

L'École de Paris,

Un problème de définition

LAURENCE BERTRAND DORLÉAC

Em português pp. 505

*E*n 1946, le critique américain Clement Greenberg

visitait l'exposition de peintures à l'huile de la galerie Pierre Matisse à New York, d'autant plus curieux d'en savoir plus sur "l'évolution de la peinture française depuis 1940"¹ qu'il ne disposait jusque-là que de quelques recueils de mauvaises reproductions. Il vit là trois tableaux de Dubuffet, Matisse et Marchand, deux Rouault, un Picasso et un Bonnard, et lorsqu'il fit le point de ses impressions, sa déception à peine voilée annonçait comme imminente la naissance d'une école artistique américaine débarrassée de la suprématie de *l'École de Paris*. Comme dans toute prise d'autonomie, les modalités de la rupture n'apparaîtraient qu'après coup. En l'occurrence, la stratégie passerait par une assimilation bientôt suivie d'une exclusion radicale: New York imposerait ses artistes en commençant par les mesurer, dans les mêmes galeries, à ceux de *l'École de Paris*.²

Dans le compte-rendu de cette exposition, Greenberg souscrivait aux règles de la diplomatie guerrière, en annonçant que le seul étalon possible demeurait Paris, avant de rendre compte de

¹ Voir Clement Greenberg, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961, et traduction française par Ann Hindry, "L'École de Paris: 1946", in: *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, 1988, p. 133.

² Voir les écrits de Serge Guilbaut qui font état de l'évolution de la scène artistique américaine, en particulier: *How New York stole the Idea of Modern Art*, Université de Chicago, 1983, traduction: *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, notes traduites par Catherine Fraix, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1988. Voir également: Roland Tissot, *L'Amérique et ses peintres, 1908-1978*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980; enfin, sur l'après-guerre plus généralement: le catalogue de l'exposition du Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne: *l'art en Europe, les années décisives 1945-1953*, textes de Bernard Ceysson, Gérard Monnier, Catherine Bompuis, Maurice Fréchuret, Jean-Luc Daval, Jacques Beaufret, Madeleine Bonnard, Jean-François Chevrier, Françoise Guichon et Michel ragon, Editions d'Art Albert Skira SA, Genève et Association des Amis du Musée de Saint-Etienne, 1987.

l'impasse matérialiste et positiviste où trouvait la peinture française. Malgré son apologétique³, les réserves qu'il formulait faisaient de son texte un dernier acte d'allégeance, juste avant les hostilités entre les deux capitales et deux écoles qu'il restait à définir. L'École de New York n'était qu'en germe. Quant à l'École de Paris⁴, Greenberg lui attribuait une acception bien spécifique: elle était "la peinture française"⁵ *moderne*, représentée aussi bien par des artistes français que par des peintures d'origine étrangère comme Miró, Picasso ou Mondrian. Or, en France à la même époque, cette École n'en était pas à son premier glissement sémantique, loin d'atteindre à la cohérence qu'il lui prêtait.

En réalité, l'histoire mouvementée de ce concept rappelle à bien des égards les combats internes de la scène artistique française, partagée entre un orgueil moderniste, universaliste, et son pédant conservateur et chauvin. Depuis le début, il s'agissait d'une *idée artistique* qui ne relevait pas uniquement d'une histoire formelle mais bien plus générale. Comme souvent, l'art et les artistes servaient plusieurs causes, qui, lorsqu'elles évoluaient, modifiaient de fond en comble une taxinomie originelle. Plus le temps passait et plus la définition de l'École de Paris s'éloignait de son acception initiale jusqu'à devenir, au bout du compte, le contraire de ce qu'elle avait été. C'est que cette évolution une autre, chargée des mouvements conflictuels et imperceptibles d'une identité française fragile. L'École de Paris, c'était comme la France de Braudel: un résidu, des additions, des mélanges et un combat contre soi-même⁶.

L'indécision lexicographique

L'imprécision et la diversité des définitions de l'École de Paris au vingtième siècle consignent un usage extensible. Les dictionnaires généraux s'entendent approximativement sur une définition de *l'école artistique* ou de *l'école de peinture*, mais l'École de Paris n'apparaît jamais aux côtés des exemples traditionnels des Écoles florentine, vénitienne, romaine, flamande ou française⁷. La définition la plus éclairée mais incomplète nous est livrée dans l'édition de 1979 du *Dictionnaire international des arts*:

l'École de Paris, ce serait:

"des peintres étrangers, principalement Israélites, qui, à partir de 1908-1910⁸, choisirent de vivre et de s'installer à Paris et que rapprocha, sans véritables affinités,

³ "Paris reste la source de tout l'art moderne (écrivait-il) et chaque mouvement qui s'y produit est décisif partout ailleurs pour l'art d'avant-garde, une avant-garde qui ne l'est précisément que dans la mesure où elle réagit aux vibrations de ce centre nerveux et de cette antenne de la modernité qu'est Paris— puis ces vibrations, les prolonge. D'autres lieux (Berlin sous la République de Weimar, par exemple) ont bien pu se montrer plus réceptifs à l'histoire immédiate; Paris n'en reste pas moins depuis un siècle la ville qui a le plus fidèlement transmis l'essence historique de notre civilisation". Clement Greenberg, *Art et culture, op cit.*, p. 133.

⁴ L'expression est employée à trois reprises et dans le titre de son article.

⁵ L'expression est employée à quatre reprises.

⁶ Voir Fernand Braudel, *L'identité de la France. Espace et histoire*, Paris, Arthaud-Flammarion, 1986, p.17.

⁷ L'édition de 1985 du *Grand Robert de la langue française* fait intervenir, afin d'illustrer la définition d'une école qui réunirait "un ensemble d'artistes (notamment des peintres) rapprochés par une attitude commune, un milieu commun "sans qu'il y ait forcément influences", un passage sibyllin des *Voix du silence* (1951) d'André Malraux: L'exposition qui, après vingt ans d'esthétique hitlérienne, groupait à Munich les autodidactes, sous le trite "peintures libres", semblait dans son ensemble un pastiche de l'École de Paris, bien qu'aucun maître français en particulier n'y fût imité".

⁸ En réalité, l'installation des peintres immigrés commença avant 1908. En 1900, avec le premier séjour de Zak, en 1901, avec l'arrivée de Mela Muter, avec celle de Pascin et Czobel en 1905, de Modigliani en 1906.

un expressionnisme tourmenté, véhément, exprimant leur déracinement et leur solitude, notamment Chagall, Soutine, Mondigliani, Pascin, Kisling, etc. Ce terme s'étendit ensuite à tous les peintres immigrés, pour désigner, à partir de 1945, l'ensemble de la peinture française contemporaine par opposition à l'École de New York, rivale de l'École de Paris⁹.

Sans repère chronologique sur l'utilisation de l'expression, le lecteur pourrait en déduire qu'elle fut utilisée selon un *tempo* bien défini, désignant, premièrement, les artistes juifs slaves, puis les artistes du monde entier, alors que tout démontre au contraire l'indécision à sortir d'une première définition franco-française de l'École de Paris, avant d'accepter son métissage¹⁰. L'erreur en partie de l'oubli des origines précises de l'expression. Plusieurs textes de témoins historiques rappellent qu'elle aurait été employée de manière significative pour la première fois au vingtième siècle, par André Warnod¹¹, en janvier 1925, dans l'hebdomadaire *Comœdia*. Mais en réalité, l'École de Paris fut lancée par le critique de façon plutôt anodine, pour défendre aux yeux du monde une école de tradition moderne¹², vivante et de surcroît française. Son texte fondateur sur "l'Etat et l'art vivant" dénonçait l'Académie et l'art officiel des Cormon et des Cabanel alors qu'étaient ignorés les véritables créateurs: "les grands indépendants (...) dont les œuvres (occupaient) la place d'honneur dans les musées du monde... - sauf en France¹³". Dans le passé: Manet, Cézanne, les Impressionnistes, Gauguin ou Rodin; pour l'heure: Dunoyer de Segonzac, Derain, Dufy, Dufresne, Vlaminck ou Moreau. En 1925 donc, une *tradition vivante* très raisonnable, défendue avec l'accent patriotique dont la capitale faisait rituellement preuve. "Quelle puissance occulte" concluait-il, "donne un privilège à l'art académique qui ne représente plus rien des tentatives d'aujourd'hui, qui va à l'encontre de tout ce qui fait la vie de l'art français, tout ce qui contribue à faire de l'École de Paris la première du monde¹⁴".

En fait, la définition hexagonale de Warnod traduisait mal "l'esprit parisien" du moment, dont la réputation était d'être ouvert à l'exotisme de ce qui venait *d'ailleurs*. Il donnait pourtant naissance à l'idée prometteuse, dont chacun s'arrangerait à sa manière, en déclinant l'identité d'une École de Paris imaginaire accordée à ses options esthétiques et historiques. Une lutte en sourdine s'engageait entre différentes conceptions plus ou moins œcuméniques.

⁹ Publié sous la direction de Pierre Cabanne, pp. 1010-1012.

¹⁰ Ainsi, la tentation de faire se succéder avec précision trois "mouvements" de l'École de Paris répond à une définition trop éloignée de la réalité. L'histoire de l'École de Paris ne peut être réduite aux premiers émigrés juifs slaves au début du siècle, puis au groupe d'artistes russes, presque tous abstraits, arrivés dans les années 20, enfin à tous les artistes de toutes nationalités et de toutes familles formelles. Les acceptions se chevauchent au gré du temps et de l'observateur. Voir la définition trop limpide de M.A.S. in *Petit Larousse de la peinture*, tome 2, 1979; ou celle de Frank Elgar, trop volontariste, l'auteur voulant remettre les choses en place en défendant l'idée qu'il existe une seule et "véritable" École de Paris qui regrouperait exclusivement les artistes émigrés d'Europe centrale (plus Modigliani). In: *Dictionnaire universel de l'art et des artistes*, Paris, Fernand Hazan, 1967, pp. 127-128.

¹¹ André Warnod, journaliste au *Figaro* dans l'entre-deux-guerres et romancier, était en outre, depuis le début du siècle, l'auteur d'un bon nombre d'ouvrages sur Paris et sur le vieux Montmartre, ainsi que sur la peinture française, en particulier montmartroise.

¹² L'École de Paris avait des ancêtres linguistiques ayant permis à leurs émules d'accroître leur notoriété: l'École de Barbizon, l'École de Pont-Aven ou la minuscule École de Chatou, qui regroupait seulement Derain et Vlaminck.

¹³ André Warnod, "L'Etat et l'art vivant", *Comœdia*, 4 janvier 1925, p.1.

¹⁴ *Ibid.*

Trois *états* de l'École de Paris allaient émerger, donnant naissance à plusieurs pôles et répondant à des définitions divergentes. Les deux premiers (école juive d'Europe centrale et orientale, école française) ren voyaient à une identité vierge du mélange ou presque, tandis que le dernier (école internationale) semblait s'ouvrir à toutes les variantes nationales et formelles. Les trois avaient en commun la fantastique parisienne, multiséculaire et réactivée par les aventures culturelles du dix-neuvième siècle. Leur histoire n'était pas linéaire mais répondait aux caprices du temps et des observateurs qui firent de l'École de Paris, une gigogne réservée dans un premier temps à la francité, puis s'ouvrant à un exotisme slave.

Paris Slave

En matière d'apologétique parisienne, la France avait les meilleurs diplomates, toujours prêts à entonner le refrain d'une "capitale de l'art" éternelle, passant à travers les crises et les guerres, toujours renaissante grâce à ses artistes, et toujours accueillante. La littérature étrangère n'était pas en reste et familiarisait le monde avec l'image d'Épinal d'une capitale culturelle incontestée¹⁵. Au début du vingtième siècle, la ville semblait un îlot démocratique où les artistes venaient, de plus en plus nombreux, chercher une liberté d'expression, une émulation au contact d'un patrimoine national prestigieux et de la communauté des artistes réunis en "bohème". La bohème était cette nébuleuse, vieille des près d'un demi siècle, aux frontières aussi mouvantes que celles de l'École de Paris. C'était une citoyenneté de marginaux rivaux à leur vocation et cultivant d'étranges rapports de séduction avec une société bourgeoise qui, seulement en apparence, leur servait de repoussoir et d'ennemi¹⁶. Le destin des Impressionnistes ou d'un Van Gogh avait contribué à forger le mythe d'une capitale ouverte aux idées nouvelles¹⁷. Peu importaient les difficultés avec lesquelles les artistes rebelles avaient pu s'affirmer, et tant pis s'ils n'avaient vécu à Paris que très peu de temps; leur final avait su largement affacer toutes les réticences en actionnant une solide machine à fantômes. Paris pouvait bien être le siège de l'Académie et du mauvais goût bourgeois, il était avant tout le lieu des audaces et de la tolérance, en art comme en politique. C'est du moins la

¹⁵ Voir les ouvrages du fonds Le Senne, conservés à la Bibliothèque Nationale. Pour exemple: ceux d'Albert Woolf qui se consacraient à l'exaltation de Paris au dix-neuvième siècle. Sur la perception de la puissance française aux alentours de 1900, un colloque s'est tenu en décembre 1989, à l'Institut d'Études Politiques de Paris, organisé par le Centre d'Histoire du Vingtième siècle, le Centre de Recherche d'Histoire des Relations Internationales de l'Université de Strasbourg III et l'Institut Pierre Renouvin de Paris I. voir en particulier l'intervention de Pascal Ory sur l'image de Paris dans la production littéraire.

¹⁶ Sur notion de bohème et sur son histoire, voir le dernier ouvrage de Jerrold Seigel, *Paris bohème 1830 à 1930*, traduit par Odette Guitard, Paris, Gallimard, 1991, même s'il n'aborde pas le thème de l'École de Paris: voir aussi Helmut Kreuzer, *Die Bohème, Beiträge zu ihrer Beschreibung Stuttgart*, 1968.

¹⁷ Comme le note Pierre Vaysse, plutôt que pour profiter de l'enseignement de l'École des Beaux-Arts, et même si celle-ci bénéficiait d'une belle réputation datant surtout de la seconde moitié du 19e siècle, lorsqu'elle ouvrit, à partir de 1863, des ateliers officiels et gratuits. Elle commença dès cette époque à accueillir des artistes étrangers, (de nombreux Portugais dans l'atelier de Cabanel), tandis que les jeunes gens d'Europe centrale et orientale se dirigeaient de préférence vers Munich. Au début du siècle (vers 1908), ce fut au tour des Allemands d'être attirés, moins par l'institution, que par les cours que donnait à Paris, Matisse, déjà connu Outre-Rhin. Voir "Le Paris des arts", in: *Le Paris des étrangers*, sous la direction de André Kaspi et Antoine Marès, textes de André Kaspi, Antoine Marès. Ralph Schor, Claude Tapia, Janine Ponty, Pierre Milza, Rita R. Thalmann, Nancy L. Green, Anahide Ter Minassian, Benjamin Stora, Philippe Dewitte, François-Xavier Guerra, François Joyaux, Pierre Vaysse, Geneviève Lacambre, Alexandra Parigoris, David H. Pinkney, Elisabeth Vitou, Danièle Pistone, Kim Sichel, Carolyn Burke, Mario Carelli, Christiane Sérès, François Livi, Hana Voisine-Jechove, Ewa Bérard-Zarzycka, Paris, Imprimerie nationale, 1989.

légende dorée qui formentait les projets d'exil des étrangers, réunis en petites colonies plus ou moins étendues, regroupées par nationalités et par modes de vie plutôt que par affinités formelles¹⁸.

Des études précises commencent à cerner la trajectoire d'un certain nombre d'exilés, volontaires ou non, ceux qui fuirent le nazisme à partir de 1933, dont les itinéraires sont assez bien connus (celui d'un Otto Freundlich en particulier), mais aussi ces artistes, moins célèbres, auxquels des comités apportèrent leur soutien: *Comité français pour la protection des intellectuels juifs persécutés*, *Comité de soutien à Eugen Spiro* qui avait enseigné avant la première Guerre mondiale à l'Académie Ranson, et structures d'accueil, au Salon d'Automne, à la galerie Billiet-Vorms ou à la Maison de la Culture de la rue d'Anjou (qui exposait les photomontages de John Heartfield, les dessins de Georg Grosz et les tableaux de Max Lingner¹⁹). Plus généralement, les études font encore défaut sur les intelligentzias et ces communautés artistiques étrangères hantées par la volonté d'ouvrir des fenêtres sur l'Europe²⁰ en vivant au rythme des grandes capitales. Nous avons en revanche plus de renseignements sur cette importante colonie composée d'émigrés slaves, pour la plupart Juifs, auxquels fut souvent, jusqu'à ce jour, limitée l'application du concept d'École de Paris. Leur reconnaissance a nourri la légende en bouleversant la définition étriquée d'André Warnod: Paris accueillait en eux une population étrange et fascinante qui sonnait les grandes heures de Montparnasse²¹, et d'une mode slave qui dura surtout de 1922 à 1930²².

¹⁸ D'autres artistes étrangers avaient fait le voyage et accapait la scène artistique en se taillant souvent un grand succès: l'Américaine Romaine Brooks par exemple, arrivée en 1905, ou le peintre José Maria Sert venu en 1899. Peintres mondains et aisés, leur route ne croisaient qu'à titre exceptionnel celle de la majorité des artistes émigrés, en particulier d'Europe orientale. Voir: Françoise Werner, *Romaine Brooks*, Paris, Plon, 1990; *Romaine Brooks*, catalogue d'exposition, Poitiers, Musée Sainte-Croix, 1987; et *Jose Maria Sert 1874-1945*, Madrid, Palacio de Velazquez, 1987.

Bien moins connue, la présence à Paris d'artistes japonais, venus, généralement dans d'assez bonnes conditions, et temporairement, à partir de la fin du dix-neuvième siècle apprendre "l'art occidental", contribuait à diffuser le mythe parisien jusqu'en Extrême-Orient. Si le japonisme était à la mode en France, l'art occidental l'était au Japon ou, dès 1876, on l'enseignait dans les écoles, tandis qu'en 1896 fut créé un département de peinture occidentale à l'École des Beaux-Arts de Tokio. A Paris, les artistes japonais étudiaient surtout chez Raphaël Collin ou Carolus-Duran. Parmi ces artistes qui s'installèrent quelques années à Paris avant de rentrer au Japon: Maeta Kanji, Kuroda Seiki, Kume Keiichiro, Yamashita Shintaro, Umehara Ryuzaburo, Asai Chu, Fujishima Takeji, Kishida Ryusei, Yorosu Tetsugoro, Yasui Sotaro, enfin Fujita qui resta en France. Sur la reconnaissance de ces artistes et décollage économique de leur œuvres, voir Alice Sedar, "L'Impressionnisme japonais s'envole", *Le Figaro*, 1er mars 1991, p. 31.

¹⁹ Voir la thèse de doctorat d'Emmanuelle Foster, ses recherches et sa bibliographie: *Les artistes peintres et graveurs allemands en exil à Paris: 1933-1939*, Directrice de recherche: Fanette Roche-Pézarid, Université Paris I, 1990.

²⁰ Voir pour exemple l'étude de Pascal Varejka sur "les artistes tchèques en France à la fin du XIXe et au début du XXe siècle", in: *Etudes tchèques et slovaques*, 1983-1984; plus récent, les actes de la table ronde internationale réunie en octobre 1992: *Un art sans frontières: L'internationalisation des arts en Europe 1900-1950*, Sous la direction de Gérard Monnier et José Vovelle, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994.

²¹ Voir plus généralement l'abondante littérature qui met en scène des étrangers de toutes nationalités vivant à Paris. Pour exemples: *A Paris, sous l'œil des métèques* de Jean-José Frappa, *Voyage de la rue des Ecoiffes à la rue des Rosiers* de Raymond Hesse, *Siefried et le Limousin* de Jean Giraudoux, *Nuits de Montmartre* de Joseph Kessel, *Rive gauche* de Jean Rhys, *Paris-Babel* d'Emile Fabre, *Les exotiques de Paris* d'Ivan de Salhias, *Paris est une fête* d'Ernest Hemingway ou *Jours tranquilles* à Clichy d'Henry Miller.

²² Sur l'engouement des Parisiens pour le théâtre, les expositions, les couturiers cabaret et tous les produits russes, voir Ralph Schor, "le Paris des libertés", in: *Le Paris des étrangers*, op cit.

Leur histoire a fait l'objet de multiples récits plus ou moins suspects selon leur auteur et leur époque. Il est vrai que l'aventure doit une bonne part de sa popularité à l'anecdote et au romanesque qui accompagnent le mythe d'un vieux quartier de fêtards devenu avec le siècle, le lieu de prédilection des échanges d'idées et de goûts²³, dans ses cafés²⁴ ou ses institutions artistiques, ses académies²⁵ et ses marchands de couleurs²⁶. Il s'agissait le plus souvent d'artistes venus d'Europe centrale et orientale, qui abandonnaient des conditions religieuses, politiques ou sociales difficiles voire insupportables²⁷. Souvent issus de milieux modestes et réticents à leur vocation²⁸, ils fuyaient à la fois l'oppression réservée par leur pays d'origine aux minorités et l'autorité de familles traditionalistes dont la foi séculaire s'opposait à la représentation des créatures terrestres (ce qui ne voulait pas dire qu'ils réussiraient forcément à échapper aux interdits). A cet égard, le groupe se partageait entre les "puritains" comme Chagall, Mané-Katz ou Kikoïne, et les autres: Pascin, qui recrutait ses très jeunes modèles dans les bars de nuit ou Soutine qui fréquentait assidûment le bordel. A l'inverse, Chagall tancé par sa mère après avoir dessiné un nu féminin, le décrochait du mur pour le remplacer par une procession et renoncer à l'exercice académique.

²³ Bien avant 1900 déjà, des artistes éalisaient Montparnasse, comme en témoigne l'existence du passage des Arts, à Plaisance (baptisé en 1839) ou la rue des Artistes, à Montsouris (baptisée en 1853). Le quartier était alors semé de jardins potagers et de cabonons qui firent des ateliers. Victor Hugo y vivait, près de Dévéria qui laissa son atelier à Henri Regnault. Carolus-Duran, Gauguin, Henner et Pompon fréquentaient le quartier qui attira d'autant plus les sculpteurs, à partir de 1824, que le cimetière de Montparnasse fut ouvert. Dès le début du siècle, les peintres et les sculpteurs avaient délaissé Montmartre pour venir vivre, plutôt à la lisière du petit Montparnasse et de Plaisance, et fréquenter les cafés en vogue. En fait, la "belle époque" de Montparnasse recoupe les Années Folles, de la fin de la guerre à la crise économique au début des années 30.

²⁴ Quatre en particulier se forgèrent une belle réputation: *Le Dôme*, *la Rotonde* (ex-Café du Parnasse), *le Sélect* et *la Coupole*, les deux premiers, collant au carrefour Vavin, les seconds plus proches de la vieille gare Montparnasse. Chaque café avait sa clientèle et son registre; chaque salle d'un même établissement, ses habitués; la Coupole était scindée en deux: d'un côté, le restaurant, chic et cher, fréquenté par les élites parisiennes, en particulier par la classe politique; de l'autre, le bar où il n'y avait guère que Gaston Bergery, encore député radical, pour venir s'encanailler aux côtés de la bohème. Pour l'état des lieux à la fin des années 20, voir les mémoires du surréaliste André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, Robert Laffont, 1972.

²⁵ L'Académie Colarossi, l'Académie de la Grande chaumière, aux 10 et 14 de la rue de la Grande Chaumière qui avait abrité l'atelier de Gauguin lorsqu'il venait à Paris; l'atelier de vitrail, au numéro 6 de la même rue, l'Académie Charpetier, au numéro 2 de la rue Jules-Chaplain.

²⁶ La maison Sennelier, au numéro 4 de la rue de la Grande Chaumière.

²⁷ Dans la seconde moitié du 19e siècle, certains peintres juifs avaient réussi à se faire une place sur la scène artistique de leur pays d'origine: Maurice Gottlieb en Pologne, Joseph Israels en Hollande, Josephson en Suède. Levitan en Russie, Max Liebermann en Allemagne, Pissaro en France; mais leur cas demeurait isolé.

²⁸ Le cas de Kisling en Pologne, dont le père était tailleur compte parmi les exceptions.

A l'exception de quelques uns, Pascin en particulier, ils vivaient dans la misère près de

Montparnasse²⁹, aux ateliers de la Ruche surtout³⁰, qui remplaçaient Montmartre³¹ et son *Bateau Lavoir* devenu le fief de "la bande de Picasso" et des cubistes³². Le critique Florent Fels abusa du mode lyrique pour raconter la quotidien du caravansérail, où la misère supportée avec bonne humeur, était "une forme d'héroïsme" qui trouvait "sa compensation dans les amitiés de combat"³³. Quand le loyer annuel de cent cinquante francs était encore trop lourd et que les artistes se réunissaient parfois l'hiver dans une même chambre afin d'économiser les réserves de charbon. Le sculpteur Zadkine compléta le tableau à sa manière en affichant son mépris pour l'art "disparate" qui pratiquait à la Ruche en la comparant à une "institution mortuaire" noyée dans "la verdure triste de l'aubépine", où "flottait une odeur de savonnette à bon marché"³⁴. Plus festives étaient les rencontres dans les cafés de Montparnasse, le Dôme en particulier, dont l'identité, raconte le peintre Blatas, n'était établie, ni par un serveur pittoresque, ni par "les Ricains", mais par "l'École des Juifs". Là, "bien que des styles différents, et même opposés, y aient été représentés, il est indéniable que l'ensemble des habitués avait quelque chose en commun, sans doute les éléments unificateurs de notre culture d'Europe centrale mélangés—ou confrontés—aux influences locales françaises"³⁵.

Leurs conditions d'existence misérables n'entamaient guère le mythe parisien dont la visite du Louvre était une pièce centrale. Chagall a raconté dans ses mémoires son irrépressible envie de repartir en Russie Aussitôt débarque à Paris puis, immédiatement après, sa découverte des œuvres du musée qui l'en avaient dissuadé. Sa métaphore de l'art russe, comme "un papier suspendu à un parachute" dont "la poire du ballon pendait, se refroidissait et descendait lentement au cours des années", mesurait en fait sa désillusion, à l'égard d'un pays natal qui l'avait entravé et qu'il vit rapidement comme "condamné à demeurer à la remorque de l'Occident"³⁶. Le peintre bulgare Papazoff en retenait aussi une première sensation désagréable, de "gorge serrée saisie par une main froide".

²⁹ Les artistes qui demeuraient à Montparnasse même étaient souvent plus fortunés: Gérôme ou Othon Friesz rue Notre-Dame des Champs; Picasso, Miro ou Kandinsky, rue Campagne-Première.

³⁰ A l'initiative du sculpteur officiel Boucher, la Ruche s'était installée dans l'ancien pavillon des Vins de l'Exposition Universelle de 1900, remonté au 52 rue de Dantzig, dans le 15^e arrondissement, près des abattoirs de Vaugirard. Excentrée, on y accédait jusqu'en 1910, par un tramway tiré par deux chevaux, puis par le métro. Elle regroupait une centaine d'ateliers entourés par un jardin sauvage, où vivaient Modigliani, soutine, Chagall, Zadkine, Léger, Kikoïne, Krémègne, Lipchitz, Laurens, Archipenko, Ortiz de Zarate, Dietrich, Epstein, Indenbaum (...).

³¹ Outre Picasso et sa "bande", qui avaient forgé la solide réputation artistique de Montmartre, des artistes étrangers étaient venus s'y installer depuis le dix-neuvième siècle, comme le dessinateur et peintre Alexandre Théo. Steinlen, d'origine suisse, qui arriva en 1878 et intégra rapidement le milieu de Toulouse-Lautrec.

³² Les cubistes commencèrent d'ailleurs à émigrer dès le début du siècle, du quartier de Montmartre à Montparnasse, où ils se rencontraient, au *Café du Pamasse*.

³³ Cf. Florent Fels, *L'art vivant de 1900 à nos jours*, Genève, Pierre Cailler, 1956, p.90.

Le critique évoquait la présence répétée de Lénine et Trotsky à la Ruche en faisant l'hypothèse rocambolesque que "les mœurs imposées par l'esprit obligatoirement grégaire de ce milieu composé en majorité de réfugiés politiques à Paris ne furent pas sans influencer l'éthique primitive des leaders du grand mouvement marxiste à son origine".

³⁴ Ossip Zadkine, *Le maillet et le ciseau. Souvenirs de ma vie*, Paris, Albin Michel, 1968, p. 59.

³⁵ Blatas, "Blatas se souvient... Un lituanien à Paris", in: catalogue d'exposition: *Blatas portraits de Montparnasse*, Musée municipal de Boulogne-Billancourt, 1991, p.35. (A l'occasion de la donation de l'artiste en 1989).

³⁶ Voir Marc Chagall, *Ma vie*, Stock, 1970, pp. 141-144. Mémoires achevées en 1922 à Moscou, éditées pour la première fois en 1931 en France.

Il était arrivé par une matinée pluvieuse de Berlin³⁷ et n'avait vu, pendant le trajet qui l'amenait à sa pension de la rue des Petites-Ecuries, que des "maison tristes englouties dans le brouillard et des gens agités, paraissant terriblement occupés (...)". C'était la raison majeure qui lui avait "tendu le piège et fait quitter Berlin" qui le retenait: il était peintre et voulait "voir et connaître la peinture française³⁸".

D'un point de vue formel, il est courant de reconnaître l'influence très modérée qu'aurait exercé le mouvement cubiste sur Modigliani ou Chagall³⁹; tandis que Zak et Kisling en auraient retiré une certaine "discipline", que Soutine et Pascin y seraient demeurés indifférents, en méritant la seule étiquette d'*expressionnistes*, comme Gottlieb, demeuré fidèle à la variante autrichienne du mouvement. Plus généralement, la convergence de l'influence cézannienne, du fauvisme parisien et de l'expressionnisme européen semblait avoir nourri la plupart de ces œuvres, qu'elles se soient ou non singularisées en empruntant au folklore juif. Les spécificités de chacun n'empêchèrent pas qu'on leur reconnaisse très vite des positions esthétiques communes, qui formèrent le terrain de cohésion du groupe, en rappelant de manière plus ou moins explicite, les caractères nationaux attribués à leur patrie d'origine. L'œuvre de ces artistes paraissait donc dominée par l'imagination et l'émotion, une sensibilité très extériorisée servie par une facture plus ou moins léchée. Les commentaires critiques en revenaient toujours à l'importance de l'instinct et l'absence de ces "schémas" intellectuels qui nourrissaient les avant-gardes en France le plus souvent composées d'émigrés, qu'il s'agisse des cubistes, avec Gris ou Picasso, des rayonnistes avec Larionov ou Gontcharova, des rythmistes avec Survage, des abstraits avec Klee, les Van Velde, Kupka, Magnelli, etc. En fait, même si la plupart de ces artistes côtoyaient les milieux d'avant-garde à Paris, leur trajectoire et leur radicalisme, renvoyaient avant tout à de fortes individualités davantage marquées par leur milieu d'origine et leur histoire personnelle, que par l'esprit de manifeste et de débat. A tel point que lorsque sera dressée la chronologie des événements majeurs de la première partie du siècle, ces peintres apparaîtront comme des suiveurs des courants d'avant-garde européens (en matière d'expressionnisme, en particulier), ou bien comme proches des courants majoritaires de la peinture française, présentés dans les salons traditionnels auxquels ils participaient. Quelques personnalités échappèrent à long terme au groupe en se taillant la meilleure part: Chagall, Soutine et Modigliani surtout⁴⁰, mais sans l'héroïsme des révolutionnaires d'une *modernité historique*. Le rapprochement de l'*autoportrait* de Kokoschka (1917) et de celui de Soutine (1918) mesure la similitude de préoccupations à l'échelle des écoles allemande et parisienne. Mais reste la violence matiériste du premier, irréductible au désespoir psychologique du second. La tempérance et la légèreté parisiennes semblaient entamer jusqu'au drame, c'est du moins ce qui ressortait d'un discours artistique majoritaire qui opposait aux valeurs françaises le tempérament "morbide" de l'art d'Outre-Rhin.

³⁷ L'hiver 1923.

³⁸ Papazof, *Pascin!... Pascin!... C'est moi!...*, pp. 12 à 14.

³⁹ Chagall se défendait d'être influencé par le cubisme. Du moins le cubisme "réaliste" duquel il disait exiger plus de "folie", une révolution du fond, non seulement de la surface" (*Ma vie, op. cit.*, p. 155). Pour lui, l'art était avant tout "un état d'âme" (*Ma vie, op. cit.*, p. 160), qu'il opposait en outre au naturalisme et à l'impressionnisme.

⁴⁰ D'autres auront une belle postérité, mais en matière d'histoire de l'art que de marché, irréductible aux fluctuations du goût de ceux qui écrivent l'histoire. Voir pour exemple le cas Foujita.

La réception

La réception qu'on réservait à ces artistes répondait à des modalités différentes selon les périodes et selon les personnalités concernées, en éclairant à sa manière l'histoire de l'École de Paris. La première période correspond à leur installation à partir du début du siècle, précaire d'un point de vue matériel, mais fructueuse si l'on envisage leur intégration croissante à la scène artistique parisienne. Cette intégration était liée aux relations nouées avec des artistes et des écrivains déjà installés, même si les nouveaux arrivants avaient souvent tendance à vivre—dans un premier temps du moins— en autarcie amicale et intellectuelle, ainsi qu'à leur participation de plus en plus grande aux activités artistiques parisiennes, des galeries et des salons annuels: Salon des Indépendants dont l'accès était libre, Salon d'Automne ou Salon des Tuileries qui acceptaient les artistes après décision d'un comité de sélection. Car à l'usage, les conditions d'exposition s'avéraient beaucoup plus souples que dans les pays d'origine et les artistes se souvenaient, comme Chagall, de la difficulté qu'ils avaient eue chez eux à imposer leurs travaux. Avait-il dans son pays, sur les conseils de Bakst, envoyé des toiles à l'exposition de "Myr Iskoustwa",

"elles demeuraient tranquillement dans l'appartement d'un des membres, alors que presque tout peintre russe de quelque valeur qu'il soit, était invité à faire partie de la société. Et (il pensait): sûrement c'est parce que je suis Juif et que je n'ai pas de patrie⁴¹".

En France, la critique se mit à parler de ces artistes, à partir de la fin des années 10 surtout, et le marché ne suivit qu'avec retard, dans les années 20, aiguillonné par quelques collectionneurs: le docteur américain Barnes en particulier, qui défraya la chronique en achetant massivement les tableaux de Soutine, en 1923⁴². Au mouvement d'intérêt, peu quantifiable, succéda un mouvement d'acquisition plus explicite. Un public de plus en plus large se laissait aller à la séduction d'une peinture figurative qui laissait une belle part à l'émotion et aux sujets anecdotiques traités sur un mode suffisamment conventionnel. Il trouvait chez ces peintres de la bohème, juste assez de cette insolence dont Apollinaire avait bien compris, en son temps, qu'elle ne venait pas d'"ennemis de l'ordre"⁴³. Ce fut, pour un certain nombre d'observateurs, le temps de l'embourgeoisement du fief des artistes: Montparnasse qui passait au Français moyen. C'est le moment où le journaliste Louis-Léon Martin se mit à regretter avec quelques confrères, l'époque révolue où "l'on restait entre soi", près des "artistes plus ou moins nordiques ou balkaniques" qui, d'être installés dans le quartier, s'intitulaient

⁴¹Chagall, *Ma vie*, *op. cit.*, pp.148-149.

⁴²Ne trouvant pas d'acquéreurs, les artistes avaient tendance à donner leur œuvres autour d'eux; Chagall compta avoir "semé" en Allemagne, en Hollande et à Paris, jusqu'à la guerre, près de quatre cents toiles.

Parmi les collectionneurs et les marchands de l'École de Paris "slave", nom de Zborowski revient le plus souvent, à propos de l'œuvre de: Arapoff, Eibisch, Krémègne, Hayden, Marevna, Pressmane ou Soutine. En outre, Albert Sarraut achetait des œuvres à Gotko; Paul Guillaume et Chéron à Krémègne; Gustave Kahn, Zamaron et Léonce Rosenberg, à Marevna; Ambroise Vollard et le Dr Nawrocki à Mela Muter; Zamaron à Modigliani, Jacques Doucet, le baron et la baronne Gourgaud, Alphonse Kahn, Alain Léché, Rolf de Maré, la vicomtesse de Noailles et Henri-Pierre Roché à Papazof; Paul Guillaume à Pougny; Paul Guillaume, Zamaron, Kelekian et le collectionneur américain Barnes, à Soutine, Bernheim à Eibisch, Jacques Doucet à Indenbaum (...).

⁴³Voir Jerrold Seigel, *op. cit.*, p. 372.

Même Soutine qui passait pour le plus étranger aux règles bourgeoises, fut mieux décrit par ses amis intimes. Voir en particulier les souvenirs de Blatas, qui dit de lui qu'il "ne s'enorgueillissait pas de son manque de manières en sociétés" mais qu'au contraire, "il semblait nourrir un touchant respect pour l'ordre social." Ainsi, ce jour où, retrant des Puces, il lui montra si fièrement le portrait qu'il venait d'acheter de l'impératrice russe Maria Feodorovna, qu'il "aurait pu passer pour un monarchiste". Voir "Blatas se souvient... Un lituanien à Paris", *op. cit.*, pp.55, 56.

"Parisiens". Désormais, "la qualité internationale" n'étant plus, depuis qu' "à côté de quelques Montparnos authentiques" venaient s'asseoir "des bourgeois du quartier, des fonctionnaires, voire de distingués vendeurs aux cravates; tandis qu'avec des poules de chez Bullier, des modistes en rupture de formes ou des dactylos en mal de tentations (complétaient) l'essentiel de la clientèle féminine"⁴⁴.

L'institutionnalisation parut s'accroître encore lorsque l'Etat commença à prêter attention à ces artistes, à partir des années 30 surtout, leur concédant quelques œuvres et leur allouant de temps à autres des allocations de survie minimum. Enfin, l'histoire de l'art leur semblait acquise si l'on s'en tient à l'édition de 1931 du *Dictionnaire biographique des artistes contemporains* qui leur consacrait une large place. Le critique Georges Charensol y annonçait en outre que "l'atmosphère de la douce terre de France" avait agi sur ces peintres de l'École de Paris, en leur faisant oublier la misère des ghettos d'Europe Centrale⁴⁵. Moins tapageurs qu'un groupe constitué sur la base d'un programme radical, ces émigrés faisaient penser à une nébuleuse artistique n'ayant pas en commun de projet formel mais une "sensibilité" et une "mobilité" apparente qui allaient bientôt les rejeter du côté de *la décadence* et les renvoyer à leur différence nationale.

De l'exclusion

En 1928, en se demandant à propos de Soutine dont il avait été l'un des premiers défenseurs, qui pourrait soupçonner en France ce qu'était un petit village de l'Est européen⁴⁶, ou bien en faisant de Chagall, "l'interprète gratifié par le Dieu des Juifs d'une pure divination, des vieilles provinces françaises"⁴⁷, le critique Waldemar George⁴⁸ soulevait sans le vouloir un pan de l'argumentaire ultraciste, de plus en plus agressif dans les années 30. En art comme ailleurs, la société française commençait à traquer ses coupables imaginaires. Un discours de plus pressant réclamait avant la guerre un "retour à l'ordre" ancien, dont les étrangers seraient écartés. Ce moment arriva en 1940, lorsque la conjonction de l'Occupation allemande et du règne de Vichy les exclurent, légalement, quelque soient leurs parti-pris esthétiques. En matière culturelle, les lois de persécution nazies furent très vite relayées par la scène artistique parisienne qui se ferma aux artistes juifs ou à tous ceux, d'origine allemande en particulier, connus pour leur opposition fasciste. Du côté des adeptes de *l'état des choses* comme du côté de ses détracteurs, à la crise d'identité

⁴⁴Louis-Léon Martin, "Les faux Montparnos", *Comœdia*, 21 janvier 1925, p.1.

⁴⁵ *Dictionnaire biographique des artistes contemporains*, Paris, Art et édition, 1931, tome 2, p. 249. Participaient à la rédaction de ce dictionnaire dont le premier tome parut en 1930: Jean Cassou, Charensol. Edouard des Courières, Armand Dayot, Jérôme Doucet, André Fontainas, Florent Fels, Camille Mauclair, Victor-Emile Michelet, Gabriel Mourey, Georges Rivière, Louis Vauxcelles, Roger Vitrac et Waldemar George.

⁴⁶Voir Waldemar George. "C'est dans ce paysage que naquit Soutine (...) Dès sa première enfance, la malédictio semble peser sur lui... L'anathème qui pèse sur le jeune peintre s'étend à toute sa race. Il détermine la vie émotive de l'artiste, il guide sa main, il conduit son pinceau, il imprime à ses lignes ce dessin tortueux qui permet de les assier à des branches tordues par l'ouragan. Les calculs théoriques n'ont aucune place dans cette œuvre incendiaire (...) Avant de rendre l'âme, le peintre crache tout son sang. Et chaque flot donne naissance à une vision nouvelle, singulièrement intense, tragique et douloureuse (...) La marque du génie juif est sa mobilité. Ce génie n'a que faire des formules". cité par André Salmon, in: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, nouvelle édition, Bénézit, Librairie Gründ, 1976, pp. 723-724.

⁴⁷ Waldemar George, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains*, tome1, *op. cit.*, p.266.

⁴⁸ Dans les années 30, Waldemar George appela à un "nouvel humanisme" qui servirait à restaurer les valeurs spirituelles et morales compromises, en défendant les artistes: Bérard, Berman, Charbonnier, Thérèse Debains, Laglène et Tchelitchev. En 1934, sa revue *Formes* fusionna avec celle de René Huyghe: *L'Amour de l'art*. C'est lui qui organisa un hommage à Derain, en 1949, galerie Berri, à Paris.

française furent opposés le retour sur soi et l'exclusion d'autrui, l'ambiguïté de la situation voulant que ce dernier puisse aussi bien être l'occupant allemand que l'ennemi de l'intérieur: Juif, franc-maçon, ou communiste. Les pamphlétaires ultracistes triomphaient qui, depuis les années 20, voyaient l'immigration comme la forêt de Macbeth avec ses "immenses ghettos" de l'Europe Centrale en marche sur Paris.

Entre 1940 et 1944, l'École de Paris slave connut les jours les plus sombres de son histoire, même si la destinée de ses membres ne fut pas la même, selon qu'ils étaient Juifs ou non. Quelques uns s'exilèrent à l'étranger⁴⁹, mais la plupart partirent en province⁵⁰, durent se cacher, jusque dans les caves⁵¹, lorsqu'ils ne furent pas envoyés dans les camps⁵². Tournes vécut de manière encore plus précaire qu'à l'accoutumée. Le discours d'un Camille Mauclair, parmi d'autres, avait pour seul intérêt de réunir les ingrédients pathologiques d'un racisme que la défaite de 1940 puis l'Occupation rendaient ordinaires. Ses positions pourraient servir d'exemple de la lutte qui s'engagea contre un Montparnasse présumé moderne, cosmopolite et marxiste. Aveuglé par la haine, il politisait à l'extrême une population le plus souvent étrangère à tout combat politique explicite. S'agissant des artistes juifs, seuls leurs lieux de naissance les renvoyaient parfois à la cause révolutionnaire. Dans les faits, la grande majorité d'entre eux, par indifférence ou non, s'astreignaient à la prudence, étant donnée la précarité de leur installation, partageant des positions individualistes et se méfiant de toute solution collective. En cela, leurs soupçons rejoignaient d'ailleurs les réticences de la majorité des artistes, Français compris, plutôt défiant par nature envers toute forme de pouvoir et d'engagement social. Certains échappent à la règle comme Papazoff, le surréaliste, qui avait été spartakiste à Munich. Mais, pour les premiers arrivants, il vaudrait mieux se référer à l'anecdote relatée par Chagall dans ses mémoires. Commissaire des Beaux-Arts de son village natal russe, il rencontra Lounatcharsky dont il avait entendu dire qu'il était marxiste, mais dit-il, "ma connaissance du marxisme se bornait à savoir que Marx était juif avait une longue barbe blanche. Or, je me rendais compte que mon art sans doute ne se mariait pas avec lui". Plus fidèle à sa "position sociale" était son attitude devant "les parquets brillants" qui lui donnaient envie de les "souiller", ou, à propos de la trop grande mondaine des ballets de Diaghileff, la revendication de son origine "ouvrière"; enfin, son penchant destructeur, lorsqu'il se trouvait dans un salon, désœuvré. C'était là sa réponse "apolitique" à l'écartèlement entre de forts interdits familiaux, son rêve de réussite sociale et la haine du bourgeois⁵³. Mauclair, à l'instar des

⁴⁹Chagall, Kisling, Blatas, aux Etats-Unis.

⁵⁰Soutine en Touraine, Kikoïne, à Toulouse, Mela Muter en Avignon.

⁵¹C'est le cas du peintre Benn ou de Pressmane.

⁵² A l'internement des "ressortissants ennemis" en France à partir de 1939, succéda l'internement des Juifs sous l'Occupation: Max Ernest, Bellmer, Springer, Kralik, Lingner, Liebkecht, Räderscheidt au Camp des Milles en 1939 et 1940, Lingner encore et Wollheim à Grus jusqu'en 1941 pour le premier, jusqu'en 1943 pour le second, Srecker, en 1939, aux camps de Meslay, Libourne (...), Freundlich, déporté en 1943 à Lublin-Maidenek, Kischka, trois années durant dans les camps de Romainville, Compiègne et Drancy; Gotko, arrêté une première fois en 1942 comme apatride, relâché avant d'être à nouveau arrêté, envoyé à Compiègne, Drancy, puis en Allemagne, où il mourut du typhus en juillet 1943; Berline, arrêté en mai 1941, interné à Compiègne, Drancy, puis envoyé en Allemagne où il mourut peu après; Fasini, déporté et décédé dans un camp allemand, probablement en 1942; Joachim Weingart, arrêté en avril 1942, interné au camp de Pithiviers, puis déporté en Allemagne où il mourut; Henri Epstein, envoyé au camp de Drancy en février 1944, puis déporté en Allemagne, où il mourut; Adolphe Feder, résistant, arrêté par la Gestapo le 10 juin 1942, déporté le 13 décembre 1943 à Auschwitz où il mourut (...).

⁵³Voir Chagall, *Ma vie*, Paris, Stock, 1971, pp. 147 à 195.

ultracistes se trompait curieusement de cible, s'acharnant sur les émigrés de l'Est persécutés dans leur pays pour des raisons religieuses, en oubliant les émigrés européens, qui avaient été plus souvent contraints de quitter leur patrie d'origine, en raison de leurs engagements militants. Ainsi la famille de sculpteurs de marbre Leoni (Mattia, Lorenzo, Leonida), venue de la région de Lucques, qui s'installa à la Ruche aux alentours de 1926, et qui menait, à partir de 1933 au moins, des activités anarchistes. Elle se servait de son adresse d'atelier comme d'une boîte-aux-lettres à l'usage des milieux révolutionnaires parisiens, hébergeant des compagnons de lutte, et préparant, à la fin des années 30, un attentat d'envergure contre le personnel fasciste⁵⁴. A ces complots bien réels. Mauclair préférait une conspiration généralisée, multiforme, introuvable; seule l'intéressait cette nébuleuse émigrée qu'il dénonçait dès 1929 dans *l'Ami du Peuple*: "ce soviet pictural qui s'intitule Ecole de Paris, alors qu'il est presque entièrement composé d'étrangers qui profitent du renom de Paris et tâchent de saper le goût de France⁵⁵"; en 1933, les artistes et les architectes étrangers, dans son ouvrage: *La crise du panbétonisme intégral, l'architecture va-t-elle mourir?*⁵⁶ Enfin, en 1944, son dernier pamphlet visait une dernière fois ses coupables, tous ceux qui avaient encouragé les révolutions esthétiques: fabricants, critiques, administrateurs des Beaux-Arts, mais surtout marchands. Car Mauclair ne dérogeait pas à la règle de l'antisémitisme traditionnel qui voyait à la source de tout: un "plan mercantile⁵⁷", dont l'effet d'entraînement gangrénait l'ensemble du système⁵⁸.

Une "surproduction effarente", disait-il, "fut alimentée par le suivisme de tous les artistes tentés par réussistes d'une trentaine de peintres du "consortium" passés en quelques années de la pauvreté à la richesse⁵⁹". La géographie du crime était dressée: "le centre directeur de la maffia (*sic*)" campait dans le quartier du faubourg Saint-Honoré et de la rue La-Boétie, "les centres de fabrication", à Montmaarte et à Montparnasse⁶⁰. Montparnasse, qui après avoir "été le refuge laborieux et paisible d'une colonie d'artistes (...) fut envahi par une foule de métèques, de ratés internationaux, d'apatrides suspects et grossiers, d'une amoralité provocante, tapageant dans les brasseries et les boîtes de nuit et traitant en pays conquis ce où l'on se glorifiait imprudemment d'ouvrir aux étrangers un asile illimité et incontrôlé en accueillant la lie de l'Europe⁶¹". Au banc des coupables: des artistes

⁵⁴Voir les travaux de Caroline Douki, sa thèse prochaine sur *L'émigration toscane. 1860-1939*, dirigée par Pierre Milza, dans le cadre de l'Institut d'Etudes Politiques de Paris. Sur la famille Leoni, voir les archives qu'elle a consultées à Rome: Archivio centrale dello Stato, Casellario politico centrale, busta 2769. Sur l'émigration italienne dans la capitale, plus largement, voir les travaux de Pierre Milza. Parmi d'autres: "L'émigration italienne à Paris jusqu'en 1945", *Le Paris des étrangers*, op. cit., pp. 55-71.

⁵⁵ *l'Ami du Peuple*, 15 août 1929.

⁵⁶ Editions *Nouvelle Revue critique*.

⁵⁷Camille Mauclair, *La crise de l'art moderne*, op.cit.,p. 17.

⁵⁸ Mauclair dressait une liste de coupables paradoxale où Waldemar George, "juif polonais manager du demi-juif Picasso" côtoyait Jean Cassou, Warnod, baptiseur de l'École de Paris et Jean Cocteau (qui s'illustra sous l'Occupation en encourageant de sa plume la politique culturelle nazie en France. Voir son *Salut à Breker*, dans l'hebdomadaire *Comœdia*, 23 mai 1942).

⁵⁹Camille Mauclair, *La crise de l'art moderne*, op. cit., p. 17.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.* Mauclair dressa un portrait d'un Montparnasse sulfureux en renonçant à l'histoire. Malgré l'intervention d'Hausmann en faveur d'un retour à l'ordre, la réputation du quartier ne datait pas d'hier et c'est à partir de la Révolution que les cabarets, les cafés et les bals attiraient les noceurs venus danser la polka, la mazurka et le can-can. Le quartier resta longtemps fidèle à ses traditions nocturnes.

étrangers et des chefs de la modernité: "le caméléonesque Picasso, demi-juif, Kisling, qui fut vice-président du Salon d'Automne, Max Ernst, Chagall, Gris, Pascin, Marcoussis, Menkès, Soutine, Eberl, venus des ghettos d'Europe Centrale (...) les sculpteurs juifs Chana Orloff et ce Lipchitz, dont, sur l'ordre du juif Huisman, et à la requête du savant communiste Jean Perrin, un groupe hideux déshonora longtemps les Champs-Élysées au chevet du Grand-Palais⁶²".

En 1944, Mauclair pouvait enfin triompher: Montparnasse était "déserté par les métèques" et "les galeries juives (étaient) closes, mises sous séquestre ou confiées à des liquidateurs aryens". Le "triangle maçonnique" où, dans *Siegfried et le Limousin* de Giraudoux, le narrateur attendait avant la guerre le jeune Zelten, était enfin maté. Passons sur le discours ultraciste qui, de Lucien Rebatet à Vanderpyl, accusait les artistes étrangers rangés pour la circonstance dans la catégorie flexible d'École de Paris, devenue synonyme d'école cosmopolite. Il rejoignait en substance les obsessions d'un Camille Mauclair sur la crise de l'identité française; en art, la perte des valeurs traditionnelles: beau métier, sujets édifiants et lisibles par tous.

Paris Français

Plus surprenantes étaient les prises de position de représentants officiels de la scène artistique, dont l'antimodernisme virait à l'obsession identitaire. Conservateur au Musée du Luxembourg, Robert Rey défendait en pleine Occupation, un Paris français contre un Paris cosmopolite dans un *Que sais-je?* sur "*La peinture moderne ou l'art sans métier*"⁶³, où il mettait à jour les divergences initiales entre l'art français et l'art d'une École de Paris en majorité étrangère et "sémite". Dans un chapitre consacré au "Cosmopolitisme et ses suites"⁶⁴, il rendait compte des bouleversements qui, depuis 1918, avaient fait selon lui de Paris, "une sorte de kermesse, ou plutôt de bourse de la peinture"⁶⁵ qui contrastait avec l'indifférence et l'incompréhension de "la masse populaire"⁶⁶, devant des expériences qui eussent pu avoir leur intérêt "dans un musée d'ethnographie contemporaine", mais ne pouvant que désaxer l'amateur d'art. Illustrer le cartésianisme des *Fables* de La Fontaine par des "lévitations" de Chagall lui était intolérable même si le public se défendait d'instinct, par l'indifférence ou le sarcasme, tout en étant troublé "par les éclaboussements colorés et les violentes divagations de cette École de Paris qui ne comportait pratiquement pas un Parisien (...) Pas un Français!"⁶⁷. Car le très singulier de l'affaire déploraient l'administrateur, c'est que la presque totalité des membres de cette école était des peintres ou de des sculpteurs étrangers et sémites, tous n'étant point sans talent, il s'en faut, mais qui "n'éprouvaient pas", qui "n'écrivaient pas en Français"⁶⁸.

⁶²Camille Mauclair, *La crise de l'art moderne*, op. cit., p. 18. Il s'agissait de *Prométhée étranglant le vautour*, commandée pour l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques de 1937.

⁶³Editions Flammarion, 1941. Robert Rey, né en 1888 à Oran, fils de gouverneur colonial, licencié en droit, docteur ès lettres et diplômé de l'École du Louvre, Secrétaire du Musée de Cluny (1911), Secrétaire de l'École du Louvre (1920), Conservateur au Musée du Luxembourg (1925), du Palais de Fontainebleau (1930), Inspecteur Général des Beaux-Arts et des Musées (1936), Directeur de l'Enseignement et de la Protection artistique à la Direction générale des Arts et des Lettres (1944-1949), Professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts (1958), commandeur de la Légion d'honneur, croix de guerre 14-18 et 39-45, médaillé de la Résistance.

Auteur de nombreux ouvrages sur Manet, Gauguin, Degas, Brianchon, Humblot ou Vlaminck, et du réquisitoire contre l'art abstrait: *Contre l'art abstrait* (1957). Critique avant la guerre au *Crapouillot et à l'Opinion!*, il collabora après la Libération à la rubrique "Beaux-Arts" des *Nouvelles littéraires*.

⁶⁴Ce chapitre XIII est subdivisé en sous-parties parmi lesquelles: "l'invasion étrangère" et "l'École dite "de Paris"".

⁶⁵Robert Rey, *La peinture moderne ou l'art sans métier*, Paris, Flammarion, p. 119.

⁶⁶*Ibid.*

⁶⁷Robert Rey, *La peinture moderne ou l'art sans métier*, op. cit., p. 120.

⁶⁸Robert Rey, *La peinture moderne ou l'art sans métier*, op. cit., p. 119.

Occident contre Orient

Plus subtil et moderniste, l'historien d'art Bernard Dorival, Conservateur au Musée d'art moderne depuis l'Occupation⁶⁹, posait à sa manière le problème de l'influence étrangère, dans un texte sur *Les étapes de la peinture française contemporaine* publié en 1944⁷⁰. Il y défendait la raison occidentale contre les débordements orientaux qu'il jugeait en expansion et liés aux bouleversements politiques; puis évoquant le triomphe du fascisme, du communisme et des mystiques nationalistes, il se demandait "quelle contenance piteuse" faisait la raison en matière politique, quand "le leader dans sa tribune" la répudiait autant que "le penseur dans son cabinet". Comment le peintre n'en aurait-il de même devant son chevalet? La peinture confirmait donc "le témoignage de toute l'activité moderne": le temps n'était décidément pas celui de "la raison"⁷¹. Et de s'appuyer sur l'histoire pour s'inquiéter du "réveil étrange des arts orientaux ou des arts proches de l'Orient"⁷², qui donnaient l'impression que "l'Occident était de nouveau battu par une marée déferlante de l'Est, comme il l'avait été aux premiers siècles de notre ère"⁷³. A preuve: le rôle de l'Espagne marquée par l'occupation arabe et qui avait joué un rôle important dans la genèse du Cubisme et du Surréalisme; la contribution des peuples de l'Est la Lituanie, la Pologne ou la Russie à la peinture moderne, la mode des arts islamiques, et extrême-orientaux.

Trop érudit pour ignorer que l'Occident n'avait cessé de manger au ratelier oriental — de Duccio à Ingres, en passant par Delacroix—, Bernard Dorival se demandait comment, cette fois, le "génie traditionnel" de la France allait faire pour se tirer d'affaire, c'est-à-dire pour "assimiler ces apports orientaux, s'enrichir et se fortifier par eux et, plus robuste ainsi résister à leur étreinte"⁷⁴. Avec sa logique *digestive*, l'historien n'était pas seul à défendre l'idée que si l'art français était supérieur en tous points aux autres, c'est que plutôt que de se laisser modifier par le intrus, il savait leur "faire les poches" et mieux encore imposer ses lois: sa raison souveraine, son achèvement plastique, sa tempérance teintée d'esprit frondeur, et au bout du compte son universalité. Sans en revendiquer la paternité, Bernard Dorival mettait en lumière les modalités d'existence d'une Ecole de Paris en train de se métamorphoser, et c'est paradoxalement la nouvelle donne de l'Occupation allemande qui constitua le pivot de cette mutation après la Libération. Dès 1944, les jalons étaient posés. Après avoir conspué les différences, il était temps de récupérer l'apport de ces étrangers qui, malgré tout, faisaient aussi la richesse de l'art français. Il n'était pas jusqu'à Georges Hilaire, l'homme de Laval imposé à la tête

⁶⁹ Bernard Dorival, né en 1914 à Paris, fils de musicien, diplômé de l'École Normale Supérieure, agrégé de lettres et docteur ès lettres, Conservateur au Musée National d'Art Moderne (1941), Conservateur en chef (1967), Conservateur du Musée des Granges de Port-Royal (1955-1968), Professeur à l'École du Louvre à partir de 1941, Professeur à l'Université de Paris Sorbonne, Chevalier de la Légion d'honneur, Officier des arts et des lettres, auteur de nombreux ouvrages d'histoire de l'art et de critique sur Poussin, Cézanne, Gauguin, Rouault, Desnoyer ou Gruber.

⁷⁰ Gallimard, tome 3, 1946, les deux premiers tomes de l'ouvrage étaient parus en 1943 (1883-1905), 1944 (1905-1911).

⁷¹ Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*. op. cit., p.319.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, op. cit., p.320.

des Beaux-Arts en avril 1944⁷⁵, pour espérer "intégrer" à "l'esthétique française" ces oeuvres étrangères nées en France.

"Pascin n'est-il qu'un dessinateur bulgare?" (Demandait-il après la guerre), "M. Picasso un peintre catalan? (...) Et si l'on accorde à l'art français d'autrefois de s'être constamment accommodé des conceptions et des techniques étrangères, faut-il refuser à celui d'aujourd'hui le même pouvoir d'absorption et de métamorphose?"⁷⁶

La métamorphose

Tout était fin prêt pour rendre plus élastique que jamais le concept d'École de Paris. Par un jeu de passe-passe, Bernard Dorival pouvait avancer en 1944, que "le climat de notre pays" (et il ne faisait pas référence seulement à Paris) imposait son moule à tous, jusqu'aux Juifs orientaux.

"Rarement (observait-il) au cours des siècles, le génie de la France s'affirma aussi hautement que de nos jours. Je n'en veux pour preuve que le traitement qu'il fit subir à l'Expressionnisme, à la peinture de l'École de Paris, et enfin à Dada. Du mouvement international qu'était le premier, les Français ont donné une version spécifiquement française, définie par certains caractères qui appartiennent en propre à l'âme et à l'art français. Le climat de notre pays s'est imposé, d'autre part, à des peintres pourtant bien éloignés de notre génie, Juifs d'Orient en particulier, avec une force si doucement convaincante qu'il modifia leur esprit et leurs formes, et fit de leur art une manière de marche ou de pays sous mandat de l'art proprement français. Dada, enfin, négation qui refusait d'être un système, est devenu, sous la plume et le pinceau des Français, un système qui construit, une métaphysique, une éthique, une morale: ce fut le Surréalisme, dont les peintres étrangers qui vivaient à Paris ne tirèrent qu'à demi des conclusions artistiques vraiment dignes de ce nom, mais dont les Français, tels que Lurçat, Marchand, Gruber, Coutaud et même Walch firent leur profit, en vue d'élaborer un art qui fût vraiment un art plastique"⁷⁷.

La France contre l'Allemagne

A tout prendre, c'est l'historien d'art Pierre Francastel⁷⁸ qui réussissait la meilleure démonstration de la fluidité du concept. En élaborant la défense la mieux partagée par les patriotes anti-nazis de l'après-guerre, il s'agissait dans un premier temps au moins, de dénoncer l'emprise culturelle

⁷⁵ Georges Hilaire, né en 1900 à Pont-de-Cherney, licencié en droit lettres, chef-adjoint du cabinet Laval (1931), sous-préfet de Pontoise (1940), préfet de l'Aube puis préfet-adjoint au préfet délégué au ministre de l'Intérieur dans les territoires occupés (septembre 1941), Secrétaire général pour l'administration du ministère de l'Intérieur (avril 1942), condamné par contumace en 1948, à cinq ans de prison et à la dégradation nationale à vie (l'avocat général Fontaine en fit "un artiste égaré dans l'administration"), relaxé en 1955 sans peine ni dépens, collaborateur artistique avant la guerre à *La Dépêche du Midi*, au *La Revue des Beaux-Arts*, auteur en 1949, sous le pseudonyme de Julien Clermont, d'une défense de Laval: *L'homme qu'il fallait tuer* (Paris, Nouvelles Editions Latines).

⁷⁶Voir les mémoires de Georges Hilaire publiées en 1949, aux Nouvelles Editions Latines: *Les lauriers inutiles*, p. 553.

⁷⁷Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, op. cit., p.321.

⁷⁸Pierre Francastel, né en 1890 à Paris, études classiques à la Sorbonne et à l'École Pratique des Hautes Etudes, attaché au service d'architecture du Palais de Versailles (1925-1930), Professeur à l'Institut français de Varsovie, de Strasbourg (1936), crée l'enseignement de sociologie de l'art à l'École Pratique des Hautes Etudes (VIe section, 1948), auteur de nombreux ouvrages d'histoire de l'art et de méthodologie historique: *Peinture et société* (1951), *Art et technique* (1956), *La réalité figurative* (1965), *Histoire de la peinture française* (1967), *La figure et le lieu* (1967).

ennemie⁷⁹, puis de reconstruire une image incontournable de la tradition française et de sa suprématie recouvrée. Mais il franchissait un pas substantiel avec son livre publié à la Libération qu'il intitulait: *Nouveau dessin, nouvelle peinture*, l'Ecole de Paris⁸⁰, dans lequel il annonçait que cette dernière ne devait rien à la culture allemande et serait "pour tous les arts, la source de formules neuves", qui laisseraient l'art de demain "échapper à l'emprise morbide du germanisme⁸¹". En réalité, le culot de sa démonstration venait de ce qu'il évoquait une Ecole de Paris authentiquement française sans faire allusion à la participation d'artistes étrangers. Pour parler de ces jeunes artistes "de tradition française" qu'il avait découverts en France sous l'Occupation⁸²: Bazaine, Manessier, Le Moal, Estève (...), l'historien aurait pu ajouter une "nouvelle" Ecole de Paris à son titre bardé de nouveautés ("nouveau dessin, nouvelle peinture"). Il n'en fit rien, en affublant le vieux concept d'un patriotisme fringant.

Survenue à ce point des événements, sa position s'avéra manquer singulièrement de subtilité. Elle ne faisait qu'amplifier le chauvinisme d'André Warnod au début du siècle, cette fois encore à coup de volontarisme, au nom de *l'art vivant* et pour défendre une peinture de *tradition moderne*. A l'heure d'une reconnaissance de la non-figuration, très tardive en France, son attitude appuyait à court terme la thèse selon laquelle les *jeunes peintres de tradition française* avaient servi, seuls, l'honneur de la culture française en pleine Occupation. A moyen terme, elle enlisait l'art français en l'enfermant dans un registre *moderne raisonnable* qui excluait les artistes importants du moment, qu'ils soient d'origine française ou étrangère. En fait, Francastel alimentait le moulin des adversaires d'une France trop sage. La capitale venait de griller l'une de ses dernières cartouches en s'affublant d'un nationalisme et d'un projet formel étriqués: l'Ecole de Paris allait incarner le compromis et New York aurait d'autant moins de mal à imposer l'image radicale et séduisante de l'innocence des commencements. Aussi, Charles Estienne pouvait s'évertuer à barre au début des années 50, optant pour un rajeunissement de "l'Ecole de Paris" qui réunissait "tous" les artistes abstraits ou presque, sans distinction de nationalités⁸³, les dés étaient jetés: *l'abstraction lyrique* avait beau triompher en France, c'est New York que'elle fit gagner contre Paris.

⁷⁹Voir son *Histoire de l'art, instrument de propagande germanique*, Paris, Librairie de Médicis, 1945.

⁸⁰Paris, Librairie de Médicis, 1946.

⁸¹Pierre Francastel, *Nouveau dessin, nouvelle peinture, l'Ecole de Paris*, Paris, Librairie de Médicis, 1946, p.12.

⁸²Lors de l'exposition *Douze peintres d'aujourd'hui* où étaient présentées trente-six œuvres de: Bazaine, Borès, Estève, Fougeron, Gischia, Lopicque, Le Moal, Manessier, Pignon, Singier, Villon, et des sculptures de Chauvin.

⁸³En février 1952, il organisait l'exposition d'une "Nouvelle" Ecole de Paris à la galerie de Babylone, pleine à craquer des œuvres des artistes abstraits du moment, toutes nationalités confondues. Etaient représentés: dans un premier groupe: Bazaine, Berçot, Deyrolle, Estève, Hartung, Hilaireau, Lansky, Lopicque, Le Moal, Manessier, Mortensen, Piaubert, Pignon, Poliakoff, Marie Raymond, Schneider, Surgier, Soulages, de Stael, Tal Coat, Ubac, Vasarely, Vieira da Silva. Dans un second: Arnal, Atlan, Calmettes, Chapoval, Denise, Chesnay, Degottex, Cicero Dias, Dmitrienko, Duvillier, Roberta Gonzales, Lapoujade, Loubchansky, Messagier, Nejad, Pichette, Pons, Quentin, Resvani, Fahn-el-Nissa Zeïd. En 1953, il remettait cela en proposant une "introduction à la Nouvelle Ecole de Paris", à la galerie Ex-libris de Bruxelles. Cette fois, il s'agissait d'un cycle d'expositions particulières de Deyrolle, Poliakoff, Schneider, Nejad, Gilioli, Estève, Lopicque, Loubchansky, Duvillier et Messagier.

Cette tentative de mettre du pied une Ecole de Paris non-figurative, était partagée par un assez grand nombre de protagonistes, jusqu'aux instances officielles qui patronnèrent, en 1978, l'exposition *Ecole de Paris* au Palazzo Reale de Milan, uniquement composée d'œuvres abstraites.

Pour les années 50, voir pour exemple parmi d'autres: Hubert Juin et Jean Clarence Lambert qui, en 1956 et 1958, proposèrent leur *jeune Ecole de Paris* dans le Musée de Poche édité par Georges Fall.

Lorsqu'on enregistra empiriquement la leçon cynique de ceux qui voyaient - fût-ce de manière caricaturale -, la nécessité de récupérer les apports étrangers ou les insoumis, à la tête desquels vociférait Dubuffet, il était déjà trop et l'art français avait commencé son purgatoire international. La puissance économique et politique des Etats-Unis allait avoir raison d'une agitation parisienne dépourvue de stratégie vigoureuse. Dans les faits, l'Ecole de Paris chauvine de Pierre Francastel, si menue, céda rapidement la place au rassemblement le plus large, sorte de République des arts de tous ceux qui avaient choisi Paris pour vivre et pour créer. La montée des périls avant la guerre puis l'Occupation, avaient entamé cette insouciance parisienne qui prenait jusqu'à la crise comme un compliment l'attraction des étrangers. Paris retrouva une part de son optimisme avec la Libération mais demeura longtemps encore entravée par la reconstruction d'une mémoire valorisante. Quant à l'émigration que les années sombres avaient condamnée, elle reprit bien à partir de 1945, mais moins dense, moins euphorique et géographiquement transformée,

Paris Internacional

Tandis que l'idée qu'il existait une Ecole de Paris faisait son chemin avant la guerre sans l'appui d'expositions de groupes en tant que tels, on voyait après la Libération s'organiser un peu partout dans le monde des manifestations à son effigie. Les catalogues d'expositions ou les ouvrages sur la question, nous renseignent sur l'évolution du concept versatile qui s'affirmait avant tout par la magie d'une expression ne faisant généralement l'objet d'aucun effort de définition⁸⁴. En fait, selon les intentions de l'observateur, l'Ecole de Paris pouvait aussi bien à des émigrés de la première partie du siècle que, - plus fréquemment entre la Libération et les années 70 -, à n'importe quel artiste, de n'importe quelle nationalité et de n'importe quelle tendance, connu ou pas encore. Si l'on dresse le tableau de ces manifestations, leur apparent œcuménisme camoufle mal les stratégies nationales, esthétiques voire économiques - mais l'heure n'était résolument plus à l'exclusion pure et simple. L'Ecole de Paris n'avait jamais révélé plus explicitement sa véritable fonction. N'étant rien de très précis, elle pouvait à tout moment légitimer un groupe - et juste après un autre.

Le patrimoine de la diaspora

La défense d'un premier état de l'Ecole de Paris refermé sur l'appartenance à la judaïte slave fut renforcé par le cauchemar du génocide et la création d'Israël, tous deux propices au retour aux sources. Les expositions et les ouvrages racontèrent à leur manière une histoire qui devint avec le temps parfaitement lisible, appuyant l'idée que l'Ecole de Paris avait avant tout été l'épopée des artistes arrivés en France à partir de 1900 presque tous Juifs et originaires des pays d'Europe occidentale et orientale⁸⁵. Version acceptable, tant par les défenseurs d'une Ecole de Paris à

⁸⁴ L'ouvrage le plus diffusé en la matière, en Italie à la des années 60, puis un peu plus tard en France, réussissait l'exploit de ne comporter aucun introduction et de débiter brutalement avec l'épopée cubiste et Picasso. Voir: *Ecole de Paris* par Y. Brunhammer, L. Carluccio, J. Leymarie, R. Negri et F. Russoli, traduit de l'Italien par Mireille Gausso, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri, 1967-1975; Paris, Rive-Gauche Productions, 1981. voir également l'indigence de la politique de la galerie Charpentier qui, à partir des années 50, entamait un cycle consacré à l'*Ecole de Paris*; plus d'une décennie durant, réunissant dans l'éclectisme stylistique et national, des artistes de toutes les générations.

⁸⁵ L'expression-même d'Ecole de Paris deviendra parfois synonyme d'Ecole Juive. Voir l'*Encyclopaedia Judaica*, Vol. 13, Israël, Keter Publishing House Ltd, 1971. En outre, certains lieux se consacrent régulièrement à l'exposition permanente ou temporaire des œuvres d'artistes de l'Ecole de Paris slave, dans son acception large, à Paris: le Musée municipal de Boulogne-Billancourt, le Musée de Montmartre, quelques galeries du Faubourg Saint-Honoré, le Musée Bourdelle: à Genève, le musée du Petit-Palais; dans son acception restreinte aux artistes juifs: le Musée d'Art Juif à Paris.

vocation française que par les partisans d'une Ecole ouverte à tous sans distinctions religieuses ou nationales, dès lors que les spécificités de cette Ecole n'étaient pas énoncées, ce qui les aurait opposées aux courants "majoritaires". En tout état cause, presque personne n'était alors disposé à renoncer à l'apport historique de la diaspora.

La création de l'Etat d'Israël pouvait naturellement ramener dans le giron de la judaïté les artistes de cette Ecole de Paris. La place de ces derniers dans les collections du jeune Etat, ainsi que les manifestations qui leur étaient consacrées démontraient l'attachement du pays à cette part de la diaspora "culturelle" en France, et plus particulièrement à Paris. Côté Français, si la collaboration diplomatique fonctionna en matière artistique, la réticence à attribuer une définition à "l'art juif" répondait à la volonté de conserver en France le patrimoine imaginaire de cette diaspora en l'intégrant au paysage français. En fait, les restrictions mentales à l'égard de la spécificité d'un "art juif" ne se comprennent que dans le cadre d'une stratégie d'assimilation plus générale.

Eloquente fut à ce égard, la position de Jean Cassou, grand résistant et responsable du Musée d'Art moderne à partir de la Libération. Elle donnait le ton de l'exposition imaginée par Isis Kischka, qui se déroula au Petit-Palais de Genève en 1971⁸⁶, regroupant les œuvres de *Seize peintres juifs* de nationalité française, nés dans un pays d'origine ou bien en France pour les plus jeunes. "Il n'y a pas d'art juif"⁸⁷ déclarait d'entrée de jeu Cassou, même si; il y avait peut-être ou s'il y aurait "un art et une école israélienne", même s'il y avait beaucoup de Juifs dans l'Ecole de Paris. En se refusant à théoriser cet "ingrédient d'humanité, d'outrage et de pathétique", d'"expressionnisme", "cette impression forte et très délicieusement spéciale dont (il parlait) pour tenter de cerner un "esprit juif"⁸⁸, Jean Cassou annonçait que, dans sa version juive, l'Ecole de Paris resterait en territoire français⁸⁹, du côté d'une "citoyenneté, non physique et ethnique, mais spirituelle et volontaire"⁹⁰.

Dans la version slave de l'Ecole de Paris, qu'elle soit juive ou non, le partage était déjà consommé en 1960, à l'occasion de la visite en France du Président Khrouchtchev, lorsque le conservateur du Musée de Saint-Denis⁹¹ présentait l'exposition des *peintres russes de l'Ecole de Paris*, toutes tendances confondues, figuratives ou non: il en résultait selon lui un "art à la fois russe par sa fougue et français par la finesse de la vision"⁹². Une manière en somme de contenter tout le monde. Sur fond de guerre froide, l'hypothèse avait un bel avenir. La France continuait à goûter les excès slaves dès lors qu'ils étaient tempérés par la raison cartésienne.

⁸⁶Du 27 mai au 27 juin 1971.

⁸⁷ "Présentation de l'exposition par Jean Cassou", *Seize peintres de Paris*, "L'art au service de la paix", Petit Palais, Genève, 1971, p. 7.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹L'attitude des artistes ayant composé l'Ecole de Paris n'a pas toujours été sectaire et particulariste. Dans bien des cas, le concept d'Ecole de Paris semble s'adapter aux réseaux de fréquentation de chacun Arbit Blatas, lorsqu'il décida de peindre ou de sculpter son *Ecole imaginaire*, intégra de nombreuses têtes connues à Paris même lorsqu'elles n'étaient pas d'origine étrangère. La collection de ses portraits et bronze, exposée à l'Eglise de San Samuele à Venise en 1982, réunissait les vétérans de l'Ecole de Paris slave, mais aussi les représentants de la peinture ou de la sculpture françaises: Vuillard, Bonnard, Braque, Léger, Matisse, Vlaminck, Derain, Maillol. Voir le catalogue de l'exposition: *Blatas et l'Ecole de Paris*, Musée Bourdelle, 1986; et, plus récemment, l'exposition et le catalogue: *Blatas portraits de Montparnasse*, *op. cit.*

⁹⁰Jean Cassou, *Seize peintres de Paris*, *op. cit.*, p. 6.

⁹¹Ville jumelle du quartier de Kiev à Moscou.

⁹² *Peintres russes de l'Ecole de Paris*, exposition. Musée de Saint-Denis. Du 27 mars au 14 avril 1960. Introduction au catalogue, p. 4.

Ce qui nous renvoie au sort des deux autres états de l'École de Paris: hexagonal et international. Le rêve d'avaler l'Autre avait la vie dure autant que prospérait cette vieille idée d'une indentité française suffisamment forte pour digérer les particularismes à son avantage. La guerre et l'Occupation avaient beau ternir à tout jamais la face de Janus du patriotisme; sur la longue durée, l'histoire conservait trop d'arguments en faveur d'une France universaliste et des libertés. En coulisses, les stratégies pouvaient être mesquines et les quotas d'étrangers limités à la portion congrue par certains, l'idée d'une France et d'un Paris ouverts renaissait de ses cendres. Comme souvent, c'était hors des frontières que l'on formulait le plus clairement la vocation internationale de la capitale, Hubert Read réunissant dès 1938 à Londres, une exposition de l'École de Paris qui regroupait des artistes français et étrangers. Dans les faits, l'ensemble des manifestations, à quelques rares exceptions près, affichaient une "citoyenneté parisienne" généreuse. Il s'agissait moins de définir strictement l'École que de la laisser prospérer dans un flou œcuménique. Alors que l'on s'évertuait avant et pendant la guerre à fermer les portes de Paris pour ne pas laisser passer les indésirables, les portes se fermaient dorénavant pour qu'ils ne puissent plus en sortir.

Lorsque les artistes étrangers venaient s'installer à Paris, la ville les adoptait en leur attribuant *de facto* une citoyenneté culturelle qu'on leur reprochait souvent de trahir en allant, une fois leur succès assuré, exposer sous les pavillons de leurs pays d'origine. Ce n'est là qu'un symptôme de l'évolution de la règle du jeu après la guerre, lorsque Paris devint une scène internationale parmi d'autres et qui, dans le cadre de stratégies individuelles de plus en plus cyniques, ne valait pas forcément une naturalisation, ni surtout pas la fidélité à des institutions qui étaient loin de présenter tous les atouts espérés. A cet égard, l'histoire des institutions artistiques internationales a l'avantage d'être un révélateur de l'évolution de l'histoire de l'École de Paris nouvelle manière, et de sa "position" sur la scène mondiale, en particulier face à la montée en puissance de New York.

La Biennale de Venise qui renaissait en 1948⁹³ fit partie de ces indicateurs, en délivrant régulièrement des palmarès plus ou moins stratégiques. Exaspérant par son indifférence envers ce qui se produisait hors de son territoire, Paris, après avoir suscité la convoitise, y raflant de nombreux prix⁹⁴, subissait le contrecoup de ses prétentions légendaires: les camouflets en tous genres ne s'y firent pas attendre dès la fin des années 50⁹⁵. Charles Estienne pouvait se remonter le moral en claironnant en juillet 1954 que "toute la peinture du monde" se faisait "tôt ou tard citoyenne de Paris⁹⁶", que la nouvelle École de Paris n'était pas "la colonie⁹⁷" américaine que l'on

⁹³Contemporaine du déclin du fameux Salon parisien, la Biennale de Venise naissait en 1895, de discussions entre artistes locaux à la terrasse du *Florian*; elle aboutissait grâce au volontarisme d'une commission de spécialistes et du maire de la ville, Riccardo Selvatico. Le 22 avril 1895, fut inaugurée la première Exposition Internationale d'Art de la Ville de Venise. La Biennale dont le principe était la confrontation régulière d'artistes de tous pays, réunis sous la caution d'un comité de patronage international, enregistra désormais à date régulière, le pouls de l'évolution artistique et politique mondiale. Sur les manifestations internationales, voir le texte de Pierre Restany: "Biennales", in : *L'avant-garde au XXe siècle*, en collaboration avec Pierre Cabanne, Paris, Balland, 1969.

⁹⁴En 1948, le grand prix fut décerné à Braque; en 1950, à Matisse et Zadkine; en 1952, à Dufy et Calder; en 1954, à Max Ernst et Jean Arp; en 1956, à Jacques Villon.

⁹⁵1958 est à cet égard une date importante puisque, lors de la XXIXe Biennale, la France était "mise en accusation devant cette ONU miniature que constituait à l'époque le jury"; il préférait Mastroianni à Pevsner. Voir Pierre Restany, *op cit.*, pp. 114-115.

⁹⁶Charles Estienne, "Le surréalisme et la peinture à la Biennale de Venise", *Combat-Art*, n° 8, 5 juillet 1954.

⁹⁷Charles Estienne, "Paris-mai ou la peintre imprévue". *France-Observateur*, n° 210, 20 mai 1954. Dans ce texte, Charles Estienne faisait remarquer que Sam Francis travaillait à Paris.

croyait et qu'il y avait des artistes en France qui travaillaient depuis longtemps l'expression lyrique était sévère. La scène américaine dut attendre 1964 pour savourer sa victoire durement acquise et s'enticher de tics chauvins que l'on avait à juste titre attribué jusque-là aux Français: le premier prix de Robert Rauschenberg à Venise, fit dire au commissaire de la participation américaine Alan R. Salomon que tout le monde pouvait reconnaître que le centre des arts était passé de Paris à New York. Un an plus tôt, la scène française essayait un premier revers face aux Etats-Unis qui remportaient le prix de la Biennale de São Paulo décerné à Gottlieb⁹⁸.

Quant à la Documenta allemande née en 1955⁹⁹ (qui se tenait à Kassel, à quelques kilomètres de la RDA), elle invita massivement, dès 1968, les artistes d'Outre-Atlantique, en sacrifiant la scène européenne et la scène parisienne. Les formats beaucoup plus grands des artistes américains rendaient en outre la compétition extrêmement difficile pour les Français, qui, la même année, préférèrent retirer leurs œuvres¹⁰⁰.

En 1969, Pierre Restany, le critique grâce auquel la France pouvait se targuer d'avoir à présenter hors de ses frontières "les nouveau réalisme" dressa à la fois le constat de l'ingratitude de la scène internationale à l'égard de Paris et d'une "avant-garde active", tout en déplorant l'isolement de la capitale: l'absence d'un musée moderne digne de ce nom, l'inaction de l'administration de l'Etat en la matière, et la transformation des "grandes querelles esthétiques" en "querelles de clocher"¹⁰¹. C'était remettre à sa place une capitale vivant sur des lauriers ternis. L'École de Paris dans tout cela ne venait pas en aide la scène artistique française vouée dans son ensemble aux *aggiornamentos*, et le concept était pleinement usé à force d'avoir servi toutes les causes. Toute la peinture depuis le début du siècle avait fini par entrer dans une définition élastique qui ne cessait d'évoluer au gré des vagues esthétiques et des stratégies nationales et identitaires. Il n'y avait plus au bout du compte que la bonne foi de l'observateur et ses habitudes patriotiques, générationnelles, ou tout simplement son plaisir esthétique du moment, pour décider si tel ou tel artiste faisait bien partie de l'École.

Depuis des années déjà, cette idée d'École de Paris appartenait accessoires historiques et renvoyait aux stratégies oubliées de temps révolus, sans pouvoir prétendre à la moindre légitimité. Elle n'était opérationnelle que si le mythe de la bohème conservait une vitalité. Or, les tensions entre la société et les artistes marginalisés par leur vocation avaient diminué au fur et à mesure que s'étaient imposés plus sûrement le capitalisme moderne et les régimes démocratiques. Enfin, le concept d'École de Paris valait par le mythe de la suprématie parisienne et plus largement française. Or, la concurrence aidant, non seulement avec les grandes places internationales mais avec les villes françaises dont l'audace culturelle ne cessait d'augmenter, elle semblait irrémédiablement vouée à la déroute. Restent les artistes qui lui furent assimilés, pour beaucoup passés aux oubliettes de l'histoire. La gigogne avait trop joué les girouettes. En ratissant toujours

⁹⁸La Biennale de São-Paulo naissait en 1951, selon des principes analogues à ceux qui présidaient à la Biennale de Venise. En alternance avec celle-ci, elle réglait la vie artistique internationale, selon les années, infléchissant ou en accentuant les choix de sa consœur. Comme elle, elle privilégia longtemps après la guerre, les écoles européennes, le retour de balancier fut d'autant plus cruel qu'il était tardif: en 1963, Soulages paya les pots cassés en perdant contre Gottlieb. L'École de Paris fut encore victime d'une politique revancharde en 1967 et César qui méritait le grand prix, fut mis en situation de refuser le prix de consolation

⁹⁹ La Documenta naissait à l'initiative du professeur Bode, de l'Académie de Cassel. Ayant lieu tous les quatre ans (ou à peu près), elle était, dans un premier temps, une manifestation très allemande avant de s'ouvrir, à partir de 1968, à d'autres perspectives moins nationales.

¹⁰⁰Il s'agissait de César. Demarco, Le Parc, Morellet, Martial Raysse et Takis.

¹⁰¹Voir Pierre Restany, "Biennales", *op. cit.*, p.119.

plus large, Paris avait fait la preuve d'un volontarisme qui n'avait pas la candeur du début du siècle. Son Ecole finissait comme une vieille besace trop pleine mais vidée de tout contenu véritable. A mi-chemin entre l'institution académique et la supercheire, elle pouvait encore séduire avec Paris mais certainement pas avec l'Ecole. "La fonction de Paris": Valéry l'avait placée du côté de l'ordre de la pensée; Hemingway, du côté de l'inconscient et du désir. La ville n'attirait pas tant les artistes par son Ecole que par sa licence: c'était la délivrance que l'on venait y chercher et surtout pas un enseignement rigide. En fait, dans l'expression même de Warnod, il y avait depuis le début quelque chose qui n'avait jamais vraiment collé avec un siècle trop radical, trop rapide et de moins jacobin. Mais il y avait surtout une apposition malheureuse entre un projet pédagogique rigide et la négation du Savoir chez une *lady of the night*.

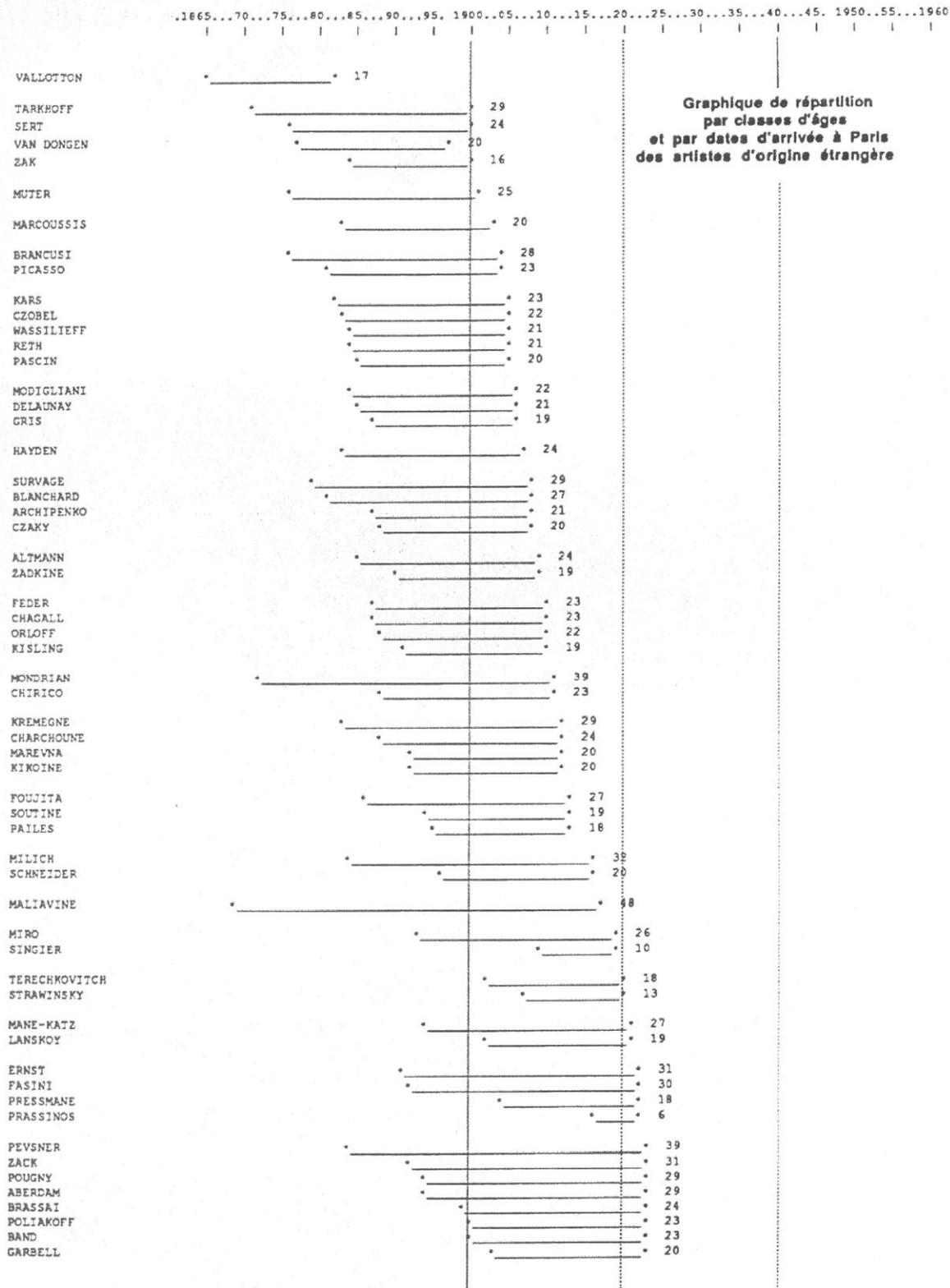
Laurence Bertrand Dorléac, Université de Picardie, France.



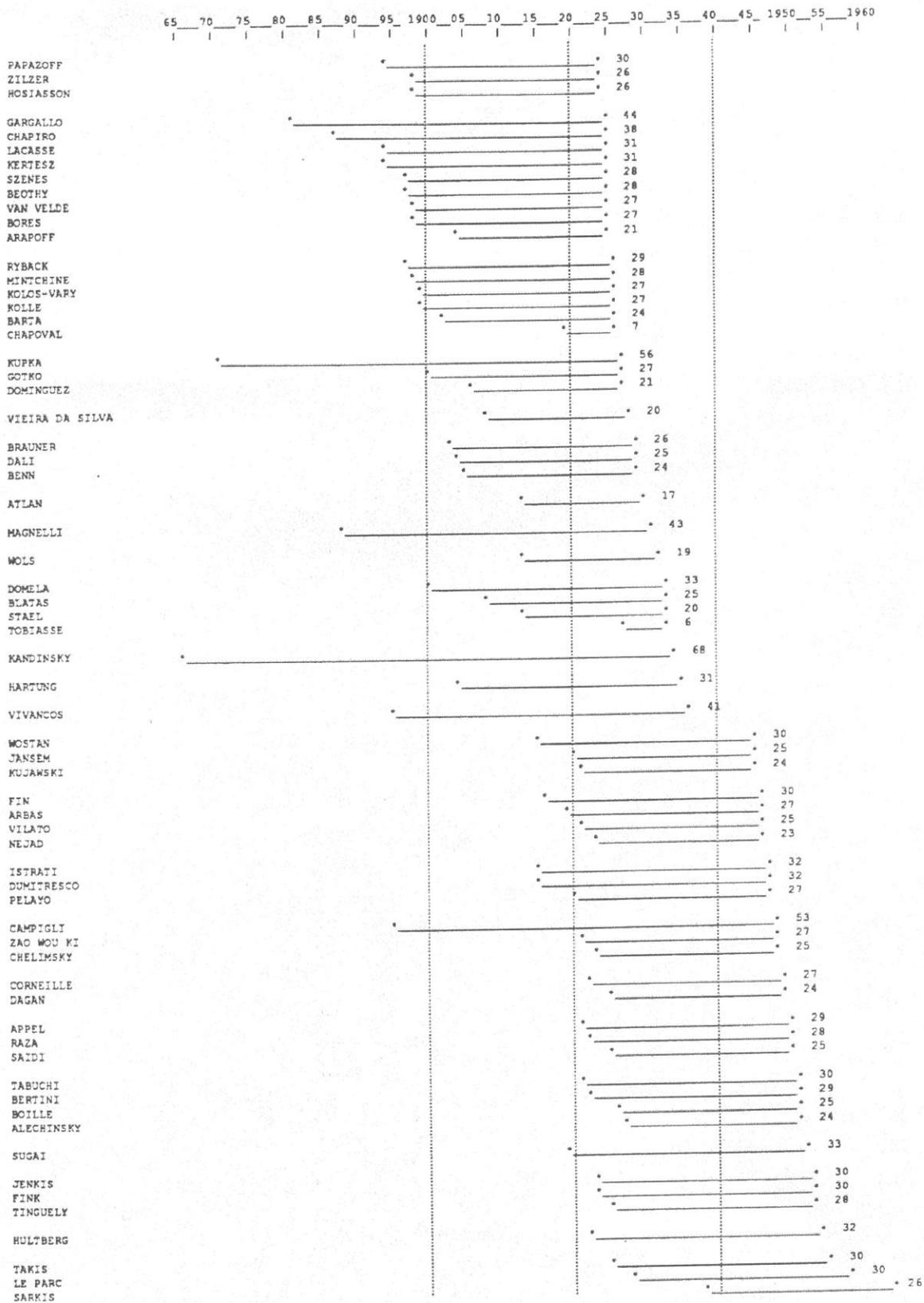
Carte des lieux d'origine d'artistes arrivés à Paris avant 1930.



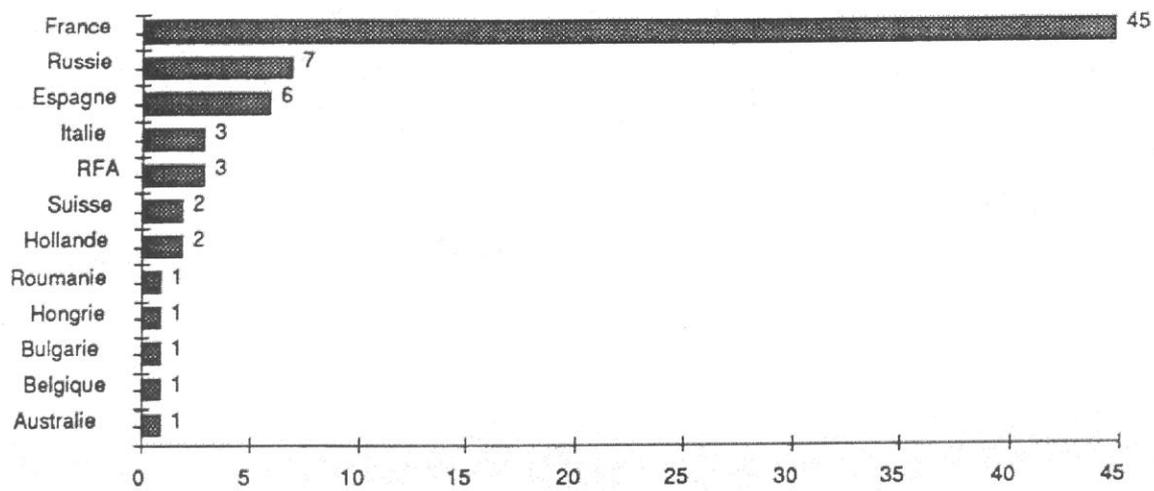
Carte des lieux d'origine d'artistes arrivés à Paris après 1930.



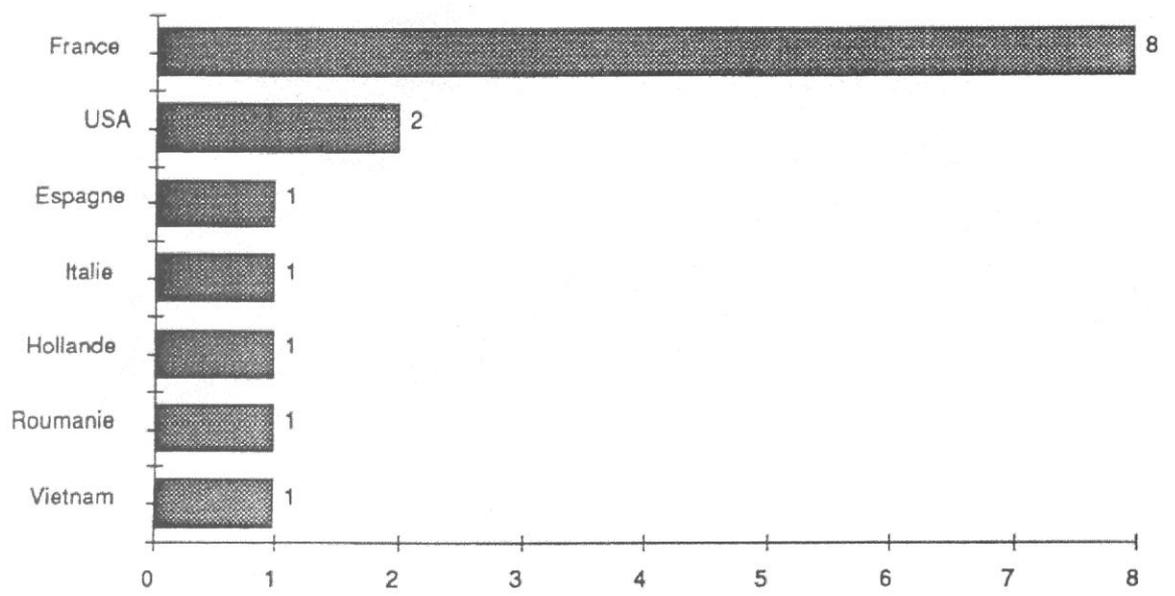
Graphique de répartition
par classes d'âges
et par dates d'arrivée à Paris
des artistes d'origine étrangère



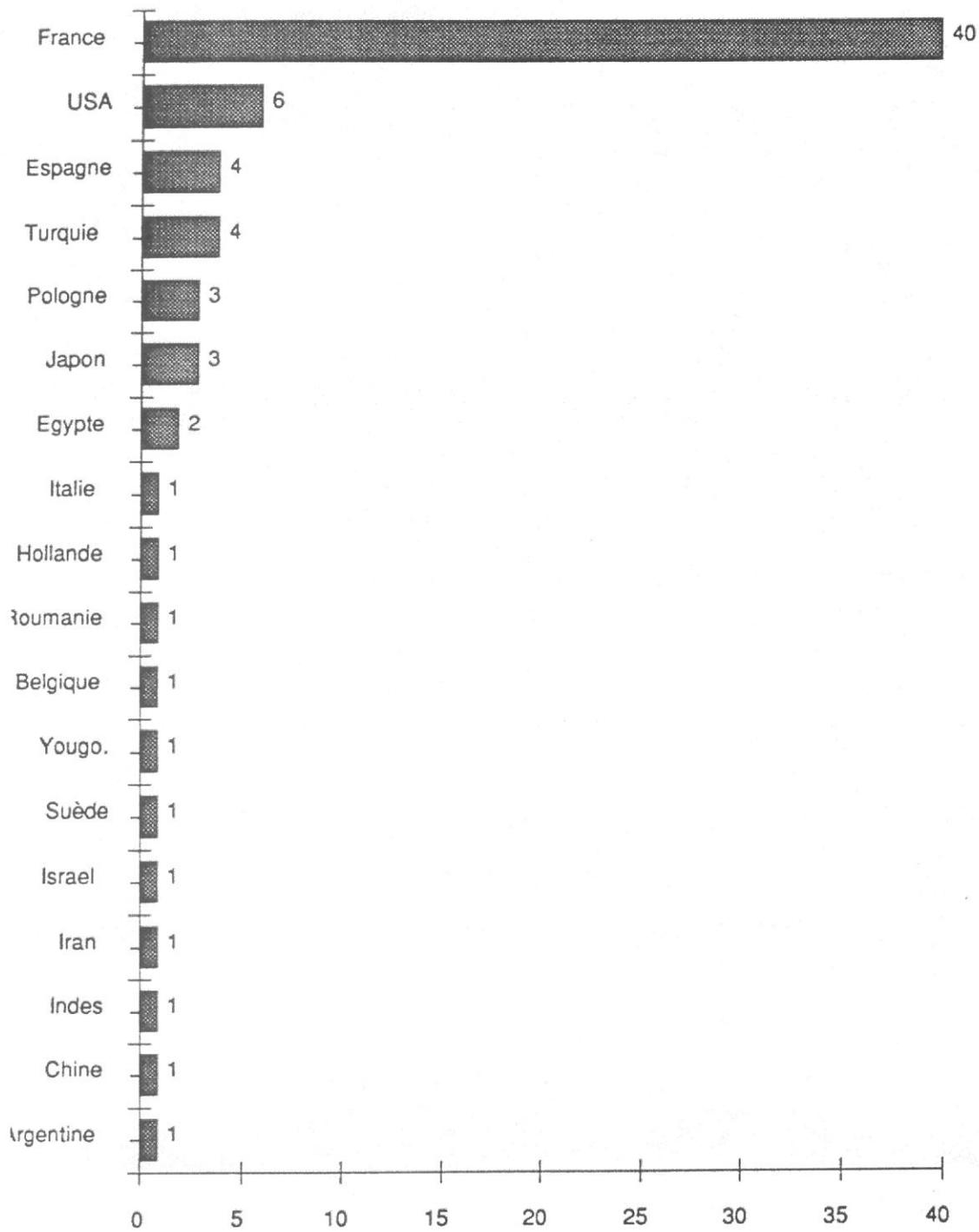
Graphique de répartition par nationalités des artistes participant à des manifestations de l'Ecole de Paris entre 1951 et 1969.



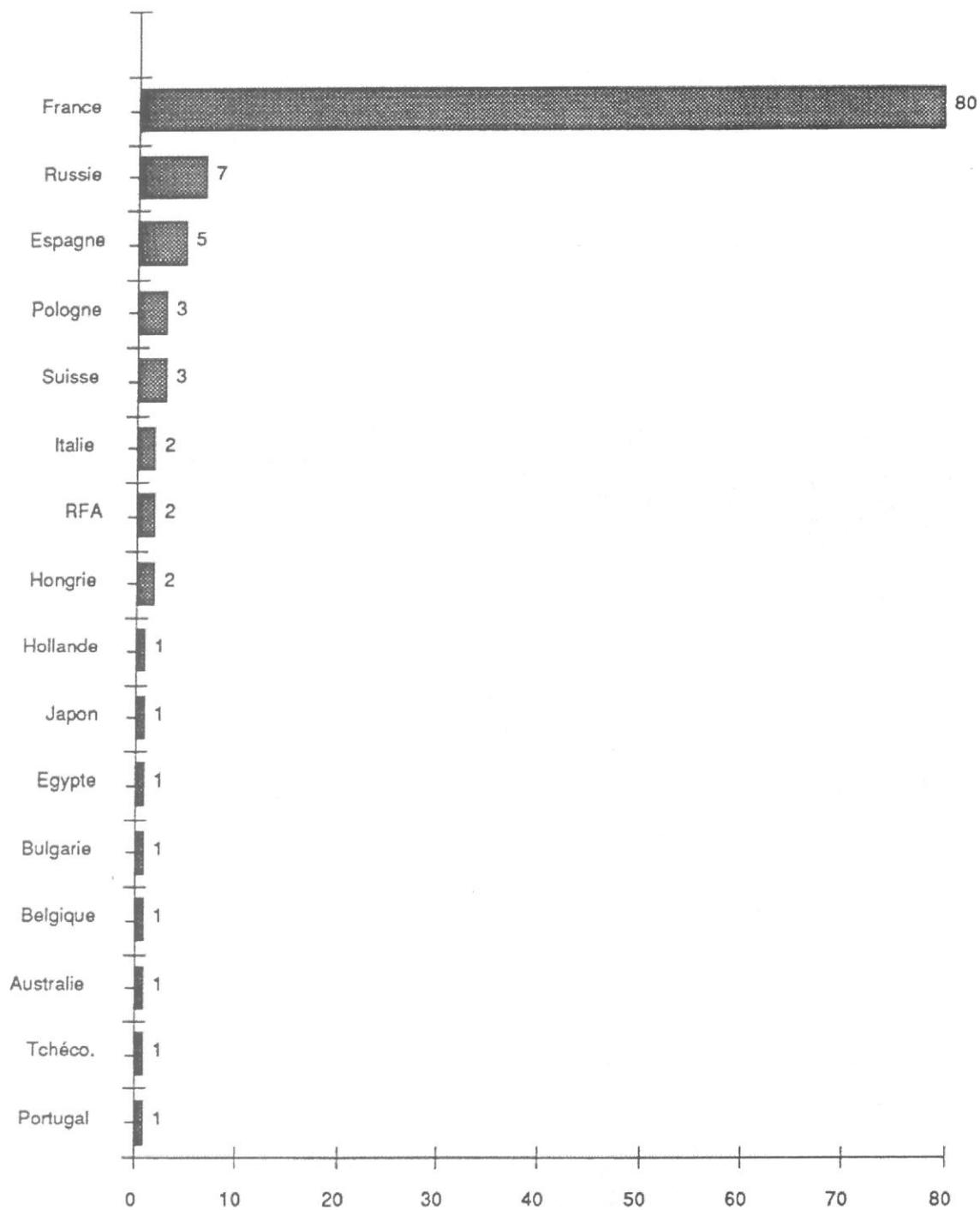
Academy of Arts of London. Exposition *l'Ecole de Paris, 1900-1950*. Londres, 1951.



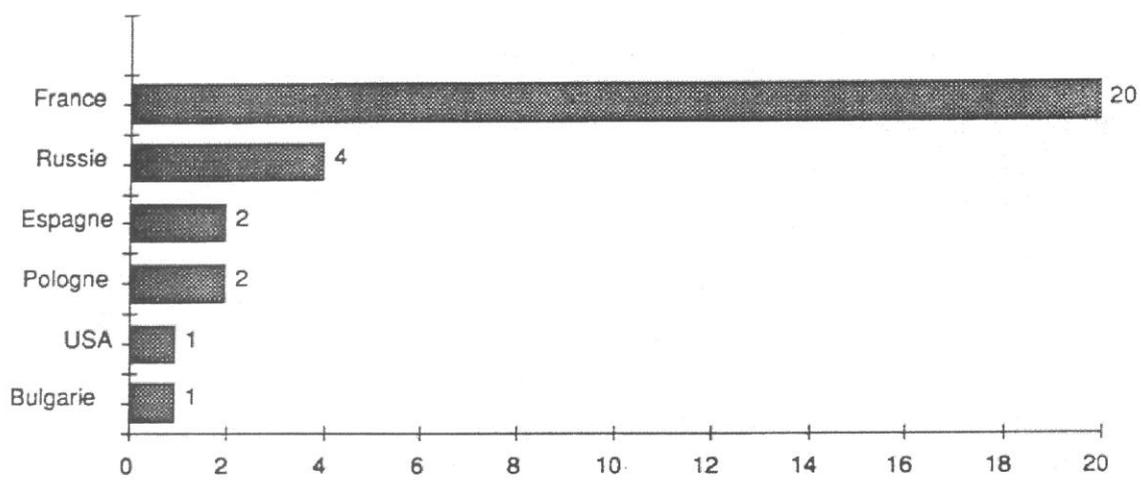
Jean-Clarence Lambert. *La jeune Ecole de Paris*. Le Musée de poche, Georges Fall, Paris, 1958.



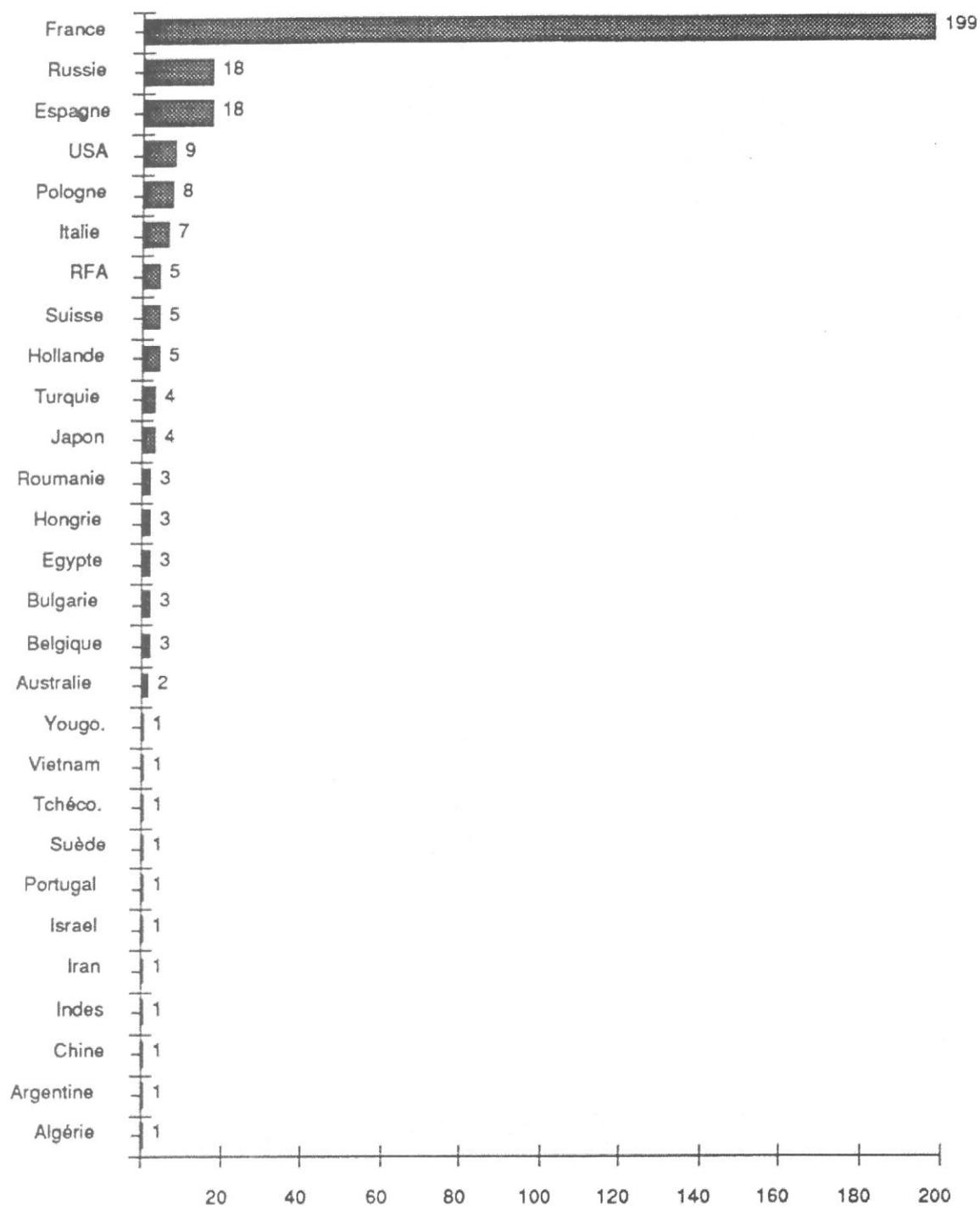
Galerie Charpentier. Exposition *Ecole de Paris*, 1962.



Bernard Dorival. *L'Ecole de Paris au Musée National d'Art Moderne*. Paris, Somogy, 1961.



L'Ecole de Paris dans la collection du Musée Israéli. Jérusalem, Décembre 1968-janvier 1969.



Total des artistes de *L'Ecole de Paris* cités ou exposants en 1951, 1958, 1961, 1969, répartis par pays d'origine.