

Jean-Philippe Chimot, « L'*Anerkennung* »¹

Dans ses Mémoires : *Une vie pour la liberté*, publiés en 1981, Jean Cassou évoque les hauts lieux parisiens de l'invention artistique, du Bateau-lavoir à Saint-Germain des Prés, et cela engendre ce mouvement oratoire assez sarcastique :

Comment se fait-il que ce soit dans la société française, en France, dans le pays le plus fermé sur lui-même, le plus indifférent à tout ce qui est étranger, le plus préoccupé de lui seul et de ses seules petites affaires, comment se fait-il que ce soit dans ce pays le plus manifestement bourgeois que soit née, à la fin du XIX^e siècle et au cours du XX^e, cette Internationale qu'a été la révolution de l'art moderne, ou, d'un mot plus précis encore, l'école de Paris ? Paris, oui, capitale de la France bourgeoise, de la France officielle et pompière a été le point du monde vers lequel, par l'effet d'un mirage, ont afflué d'innombrables artistes, venant de partout, Espagne, Italie, pays germaniques et scandinaves, Russie, Pologne Europe centrale, Balkans, Amérique anglo-saxonne et latine, Japon. Certains arrivaient parce qu'ils étaient juifs et qu'on ne voulait pas de juifs chez eux. Mais d'autres sans aucune raison de force majeure comme celle-là, et seulement parce que naguère, Van Gogh avait eu besoin de la lumière de la France et parce que les plus surprenantes inventions de l'art dont l'Impressionnisme s'étaient produites en France.

On rencontre ici le renversement du récit préférentiel de la prédestination française, l'affirmation d'une autonomie de fait de l'histoire de l'art, et la persistance malgré tout d'un émerveillement d'être en France. Mais ça tombe un peu comme la réflexion de Swann chez le coiffeur à la fin d'*Un Amour* : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie.....pour une femme qui n'était même pas mon genre »². C'est-à-dire, après la passion, supposée aveugle, la raison.

Cette intervention étant faite pour éclairer le rôle de Jean Cassou dans la laborieuse *Anerkennung* de la composante germanique dans la genèse de l'art du XX^e siècle, ou moderne, il m'a semblé que ce mouvement oratoire rendait justice au type de personnage et de penseur qu'était son auteur. Carrière terminée, dans la liberté rétrospective de ses *Mémoires*, dégagé des responsabilités de sa charge, Jean Cassou présente sous la forme du paradoxe cette rebattue hégémonie française et surtout parisienne de l'Impressionnisme au Surréalisme. Cela revient à secouer le cocotier au lieu d'y grimper, mais en acceptant qu'il y ait le cocotier...

¹ Dans la défunte RDA, ce mot, qui signifie « reconnaissance » - au sens d'admettre une existence – avait pris valeur obsessionnelle. On veut dans cette communication rappeler la réticence française à « reconnaître » une Allemagne culturelle qui ne soit ni monstrueuse ni « malade »

² M. Proust *A la recherche du temps perdu. Un Amour de Swann*, Edition de la Pléiade

Générosité, capacité d'indignation, mobilité d'esprit, enthousiasme et goût – un peu formel parfois ? – pour raccourcis et survols, ne voilà-t-il pas – et pour éviter le terme condescendant de qualités – les pièces efficaces du moteur Cassou ?

Moteur en marche dès les années vingt, au contact des poètes et des peintres en France, en Espagne, mais aussi en Europe Centrale avant non la glaciation, mais les carbonisations successives dès 1933. Jean Cassou est prêt à concevoir un Musée d'Art Moderne, libéré des pesanteurs du très « dix-neuvième » Luxembourg, dès l'époque du Front populaire. Conservateur en chef du Musée National d'Art Moderne dès sa création, en 1946, il fait beaucoup avec peu de crédits et tire le maximum de ses rapports déjà anciens avec les étoiles de l'École de Paris pour constituer les collections.

En 1960, c'est à Paris d'organiser l'exposition du Conseil de l'Europe, et, à la suite du Rococo et du Romantisme, le moment du XX^e siècle est arrivé. Cassou pilote l'exposition « Les sources du XX^e siècle » et le catalogue du MNAM³ qui l'accompagne, mais aussi un important volume homonyme, bien plus richement illustré que le catalogue, et où sa contribution et certains collaborateurs sont différents : Emile Langui remplace Giulio Carlo Argan⁴.

La même année, Jean Cassou publie sous sa seule signature un ouvrage de synthèse, analogue au *Panorama de la littérature contemporaine* de Gaétan Picon, titré *Panorama des Arts plastiques contemporains*⁵, dans lequel il embrasse l'ensemble de l'art en Europe, mais aussi en Amérique entre 1880 et 1950.

L'homme qui dans ses fonctions de Conservateur du MNAM écrivait en 1954 que sa tâche était de réunir « *les maîtres universellement célébrés et considérés comme essentiellement représentatifs du génie français* » (aurait-on parlé du Louvre en ces termes ?), s'engage en 1960, à titre européen et personnel, dans une démarche de remise en cause, on le verra, des tabous préférentiels qui structuraient largement le discours historico-esthétique français depuis des décennies, pour ne pas dire plus.

A vrai dire, les élites intellectuelles françaises n'ont pas attendu la reconnaissance de l'Impressionnisme (qui a bien dû patienter vingt ans au moins) pour affirmer la supériorité de l'art français et son magistère sur les nations *ou* les cultures voisines (l'ambiguïté réside là), notamment les voisins allemands. Il y a eu un véritable primat *de facto* de l'art français au XVIII^e siècle ; le temps qu'on s'en aperçoive et qu'on en fasse idéologie, un siècle s'écoule ! La Révolution française y ajoute une

³ *Les sources du XX^e siècle. Les Arts en Europe de 1884 à 1914*, exposition organisée au Musée national d'Art Moderne du 4 novembre 1960 au 23 janvier 1961. Textes de Jean Cassou Giulio Carlo Argan Nikolaus Pevsner.

⁴ *Les sources du XX^e siècle*, Editions des Deux Mondes, Bruxelles, 1961.

Textes de Jean Cassou, « Le climat politique social et spirituel », Emile Langui, « Les arts plastiques », Nikolaus Pevsner, « L'architecture et les arts appliqués ».

⁵ *Panorama des Arts plastiques contemporains*, Gallimard, 1960.

« légitimation » politique et morale : c'est dans le pays où règnent justice et liberté que peut s'accomplir le meilleur, et que les meilleurs exemples du passé doivent être rassemblés. Traditionnelle position de l'art sans statut autonome : si on renverse les données idéologiques, un pays qui se conduit mal aura un art perturbé et perturbateur !

Au cours du XIX^e siècle, les bons esprits de France admettent certes les exemples (bons) du passé s'ils viennent de Grèce, d'Italie des bonnes époques et un peu des Pays-Bas. Par contre – et l'ensemble fait système – l'attention portée aux autres voisins et aux contemporains est nulle, aberrante, équivoque ou condescendante (voir, par exemple, l'Espagne). L'Allemagne est traitée, en fait, politiquement : un ensemble mal agrégé de Germains chez qui la loi esthétique consiste à subir le plus puissant voisin depuis trois ou quatre siècles, correctifs insuffisants d'un fond sauvage, qui peut nourrir des penseurs intéressants, produire *des* théories (mais la Raison est Une !), sentir poétiquement. Rien qui fasse un de ces *siècles* coordonnés de manière centripète, comme on les aime en France où celui qu'on a attribué à Louis XIV fut construit par les cuistres sur le modèle de celui d'Auguste !

Vue de France, l'Allemagne (au sein de laquelle sommeille une Prusse) qui domine les pays germaniques, est cette masse puissante et agressive qui a successivement – et à l'origine, par surprise – battu la France en 1870, occupé un quart du pays pendant quatre ans en 1914-1918, causant des millions de morts et de blessés, engendré et soutenu après 1933 un régime totalitaire, destructeur d'œuvres d'art, massacreur de militaires et de civils dans des proportions inouïes. Bref, rassemblant tous les signes d'une monstruosité volontaire.

Au moment de réintégrer l'Allemagne et toute la nébuleuse germanique dans le concert – ici, artistique – des nations européennes, des questions doivent trouver réponse, ou bien il faut songer à modifier les questions. Les auteurs des publications de 1960 semblent en être conscients. Je les évoquerai, tout en me concentrant sur Cassou, parce que son point de vue est neuf en France.

Le mérite, à mon sens, de Cassou a été d'abord de *ne pas* suivre la ligne adoptée par son collègue et ami Emile Langui dans la version livre de l'exposition *Les Sources du XX^e siècle* (dans la version catalogue, Argan traitait des arts plastiques à la place de Langui). Tandis que Cassou occupe le registre de ce qu'on appelle aujourd'hui « histoire culturelle », Langui traite de l'histoire des arts. Sans doute inspiré par les thèses d'Eugenio d'Ors sur le Baroque, et plus indirectement par le dualisme wölfflinien des *Grundbegriffe*, Langui construit son analyse des courants de l'art du XX^e siècle sur une opposition rationnel-irrationnel et – ce qui n'est pas la même chose, mais il n'en semble pas gêné – sur un dualisme emprunté au Nietzsche de *Naissance de la Tragédie* : apollinien / dionysiaque, mouvements à système,

manifestant une volonté d'ordre, d'équilibre et de clarté, opposé à styles sans système, « *enfants du Baroque, de Goya et du Romantisme* », selon ses propres termes.⁶

Dans le dionysiaque, on trouve toute l'Europe à l'Est, non seulement du Rhin, mais de l'Escault, et Dada, l'art métaphysique et l'art abstrait informel. Toutes les formes d'art où, au fond, on travaillerait moins qu'on ne suivrait ses pulsions. Si l'art consiste à trouver une forme, ce serait justement ce que les dionysiaques éviteraient de – ou ne parviendraient pas à – faire.

Un semis d'épithètes bien pesées montre que Langui, tout intéressé qu'il soit par des artistes dont il ne nie pas l'inventivité, ne relâche pas une surveillance, une méfiance du jugement : « *il y a un fossé mental entre Français et Allemands : (en matière d'art, s'entend ici) la primauté qu'accordent ces derniers aux problèmes de l'âme* » .

*L'éthique de la Brücke est un amalgame de pessimisme nordique, d'angoisse juive, d'exaltation slave et de toutes les obsessions germaniques. L'artiste s'abandonne volontiers aux impulsions les plus violentes, les plus insolites de l'instinct... la nature et la vie semblent dominées par des forces tumultueuses, désunies, souvent désastreuses et toujours dramatiques.*⁷

Et de Nolde : « *nul ne s'est servi de la couleur avec autant de passion délirante que cet homme élémentaire et mystique* »⁸.

De Vassily Kandinsky : « *le lyrisme de cet art abstrait est impulsif, spasmodique et par moments délirant* ».

Et, vers Vienne : Schiele « *frôle la psychose* », Gerstl « *était en pleine crise psychique* »⁹. Des faits qui peuvent ne pas être faux, peuvent devenir tyranniques quand rien d'autre n'est dit...

*L'art dionysiaque, sous les coups de boutoir de 1914 : « surtout chez les peuples qui ont subi la défaite, dans un tourbillon de violence de hargne et de désespoir. L'expressionnisme atteindra vite le fond du gouffre où le démoniaque, l'érotique et tous les instincts primaires hurlent à la lueur d'un brasier de couleurs acides venimeuses et maléfiques »*¹⁰

Une allusion suit, aux « 7 pêchés capitaux » d'Otto Dix et fait de ce couplet un chef d'œuvre de confusion entre les réalités du nazisme, la satire que Dix a voulu en faire et l'identification entre cette charge et ses causes !

⁶ Sources du XX^e siècle.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

On a pu trouver depuis des manières sensibles et pertinentes de montrer qu'en art, particulièrement moderne au sens large, la critique, la déconstruction et la construction pouvaient alterner, se combiner, s'affronter, engendrant polymorphisme, poly fonctionnalité et négation de toute fonctionnalité ; mais ce n'est pas à cela que Langui mène. On lui reprochera, sur un fond de manichéisme, une apologie elle-même confuse d'une prétendue confusion qui vient s'abattre lourdement sur la zone culturelle germanique qu'ainsi elle définit faussement. N'est-il pas finalement simpliste d'analyser des œuvres « expressionnistes » comme si elles étaient débordées par les conflits et les pulsions pour n'en être que les enregistrements ? Qui s'est, symétriquement, demandé de quel refoulement furent victimes des Matisse, des Braque et des Juan Gris ? A penser qu'il y a deux espèces d'humanité, on en trouve toujours une moins bonne ; et sur quel fondement, avec quelles conséquences ?

Jean Cassou n'opère pas à partir des mêmes données lorsqu'il traite des pays germaniques, et ne les soumet pas aux mêmes hiérarchies. Ce n'est pas sur l'ordre et la tempête qu'il cadre ses appréciations.

Cela se voit clairement dans sa présentation du catalogue de 1960¹¹ :

La période 1884-1914 peut paraître comme particulièrement honorable pour le génie français et bien caractéristique de l'universalisme de celui-ci. En effet, si, durant cette période, la faculté créatrice de la France s'est exercée assez glorieusement, cela n'a pas été sans une étroite et féconde connexion avec de non moins glorieux mouvements par lesquels les autres nations de l'Europe manifestaient de la façon la plus vive leurs génies spécifiques. Ainsi pouvons-nous considérer là tout un ensemble spirituel véritablement européen et dans lequel s'est formé ce qu'il convient d'appeler le style du XX^e siècle, le style moderne .

On dira qu'il était à propos de parler en ces termes sous la houlette du Conseil de l'Europe... Certes, mais cette proclamation de non-inégalité, cette *isocéphalie* de principe à l'intérieur de la notion englobante de « moderne » permet de ne maintenir que discrètement une place française, importante mais pas hégémonique.

Encore faut-il proposer autre chose que le flux des passions détaillé avec quelque complaisance par Langui après tant d'autres. L'habilitation – qui est aussi, vu les circonstances historiques – une réhabilitation de la composante germanique dans la culture plastique européenne (et où l'Allemagne proprement dite domine largement), Cassou la réalise en intégrant des données plus larges, plus diversifiées que les actes et gestes de l'expressionnisme.

Ainsi déjà de l'expressionnisme littéraire qui « *produit une œuvre d'un violent et dynamique schématisme, tout un printanier réveil.* »

¹¹ cf. note 3

Mais aussi, aspect passé sous silence par les religionnaires de l'art clair et rationnel, évident dans sa latinité solaire, Cassou note que les Germaniques sont des constructeurs à longue visée et longue portée. Ainsi écrit-il dans *Sources* (le climat) « nous voyons se développer en Allemagne l'idée du *Gesamtkunstwerk* si propre à enthousiasmer le génie germanique dans sa vivace et puissante faculté de synthèse. »¹²

Dans la foulée, l'Expressionnisme est qualifié de « grande révolution » (On n'oublie pas que pour pas mal d'esprits, révolution équivaut à désordre, ni que Cassou, optimiste ou ingénu, n'est pas de cette obédience, en 1960. Arrières-plans de la pensée des historiens d'art...)

Cet équilibre du dispositif germanique contribuant à l'élaboration d'un art ou style moderne, Cassou le réalise plus complètement sans doute dans l'ouvrage qu'il publie, la même année, sous sa seule responsabilité, le *Panorama*. Un chapitre est consacré au Bauhaus. Jean Cassou insiste sur le fait que « des poètes aussi personnels que Kandinsky et Klee ont pu s'y sentir à l'aise »¹³. Le mythe de l'Albatros en prend un coup...

Dans la conclusion des chapitres consacrés aux pays germaniques, il cherche à donner toute leur ampleur aux expériences germaniques. Le texte vaut d'être cité longuement :

Il ne s'agit pas seulement de nettoyer le passé à coups de couleur...il ne s'agit pas seulement de concevoir l'art comme une impulsion organique, mais aussi comme une réflexion. L'abolition du passé et la préparation de l'avenir, il s'agit d'en prendre conscience par une élucidation et une spéculation intellectuelles (typiquement la démarche cubiste, selon Jean Cassou). Sous d'autres aspects et en d'autres termes, (cette prise de conscience) s'est produite dans les contrées germaniques, en particulier au Bauhaus. Là aussi il y a eu effort d'analyse, réduction de la création artistique à ses éléments essentiels, souci d'une application plausible de cette création, ainsi épurée, aux nécessités sociales économiques et constructives du XX^e siècle. Observons qu'au même moment, dans les universités germaniques, d'illustres maîtres renouvelaient l'histoire et la philosophie de l'art et les études esthétiques, nous obligeant à considérer, dans leur autonomie, l'esprit et la vie des formes.¹⁴

Loin du Pierre Francastel de *Peinture et société* (1950) qui, théoricien des deux ateliers d'Europe, a entrepris sa sociologie de l'art entre l'Italie du quattrocento et la France montparno-montmartroise, rejetant sèchement au passage les œuvres trop émotionnelles (pêle-mêle Rouault Kandinsky Chagall), amputant l'histoire et la géographie de l'art au nom d'une théorisation volontariste et partielle.

Loin du Giulio Carlo Argan du catalogue des *Sources*, qui croit pouvoir conclure son analyse plastique de la période 1884-1914 en ces termes : « c'est sur Cézanne seul que l'on pourra construire un

¹² cf. note 4

¹³ *Panorama* (cf. note 5)

¹⁴ *Ibid.*

langage objectivement analytique libre de tout conditionnement historique ou traditionnel, c'est-à-dire complètement européen »¹⁵.

Jean Cassou abat, ou commence à abattre les cloisons idéologiques et montre que, pour pasticher un célèbre préhistorien des années 1950, l'abbé Breuil, le berceau de l'art moderne (comme celui de l'Humanité) est un berceau à roulettes. Surtout, il nous cuisine moins de politique déguisée en morale, commencement de la fin de l'infantile et narcissique préférence française, et du mythe d'une Germanie plus démoniaque que faustienne.

¹⁵ *Sources du XX^e siècle*, version MNAM 1960.

