toutes les couleurs de l'Automne », *Les Lettres françaises*, 12-19 novembre 1953.

<sup>45</sup> Le mot est de Fougeron lui-même dans une note manuscrite tardive portée sur la copie dactylographiée de sa lettre 13 mars 1953 au secrétariat du Parti communiste, archives A. Fougeron/IMEC.

<sup>46</sup> André Fougeron, « Le peintre à son créneau. Quelques observations personnelles à propos de la discussion ouverte », 24 feuillets dactylographiés, [1953-1954], texte sans doute refusé par *La Nouvelle Critique*, archives A. Fougeron/IMEC.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> « Intervention de Fougeron à la conférence de Montrouge », avril 1954, archives A. Fougeron. Voir le dossier « Discussion sur la peinture », *La Nouvelle Critique*, mai

erreurs et à parfaire son « éducation communiste afin d'apporter à la classe ouvrière, au Parti, dans la mesure de mes moyens, des œuvres capables d'exprimer ma reconnaissance au Parti de Maurice Thorez à qui je dois tout et qui est aussi nécessaire pour moi que l'air et l'eau pour vivre<sup>55</sup>. » Le Nouveau Réalisme français est mort. Vive le réalisme. Fougeron ne rendra jamais sa carte du Parti communiste. La traversée du désert est longue. Les années 1970 voient naître d'étonnants tableaux comme cette série sur les malheurs de la guerre ou cette autre consacrée à Courbet – lui aussi autodidacte socialiste et émotif – dont les compositions ouvertes ne sont pas sans rappeler *Civilisation atlantique*<sup>56</sup>. Le militant n'a jamais tout à fait dévoré l'artiste qui, au-delà de l'humiliante autocritique de 1954, a persisté à prendre des risques pour élaborer un ensemble pictural aujourd'hui reconnu

comme un moment nécessaire de la vie esthétique du second XXe siècle. Et c'est bien le tour d'Italie en 1947 qui a appris au jeune peintre communiste français à jeter un regard libre et solitaire devant des œuvres anciennes toujours bouleversantes, cherchant à renouveler sa peinture en y inscrivant sous diverses modalités picturales une émotion au pouvoir intemporel. Tout au long de sa carrière, Fougeron est resté fidèle à cette ivresse italienne. De l'art narratif des fresquistes renaissants à la biographie éclatée de Courbet, des *botteghe* de Sienne à l'atelier de Touraine, un lien invisible témoigne d'un état de recherche permanent et inquiet afin d'accéder à la vie mouvante. Tout l'œuvre d'André Fougeron se résume à cette quête obstinée du réel pris dans l'histoire, par un peintre communiste et sentimental.

---

1954 », p. 150-199.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Admirablement commentés par Bernard Ceysson dans *André Fougeron. À l'exemple de Courbet*, Paris, Somogy/Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, Musée des beaux-arts de Pau, 2005.