Après la guerre

Cécile Bargues

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/25640>

DOI : 10.4000/critiquedart.25640

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2017

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Cécile Bargues, « *Après la guerre* », *Critique d'art* [En ligne], 48 | Printemps/été 2017, mis en ligne le 15 mai 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/25640> ; DOI : 10.4000/critiquedart.25640

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

EN

Après la guerre

Cécile Bargues

RÉFÉRENCE

Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965, Munich : Prestel ; Haus der Kunst, 2016. Sous la dir. d'Okwui Enwezor, Katy Siegel, Ulrich Wilmes

Jaleh Mansoor, *Marshall Plan Modernism: Italian Postwar Abstraction and the Beginnings of Autonomia*, Durham : Duke University Press, 2016

Art in Europe, 1945-1968: Facing the Future, Tiel : Lannoo ; Bruxelles : Bozar ; Karlsruhe : ZKM Centre for Art and Media, 2016. Sous la dir. d'Eckhart Gillen, Peter Weibel

Opérations cartographiques, Arles : Actes Sud : Ecole nationale supérieure de paysage, 2017. Sous la dir. de Jean-Marc Besse, Gilles A. Tiberghien

- 1 L'histoire de l'après-Seconde Guerre mondiale reste en partie à écrire. Elle est en train de l'être. Alors que les acteurs s'éteignent peu à peu, que les archives s'ouvrent, que le contexte de la Guerre froide et des politiques culturelles nationales se clarifie, notamment pour ce qui est de l'Allemagne et des Etats-Unis (au travers du rôle de la CIA en particulier et d'une « dénazification » aujourd'hui autrement plus ambiguë qu'hier), bien des certitudes données pour acquises vacillent. De ce renouveau historiographique témoignent, tel le sommet de l'iceberg, deux imposants catalogues d'exposition, *Facing the Future: Art in Europe 1945-1968* et *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965*. Ces expositions viennent après des travaux importants parus depuis une dizaine d'années, tels ceux de Laurence Bertrand Dorléac en France¹ ; et après le temps des expositions pionnières (et polémiques), telle *Les Années 50* en 1988 au Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, quand on songe encore aux belles expositions de Maurice Fréchuret pour ce qui est du cadre hexagonal et européen (1946, *l'art de la reconstruction*²), ou d'Eric de Chassey pour un territoire plus vaste (*Repartir à zéro*³). Plus récemment, au Musée Reina Sofia, María Dolores Jiménez-Blanco a radicalement revisité les grilles de lecture de l'art sous le Franquisme avec *Campo cerrado: Arte y poder en la posguerra española* (1939-1953)⁴, exposition animée par un parti-pris muséographique fort, consistant à présenter de nombreux documents venant mettre en perspective historique des œuvres

souvent méconnues hors d'Espagne. L'exemple de cette exposition, fonctionnant comme un laboratoire de recherche, démontre suffisamment que chaque lieu, au-delà du cas de l'Espagne franquiste, a sa « modernité » et sa temporalité propres. Il démontre aussi que notre cartographie de la période, longtemps résumée à un axe Europe/États-Unis, et à une optique de la confrontation, doit être singulièrement repensée. Décentrée, désaxée, éclatée en somme.

- 2 Dans ce contexte, face à la diversité des traitements du problème, une question *a priori* simple émerge : quels sont les territoires, tant géographiques que chronologiques, de « l'après-guerre » ? En d'autres termes, où, et quand, finit la guerre ? La réponse à cette question univoque sera forcément plurielle. Certainement pas en 1945. Certainement pas avec la capitulation de l'Allemagne nazie, pourrait-on même se risquer à affirmer à la lecture de *Postwar*. Choisir comme emblème le terme *postwar*, c'est d'abord postuler que la guerre se poursuit dans les esprits, dans les œuvres, dans les mémoires après la fin officielle du conflit mondial, un peu à la manière dont la « postcolonialité » désigne la permanence de schémas de pensée coloniaux après les indépendances. Dans son introduction, Okwui Enwezor souligne au demeurant que la décolonisation, les guerres d'indépendance, et le mouvement des non-alignés, constituent un fait majeur de la période – au même titre que la partition du monde en deux Blocs. Quiconque pense aujourd'hui décentrement et déplacement des foyers, réseaux et normes artistiques sait le travail d'Enwezor à ce sujet ; et quiconque aura visité la Triennale de 2012 sous sa direction (*Intense proximité*), ou la Biennale de Venise en 2015 (*All the World's Futures*) ne s'étonnera pas de le voir réunir, à la Haus der Kunst à Munich, quelques 218 artistes provenant de soixante pays, du Pacifique (le Japon) à l'Atlantique (l'Europe). Soixante pays, dont la Syrie, la Turquie, le Liban, le Nigeria ou l'Irak, autant de territoires au sujet desquels l'historien de l'art européen ne peut habituellement que signaler son ignorance pour la période 1945-1965.
- 3 Munich fut donc un lieu de découvertes et le catalogue en atteste. Mais est-ce un trait culturel foncièrement français que de s'étonner de voir l'ouvrage s'organiser selon de discutables catégories, peut-être mieux reçues dans le monde anglo-saxon, comme « Modernismes cosmopolites », laquelle rassemble nombre de ceux qui nous sont demeurés, littéralement, et pour des raisons diverses, « étrangers » ? Si l'on ne peut que saluer les nombreuses études de cas, la volonté d'Enwezor d'en finir avec les « taches noires » d'une histoire de l'art canonique dont la suprématie vacille à tous égards, et si l'on comprend bien quel geste fort représente cette tentative d'écriture polyphonique et ouverte dans le bâtiment de l'ancienne Haus der Deutschen Kunst de triste mémoire, l'exposition se confronte, résolument, aux apories et à l'éclatement de tout récit global.
- 4 L'étendue du périmètre d'étude peut avoir un effet pervers, par-delà l'initiale et louable volonté d'ouverture : réduire l'autre, notre inconnu, à une vignette qui vire à la caricature. C'est aussi l'impression qui ressort parfois du catalogue *Facing the Future*, dont les bornes chronologiques, très vastes et *a priori* évidentes, sont pourtant mises à mal dès l'introduction par Eckhard Gillen et Peter Weibel. Celle-ci prend la forme d'une histoire de l'art du premier XXe siècle au pas de course, d'une histoire téléologique, toute en diagrammes ô combien simplificateurs. Les choix des œuvres, qui pour partie datent de la guerre, interrogent ; et en aval, 1968 est bien abrupt, quand les progrès de l'histoire culturelle nous invitent à penser « les années 1968 » à l'échelle européenne. Quoi de commun enfin entre l'art en 1945 et en 1968 ? Les transformations radicales que connaît la période, tant du point de vue artistique que politique, rendent bien aventureux l'essai de

sa mise en exposition et se prêtent finalement à l'établissement de lieux communs. Le catalogue, sans bibliographie ni liste d'œuvres, se divise ainsi en six sections : « Prologue: The End of War », « Mourning and Memory », « Cold War », « New Realisms », « New Idealisms », « 1968: The End of Utopia? ». De telles catégories, déjà bien et peut-être même trop balisées, ne permettent pas de travailler l'idée de réseau, de communication (ou de rupture des communications) à laquelle devrait se confronter toute histoire connectée. À l'inverse, elles incitent à séparer les artistes et les pratiques, en un mot, à perdre le fil. Un exemple : Hannah Höch est présente dans le « Prologue » avec son grand tableau au ton funèbre *Trauernde Frauen* (c.1945), quand ses collages de l'après-guerre, encore trop méconnus (bien qu'ils aient fait l'objet d'expositions), sont absents. Cela est dommageable, car c'est bien le passé Dada et la pratique du photomontage d'Hannah Höch qui attirent chez elle, à partir de la fin des années 1950, de jeunes artistes souhaitant renouer avec ces expérimentations oubliées. *Facing the Future* ne parvient pas réellement à faire sentir quelle terrible rupture constitua la guerre, quelle chape de silence les régimes totalitaires et autoritaires déposèrent, pour longtemps, sur une partie de l'art aujourd'hui dit « moderne ». Ainsi la question de la mémoire, à plusieurs ententes et si prégnante pendant les années 1950 et 1960, ne devrait pas seulement porter sur les morts, la Shoah (longtemps refoulée au demeurant), les batailles, mais aussi sur cette partie de l'art moderne qui fut réduite en cendres, perdue, détruite, et demeura pendant des années hors d'accès. Notre éventail des « avant-gardes », notre généalogie du XX^e siècle ne sont résolument pas les mêmes que ceux ayant cours après la dévastation de la Seconde Guerre.

- 5 Il est d'autres écueils. Si le choix du cadre géographique européen (l'Ouest et l'Est) s'inscrit dans une relecture généralisée de la période contestant une soi-disant suprématie nord-américaine, alors même qu'il n'y eut, dans les faits, longtemps ni vainqueurs ni perdants, on admet mal que les échanges avec les États-Unis soient à peine évoqués. On comprend difficilement par ailleurs que l'état des communications entre l'Est et l'Ouest soit si peu traité. Un essai sur « L'Art polonais », sujet comme sanctuarisé, ne suffit pas à sortir de cette impasse. Le lecteur désirant en savoir plus quant à la place, en Europe précisément, de Władysław Strzemiński ou d'Alina Szapocznikow, restera cantonné à des questions « nationales ». Il est pourtant évident qu'à chaque nation ne saurait correspondre un art, que l'idée même d'« école nationale » ne saurait décemment avoir cours aujourd'hui. Enfin, un déséquilibre gênant transparaît dans le sommaire de ce catalogue, reflété par la relative pénurie d'œuvres de la fin des années 1940 et du début des années 1950. Singulièrement, CoBrA ne fait l'objet d'aucune étude. Cette négligence est symptomatique du peu de recherches universitaires sur le mouvement, lequel fut pourtant un trait absolument majeur, y compris dans ses prolongations individuelles, de l'Europe d'après la guerre. CoBrA, transnational, à la fois spontané et cultivé, révolutionnaire tout en se tenant à bonne distance des partis, ne correspond sans doute pas aux catégories admises. Il échappe à la partition entre abstraction dite « géométrique » et « lyrique », réalisme socialiste, retour à l'objet et naissance de la performance. Placer CoBrA dans son contexte historique et culturel, relier par exemple Asger Jorn à la mémoire du Bauhaus (via sa correspondance avec Max Bill, et le Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste, entre autres), ne peut s'opérer sans faire se rencontrer des réalités supposées opposées par les vulgates de l'histoire de l'art.

- 6 Ici comme ailleurs tout est affaire de schéma mental, de limites, de frontières, de représentation d'un territoire. De cartographie, en somme. Dans *Opérations cartographiques*, Jean-Marc Besse et Gilles A. Tiberghien expliquent que les cartes ne se confondent pas avec les territoires, et soulignent quels tentations et enjeux de pouvoir les habitent. Ils citent opportunément ce commentaire d'Italo Calvino après sa visite de *Cartes et figures de la Terre*, exposition qui s'était tenue en 1980 au Centre Pompidou : « ce n'est que par le progrès des explorations que l'inexploré acquiert droit de citoyenneté sur les cartes. Avant, ce que l'on ne voyait pas n'existait pas. »⁵ On pourrait sans doute en dire autant au sujet de la pratique de l'exposition. Pour la période de l'après-Seconde Guerre mondiale en particulier, il semble bien qu'exposer, ce soit, aujourd'hui, en creux, cartographier.
-

NOTES

1. Bertrand Dorléac, Laurence. *Après la guerre*, Paris : Gallimard, 2010 ; Bertrand Dorléac, Laurence. *L'Ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris : Gallimard, 2004
2. *1946 : l'art de la reconstruction*, Genève : Skira ; Paris : RMN, 1996. Sous la dir. de Maurice Fréchuret
3. *1945-1949. Repartir à zéro : comme si la peinture n'avait jamais existé*, Paris : Hazan ; Lyon : Musée des Beaux-Arts, 2008. Sous la dir. d'Eric de Chasse, Sylvie Ramond
4. *Campo cerrado: Arte y poder en la posguerra española*, Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016. Sous la dir. de María Dolores Jiménez-Blanco
5. Calvino, Italo. « Le Voyageur dans la carte », *Collection de sable*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris : Gallimard, 2002, (Folio), p. 37