Le conflit renaissant de la figure et de l'abstraction dans *Labyrinthe, journal mensuel des Lettres et des Arts* (octobre 1944-décembre 1946)

*The recurring conflict between figurative and abstract art in Labyrinthe,
journal mensuel des Lettres et des Arts (October 1944-December 1946)*

Blandine Delhay

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/502>

DOI : 10.4000/cel.502

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2013

Référence électronique

Blandine Delhay, « Le conflit renaissant de la figure et de l'abstraction dans *Labyrinthe, journal mensuel des Lettres et des Arts* (octobre 1944-décembre 1946) », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 01 octobre 2013, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cel/502> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cel.502>

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le conflit renaissant de la figure et de l'abstraction dans *Labyrinthe, journal mensuel des Lettres et des Arts* (octobre 1944-décembre 1946)

Blandine Delhay

Albert Skira, éditeur d'art suisse, le plus célèbre et le plus créateur de son époque, a publié des ouvrages de grand luxe, des livres illustrés et des livres d'art. Il a aussi fondé et dirigé de 1933 à 1939 l'élégante revue *Minotaure* qui est devenue la publication officielle du surréalisme. Réfugié en Suisse pendant la Seconde Guerre mondiale, il réitère l'expérience en créant le journal *Labyrinthe* dont le nom même correspondait au but fixé, trouver une issue à l'esprit qui errait depuis le début de la guerre et redonner la voix aux intellectuels et aux artistes.

Labyrinthe, journal mensuel des Lettres et des Arts est constitué de vingt-trois livraisons parues entre le 15 octobre 1944 et le mois de décembre de l'année 1946. La littérature et les beaux-arts représentent la grande majorité des articles publiés dans le journal.

Pour la rédaction des articles sur l'art, Skira s'est entouré de quelques amis et a fait appel à de nombreux collaborateurs, notamment à des intellectuels suisses, puis à des Français dès la réouverture des frontières. Plus d'une trentaine d'auteurs se sont livrés dans les pages du journal à la critique d'art au fil de ses deux années de parution. Certains ont été sollicités à plusieurs reprises tels : Germain Bazin, Édouard Muller, Marguerite Bouvier, René Huyghe, et Pierre Courthion. Le journal a également compté sur la collaboration d'écrivains comme Paul Éluard, André Breton, Georges Bataille, et Francis Ponge. Les critiques ainsi présents dans *Labyrinthe* sont des « occasionnels » ou des « professionnels ». Ceux qui fréquentent et participent le plus assidûment les bureaux de la rédaction du journal, place du Molard à Genève, sont le poète et peintre suisse Roger Montandon, qui devient le secrétaire de rédaction à partir du numéro 18 du 1^{er} avril 1946, le philosophe genevois Jean Starobinski, ainsi que les artistes Giacometti, Balthus et Brassai. Cette polyphonie est surprenante. Des personnalités d'horizon divers se côtoient, des hommes de musées, des résistants, des écrivains et des artistes. Ce large panel de collaborateurs donne à chaque écrit une tonalité particulière.

Les sujets traités, à l'exception de certains, ne font guère preuve d'originalité et d'audace. Les écrits sur l'art, oscillant en permanence entre tradition et avant-garde, reflètent plus ou moins fidèlement l'actualité artistique. Le journal *Labyrinthe* est ainsi tiraillé entre des contrastes qui sont le parfait miroir des conflits artistiques des années d'après-guerre. Les thèmes abordés par les différents critiques portent sur la peinture du XV^e siècle avec un article sur Konrad Witz, sur la peinture du XVII^e siècle dans un numéro exclusivement consacré à cette époque, et sur le XVIII^e siècle avec la figure de Goya qui revient à plusieurs reprises. Toutefois, les articles évoquent majoritairement les peintres de la fin XIX^e et du début XX^e siècle comme Cézanne, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Seurat, le douanier Rousseau, Rouault, Miró et bien d'autres. Matisse, Picasso et Braque occupent une très large place, mais des artistes « secondaires », plus contemporains du journal, comme René Auberjonois, Jean Bazaine ou encore Francis Gruber, prennent part aux débats sur la peinture. Le surréalisme est assez prégnant dans le journal tout comme la jeune peinture d'avant-garde, à travers l'évocation des « jeunes peintres de tradition française ».

Labyrinthe relate la polémique qui anime la scène artistique parisienne. D'une part, le journal met en lumière des « figures du réel » tels Francis Gruber, Alberto Giacometti et Balthus ; d'autre part, il publie des articles qui témoignent des nouvelles tendances de l'abstraction. Deux points particuliers retiennent ici notre attention : l'activité du peintre Balthus dans la conception du journal et la querelle de l'art « figuratif » et « non figuratif ».

Balthus, un maître « à l'ancienne »

Seul un article dans *Labyrinthe* est consacré à Balthus en tant que peintre. C'est Édouard Muller¹ qui signe, dans le numéro 13 du 15 octobre 1945, un court texte sur l'artiste illustré du tableau *Les Beaux jours*. Le critique transcrit l'émotion ressentie devant les œuvres qu'il a pu voir dans la galerie Wildenstein du Faubourg Saint-Honoré et essaie de cerner ce qu'il nomme le « sentiment balthusien de la réalité ».

Force est de rappeler son parcours artistique. Balthus est un peintre autodidacte. C'est hors des circuits académiques, par l'étude patiente des maîtres et de la discipline séculaire des copies, qu'il se forme. Néanmoins, il suit les cours de dessin de la *Grande Chaumière* où certains soirs Bonnard et Vlaminck prodiguent leurs conseils. En 1926, il entreprend le voyage en Italie, jadis rituel, où il contemple et copie à Florence, de la mi-août à la mi-septembre, les fresques de Masaccio et de Masolino, puis à Arezzo celles de son maître tant vénéré Piero della Francesca. Balthus, comme il le dit lui-même, subit un bouleversement artistique en Italie : « En plus de Cimabue et de Paolo Uccello, beaucoup d'autres peintres m'ont ébloui : Giotto, Piero della Francesca, Masaccio et Masolino da Pinacle, Simone Martini, Pisanello² ». Il est profondément marqué par ce voyage.

« Mais c'est figuratif !³ », telle est la réaction du peintre André Masson lorsqu'il découvre en avril 1934 à la galerie Pierre Loeb les œuvres de Balthus. Cet étonnement s'explique : si Masson tombe des nues, c'est parce que l'époque de l'entre-deux-guerres était plutôt vouée à l'abstraction. Cependant, Balthus refuse ce qu'il estime être la paresse de nombreux peintres et adhère au principe de la figuration, mais en l'utilisant contre le réalisme. Pour lui, le réalisme consiste à exprimer non ce qui est, mais ce qu'on voit. Balthus dépeint son monde imaginaire, ce qu'il voit dans son esprit et non ce qu'il voit autour de lui. Il s'agit d'un mélange constant de choses vues et de choses imaginées. Ainsi, pour lui la figuration consiste à créer et non à imiter et son art n'est plus que d'apparence réaliste.

Albert Camus a bien su définir l'esthétique du peintre : « Balthus a un style qui se fait rare. Mais sa manière est singulière : il me semble qu'on la définirait bien en disant que cette peinture dépayse d'autant plus qu'elle est réaliste. Car Balthus sait qu'il n'y a pas de création solitaire et que pour corriger la réalité, il faut se servir d'elle au lieu de lui tourner le dos, comme font beaucoup de nos contemporains⁴ ». Il a saisi le fait que Balthus était un peintre à la fois classique et moderne, dérogeant ainsi à tout principe de classement. Il voulait simplement être un nouveau Piero della Francesca mais en pratiquant astucieusement les genres classiques avant de les faire exploser de l'intérieur.

Balthus se situe à l'écart de la plupart des recherches plastiques de son époque, sauf celles, peut-être du surréalisme, lequel prend des objets communs et courants, pour les disposer de façon à en dégager la poésie et le mystère. Mais Balthus est insensible aux modes et ne songe pas à s'en réclamer. Si certaines de ses œuvres, comme *La Rue*, sont rattachées au surréalisme, ce sont les surréalistes qui affirment ce ralliement, non le peintre.

Les critiques, quant à eux, le considèrent comme classique, voire « muséal ». Balthus veut en effet relever le défi d'égaliser les grands maîtres d'autrefois, dans un effort solitaire de permanence, à rebours du climat d'avant-garde, voué au changement perpétuel. Il se réclame de maîtres qui peuvent paraître anachroniques comme Poussin, Delacroix, Ingres, Courbet, et Piero della Francesca.

¹ Il s'agit probablement d'Édouard Muller-Moor (1913-1979) musicien et musicologue d'origine suisse qui écrit des articles de critique musicale et artistique pour le journal de son ami Skira.

² *Balthus à contre-courant : entretiens avec Costanzo Costantine*, Noir sur blanc, Montricher, 2001, p. 42.

³ Mieke Bal, *Balthus : œuvres, écrits et entretiens*, Hazan, Paris, 2008, p. 58.

⁴ Albert Camus, propos extrait de la préface du catalogue de l'exposition qui s'est tenue à la galerie Pierre Matisse à New York en 1949 cité dans cat. d'exp., *Balthus*, sous la direction de Dominique Bozo, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p.76.

Balthus n'est pas seul dans cette démarche : « Giacometti, espérait tout aussi ardemment que moi se rapprocher des peintres anciens⁵ » a confié le peintre à propos de son ami de prédilection et autre grand collaborateur du journal. Il en est de même pour Giacometti, qui depuis les années 1930 et sa rupture avec les surréalistes, souhaite affirmer son goût pour la figuration la plus classique, sa volonté de revenir à la copie du modèle, de reproduire des « têtes humaines ».

« Pour mieux comprendre une œuvre d'art, il faut essayer de la copier »⁶, aurait dit Giacometti à Skira au détour d'une discussion animée sur la copie, débat provoqué par quatre dessins de Giacometti publiés dans le numéro 10 du 15 juillet 1945. Ces dessins réalisés d'après des œuvres anciennes ancrées dans l'histoire de l'art sont : un bas-relief égyptien, une figure grecque, une œuvre de Konrad Witz, et un tableau de Derain (fig. 1). Les sources d'inspiration de l'artiste sont multiples. Il est néanmoins surprenant de ne pas trouver une copie d'après l'un des maîtres italiens que Giacometti vénérât tant : Tintoret ou Giotto. Ses voyages en Italie dans les années 1920 le marquèrent tout autant que Balthus.

Les deux artistes partagent également un même engouement pour Konrad Witz. Peintre que l'historien de l'art Daniel Burckhardt a sorti de l'oubli, en 1901, point de départ d'un véritable enthousiasme pour cet artiste.

FIGURE 1 :

LABYRINTHE, N°10, P 2, 15 JUILLET 1945
ALBERTO GIACOMETTI : COPIES D'APRÈS
UN BAS-RELIEF ÉGYPTIEN-KONRAD WITZ
ANDRÉ DERAIN-UNE FIGURE GRECQUE
© SKIRA ÉDITIONS

Balthus a une grande admiration pour le peintre suisse Konrad Witz, actif à Bâle au début du XV^e siècle. Jean Starobinski, qui fréquente Skira et ses plus proches collaborateurs, se souvient : « Je pus entendre Balthus, choisissant des illustrations de Konrad Witz, parler de ce peintre surprenant avec une admiration

⁵ Entretiens avec Françoise Jaunin, dans « Balthus, peintre de la concentration métaphysique », juin 1992 cité dans cat. d'exp., *Balthus : de Piero della Francesca à Giacometti*, Vevey, Musée Jenisch, 12 mai-25 août 2002, p. 105.

⁶ *Labyrinthe*, n°10, 15 juillet 1945, p. 6.

passionnée. Mais il déclina la proposition de le commenter, n'ayant jamais aimé se confier à l'écriture. Ce fut Pierre Courthion qui écrivit le texte⁷ » (numéro du 15 janvier 1946). Il ajoute : « Au temps de *Labyrinthe*, Balthus, qui n'aimait pas écrire, demandait à voir les illustrations des articles. Je me souviens qu'à propos de Konrad Witz, qu'il admirait profondément, il ne voulait pas écrire une ligne, mais il avait fait son choix de reproductions et il désirait les disposer dans un certain esprit pour l'article de *Labyrinthe*. Dans ses interventions au bureau de Skira, où *Labyrinthe* était fabriqué, Balthus concentrait son attention sur la manière de montrer l'œuvre, et il en parlait longuement avec Skira, Giacometti ou Roger Montandon »⁸.

C'est ainsi que Balthus a choisi et recadré avec des ciseaux les images pour l'article surprenant et décalé de Pierre Courthion sur les détails des panneaux peints de Konrad Witz⁹ (fig. 2). Balthus a privilégié deux scènes figurées dans le *Retable de saint Pierre* de la cathédrale de Genève, exposé depuis 1908 au musée d'art et d'histoire de Genève : *La Pêche miraculeuse* (fig. 3) et *La Libération de saint Pierre* (fig. 4), par rapport aux deux autres, du même retable, *L'Adoration des Rois mages* et *La Présentation du cardinal François de Metz à la Vierge*. Mais il n'a retenu que des détails de ces scènes.

FIGURE 2 :

LABYRINTHE, N°16, P 6, 15 JANVIER 1946
 KONRAD WITZ, ROI MAGE DE LA PEINTURE
 TEXTE DE PIERRE COURTHION
 ET IMAGES RECADRÉES PAR BALTHUS
 © SKIRA ÉDITIONS

⁷ Jean Starobinski, « Balthus et Alberto Giacometti à la Place du Molard (Genève 1945) » dans cat. d'exp., *Balthus et Giacometti*, sous la direction de Okabe Aomi, Karuizawa, Musée d'Art Mercian, 1997, p. 12.

⁸ « Jean Starobinski, Les années *Labyrinthe*. Extraits d'un entretien filmé le 10 juillet 2008 » dans cat. d'exp., *Giacometti, Balthus, Skira : les années Labyrinthe (1944-1946)*, sous la direction de Stefan Zweifel, Genève, Musée Rath, 9 avril-5 juillet 2009, Genève, Musées d'art et d'histoire, 2009, Cahier 1, p. 8.

⁹ « Chronologie, Les Années *Labyrinthe* réalisée par Gwilherm Perthuis, Stefan Zweifel et Marie Lusa. » dans Genève, Musées d'art et d'histoire, 2009, Cahier 1, p. 22.

FIGURE 3 :

KONRAD WITZ, *LA PÊCHE MIRACULEUSE*
1443-1444
PEINTURE SUR PANNEAU DE SAPIN MAROUFLÉ
H. 1,32 M. ; L. 1,54 M.
GENÈVE, MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE
INV. 1843-11
© MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE
VILLE DE GENÈVE, FLORA BEVILACQUA

FIGURE 4 :

KONRAD WITZ
LA DÉLIVRANCE DE SAINT PIERRE
1443-1444
PEINTURE SUR PANNEAU DE SAPIN MAROUFLÉ
H. 1,32 M. ; L. 1,54 M.
GENÈVE, MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE
INV. 1843-10
© MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE
VILLE DE GENÈVE, FLORA BEVILACQUA

Pour *La Pêche miraculeuse*, il a seulement gardé Pierre dans l'eau et une partie du bateau avec les apôtres à bord et le filet de pêche, en coupant la figure du Christ devant Pierre alors que Pierre Courthion parle de ce « grand Christ au manteau de sang, debout devant les eaux calmes¹⁰ ». Ce choix est d'autant plus étonnant que dans ce tableau ce qui suscite le plus de résonances affectives, c'est bien la présence du Christ marchant sur les eaux¹¹. Il a également retenu de cette scène

¹⁰ *Labyrinthe*, n° 16, 15 janvier 1946, p. 6.

¹¹ Marianne Barrucand, *Le Retable du Miroir du salut dans l'œuvre de Konrad Witz*, Genève, Droz, 1972, p. 124.

une partie du paysage, celle normalement reconnaissable au bord du lac Léman, de la rade de Genève où le coteau de Cologny est dominé par les Voirons, la pointe du Môle, le Petit-Salève et, au fond, le mont Blanc. D'aucuns disent que c'est le premier paysage de l'histoire de l'art qui fait référence à un site réel identifiable¹². Mais, à cause des ciseaux de Balthus, il n'est plus possible de reconnaître le site. Il a coupé le Salève et le Môle pour ne laisser que la chaîne boisée des Voirons, le monastère qu'elle abrite, une maison et des arbres.

Concernant *La Délivrance de saint Pierre*, il attire l'attention, tout comme le voulait l'écrivain, sur le soldat agenouillé qui nous montre son dos au premier plan. Balthus respecte ici le texte de Pierre Courthion qui semble faire allusion à l'image : « le geste haineux du centurion se fige devant l'ange »¹³. Néanmoins, Balthus aurait pu garder l'image de l'ange qui reprend le geste du soldat à l'extrême gauche du tableau.

Pour le retable de Bâle, autrement appelé *Retable du miroir du Salut*, peint vers 1435 pour l'église Saint-Léonard de Bâle, Balthus choisit de montrer, toujours sans respecter l'ordre de l'original, les scènes des onzième et douzième volets de la rangée inférieure du retable ouvert, aujourd'hui exposé au Kunstmuseum de Bâle¹⁴. Il légende les scènes, *Le roi David et les trois chevaliers* et *Le roi David*, scènes aujourd'hui nommées *David et Abisai*, et *Sabothai et Benaja*. Ces deux tableaux font partie de la série des sept scènes à deux personnages¹⁵, tous sur fond d'or. Les deux scènes retenues par Balthus forment une unité aussi bien par leur sujet que par l'expression picturale¹⁶. Mais, encore une fois, le peintre vient entraver la lecture du tableau puisqu'il ne nous montre plus que deux des trois héros qui viennent apporter au roi David l'eau d'une citerne de Bethléem, alors occupée par les Philistins¹⁷. Cet étonnant choix de recadrage des scènes par Balthus s'explique assez peu en fonction de l'article de Pierre Courthion.

Celui-ci, critique d'art et poète suisse, écrit par ailleurs dans *Labyrinthe* des articles sur des sujets aussi éclectiques que les grands maîtres, Matisse et Picasso, le poète Paul Éluard, le critique Jacques Guenne ou encore sur la célébration du 14 juillet 1945, parce qu'il n'était pas indifférent aux événements politiques et aidait les résistants français. Dans son article « Conrad Witz, roi mage de la peinture »¹⁸, Pierre Courthion commence par qualifier la peinture de l'artiste d'« oriental[e] » parce que l'on croyait à l'époque que Konrad Witz était né à Constance, ville qui fut, comme le souligne le critique, la première étape du *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval. Cette qualification peut paraître plus subjective que celle de « gothique », présente dès la phrase suivante puisque l'on qualifie habituellement Konrad Witz de peintre du gothique tardif. Pierre Courthion parle ensuite de la palette du peintre, de la matière de sa peinture, du hiératisme et de la tendresse de ses figures, de l'expression de ses personnages. Puis il donne des indications d'ordre biographique sur le peintre et conclut : « lui-même n'est-il pas, peu avant Fouquet, le "roi mage" d'une certaine peinture occidentale que rallieront après lui un Grünewald, un Vermeer, un Cézanne ? »¹⁹ L'auteur fait allusion tout au long de son texte à certains tableaux de Konrad Witz et notamment à ceux présents en illustration : « Entre l'Église et la Synagogue, saint Pierre et le roi David, les bras écartés de la Sybille et la cuirasse d'un chevalier-donateur passe un cortège chargé de présents métalliques et de poissons, depuis l'arche d'alliance jusqu'à la pêche miraculeuse »²⁰.

¹² D'autres pensent que les *Très-Riches Heures de Chantilly*, les *Très Belles Heures de Turin-Milan*, ou le *retable de l'Annonciation de Cortone* comportent des éléments qui précèdent le paysage du retable de Genève. Cependant il n'y a nulle part cette véritable intégration du récit évangélique dans le paysage naturel et familier.

¹³ *Labyrinthe*, op. cit. note 10, p. 5.

¹⁴ Le Kunstmuseum de Bâle, le Musée des Beaux-Arts de Dijon, et le Deutsche Museum de Berlin se partagent les douze tableaux restant du retable.

¹⁵ César et Antipater, Esther et Assuérus, Salomon et la reine de Saba, Melchisédech et Abraham, l'Empereur Auguste et la sybille Tiburtine, David et Abisai, et Sabothai et Benaja.

¹⁶ Voir l'analyse de Marianne Barrucand dans op. cit. note 11, pp. 70-76.

¹⁷ Il est intéressant de relever que Giacometti a représenté, lui, le panneau en entier de *David et Abisai* (fig. 1).

¹⁸ Pierre Courthion, « Conrad Witz, roi mage de la peinture », *Labyrinthe*, 15 janvier 1946, n°16, p. 6.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ P. Courthion, op. cit. note 18, p. 6.

Ce traitement des illustrations, affirme d'abord la liberté de l'artiste qui prend le parti de sélectionner des fragments d'images qui ne se font pas forcément écho entre elles ni écho au texte de Pierre Courthion, qui laisse aller aussi bien sa plume de critique que de poète : « De quel mystère est-elle née, cette œuvre monumentale et troublante où brûle, dans la précieuse orfèvrerie, l'encens d'on ne sait quelle cruauté ? »²¹

Cette fantaisie de Balthus a été possible grâce aux choix éditoriaux d'Albert Skira. Celui-ci prête attention à chaque détail et, mis à part le choix des articles, sa principale préoccupation est la mise en page du journal, d'autant plus que la grande surface des pages, 48 sur 33 cm, offre la place nécessaire à la confrontation, au montage, à la rencontre et à la juxtaposition. C'est sans doute la raison pour laquelle, Skira implique Balthus et Giacometti dans le choix des images et dans la mise en page. Ils se retrouvent tous les trois au moment du bouclage, après de nombreuses réunions qui se comptent en centaines d'heures, entre le bureau de Skira et tous les bars et les brasseries de la place Molard à Genève.

Jean Starobinski, proche de Skira pendant cette période, évoque ce que celui-ci appelle « le film du livre » ou « le déroulement des pages » : « Il portait une attention extrême à la séquence des œuvres [et] à l'architecture de l'espace »²². Selon lui, le texte avait moins d'importance que les images, « il fallait simplement que les images habitent l'espace »²³. Skira, davantage passionné par le rapport visuel texte-image, lit peu ce qu'il appelle « le petit gris ». Comme le souligne toujours Starobinski : « Il avait le génie du regard : il voyait le rapport du texte imprimé à l'image. Le contenu lui importait assez peu. C'était à l'auteur d'ajuster son texte »²⁴.

Pour cet article, nous pouvons interroger le processus de création : si le texte a précédé les images ou l'inverse – bien que la première hypothèse semble la plus probable – ou encore si chacun a travaillé de son côté.

Les tendances nouvelles de l'abstraction : la querelle de l'art « figuratif » et « non figuratif » en France

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, la notion de tradition française est encore bien vivante, mais bien plus dans les discours que dans les faits. La guerre et l'occupation allemande ont effacé le souvenir des expositions et des débats, où dans les années 1920-1930, l'art abstrait avait tenu une place importante. Seuls les grands artistes du début du XX^e siècle, Picasso, Braque, Matisse, accaparent l'actualité, et les articles de *Labyrinthe* ne font pas exception.

Néanmoins, après la Libération de Paris, un art nouveau apparaît et s'incarne dans une « envolée lyrique »²⁵. Les polémiques entre l'abstraction et la figuration dominent alors les débats esthétiques comme l'illustrent les articles de Germain Bazin « Pour ou contre la figure »²⁶ et de René Huyghe « La peinture française d'aujourd'hui »²⁷. À l'intérieur même de l'art abstrait, les disputes sont vives entre les artistes de l'abstraction géométrique ou abstraction froide et ceux de l'abstraction lyrique ou abstraction chaude. Mais finalement, en peu de temps, et profitant aussi du manque de renouvellement des formules figuratives, l'art abstrait devient, pour la première fois en France, le courant dominant²⁸. Le climat de l'après-guerre a sans doute été favorable à l'abstraction comme mouvement, dans la mesure où celui-ci pouvait prétendre incarner la résistance et la liberté²⁹. De plus, comme lors de toute période d'instabilité et de crise morale, une grande

²¹ *Id.*

²² J. Starobinski, *op. cit.* note 8, Cahier 1., pp. 8-11.

²³ *Idem.*

²⁴ *Id.*

²⁵ Nous reprenons ici le titre d'une exposition. Voir cat. d'exp., *L'Envolée lyrique : Paris 1945-1956*, Paris, Musée du Luxembourg, 26 avril-6 août 2006, Paris, Milan, Skira éditeur, 2006, 278 p.

²⁶ Germain Bazin, « Pour ou contre la figure », *Labyrinthe*, n° 10, 15 juillet 1945,

²⁷ René Huyghe, « La peinture française d'aujourd'hui », *Labyrinthe*, n° 17, 15 février 1946,

²⁸ Sylvain Lecombe, « Vivre une peinture sans tradition » dans cat. d'exp., *Paris-Paris : Créations en France 1937-1945*, Paris, Centre Pompidou, 28 mai-2 novembre 1981, Paris, éd. Du Centre Georges Pompidou, 1984, p. 321.

²⁹ Éric de Chasse, « L'abstraction avec ou sans raisons » dans cat. d'exp., *Abstractions France 1940-1965 : peintures et dessins des collections du Musée national d'art moderne : Musée d'Unterlinden*, Colmar, 18 octobre 1997-1^{er} mars 1998, Paris, éd. du Centre Pompidou/Réunion des musées nationaux, 1997, p. 10.

richesse artistique se fait jour et voit cohabiter différents mouvements durant les années qui suivent : « abstraction lyrique », « art informel », « art autre », « paysage abstrait », etc. Aucun de ces noms n'est véritablement adéquat et aucun n'a véritablement réussi à s'imposer. Dans *Labyrinthe*, « l'abstraction lyrique » n'est évidemment pas évoquée sous ce titre puisque le journal cesse de paraître en décembre 1946.

Rappelons que c'est autour d'Hartung et de Wols que se tiennent à Paris les premières expositions d'un courant déjà désigné, en décembre 1947 lors de l'exposition « L'Imaginaire », par le terme d'« abstraction lyrique ». Cette exposition organisée à la Galerie du Luxembourg par les peintres Georges Mathieu et Camille Bryen, montrent leurs peintures ainsi que celles d'Hartung, de Wols et du peintre canadien Riopelle. Plus tard, ce noyau de peintres s'élargira à des artistes qui privilégiant le geste, la couleur, et la lumière. Certains articles du journal évoquent des peintres qui se rapprocheront de ce mouvement.

Dans le numéro 10 du 15 juillet 1945, Germain Bazin publie un texte intitulé « Pour ou contre la figure » qui est accompagné de deux illustrations, un plâtre d'Étienne-Martin, *La main* et une œuvre en pierre de Stahly, *Maya*. François Stahly produit des sculptures souples, organiques, naturelles qui sont associées, comme le seront peu après celles d'Étienne-Martin, à la peinture lyrique³⁰. Dans ses vastes chantiers monumentaux, François Stahly préserve toujours la part de l'improvisation, donnée fondamentale de l'abstraction lyrique. Étienne-Martin fait de même, seuls l'intéressent le premier jet, la taille directe sur bois, le plâtre éphémère et destructible qui permettent une transcription immédiate et spontanée. Dans ce texte, Germain Bazin fait le point sur la discussion académique qui divise les partisans d'un « art figuratif » et ceux qui se disent « non figuratifs » convaincus. Deux expositions de sculpture affirment combien cette polémique artistique est vivace : l'une organisée par Waldemar George dans les salons de l'Orfèvrerie Christofle, rue Royale avec des jeunes sculpteurs³¹ dont l'art découle de Maillol, de Despiau, de Bourdelle et de traditions plus anciennes. Et l'autre à la galerie René Drouin, place Vendôme, qui expose des sculpteurs cubistes et leurs descendants³². Bazin souligne aussi que Paris voit l'émergence d'une nouvelle scène artistique, celle des « jeunes peintres de tradition française » qu'il ne nomme pas explicitement. Et il rappelle à quel point les expositions sur le cubisme, le surréalisme, et l'expressionnisme permettent à ces mouvements de continuer à dominer la scène artistique.

Dans le numéro 17 du 15 février 1946, « La peinture française d'aujourd'hui »³³ de René Huyghe rappelle l'article de Bazin. Il évoque un groupe d'artistes les « jeunes peintres de tradition française » en présentant leur exposition. Il souligne aussi que le surréalisme s'est poursuivi avec Labisse et Coutaud, mais lui n'oublie pas de faire remarquer que le surréalisme s'est surtout transplanté aux États-Unis. Il est également d'accord pour dire qu'il existe des continuateurs du cubisme. Finalement, Huyghe aborde la querelle entre art « figuratif » et « non figuratif » de manière moins directe que Bazin en mettant en évidence le problème majeur de l'esthétique : le rapport du peintre au réel.

Dans le numéro 20 du 1^{er} juin 1946, l'essayiste et éditeur René Bertelé fait paraître, pour sa part, un article sur Henri Michaux : « Henri Michaux, dessinateur ou : ce que les mots ne sauraient dire ». L'œuvre instinctive d'Henri Michaux occupe une place de premier plan dans le mouvement de l'abstraction lyrique. Pendant la Seconde Guerre mondiale, René Bertelé travaille à une anthologie de la poésie française et fait alors la rencontre d'Henri Michaux qui deviendra son ami. En 1946, il fonde les Éditions du Point du Jour où il publie notamment Jacques Prévert, Eugène Guillevic, Tristan Tzara, et Henri Michaux, dont il

³⁰ S. Lecombre, art. cité note 25, p. 8.

³¹ Yencesse, Dideron, Carpeaux, Osouf, Kretz, Androusov, Auricoste, Wlerick, Martin, Deluol, Milleret, Gimond.

³² Casky, Hans Arp, Duchamp-Villon, Giacometti, Laurens, Adam, Stalky, Archipenko, Lipchitz, Zadkine, Gonzales, Gargallo.

³³ Étonnement, le texte est accompagné de tableaux peu représentatifs de son article : *Nature morte à la guitare* de Braque, deux autres natures mortes, une de Matisse et une autre de Marcoussis, *La table de café* de Gris, *Un tableau qui représente un paysage* de Tanguy, et *Le Lavoir* de Bombois.

devient le principal éditeur. L'article est d'ailleurs extrait d'un avant-propos aux *Peintures et dessins* d'Henri Michaux³⁴. Dans ce texte, l'auteur veut combattre le poncif de « peinture de littérateur », défendant l'idée que les mots et les formes sont deux modes de création intimement liés chez Michaux, que le crayon ou le pinceau lui permettent de libérer toute sa force créatrice et d'exprimer ce que « les mots ne sauraient dire ».

Les peintres de l'abstraction lyrique connaîtront la consécration artistique seulement dix ans plus tard grâce à une suite de publications qui officialiseront leur mouvement. Ce n'est donc que timidement que le journal aborde le sujet. Néanmoins, c'est cette actualité de *Labyrinthe* qui nous intéresse, à fortiori parce que de nos jours c'est une tendance un peu oubliée.

Le journal met plus particulièrement en avant « les jeunes peintres de tradition française » comme en témoignent, nous venons de le voir, les articles de Germain Bazin et René Huyghe, mais aussi un texte de Raymond Cogniat, au numéro 8 du mois de mai 1945, qui s'intéresse à un des peintres de ce groupe, Maurice Estève.

L'exposition des « Jeunes peintres de tradition française », se tient en juillet 1941, à la galerie Braun à Paris – à l'initiative du groupe « Jeune France » dirigé par Paul Flamand – organisée par André Lejard et Jean Bazaine. Elle marque l'arrivée d'une nouvelle génération, vingt jeunes peintres sont présents à l'exposition : Bazaine, Beaudin, Berçot, Bertholle, Borès, Coutaud, Desnoyer, Gischia, Lapicque, Lasne, Lautrec, Legueult, Le Moal, Manessier, Marchand, Pignon, Suzanne Roger, Singier, Tal Coat, et Walch. Ces artistes, aux alentours de la quarantaine, manifestent à la fois leur attachement aux leçons constructivistes du cubisme et leur goût pour la couleur hérité de Matisse et Bonnard. Sensibles également à l'appel imaginaire des surréalistes, ils se tournent avec curiosité du côté de l'abstraction sans pour autant refuser la réalité. Leur position sur la scène abstraite est d'autant moins assurée qu'ils ne se réclament pas de cette tendance et acceptent tout au plus le terme de « non figuration » pour désigner leurs œuvres. Bazaine, qualifie, dans les années 1940, son art de « non figuratif » et non pas d'« abstrait », ayant constaté avec Gaston Diehl, à quel point le terme « abstrait » était devenu péjoratif pour caractériser le travail des jeunes peintres qui cherchent à recréer toute la spontanéité de leurs impressions en s'appuyant sur un contact toujours plus fervent avec la nature.

Cette distinction entre art « abstrait » et art « non figuratif », dans le journal, est un débat assez discutable. La rédaction de *Labyrinthe* ne cherche pas à se positionner, comme le souligne la remarque suivante au sujet de l'exposition d'André Masson à la Galerie Louise Leiris : « Avec sympathie nous le voyons faire fi des querelles sur l'art figuratif ou non qui passionne le milieu parisien, puisque dans son art la donnée figurative affleure parfois jusqu'à la surface de l'abstraction »³⁵.

Labyrinthe choisit de mettre en avant certains peintres de la nouvelle scène artistique parisienne avec par exemple, dans le numéro 10 du 15 juillet 1945 à côté du texte de Bazin « Pour ou contre la figure », la reproduction de neufs tableaux de ce que le journal appelle « Quelques-unes des tendances actuelles de la jeune peinture française » qui montrent les tableaux suivants : *Femme accoudée* de Gischia, *Invitation au voyage* de Le Moal, *Jeune fille aux bas noirs* de Fougeron, *La Lecture* de Robin, *Figure de pitié* de Manessier, *Femme assise* de Pignon, *L'Arlésienne* d'André Marchand, *Les malheur* de Labisse, *Job* de Gruber³⁶. Toutefois, la rédaction ne se montre pas ici très objective étant donné que la majorité des peintures sont figuratives, seules celles de Le Moal et Manessier représentent l'autre tendance picturale. Aussi, il est à noter que les peintres sélectionnés sont, encore une fois, excepté Fougeron et Gruber, les « jeunes peintres de tradition française ». Cette page pourrait venir en regard du texte de Bazin parce que les tableaux semblent illustrer son propos.

³⁴ Henri Michaux, *Peintures et dessins*, Paris, Éditions du Point du Jour, 1946, s. p.

³⁵ *Labyrinthe*, n° 16, 15 janvier 1946, p. 2.

³⁶ *Labyrinthe* laisse volontiers place aux figures artistiques résistantes avec un texte de Robert Wernick sur Francis Gruber, un autre d'Édouard Muller sur René Auberjonois, et un très court article sur Boris Taslitzki.

La rédaction continue d'essayer d'exposer l'actualité artistique de l'époque en mettant en première page du numéro 17 du 15 février 1946 la publicité pour la grande exposition de peinture contemporaine *L'École de Paris*³⁷, organisée par Balthus à la demande du nouvel ambassadeur de France à Berne proche de l'équipe du journal, Henri Hoppenot. Aux côtés des aînés de la fin du XIX^e siècle, Balthus a rassemblé une cinquantaine d'artistes³⁸ de toutes les mouvances, il n'a pas manqué de s'inclure, dans la section des contemporains, exposant trois récentes peintures dont *Les Beaux jours*. Cette exposition cherche à faire prévaloir la France comme un pays où s'élaborent, par tradition, les grandes tendances de l'art moderne.

Finalement, les critiques d'art de *Labyrinthe* passent sous silence une grande partie de la scène artistique contemporaine aujourd'hui mieux appréciée et davantage valorisée qu'à l'époque. Par exemple, ils ne parlent pas de ce que Michel Tapié appellera en 1950 « l'art informel », initié par Jean Fautrier dès 1943 avec *Les Otages*, mais aussi par le Salon des Surindépendants, ni de l'exposition *Art et Résistance*³⁹, ni du Salon des Réalités nouvelles, qui débute en 1946 et expose l'art concret, l'art non figuratif ou l'art abstrait. L'art figuratif reste ce qui est le plus majoritairement mis en avant, la permanence de la tradition reste indéniablement démontrée dans le journal.

Hormis quelques exceptions remarquables⁴⁰, *Labyrinthe* fait office de tribune à un art considéré rétrospectivement comme désuet, d'organe véhiculant des prises de positions consensuelles émises par des critiques frileux.

Pour citer cet article

Référence électronique

Blandine Delhay, « Le conflit renaissant de la figure et de l'abstraction dans *Labyrinthe*, journal mensuel des Lettres et des Arts (octobre 1944-décembre 1946) », Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie [en ligne] n° 3, octobre 2013.

URL : <http://www.ecoledulouvre.fr/revue/numero3octobre2013/Delhay.pdf>

L'auteur

Double licenciée d'Histoire de l'art et de Lettres modernes de l'Université Montpellier III, Blandine Delhay a soutenu en 2012 un mémoire d'étude sous la direction d'Hélène Klein et de François-René Martin sur la critique d'art dans *Labyrinthe*, journal mensuel des Lettres et des Arts. Son mémoire de recherche de deuxième année de Master à l'École du Louvre, dirigé par Claudette Joannis et Mathias Auclair, porte sur l'esthétique et la réception critique des décors de ballets à Paris dans les années 1920-1930 à travers les spectacles de l'Opéra de Paris sous l'ère Jacques Rouché, d'Ida Rubinstein et des « Soirées de Paris » du comte Étienne de Beaumont.

³⁷ Kunststhal de Berne du 27 février au 24 mars 1946.

³⁸ Les « quelques précurseurs » mentionnés sont Cézanne, Courbet, Degas, Delacroix, le douanier Rousseau, Seurat etc, et soixante-quatre noms de peintres figurent sur la publicité parmi eux beaucoup de peintres de la fin XIX^e et du début XX^e siècle et les « jeunes peintres de tradition française ».

³⁹ Expo. Art et Résistance, 1946, Palais des arts Modernes, quai de Tokyo, Paris, organisée par les Amis des Francs-tireurs et Partisans Français au profit de leurs œuvres au Musée des arts modernes du 15 février au 15 mars 1946.

⁴⁰ *Labyrinthe* met en avant l'activité de ses collaborateurs Balthus et Giacometti, fait la part belle au surréalisme et surtout donne à la photographie une place magistrale grâce notamment à la participation de Brassai. Voir : Thibault Bissirier, *Usages et statuts de la photographie dans « Labyrinthe »*, mémoire d'étude, Paris, École du Louvre, sous la dir. d'Hélène Klein et Quentin Bajac, 2012.