JEAN CLAIR

De *l'art en France* à *made in France*

J'ai publié une *Brève Défense de l'art français*, de façon assez confidentielle [1], il y a près de trente ans, quand parler d'«art français» passait pour une provocation. L' époque – l'immédiat après Mai 68 –, était celle en effet d'une étrange collusion entre une droite moderniste qui, au nom de la modernité, s'apprêtait à bâtir le Centre Pompidou pour ouvrir la France au style international, donc, en gros, à une vision américaine de l'art moderne, et d'une jeune gauche qui n'avait de cesse, quant à elle, de dénoncer le discours patriotique que la presse du Parti Communiste,

1. Dans *La Nouvelle Revue française* , oct. et nov. 1968, n°190 et 191.

Jean Dubuffet
Le Voyageur sans boussole
1952
© MNAM

depuis 45, tenait autour de la trinité Léger - Matisse - Picasso.Cette génération des barricades, qui venait de retirer violemment la parole à Aragon [2] et de saborder la vieille Université au nom d'une culture vague de la vie immédiate, rejoignait ainsi les positions d'une bourgeoisie affairiste et pressée qui, près de parvenir au sommet des Trente Glorieuses, congédiait l'encombrante statue de De Gaulle et rêvait de relever le «défi américain». Evoquer dans ces conditions, et en prenant ce dernier comme repoussoir, une spécificité de l'art français, ne pouvait que susciter les ricanements 3. Et ce sont des revues, gauchistes comme Opus International, ou d'influence néo - libérale comme Art Press - titres franglais qui trahissaient des penchants identiques- qui, s'opposant à la ligne « Je vous salue ma France « des Lettres françaises - («françaises», pas «internationales») - allaient, ironisant sur les peintres « de tradition française», se faire les fourriers du Pop et de l'art américain.

La position de la revue que je dirigerais bientôt [4], **les Chroniques de l'Art Vivant,** était différente. L'attention s'y portait de manière égale sur les mouvements européens, tels **Equipo Cronica** en Espagne , la nouvelle école anglaise ou la nouvelle école germanique (avec Gerhard Richter, par exemple), et les mouvements «provinciaux» en France, qui revendiquaient leur identité en s'opposant au centralisme parisien. Le groupe Support/Surface, qui trouva dans la revue son premier appui, était ainsi à son origine un mouvement lié à l'Occitanie et à ses revendications linguistiques.

Mais surtout, comment oublier que l'époque, la fin des années 60,demeurait sous l'exécration des nationalismes ? Du moins des nationalismes européens. On exécrait les nationalismes des vieilles nations, coupables des tueries de 14-18, de 39-45 et des guerres d'indépendance, à la mesure où l'on exaltait les nationalismes des jeunes nations, pays du Tiers Monde d'où l'on attendait, de la Chine à l'Algérie, la régénération de la société.

Dans l'Europe aux anciens parapets, comment cependant, après la Maison de l'Art allemand inaugurée par Hitler, exalter une spécificité de l'art français ? Après les doctrines national-socialistes sur la paysannerie éternelle, comment oser parler de la peinture comme de l'expression d'un terroir, d'une lumière, d'un lieu, sans être soupçonné du pire ?.En ce sens, la phrase d'Adorno sur l'impossibilité de faire de l'art après Auschwitz ne devrait pas s'entendre seulement comme on l'entend d'ordinaire - les mots, la poésie, la peinture, la musique sont incommensurables à

2. Aragon, voulant se joindre aux manifestants , avait été violemment pris à partie et empêché de parler .
3. L'attitude ne valait pas pour l'art contemporain seul : André Chastel rêvait, dès cette époque, d'écrire «librement » une vaste histoire de l'art français qui eût établi ses constantes formelles, sa permanence. Par exemple, la continuité d'un trait à la française, qui court des fresques romanes du Prieuré Saint Gilles à Montoire jusqu'aux grandes compositions de *La Danse* de Matisse.
4. A partir de 1970 et jusqu'en 1975.

l'horreur, et le silence devrait seul y répondre, - mais plutôt, et c'est finalement plus grave : si le nazisme a compromis, perverti et comme contaminé les mots usuels du vocabulaire comme «patrie», «ciel», «lumière», «terroir», «village», «forêt», mais aussi les formes de l'art et les sons de la musique, ne faut-il pas se résigner à n'en plus faire usage ? Qu'attendre de la musique après Richard Strauss ? De la philosophie après Heidegger ? Du classicisme après Albert Speer ? De la figuration après les réalismes totalitaires ? La victoire du nazisme, si victoire il y a eu, je la vois dans l'impossibilité où poètes et peintres auront été mis d'user innocemment désormais des mots de la tribu, et de tout un patrimoine commun d'images sur quoi la culture en Occident s'était fondée.

Au lieu de cela, s'était donc imposé peu à peu, en l'espace d'une génération, comme **lingua franca** de la création post-45, un succédané fadasse des idéaux universalistes, un suprationalisme de pacotille, cet art dit «international», de New York à Düsseldorf, de Los Angeles à Stockholm, de Chicago à Zürich, qui se prétendait absolument moderne parce qu'il était garanti pur de toute contamination, sans attache et sans dette. Clement Greenberg, qui savait fort peu de l'histoire de l'Europe, fut l'artisan essentiel de cette légende, proposant une théorie de la modernité d'où maints grands noms de l'art européen,, notamment celui de Schwitters, se trouvaient singulièrement absents.

Les Etats- Unis, cependant, j'en revenais. J'y avais vécu trois ans. J'avais passionnément aimé ce pays, les études que, à Harvard, j'y avais suivies, les gens que j'y avais rencontrés. J'avais aimé aussi cette lumière de haute montagne, et la désolation des paysages. Le sentiment d'être sur une ligne de front n'allait pas sans une certaine exaltation. Sans parler de la jubilation d'y découvrir une architecture admirable. Et puis, quelques années avant que la critique française ne s'y intéresse, j'avais interrogé puis aimé les formes si étonnantes encore - on était en 1965/66 - qui étaient celles du *Hard Edge*, du minimalisme, des Structures Primaires, etc. Et pourtant...

Et pourtant, il m'arrivait de plus en plus fréquemment de regretter l'Europe. Je gardais en moi le souvenir d'une autre lumière, d'un autre espace, d'un autre horizon visuel, olfactif, sonore, et qui me manquaient . Tout comme me manquait l'usage quotidien de ma langue, et le fait de rêver en français. Il y a sans doute une grande jouissance à pouvoir parler plusieurs langues, à se couler dans plusieurs systèmes logiques. Mais on

ENTRETIEN AVEC PONTUS HULTEN

L'art est-il trans-national ?

Créateur du Modarne Museet de Stockholm (1957), à partir de 1973, directeur du Musée National d'Art moderne chargé de présider aux destinées du Musée au futur Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, directeur artistique du MOCA de Los Angeles (1981), du Palazzo Grassi à Venise (1985), de la Kunsthalle de Boon (1990) et du Musée Tinguely à Bâle (1996), Pontus Hulten est un acteur et un témoin privilégié du mouvement d'internationalisation du monde de l'art, d'autant qu'il fut à la tête du CIMAM (Comité International des Musées d'Art Moderne).
C'est " l'homme réaliste " (pour reprendre l'expression que lui-même employa à propos de Pollock) qui prend position sur la globalisation du monde de l'art et sur ses effets de domination d'ouverture et de clôture. La qualité de l'oeuvre, l'intérêt pour la différence et le contexte de la réception sont selon Pontus Hulten des facteurs aussi importants de la diffusion de l'art que les volontés commerciale ou politique.

Si l'on considère l'art depuis 1945, ne peut-on pas dire qu'aux écoles nationales a succédé - grâce à une vitesse accrue de la circulation des oeuvres, à l'intervention des milieux politiques et à la complexité croissante des réseaux marchands - un art sans frontières imposé par ceux qui en ont les moyens financiers et techniques ? Serge Guilbaut a pu ainsi suggérer que la diffusion de l'Expressionnisme abstrait américain en Europe après guerre était due à une véritable stratégie de contrôle politique et économique.

L'art en Europe manquai de vitalité. A part Tinguely, il y avait très peu de choses. Il y avait Mathieu qui avait des rapports avec les Américains parce qu'il était employé comme agent de presse par une compagnie transatlantique. Le choc culturel à été phénoménal quand on a vu la taille des tableaux américains, leur liberté d'expression. Egalement la littérature, la façon de vivre. Le succès était pour ainsi dire tout naturel.

ne peut écrire, je crois, que dans sa langue maternelle. Le réseau des relations linguistiques,tissées dès les premiers mois de la vie, dès les premiers jours disent même aujourd'hui les neurologues, est si fin et si fragile, pareil aux nervures d'une feuille d'arbre, qu'il faut, pour savoir exprimer dans des mots les inflexions les plus précises de sa sensibilité, avoir su préserver ce trésor des premiers moments, et dont la maîtrise ultérieure d'autres langues n'approchera jamais la richesse.
Ainsi de la langue, ainsi de l'art. Une peinture nait aussi d'une langue maternelle, d'un rapport très ancien à une terre natale. En Italie, quelques champs ou quelques collines suffisent à distinguer une Ecole de peinture d'une autre, comme un côteau sépare un grand cru d'un vin

Mais avec le pop, c'était un peu différent. Il y avait déjà eu à Paris Yves Klein, Soto et Tinguely. Cela a été littéralement écrasé, remplacé par le pop américain. Là on peut vraiment parler de " lancement " par Léo Castelli qui était un européen né à Trieste, mais comme souvent plus américain que les autres, et par Sydney Janis. On peut parler d'une certaine tendance à l'impérialisme culturel mais qui n'a naturellement pas duré. En effet, l'impérialisme des images ne peut vivre qu'avec du fond, qu'avec de la substance.
Il n'y a donc pas eu d'impérialisme culturel programmé mais un impérialisme réel, à travers des canaux tout à fait ordinaires. Cela à pris très longtemps avant que Philip Morris ne soutienne Jasper Johns. Il l'a fait, maisq l'Etat français ne soutenait-il pas également les expositions françaises à New York ? Je ne vois pas une grosse différence entre les deux et surtout je ne vois pas de complot. Il n'y a pas d'impérialisme orchestré qui aurait imposé ses normes. L'intérêt pour l'art des Etats-Unis était qu'il s'agissait d'un art différent. D'ailleurs beaucoup de jeunes artistes sont alles vivre à New York : c'est la problématique explorée par l'exposition Paris-New York, présentée en 1977 au Centre Georges Pompidou. Seul Jean Tinguely n'a pas aimé les Etats-Unis même s'il était très ami avec les artistes pop, surtout Rauschenberg et s'il admirait beaucoup Oldenburg. Sans doute les Etats-Unis manquaient-ils pour lui de raffinement.

Et le succès d'Andy Warhol ?

Il est dû tout simplement à son art ! Il a eu un succès direct auprès de la jeunesse à cause de la drogue, l'homosexualité, toutes ces choses qui entraient à ce moment-là dans l'imaginaire des jeunes. En 1968, il y a eu une grande exposition Warhol à Stockholm. On a fait un catalogue qui était assez volumineux. On en a vendu 30000 exemplaires, achetés par des gens qui n'en achetaient jamais. C'est devenu une espèce d'objet de culte. Son art était là dedans : frais, pas alourdi par le symbolisme. Il traite de choses qui pourraient très facilement être prises pour des symboles mais ce ne sont pas des symboles. Son oeuvre a facilement circulé parce qu'elle représente une image de la culture américaine. C'est léger, humoristique. Il y avait un désintéressement chez lui qui est aussi dans ses oeuvres. Je me souviens qu'il m'a dit : " Je n'ai pas de quoi acheter de la toile et les châssis ", puis à la fin

courant : l'Ecole de Ferrare n'est pas celle des Marches ni de l'Ombrie. Et dans le nom du peintre, n'en déplaise à Lacan, c'est la toponymie qui l'emporte sur le Père : Léonard de Vinci, Cima da Conegliano.La maitrise de l'artiste est clairement désignée comme «tenure»d'un lieu déterminé, fût-ce une bourgade..L'oeil s'est formé à une certaine lumière, à une certaine découpe des formes, à un certain bornage de l'horizon, à une certaine occupation des sols - et à la tradition qui s'est développée là. Il avouera sans cesse sa dette et ses attaches. Une revendication, dans ces années d'écologie balbutiante était «vivre au pays». Pourquoi n'aurait- ce pas été»peindre au pays» ?
L'Amérique m'avait donné jusqu'au vertige l'impression du vide, sur

de l'exposition, " Etant donné que vous avez financé la toile, cela vous appartient ". Cela me paraissait incroyable. Je ne suis pas capable de définir sont art même si je l'ai bien connu personnellement. Il était religieux peut-être avant tout. Sa mère était une catholique fervente polonaise.

Vous pensez donc que les facteurs les plus importants de la diffusion des oeuvres sont leur qualité et la réponse qu'elles apportent aux interrogations du moment ?

Lart pop a été transporté et accepté sans changement de ce côté-ci de l'Atlantique.
En revanche le Nouveau Réalisme de Pierre Restany qui est un mouvement international n'a pas intéressé les Américains, mis à part Yves Klein. Le pop art a été accepté en Europe comme un art Américain mais qui portait en lui l'acceptation de la vie quotidienne la plus banale comme une notion internationalment valable. Avant, aumoment de l'Impressionnisme, du Cubisme et du Surréalisme, l'art était en opposition avec la société qui le rejetait. De même pour les Constructivistes et le Bauhaus. Ce divorce cesse d'exister avec le pop qui n'est pas un art en révolte, en opposition avec la vie quotidienne mais qui utilise des formes banales d'une façon différente. Le Nouveau Réalisme correspond à une semblable acceptation qui se produit en même temps mais alors qu'on peut individualiser très clairement deux groupes d'artistes pop, le duo Johns-Rauschenberg et un groupe de quelques cinq ou six autres dont Oldenburg qui comme Duchamp exagère l'aspect inconsciemment érotique des objets, le problème du Nouveau Réalisme était une certaine incohérence stylistique. Tinguely le remarquait déjà : en dehors de l'utilisation de matériaux modernes et de la présence de Pierre Restany, il n'y avait rien de commun entre les Nouveaux Réalistes, ni stylistiquement, ni philosophiquement.

L'efficacité de la diffusion d'une oeuvre serait donc liée à sa cohérence interne. Quelle est la part de la stratégie de l'artiste et comment devient-on " un artiste international " ?

Duchamp est le type même de l'artiste international. Il a d'abord été accepté par un tout petit milieu parisien, puis il va à New York pour devenir ce qu'il est pour nous aujourd'hui. Il a eu une reconnaissance internationale à travers un processus qu'il a d'ailleurs lui-même

lequel les constructions humaines ont été jetées, sans souci des propriétés du paysage. En France, la route épouse le terrain ; là-bas, l'autoroute était une violence imposée au chaos. Si peu de formes au bout du compte, si peu de détails. L'impression générale était d'une privation sensorielle entretenue sur des milliers de kilomètres, et que viendraient rompre, d'autant plus brutales, des explosions de sons et de formes. En Europe, dans les cités comme à la campagne, la sollicitation sensorielle demeurait continue, tempérée, modulée par les siècles, toujours différente . Mille choses en quelques minutes relançaient le regard, l'oreille, le goût. Et là-bas, c'était l'indéfinie promulgation du vide, ou bien la répétition obsédante du même, qui nie l'étendue. Les mêmes couleurs industrielles,

préparé, comme toujours, d'une façon très subtile. Il a fait une valise, la Boîte-en-valise dans laquelle il a rangé des reproductions miniaturisées de ses oeuvres. Il l'a faite quand il a eu peur que son oeuvre ne soit oubliée et qu'elle ne reste pas ensemble. Après, il a eu le soin de la rassembler le plus possible au Musée de Philadelphie. Il craignait qu'on ne reconnaisse plus son oeuvre qui était réduite en nombre et en taille. Il y aurait eu un Duchamp par ci un Duchamp par là, tandis qu'avec la Boîte-en-valise, ce danger était écarté.

Si l'on en croit Yves Michaud, le danger est d'pprocher les arts qui sont différents en les voyant à travers nos propres yeux, en oubliant - je le cite - " que les valeurs artistiques - et non plus esthétiques cette fois-ci - sont fondamentalement locales et non pas globales ". N'est-ce pas en effet ce que risquent d'engendrer l'institutionnalisation et l'internationalisation du réseau des conservateurs, des critiques et des marchands ?

Laremarque de Michaud contient une critique négative : il dit qu'en somme on ne sort pas d'un cercle étroit. Mais ce qui a été fait au moment des Magiciens de la terre, c'était précisement l'effort pour en sortir et paradoxalement cela n'a été bien reçu par les milieux intellectuels ! Il y a donc aussi des tabous. Moi, je l'ai toujours défendu : il y avait des points forts alors qu'on n'a parlé que des points faibles(la division en deux de l'exposition, un titre un peu trop " poétique "...). Pourtant ce n'était pas le cercle fermé de la F.I.A.C. ! Mais les organisateurs ont oublié de présenter tout ce qui était simple et direct. On aurait pu montrer par exemple l'expérience qui avait été menée avec un jeu de cartes représentant des oeuvres de Klee, Picasso et d'autres et que devaient classer les aborigènes de la rivière Sepik. Ils y sont parfaitement arrivé et n'y a eu que très peu d'erreurs. Ni le catalogue, ni l'exposition n'avaient cette simplicité, cet enchantement. L'exposition est devenue une exposition de comité. Je pense qu'on pouvait approfondir le dialogue avec les peuples Sepik à cause de l'importance qu'ils accordent à l'esthétique, même dans le domaine marchand. Mais ces cultures esthétiques sont si fragiles que quand on triche, on casse. Quand on pose la question de ces cultures, on fausse la situation. C'est tout le problème des Magiciens de la terre. Il y a d'autres cultures esthétiques comme celle des Esquimaux où l'esthétique est liée à la vie quotidienne. Elle rend les journées plus belles et demande un engagement de l'être humain.

les mêmes formes massivement produites, les mêmes boutons de porte, du Canada au Nouveau Mexique. «Il y a plus d'art chez vous en quelques mètres carrés que chez nous sur trois ou quatre cent miles», disait le sculpteur Toni Smith. Mais cette privation sensorielle avait fini par être le façonnage d'un *habitus.* Qui a été soumis à cette rareté, comme un alpiniste de respirer à quatre mille mètres, ne peut que trouver insupportables, comme des poisons violents, l'abondance, la plénitude, la diversité du paysage européen,, la variabilité de son air et de sa lumière. Pour une sensibilité américaine moyenne, une oeuvre d'art « à la française «, un film français apparaitront souvent trop compliqués, trop riches, trop ésotériques. Un dixième seulement de Manet, de Cézanne, de

Braque suffirait à son bonheur. Cette esthétique «allégée» de la réception de l'art européen, on la retrouvait dans la production artistique : le minimalisme, la nécessité d'être évident, « *a rose is a rose...*», l'obsession puritaine de ne rien cacher, de «tout» mettre étalé sous les yeux. Tout, c'est à dire le moins possible. Car derrière, il n'y a rien...*Less is more.*

Pour ma part, après avoir aimé cette raréfaction, ce dépouillement Quaker, cette esthétique qui se refuse à l'idée de profondeur, j'avais fini par suffoquer. Il me fallait à nouveau goûter à la surprise de se perdre doucement, à la jouissance de se laisser aller, comme on se perd à Venise ou dans les médinas arabes, où tous les sens soudain sont mis en éveil par l'afflux des sensations, la profusion des détails, prêts à saisir tous les accidents, les hasards, les relances d'un parcours. Après l'ennui mortel du ***Highway***, c'était l'enchantement du raccourci qui fonce à travers les haies et les chemins creux. Or la peinture française, vue comme je la voyais, à distance, de Soulages à Michaux, de Sima à Hélion, et telle que je la comparais à l'art de Kline, de Pollock, de Rothko, de David Smith, me semblait traduire, dans son essence, cette complexion si singulière et si riche. Etait-ce décidément si idiot de rappeler que l'art a une patrie [5]? On devrait relire Taine, qui ne mérite pas sa mauvaise réputation : ses pages sur l'art sont d'une admirable sensualité.

Imagine-t-on Maupassant hors du pays de Caux ? Les personnages de ses **Nouvelles**, si confinés à une parcelle de la Normandie maritime, sont pourtant universels. « Yvetot vaut bien Constantinople». Julien Gracq ne dit rien d'autre dans les admirables pages qu'il a consacrées, dans ses **Lettrines**, à la topographie du bocage de Loire, et à la littérature dont elle est l'origine. Le **locus**, le **loculus**, le «pays», qui ne s'identifie ni à la région ni au village, mais à une certaine communauté économique et linguistique, est le seul lieu en effet d'où puisse naître une oeuvre de portée universelle. C'est vrai de la littérature. C'est plus vrai encore, si j'ose dire, de la peinture, si charnellement liée à un moment, à une lumière, à une configuration.

Le vert paradis se trouve sur la terre, pas dans la tête, avec ses couleurs, ses odeurs, ses formes. C'est sa singularité sensuelle qui en a fait un paradis. Les plus grands peintres américains, je pense à Thomas Eakins, à Edward Hopper, sont des peintres qui, à l'image de Henry James, ont souffert d'être américains comme d'un exil. Leur vrai lieu, leur **locus patriae**, demeurait la tradition européenne Or, ni la terre ni la lumière américaines ne leur offraient cette possession, dont, en Europe, ils avaient

5. C'est l'entreprise éditoriale de Pierre Nora, en 1986, *Les Lieux de mémoire*, qui réhabilitera la notion d'identité nationale , et en particulier, celle des liens entre l'art d'un pays et son paysage. Qu'on relise à cet égard le très bel essai de Françoise Cachin, «Le paysage du peintre» in *La Nation*, Gallimard, vol. II, pp. 435-486.

cependant deviné et approché la jouissance. Ce que je reproche à l'abstrait, à la peinture minimale et conceptuelle, c'est de donner l'illusion de vivre dans une société sans histoire et sans lutte, sans attache et sans frontière - et même hors de la société et hors de notre terre. Il faudrait qu'une oeuvre peinte soit très forte - ou très faible - pour donner une telle illusion. Après tout, si la peinture a vocation universelle, elle n'est pas elle- même un moyen d'expression universel. C'est parce qu'elle reste attachée à des lieux précis qu'elle ne se rencontre pas indifféremment partout. Des pays, des continents l'ont ignoré ou l'ignorent encore.

Or, la chose étrange, pour revenir à notre sujet, c'est que dans ces années où la France ironisait sur les valeurs nationales et ridiculisait les traditions et les attachements locaux pour ne s'ouvrir qu'aux charmes de l'abstraction américaine, d'autres pays en Europe, et singulièrement les pays qui avaient connu en 1945 la défaite, développaient un art que nous ne pouvons appeler autrement que «nationaliste». C'est l'Allemagne, l'Italie, la Grande Bretagne. Ce sont aussi les trois et seuls pays européens dont l'art aura connu, dans les années 80, une reconnaissance internationale - c'est à dire la sanction du marché américain.

Dès la fin des années 70 se développait ainsi en Italie une école qui rappelait ouvertement la tradition de la *Metafisica* et qui allait s'illustrer sous le nom de *Transavanguardia.* En quelques années, les murs des musées américains, si rebelles à la peinture française en quoi ils ne voyaient que des succédanés malhabiles de leur propre art, allaient accueillir les toiles de Sandro Chia, Francesco Clemente, Mimmo Paladino. En Allemagne, au même moment, autour de Baselitz, d'Immendorf, de Kiefer, de Lüpertz et de quelques autres se développait une peinture figurative dont le style ressuscitait l'expressionnisme et dont les thèmes puisaient dans la légende de la Germanie éternelle, du Walhalla à Arminius, et du Trésor des Héros à la Grande Chancellerie du Reich. Personne ne trouva à redire à cette quête identitaire, en dépit du fait que l'union d'une imagerie à forte consonance nationale, et d'un style- l'expressionnisme - que Goebbels avait célébré en 1933 comme pure expression du génie germanique, pouvait laisser songeur. Certains dérapages antisémites, dans les discours des représentants de cette peinture, furent aussi passés sous silence : au nom de la nation et des lois du marché, on choisissait de fermer les yeux [6].

Quant à la Grande- Bretagne, elle devait être aussi le lieu d'une semblable «renaissance». La communauté de langue avec les Etats- Unis l'avait

6. Par exemple Baselitz , interrogé sur son absence de l'exposition Primitivism, au MoMA, répondit : "Rubin (Commissaire de l'expositio, et Directeur des Peintures) n'aime pas ce que je fais. Il est juif : il a donc une autre esthétique, une autre culture. Il n'aime ni les Allemands, ni l'art allemand" (in *L'Art Africain dans la collection de Baselitz* , 4e Salon International des Musées, Paris, avril 1994, p18).

peut-être rendue plus attentive à la menace de colonisation dont sa voisine,la France, avait été la proie. Dès le milieu des années 70, David Hockney avait attaqué la politique culturelle de la Tate Gallery, trop tournée vers la seule abstraction américaine et l'avait dénoncée dans un article retentissant du **Time**, intitulé « *No Joy at the Tate* « Le fait est qu' à la suite se développa, à Londres, au début des années 80, un art qui rejetait les modèles d'Outre-Atlantique en s'appuyant sur une tradition spécifique de la peinture britannique, de Sickert à Spencer, enrichie de l'apport de l'expressionnisme allemand . La revendication identitaire fut là aussi poussée au point que l'on n'hésita pas à parler d'une «Ecole de Londres». Ses principaux représentants en effet - comme ceux, entre les deux Guerres, de l' «Ecole de Paris», se trouvaient être pour la plupart des émigrés d'Europe centrale, grandis dans l'expérience de Kokoschka (lui-même réfugié à Londres durant la Guerre) puis rassemblés autour de la présence puissante de Francis Bacon. Ce furent Lucian Freud, Auerbach, Kossof, Kitaj...Imaginons la risée qui eût accueilli celui qui, à Paris, aurait proposé de montrer à Beaubourg, dans ces mêmes années, une nouvelle Ecole de Paris. Et pourtant, les membres putatifs de cette dernière, émigrés venus de tous les pays après la Guerre, de Mason à Arikha, de Music à Vallorz, auraient pu faire pièce, avantageusement, à leurs collègues d'outre Manche.

Outre ces créateurs qui avaient choisi Paris, bien des peintres «provinciaux» méritaient considération. Une ironie a voulu que ce fût ainsi un vieux peintre de la Flandre française, Eugène Leroy qui, à 88 ans, devint la coqueluche des salons parisiens de l'avant- garde au début des années 1990, exhibé, lui le vieux Flamand attaché à sa terre, comme on avait exhibé le Huron de Voltaire. Or, nous avions été quelques-uns[2], vingt ans auparavant, à avoir tenté d'attirer l'attention sur lui. En vain : cette peinture luministe épaisse, généreuse, dans la tradition flamande d'Ensor et de Permeke, à mi chemin entre l'abstraction et la figuration, provoquait sarcasme et mépris. Il fallut qu'il fût découvert au milieu des années 80 par le marché allemand [7] et sacré «grand peintre français «, pour que, par ricochet, on reconnût à Paris son importance. Or ce qui est vrai du cas Leroy l'est tout autant de nombre d'artistes scandaleusement maintenus dans l'ombre, et par exemple immédiat, de son voisin à Lille, le sculpteur Eugène Dodeigne.

7. Marcel Evrard, Directeur de l'Ecomusée du Creusot, Louis Deledicq , créateur du Centre d'Art de Tanlay, entre autres.

Mais à quoi bon multiplier les noms, les occasions ratées, les oeuvres oubliées, les carrières stoppées par l'indifférence ou l'ignorance de ceux

qui avaient pour mission de les défendre ? Sans doute la France avait-elle pâti de l'absence d'une figure majeure, centrale, analogue à celle de Bacon à Londres. La disparition prématurée de Nicolas de Staël, qui aurait pu jouer ce rôle, avait laissé la place vacante. Ni Soulages, ni Balthus, trop orgueilleusement, chacun à leur façon, replié sur une aristocratique ou orgueilleuse solitude, n'avait voulu ou su jouer ce rôle de rassembleur. Dans ce vide, où la place du Roi demeurait vacante, n'était demeuré que le rôle du bouffon, complaisamment rempli par un César omniprésent.

Or, ce refus de «penser» et,partant, d'imposer à l'attention étrangère une Ecole de Paris, la gêne à affirmer notre identité et nos propres valeurs, au moment où nos voisins allemands, italiens et anglais brandisssaient leur drapeau, peut aussi se mesurer au refus - à la paresse du moins - de faire son histoire. La légende, née des analyses greenbergiennes, puis complaisammment entretenue, d'une modernité qui courrait de Cézanne à Picasso, de Picasso à Kandinsky, de Kandinsky à Pollock, de Pollock à l'émergence d'une Ecole de New York après I945, a l'avantage de situer la France à l'origine de l'avant-garde. Elle a le désagrément de l'éliminer à mi- course. Au lieu donc de se contenter de cette histoire qui n'est jamais, comme toute histoire,qu'une illusion rétrospective, une reconstruction *a posteriori*, et bien entendu établie par les vainqueurs, il serait plus courageux - et plus avantageux pour nous -, de cerner, de délimiter certains points forts, certaines rencontres, certaines influences qui, de proche en proche, dessinent une configuration tout autre de l'art français après 1945. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple : entre 1947 et I952, à Paris, qu'en fut-il de ces rencontres et de cette suite d' amitiés et d' influences qui réunirent Dubuffet, Giacometti, Grüber, Balthus, Hélion, Mason et Freud autour du thème commun des places et des rues de Paris? Il y eut là, quelques années, un moment très fort et très singulier de la sensibilité urbaine, dont je ne vois pas d'équivalent ailleurs. Chastel,s'il avait vécu, se serait attaché je crois à retracer cet épisode, et avec lui quelques autres de l'art français de ce siècle, qui sont l'histoire de l'art d'une nation, singulière, irréductible à tout autre, le croisement entre un certain lieu de la planète, et de certains esprits, certains regards, qui se trouvèrent là, contemporains, fraternels....

Vient de s'ouvrir à Beaubourg, pour célébrer son vingtième anniversaire, une exposition « **Made in France**» à la gloire de l'art français depuis I945 . On y montre un vaste ensemble des collections publiques et l'on y

découvre des oeuvres qui, depuis leur acquisition, furent gardées dans les réserves, des peintres comme Otto Schauer dont le public ignorait jusqu'à l'existence. Mieux vaut tard que jamais. Mais il est bien tard. Deux générations auront été entretemps sacrifiées au nom de l'internationalisme et du «progrès» en art.

Peu d'Etats comme la France auront consacré autant de moyens à promouvoir « l'art contemporain «. « Si on aligne à la suite les uns des autres les FRAC,les centres d'art, les écoles d'art et les musées *impliqués* [4]dans la présentation d'oeuvres contemporaines, sans oublier l'ensemble des commandes publiques, la progression de l'art contemporain en France s'impose d'emblée « lisait-on dans un bulletin officiel récent [5]. Dans la Novlangue, même les lapsus ont leur signification : «impliquer» veut dire «engager dans une affaire fâcheuse» ou «mettre en cause dans une accusation». Et c'est bien de cela dont il s'agit, sous le triomphalisme du ton : faute de *s'appliquer*, l'Etat s'est compromis dans un scandale, qui est l'absence de reconnaissance de l'art français qu'il était supposé «promouvoir» . La «progression» a débouché sur un vide. Pourquoi ? Les Rois, les Princes,qui avaient le privilège de collectionner, de passer

Les Magiciens de la Terre
© MNAM