

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

« ON ME TRAITE AU MIEUX COMME UN MONUMENT »

(OTTO DIX, 1951). LE SORT DES ARTISTES
FIGURATIFS DANS LES ANNÉES 1950

sous la direction Catherine Wermester

LA SITUATION DES ARTISTES FIGURATIFS
DANS LE FOYER ARTISTIQUE TOULOUSAIN
AU COURS DES ANNÉES 1950

CORALIE MACHABERT

Pour citer cet article

Coralie Machabert, « La situation des artistes figuratifs dans le foyer artistique toulousain au cours des années 1950 », dans Catherine Wermester (dir.), « *On me traite au mieux comme un monument* ». (Otto Dix, 1951). *Le sort des artistes figuratifs dans les années 1950*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en décembre 2018, p.46-61.

LA SITUATION DES ARTISTES FIGURATIFS DANS LE FOYER ARTISTIQUE TOULOUSAIN AU COURS DES ANNÉES 1950

CORALIE MACHABERT

Doctorante en histoire de l'art contemporain, FRAMESPA, France Amériques,
Espagne-Sociétés, Pouvoirs, Acteurs, Université Toulouse 2-Jean Jaurès,
CNRS, UMR 5136,

Au sortir du second conflit mondial, les mutations économiques, politiques et intellectuelles qui bouleversent le pays atteignent le midi toulousain et sa physionomie se transforme. Le secteur culturel, balbutiant, peine d'abord à retrouver des repères et l'introduction d'un art non-figuratif ne s'amorce que timidement¹. Confidentiel, il demeure à la marge et les pionniers de l'abstraction toulousaine finissent par faire carrière en dehors de la cité². Cette dernière continue de s'enorgueillir de son riche passé artistique et de ses gloires d'antan³. Dans ce climat sclérosé perpétuant un schéma atavique, la tradition figurative, loin d'être moribonde, subsiste avec éclat. À l'heure où le territoire alentour s'éveille, que chez les voisines, Castres ou Bordeaux, des groupements d'abstraites percent, que Montauban, portée par les initiatives de Félix-Marcel Castan, s'impose comme un carrefour de l'art vivant du sud-ouest⁴, Toulouse

- 1** Pour la période qui précède se référer à Luce Rivet-Barlangue, *La vie artistique à Toulouse 1888-1939*, Doctorat d'État Histoire de l'art dirigé par Yves Bruand, université Toulouse-Jean Jaurès, 1989, 5 vol.
- 2** L'exemple le plus célèbre reste André Marfaing (Toulouse 1925, Paris 1987), formé aux Beaux-Arts de la ville, membre dès 1948 de la Société des artistes méridionaux, il s'installe à Paris en 1949. Avec son camarade François Jousselin (Laval 1926, Vanves 2009) qui effectue le même parcours (ils sont accompagnés de Pierre Igon (Toulouse 1922, 2006) qui, lui, retourne rapidement à Toulouse), il se confronte aux abstraits actifs dans la capitale et abandonne à son tour la figuration. Voir Pierre Cabanne, *Marfaing*, Paris, Éditions de l'amateur, 1991.
- 3** Le conservateur Denis Milhau dresse un constat sans concession sur la situation artistique de la ville après-guerre; Denis Milhau, « Misérabilisme de l'art ou la rigueur de l'inertie », dans Marie-Louise Roubaud (dir.), *Toulouse*, Paris, Autrement, (série France, 4), 1991, p. 148-155.
- 4** Voir sur ces sujets Pierre-Yves Laborde (dir.), *Castres. 3 ateliers 1946-1976*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 1989; Dominique Dussol, Thierry Saumier, *L'art abstrait à Bordeaux. 1940-1970*, Bordeaux, Le Festin, 2009; Félix-Marcel Castan, « 1940-1990: Ce "je-ne-sais-quoi" d'épique », dans Janine Garrisson (dir.), *Montauban: solaire et mesurée*, Paris, Autrement, (série France, 12), 1993, p. 118-136.

semble s'arc-bouter sur une rigidité dogmatique et entretenir une ambivalence à l'égard de la modernité. Afin d'affronter les évolutions qui s'engagent, la ville rose est néanmoins poussée à repenser sa position au-delà de la simple échelle régionale.

La singularité de la situation toulousaine est à interpréter aux regards de son histoire et de ses rapports complexes avec la capitale. Ils peuvent, en partie, permettre de comprendre la prégnance de la figuration dans une ville habituée à se démarquer. Le désir d'autonomie et d'indépendance est, pour ainsi dire, intrinsèque au creuset méridional. En effet, il apparaît réticent aux émanations parisiennes redoutant sitôt l'ingérence d'un centralisme. Aussi, pendant que l'abstraction explose sur la scène nationale⁵, la figuration devient un moyen d'imprimer une différence.

En outre, à en juger le succès des salons et la fréquentation des galeries, le public témoigne une appétence culturelle mais s'avère majoritairement mal informé et peu sensibilisé aux formes picturales innovantes. Son horizon artistique se limite au périmètre d'un réalisme normatif et familial. Parmi les clercs, mieux avertis, l'opinion prépondérante est similaire. Leur faible intérêt pour les langages artistiques naissants conduit à une impassibilité ambiante. Lorsqu'en 1955, le toulousain Charles-Pierre Bru⁶ publie *Esthétique de l'abstraction*, sous-titré *Essai sur le problème actuel de la peinture*⁷, son accueil par l'écosystème haut-garonnais est discret comparativement à la résonance internationale de la parution. Dans le giron institutionnel, les avis propagés, à l'image de celui du conservateur du musée des Beaux-Arts, tendent à renverser ses théories⁸. Pourtant l'ouvrage est considéré par certains comme « une des premières et des plus remarquables analyses esthétiques et théoriques de l'art abstrait, contemporaine des publications parisiennes audacieuses de Seuphor, Degand, Estienne et Cassou⁹. »

Une prédisposition au repli se manifeste donc et les réseaux locaux étendent leur influence. Le microcosme artistique fonctionne sur un modèle presque corporatiste. Ce cénacle couvre l'ensemble de la sphère culturelle : des salons

5 Voir par exemple Michel Ragon « France 1940-1970 », dans Michel Ragon, Michel Seuphor, *L'art abstrait*, t. 3, 1939-1970 en Europe, Paris, Maeght, 1973, p. 27-74.

6 Charles-Pierre Bru, Toulouse 1913, Fontiers-Cabardès 1998, diplômé de philosophie, professeur à la faculté de Toulouse, peintre, théoricien et fondateur de plusieurs groupements artistiques.

7 Charles-Pierre Bru, *Esthétique de l'abstraction. Essai sur le problème actuel de la peinture*, Paris/Toulouse, Puf/Privat, 1955 (Paris, Montréal, Harmattan (collection l'Ouverture philosophique), rééd. 2000). Prix Charles Blanc de l'Académie française en 1956.

8 Il signe au moment de la parution un texte virulent : Paul Mesplé, « À propos de l'art abstrait », *L'Aut. Que bufo un cop cado més*, 156, mai 1956, p. 76-79.

9 Denis Milhau, « Misérabilisme de l'art ou la rigueur de l'inertie », art. cité, p. 150.

aux sociétés savantes, en passant par les instances dirigeantes, le secteur marchand ou le monde politique. Devant cette intrication, les relations avec ces acteurs sont décisives dans la carrière des peintres établis dans la ville. Ce « cercle pernicieux », reliant public, institutions et artistes, irrigue un discours synchrone favorable à la figuration.

À travers l'exemple du foyer toulousain, l'objectif est de tenter d'aborder la condition des peintres figuratifs œuvrant en province dans les années 1950. Sous le prisme de l'opinion véhiculée notamment par la presse et les témoignages des artistes eux-mêmes, il s'agira d'esquisser particularités régionales et analogies avec l'épicentre parisien¹⁰. Ce panorama sera axé sur la génération née avec le siècle et implantée dans le paysage toulousain. À fin d'illustrations, il se focalisera autour de quatre personnalités : Raoul Bergougnan, Édouard Bouillière, Raymond Espinasse et Maurice Mélat¹¹. Ces profils équidistants incarnent en effet un parcours typique. Une communauté d'idées rassemble ce panel ainsi qu'une proximité picturale¹². Passés fugacement par Paris durant leur formation, ces artistes ont bâti leur notoriété au cours de l'entre-deux-guerres au gré de multiples commandes municipales et privées. Vingt ans plus tard, ils occupent encore une place de premier plan. L'exécution de l'ultime décor d'envergure devant servir de vitrine à la ville, achevé en 1957, est naturellement confiée à ces chantres de l'art méridional¹³. Forts de cette reconnaissance, ils construisent leur carrière « au pays ». L'anthologie de la peinture toulousaine d'après-guerre présentée à la galerie L'Atelier en 1964¹⁴ réunit ces aînés sous la bannière équivoque de « génération des maîtres » renvoyant à leur fonction de professeur, à leur rôle de modèle et à leur statut de chef de file. Le critique Robert Aribaut, chargé de la sélection, les définit comme « [les] peintres qui formèrent l'aile marchante de l'école toulousaine. [...] résolument figuratifs,

10 Pour tout subjectifs et limitatifs que soient ces points de vue, ils restituent un goût tendanciel d'une portion de la société toulousaine. Cet angle développé ne doit pas faire oublier l'existence des autres segments de la vie artistique du sud-ouest. La pluralité des figurations, l'efflorescence de l'abstraction ou encore l'activité surréaliste dans la région laissent subodorer son éclectisme.

11 Raoul Bergougnan, Toulouse 1900, 1982 ; Édouard Bouillière, Lille 1900, Toulouse 1967 ; Raymond Espinasse, Toulouse 1897, 1985 ; Maurice Mélat, Épernay 1910, Toulouse 2001.

12 Ils peuvent notamment être associés à la définition que donne Bernard Dorival de « la vague de 1930 » dans *Les étapes de la peinture française contemporaine*, t. 3, *Depuis le cubisme 1911-1944*, 14^e éd. Paris, Gallimard, 1948, chap. iv, « Les tendances de la jeune peinture contemporaine ».

13 Commande effectuée par son président Gabriel Barlangue pour la Chambre de commerce établie dans l'ancien hôtel de Ciron. Le vaste programme décoratif du Palais consulaire est engagé en 1948, les ultimes réalisations sont inaugurées en 1957.

14 L'exposition « La peinture à Toulouse en 1964 » se tient, sous le patronage du maire, à la galerie L'Atelier en juillet 1964. Un catalogue rédigé par les organisateurs l'accompagne.

voire réalistes. Ils se rattachent au courant que nous appellerons courant de la réaction objective et réaliste¹⁵. »

Ces quelques jalons du contexte qui préside à leur maintien étant posés, il est permis de s'interroger sur la manière dont les tenants de la figuration réagissent à la suprématie grandissante de l'abstraction. Au seuil d'une métamorphose de la vie culturelle toulousaine, quelle place est réservée aux artistes figuratifs ? Enfin comment sont-ils soutenus par d'éminents et influents ambassadeurs ?

Une réaction mesurée des peintres

Curieux et passionnés, les maîtres toulousains sont réceptifs aux débats des années 1950. Dans leur pratique picturale, ils refusent l'abandon du sujet et affirment une régularité stylistique, se gardant de toute radicalité plastique ou discursive. Par ailleurs, au risque de s'isoler parfois et au détriment de leur carrière, ils s'abstiennent de se mêler à l'agitation artistique. Le comportement adopté par ces protagonistes, oscillant entre résistance, repli ou résignation, dévoile l'ambiguïté de leur statut.

Une continuité plastique

La production de ces condisciples toulousains dans les années cinquante, s'inscrit dans le prolongement de leur manière fixée durant l'entre-deux-guerres. Quand Maurice Mélat évoque avec recul, en 1991, son itinéraire, il se proclame lui-même comme « un peintre des années trente. Soucieux comme tous les artistes de l'époque de s'exprimer tout en restant figuratif¹⁶ ». La démarche créative de ces camarades, caractéristique de la période de « retour à l'ordre »¹⁷ succédant au premier conflit mondial, cherche une synthèse picturale, entre un art traditionnel et de son temps. Attentifs à l'héritage d'André Derain et ayant assimilé la leçon cézannienne, chacun répond, sous des formes nuancées, d'une double influence, fauve dans la palette, cubiste dans le trait, distillée dans une classique observation de la réalité. Le succès de leur référence, l'École de

15 Il englobe dans cette tendance Dunoyer de Segonzac, Waroquier ou Derain ainsi que les peintres de « la Réalité Poétique » ; Robert Aribaut « La génération des Maîtres », *La peinture à Toulouse en 1964*, cat. expo., Toulouse, L'Atelier, 1964, p. 8.

16 Cité dans Micheline et Robert Maffre, *Maurice Mélat. Un peintre musicien, des Magasins Pittoresques au Roi David*, s.l., non publié, 1992, p. 111, archives privées.

17 Voir notamment *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*, actes du colloque d'histoire de l'art contemporain, (Saint-Etienne, 15-17 février 1974), Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1975.

Paris¹⁸, les conforte dans une veine figurative à la modernité modérée. D'autre part, ils conviennent de leurs affinités avec les peintres de « la Réalité Poétique » amarrés dans la région et que certains côtoient¹⁹. La parenté se lit tant dans l'appréhension de l'acte pictural que dans une iconographie du quotidien réinterprété et transcendé par leur savoir-faire technique.

Raymond Espinasse, Édouard Bouillière et Maurice Mélat ont en partage un goût du solide métier et de la parfaite exécution acquis à la faveur d'une formation académique ou à travers l'étude des emblèmes de l'art, de la Renaissance au xvii^e siècle, dont ils se sont imprégnés dans les musées écumés pendant leur jeunesse. Dans cet environnement, Maurice Mélat avoue volontiers avoir développé : « [un] "goût du Beau" [...] auquel j'ai tenu à rester fidèle ma vie durant²⁰ ». L'enseignement de la peinture, de l'aquarelle et du dessin que dispensent respectivement Bergougnan, Bouillière, Mélat et Espinasse²¹ les enracine sans doute plus encore dans ce syncrétisme pictural, fondé sur la *tekhné*. Dans la droite lignée, au milieu du siècle, ils interrogent, à leur mesure, l'espace de la toile. Ils s'autorisent une segmentation graphique et de plus grandes libertés perspectives tandis que les palettes s'épurent doucement. Cependant, leur constance stylistique est saluée dans la presse locale. Au sujet d'Édouard Bouillière un commentateur écrit en 1950 : « La caractéristique d'Édouard Bouillière, c'est qu'il n'a pas changé. Dès sa sortie des Beaux-Arts, il a adopté un genre, une manière et il s'y est conformé. L'abstraction, le cubisme, le dadaïsme ne l'ont point tenté. [...] Son impressionnisme, pourtant n'a pas vieilli, il est demeuré moderne²². »

Au moment où les repères artistiques se renversent, leur sincérité vaut à ces figuratifs l'estime des observateurs car la trajectoire empruntée les plonge dans un inconfort tangible. Maurice Mélat illustre les difficultés à persévérer dans le champ de la figuration en 1950. Alors que le président de la Chambre

18 L'appellation « École de Paris » est souvent galvaudée et ambiguë, employée pour désigner, au sens large, le foyer artistique foisonnant de la capitale jusque dans les années soixante. Elle renvoie à « la suprématie de la capitale en matière d'art » ainsi que le stipule Lydia Harambourg, *L'École de Paris 1945-1965*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2010, p. 7.

19 Maurice Mélat s'est par exemple formé dans l'atelier de Raymond Legueult. Sur ce groupe d'artistes voir Luce Barlangue, Lydia Harambourg, *Les peintres de la Réalité Poétique : Brianchon, Caillard, Cavaillès, Legueult, Limouse, Oudot, Planson, Terechkovitch*, Albi, Grand Sud, 2011.

20 Cité dans Maffre, *Maurice Mélat... op. cit.*, p. 25.

21 Dossiers d'archives/professeurs : n° 252 (Édouard Bouillière), n° 287 (Raoul Bergougnan), n° 264 (Raymond Espinasse), n° 267 (Maurice Mélat), Institut supérieur des arts de Toulouse (ISDAT), fonds ancien ; dossier individuel : 2K4089 (Édouard Bouillière), AM de Toulouse.

22 A.C., « Exposition d'art : La poésie de la peinture chez Édouard Bouillière », *La Dépêche du Midi*, 7 novembre 1950, p. 3.

de commerce de Toulouse lui propose de réaliser un portrait de groupe de ses membres, il confesse :

Une telle commande ne pouvait que me confondre. Tout d'abord j'en restais interdit. Il faut reconnaître qu'à cette époque ce projet paraissait peu en rapport avec l'évolution esthétique des premières manifestations en province de la peinture abstraite. [...] Cette extraordinaire demande [...] me faisait déjà pressentir les sarcasmes et critiques que susciterait une réalisation que je n'envisageais pas encore possible. [...] pourquoi ne pourrions-nous pas répondre à une telle demande en 1950... ? Que vont attendre ces personnes ? ... d'être reconnaissables ... Comme il serait facile [...] de s'en tirer par une toile-symbole de ces trente-trois figures stylisées à l'excès, au point de n'y pouvoir lire aucun visage, la pirouette serait facile, on aboutirait peut-être à une décoration intéressante mais répondrait-elle au désir du Président [...] ²³ ?

Cette anecdote corrobore l'impact de la doxa sur le travail d'artistes soucieux d'obtenir son assentiment. L'équilibre devient donc complexe à tenir, entre échapper à un immobilisme artistique et satisfaire le récepteur de l'œuvre.

Une attitude distante

Si la pondération, voire l'hermétisme de ces protagonistes provoque la considération de leurs pairs, chez les partisans d'une modernité franche, elle apparaît comme un manque de caractère les empêchant d'affronter les problématiques de l'art vivant. Charles-Pierre Bru, convaincu que pareille demi-mesure conduit aussitôt à l'académisme, condamne la « sagesse » de la vague de 1930 : « Tout se passe comme s'ils avaient résolu le problème en le niant ! ²⁴ » s'agace-t-il en 1953. De fait, bien que n'étant pas, *a priori*, réfractaires à un art non-figuratif, l'échantillon étudié atteste de la circonspection avec laquelle les peintres ancrés dans le département appréhendent son développement. Ils ne ressentent pas l'alternative choisie comme un renoncement ou une quelconque concession. Maurice Mélat se montre explicite et déclare : « J'étais tout naturellement resté fidèle à l'esthétique d'une seule forme d'art que j'ai toujours aimée, sans subir les multiples influences de mon temps ²⁵. » Persuadés de la nécessaire persistance du modèle sur la toile, ils ne quêtent pas la rupture mais le compromis. Partant, ils portent un regard distancié sur les mouvements abstraits et tiennent un discours dubitatif plus ou moins tempéré. Maurice Mélat affirme, par exemple, avoir :

²³ Maurice Mélat, 14 août 1991, ms., archives de la Chambre de commerce et d'industrie de Toulouse, dossier 579/53.

²⁴ Charles-Pierre Bru, « Chronique artistique », *Toulouse-Informations*, 11, février 1953, p. 19.

²⁵ Cité dans Maffre, *Maurice Mélat...*, op. cit., p. 4.

[...] toujours gardé la volonté d'un certain classicisme et donc une distance ou un rejet de la peinture avant-gardiste. Je me souviens d'une phrase de Schintone, qui disait : « Si je joue sensoriellement de mon pinceau sur la toile, j'exprime quelques choses que je n'exprime pas si je prends une raquette et que je jette la peinture en travers de la toile. »²⁶

S'ils n'adhèrent pas aux nouveaux vocabulaires artistiques, ils n'entreprennent pas pour autant un combat contre l'art abstrait, privilégiant l'effacement aux querelles de chapelles. Ainsi, Raymond Espinasse, craignant que l'abstraction ne soit « dans bien des cas une propension à la facilité²⁷ », reste en retrait. Lorsque le peintre abstrait bordelais Marcel Pistre l'invite, en 1957, à participer à une manifestation qu'il orchestre avec son groupe Solstice et des « figuratifs "évolués"²⁸ » selon ses termes, le toulousain décline la proposition. Contrairement à son ami, Raymond Espinasse explique ne pas être « partisan des expositions mélangées abstrait et figuratif²⁹ ». Il lui avoue ne pas y trouver sa place et écrit : « Je me demande ce que je vais faire au milieu de vos abstractions³⁰. » À cette occasion Raymond Espinasse décide, à titre personnel, de ne pas donner suite et par honnêteté idéologique, se tient à l'écart de la vie artistique et des enjeux commerciaux³¹. Mais, parallèlement, les maîtres de 1930 ne sont pas associés aux événements phares qui jalonnent la décennie³². Les salons qui ont revivifié la création en région occitane, n'intègrent aucun peintre né avant 1910. Dès lors, ceux-ci se cantonnent au rôle de spectateurs de cette émulation. Il est vrai que le tempérament de Bouillière, Bergougnan, Mélat ou Espinasse, souvent dépeints comme réservés, ne les incite pas à s'engager dans des confrontations théoriques. Ces personnalités modestes et discrètes préfèrent, aux coteries officielles, la quiétude de leur atelier. Toutefois ces espaces paisibles sont fréquemment le théâtre de discussions analysant cette effervescence artistique. Effectivement,

26 Daniel Schintone était l'un de ses élèves ; *Ibid.*, p. 35.

27 Cité par Claire Maingon, *Raymond Espinasse. L'indompté de la peinture toulousaine*, Toulouse, Mohune, 2013, p. 48.

28 Lettre de Marcel Pistre à Raymond Espinasse, 15 novembre 1956, Fondation Custodia, Paris, fonds patrimonial, correspondance Raymond Espinasse, 1986-A166.

29 Raymond Espinasse le 1^{er} décembre 1956 cité dans la lettre de Marcel Pistre à Raymond Espinasse, 13 janvier 1957, Fondation Custodia, Paris, fonds patrimonial, correspondance Raymond Espinasse, 1986-A168.

30 *Ibid.*

31 Raymond Espinasse affirme : « le véritable artiste devra se contenter de peu, vivre volontairement à l'écart de toutes les manifestations tapageuses et organisées », cité par Claire Maingon, *Raymond Espinasse, op. cit.*, p. 80.

32 À Toulouse les salons *Présence* I en décembre 1950, *Rencontres 54* en avril 1954, ainsi que les quatre éditions de *Art Présent* organisées entre 1958 et 1963 ou les salons *Art Nouveau* à Montauban.

leur posture ne les coupe pas d'un dialogue avec les tenants de l'abstraction. Raymond Espinasse ou Raoul Bergougnan, plutôt taiseux, s'en tiennent à un cercle privé et amical³³. Seul Maurice Mélat se mêle au débat public. En 1953 notamment, il prend part à une causerie intitulée : « Faut-il supprimer... l'art abstrait ? ». Depuis une question liminaire : « Doit-on encourager ou faut-il renier, puisqu'il n'est pas en notre pouvoir de les supprimer, les formes nouvelles de l'Art contemporain ?³⁴ », sont évoqués la musique, la poésie ou la littérature. Des intervenants d'horizons diversifiés se prononcent au cours de la rencontre. Cinq artistes figuratifs enseignant à l'École des beaux-arts et un critique d'art échantent leurs visions concernant les arts plastiques. Maurice Mélat plaide la prudence dans l'examen de l'art vivant.

Le recul volontairement opéré par ces personnalités contraste avec la fougue de la jeune garde, pressée de se dissocier des codes qui lui ont été édictés. Cette frange entend signer une rupture qui passe par un processus d'affranchissement d'avec ces pédagogues. Résignés quant à leur devenir, ils analysent avec lucidité leur condition. Maurice Mélat résume en ces mots : « Dans les années cinquante [...] la révélation de "l'art abstrait", la soudaine croissance des galeries, la vulgarisation de l'art contemporain vont provoquer un éclatement des tendances et amener une pléiade d'artistes à se démarquer du réalisme de leur professeur³⁵. »

Certains, comme Raymond Espinasse, observent avec amertume le clivage se creuser. Néanmoins cette émancipation se formule sans doute moins violemment dans le cadre toulousain que dans d'autres métropoles. Les doyens de la peinture en Haute-Garonne, d'abord mis à distance, sont relégués, dans les années 1960, au rang de figures tutélares.

Une programmation artistique orientée

Des relais propices et étendus atténuent la césure doctrinale qui ne s'accompagne, de la sorte, d'aucun ostracisme envers les aînés de 1930. Dans un bastion tel que le midi toulousain peu enclin aux changements, leur peinture, éprouvée, rassure. Elle profite de la programmation artistique atone de la ville qui entretient la domination d'un esprit de tradition, palpable dans les galeries et salons des

33 Le caractère secret de Raoul Bergougnan le conduit à l'effacement, Laure Latanne-Bey explique qu'il « n'était pas homme à participer aux grandes manifestations publiques ou aux débats sur l'avenir de la peinture » ; *Raoul Bergougnan : la peinture intime d'une âme discrète*, Lourdes, Jour des Arts, 2015, p. 50.

34 « Cinquième débat contradictoire à l'Interclub, faut-il supprimer l'art abstrait ? », *La Dépêche du Midi*, 26 février 1953, p. 4 ; R.D., « À l'Interclub le ve débat contradictoire a porté sur l'art abstrait », *La Dépêche du Midi*, 1^{er} mars 1953, p. 6.

35 Cité dans Maffre, *Maurice Mélat...*, op. cit. p. 109.

sociétés artistiques. Seuls lieux d'expositions accessibles aux artistes travaillant dans la région, ils garantissent une visibilité au crédo figuratif. Satisfaisant à la demande, ils diffusent majoritairement une tendance régionaliste à l'esthétique souvent formatée. À chaque vernissage, les notabilités de la ville affluent et la municipalité y acquiert systématiquement des œuvres³⁶. Par ce biais, les exposants ont l'opportunité de faire leur entrée dans les collections publiques.

Les salons régionaux : facteurs de légitimation

Deux salons rythment annuellement le calendrier artistique toulousain en ce milieu de xx^e siècle. Celui des Artistes méridionaux a été créé en 1905, tandis que le salon des Artistes occitans, moins courtisé, existe depuis 1936³⁷. Ces manifestations, devenues routinières, sont aussi des rendez-vous mondains. Elles s'institutionnalisent et, ce faisant, donnent un aperçu des inclinations artistiques des édiles. La « génération des maîtres » constitue la pierre angulaire de ces sociétés. Ainsi Édouard Bouillière, qui expose dans ce salon dès 1921, prend la direction des Méridionaux en 1950. Maurice Mélat, membre depuis 1936, lui succède en 1967. Raoul Bergougnan en 1930 et Raymond Espinasse en 1941 deviennent également sociétaires.

Ces salons d'amateurs, combattant, idéologiquement, l'académisme, aspiraient à l'éclosion d'un art méridional. Rapidement pourtant leurs intentions de renouvellement ont été occultées par une volonté de séduire les visiteurs se hâtant en nombre à chaque édition pour savourer du « bel ouvrage ». Durant la décennie cinquante, une peinture policée, « raisonnable, saine et acceptée par tous³⁸ » selon un chroniqueur, domine la cohorte d'envois³⁹. L'identité revendiquée initialement ne transparait que dans les sujets inspirés du terroir. Les salonnières plébiscitent les recoins pittoresques et vues topographiques de l'enclave languedocienne, suivant les orientations formelles des années 1920-1930. Édouard Bouillière s'est fait le spécialiste du genre en transcrivant

36 Dans le cadre d'une politique d'encouragement aux artistes, la commission des achats (à laquelle appartiennent certains de ces peintres) opère chaque année une sélection. Se référer par exemple au « Budget primitif pour 1956, chapitre xxix, bibliothèques, beaux-arts et cérémonies », séance officielle du conseil municipal du 14 février 1956, *Bulletin municipal de la ville de Toulouse*, 1-2, janvier-février 1956, p. 105-106.

37 Pour l'historique de ces sociétés se reporter aux éditions annuelles de leurs catalogues d'expositions (*Catalogue du Salon des Artistes Méridionaux* et *Catalogue des Artistes Occitans Indépendants*).

38 M.B., « Au palais des Beaux-Arts: Vernissage du salon des Occitans », *La Dépêche du Midi*, 25 octobre 1953, p. 4.

39 Le même critique évoque un « amateurisme [qui] règne en maître, devenant même envahissant »; Maurice Becq, « Au salon des Occitans: peintures », *La Dépêche du Midi*, 27 novembre 1957, locale deux.

l'atmosphère de la ville rose. Paul Mesplé note que ses huiles, aquarelles ou sépias, restituant le charme de son patrimoine, « enchante[nt] à la fois l'amateur d'art et le simple passant heureux de reconnaître embellis et magnifiés, les paysages quotidiens⁴⁰ ». Le travail s'effectue en général directement sur le motif, démarche défendue par Maurice Mélat. Ce passionné d'alpinisme raconte s'être forgé, en découvrant les montagnes bretonnes « la conviction de la primauté de l'école qui prend le sujet sur place, école combattue à cette période par les partisans de l'Art Abstrait⁴¹ ». La moitié des réalisations exaltent la nature, elles supplantent les compositions florales, portraits et autres académies. Aux abords de centaines d'envois stéréotypés d'amateurs, les colorations modernes des tableaux des maîtres prennent, pour le public, des allures d'avant-garde. Leur manière aboutie et maîtrisée les érige en fleurons de ces expositions.

Les galeries toulousaines : canaux de promotion

Après-guerre, seule une poignée de boutiques est dédiée, à Toulouse, au commerce de l'art. Le secteur est peu professionnalisé et la vente de tableaux, pour beaucoup, affaire de relations entre artistes, négociants et acheteurs. Au diapason, les marchands s'avèrent frileux dans leur sélection et s'alignent, sans prise de risque, sur les attentes de la clientèle. Les directeurs de galeries se gardent de toute spécialisation exclusive dans leur programmation. Leur offre, fédératrice, s'aventure peu en dehors du terrain figuratif. Le peloton des maîtres bénéficie d'un socle loyal de mécènes locaux. Malgré la conjoncture précaire, Raymond Espinasse précise par exemple « connaître une bonne période de vente⁴² » après la Libération. Les peintres des années 1930 deviennent des valeurs sûres du marché, prisées des collectionneurs. Il est ainsi de bon ton de posséder quelque toile de Raoul Bergougnan ou des aquarelles d'Édouard Bouillière. Leurs œuvres décoratives siéent particulièrement aux intérieurs cossus. Le comportement quasiment autarcique du marché haut-garonnais lui certifie une singulière stabilité⁴³. Dans les vitrines toulousaines se relaye un vivier d'artistes dits « du cru », dont les étendards de la génération de 1930 constituent le noyau. Maurice Mélat et Raymond Espinasse s'y succèdent jusque dans les années soixante avec succès. Tous les deux ans, l'une des plus anciennes galeries

40 Paul Mesplé, « Peintures et dessins d'Édouard Bouillière », *L'Aut. Que bufo un cop cado més*, 225, novembre 1952, p. 117.

41 Maffre, *Maurice Mélat...*, op. cit. p. 31.

42 Lettre de Maurice-Georges Poncelet à Raymond Espinasse, 14 février 1948, Fondation Custodia, Paris, fonds patrimonial, correspondance Raymond Espinasse, 1986-A185.

43 La situation est inverse et peu comparable avec celle de la capitale. Sur ce point voir Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013.

accueille Édouard Bouillière⁴⁴. La découverte de ses travaux suscite toujours « plaisir » et « véritable joie » d'après les journaux⁴⁵. Lors d'expositions collectives réunissant les créateurs du midi toulousain, ces « têtes d'affiche » servent de garants aux moins connus. Les présentations alternent avec quelques signatures issues du paysage national, essentiellement affiliées à l'École de Paris et ayant obtenu déjà de longue date l'agrément de la critique. Le rôle de ces structures, où gravite un public éclectique – des officiels aux simples curieux – s'avère pourtant déterminant en province. Dans un système de diffusion de l'art contemporain insuffisamment développé, elles endossent la double vocation de promouvoir et former. Les jeunes artistes, en visiteurs assidus, y aiguisent leur pratique. À Toulouse, le marché monolithique n'invite aucunement à délaisser la figuration ni à se détourner de ses insignes représentants.

Si à la fin de la période, les salons, standardisés, commencent à être décriés par ceux qui « [...] n'admettent, comme Art véritable, qu'un art de recherche et de conquête : un Art vivant⁴⁶ », ils sont encore très fréquentés. Au même titre que les galeries, ils conservent un pouvoir légitimant et les exposants empruntant ces circuits attendent d'y être agréés par le sérail. En outre, ces lieux de sociabilité aident la rencontre avec de potentiels acheteurs et permettent le contact avec les autorités décisionnaires.

Des alliés d'influence

Les artistes trouvent auprès des institutions publiques des défenseurs aux points de vue concordants. À l'unisson avec la presse régionale, ces soutiens portent un discours de consensus qui assoit la pléiade de 1930 dans son rang et, corrélativement, renforce ses convictions. La large audience et le crédit intrinsèque dont disposent ces deux maillons favorisent la propagation de ce courant et son rayonnement. La parole protectrice de ces émissaires à son égard se conjugue à des attaques virulentes envers son « adversaire », l'abstraction.

Les institutions artistiques : des appuis opportuns

Les institutions artistiques toulousaines connaissent, à la Libération, une phase d'inertie particulièrement visible au sein du principal musée de la ville et à l'École des beaux-arts. Cet attentisme, expliqué en partie par un désintérêt politique,

⁴⁴ La galerie Chappe-Lautier organise des expositions individuelles du peintre en novembre 1950, 1952, 1954, 1957...

⁴⁵ Mesplé, « Peintures et dessins d'Édouard Bouillière », art. cité, p. 117 ; Alex Coutet, *La Dépêche du Midi*, 7 novembre 1950, p. 3 ; Maurice Becq, *La Dépêche du Midi*, 11 novembre 1954, p. 6.

⁴⁶ Charles-Pierre Bru, Robert Aribaut, « Rencontres 1954 », *Rencontres 1954*, Toulouse, s.n., 1954.

est cultivé par les dirigeants de ces établissements. Entièrement acquise à la cause figurative, la direction de l'École des beaux-arts alerte les élèves sur les « modes » du moment. L'allocution de fin d'année scolaire 1952 rappelle à ceux tentés par les innovations plastiques du temps :

Les jeunes ont le bonheur d'appartenir à une lignée qui a fait ses preuves au cours des siècles : qu'ils se mettent à l'école des anciens, non pas pour les imiter servilement mais pour concilier la tradition avec l'évolution qui, dans une époque aussi fiévreuse que la nôtre, emporte toutes choses en nous-mêmes avec elle⁴⁷.

Les professeurs d'alors ont, pour la plupart, été formés à l'école municipale. Les anciens, majoritaires, poursuivent une transmission scolastique. Eux-mêmes enseignants, Édouard Bouillière, Raymond Espinasse, Maurice Mélat et Raoul Bergougnan participent à répandre le courant figuratif. De surcroît, en faisant – au sens littéral – « école », ils consolident leur implantation. Leur doctrine, subordonnée au sujet, est assimilée avec attention et leur empreinte dans la construction artistique de la génération de 1950 est profonde. Les travaux récompensés par les prix annuels, concours trimestriels et bourses municipales, dénotent de l'emprise d'une convention réaliste inoculée par les figures de l'entre-deux-guerres. La rigueur qui a fait leur réputation de peintres s'applique dans leur pédagogie. Elle instille des fondements classiques décantés dans une approche plus libérale qui enthousiasme nombre d'élèves ne tarissant pas d'éloges envers ces chefs d'ateliers⁴⁸. Ainsi, Jacques Fauché⁴⁹, ayant suivi son apprentissage dans les classes de Raoul Bergougnan et Raymond Espinasse, se souvient avoir : « reçu enfin [souligné dans le texte] de la part de ces deux maîtres incontestables, opposés mais complémentaires, un véritable enseignement⁵⁰. » Raoul Bergougnan se signale assurément comme le pilier, celui « sur lequel repose l'esthétique générale de l'école⁵¹ » selon le rapport d'inspection de 1957. Malgré sa tempérance, la leçon prodiguée par Raoul Bergougnan est estimée trop avancée par certains qui, en 1952, s'étonnent de ce « que des élèves encore

47 Discours de l'architecte Jean Montier cité par M.B., « À l'École des beaux-arts : exposition des travaux d'élèves ii : distribution des prix », *La Dépêche du Midi*, 5-6 juillet 1952, p. 6.

48 Particulièrement à propos de Raoul Bergougnan comme le confirment divers témoignages (Daniel Schintone, 21 août 2013, Toulouse ; Michel Goedgebuer, 20 mai 2015, Lavalette ; Henri Cabezos, 18 novembre 2017, Pamiers).

49 Jacques Fauché, Lézat-sur-Lèze 1927, Bérat 2013, il devient lui aussi professeur à l'École de Toulouse. Il est un des protagonistes de la rénovation de la peinture toulousaine, ses recherches font évoluer sa peinture, à la fin des années cinquante, vers une abstraction géométrique.

50 Texte de Jacques Fauché, n.d., ISDAT, fonds ancien, dossier professeur « Jacques Fauché », n° 312.

51 Daniel Octobre, Inspection 1956-1957, Toulouse, École des beaux-arts et des arts appliqués, AM de Toulouse, 877W6.

à l'École des beaux-arts en soient déjà aux extrémités plastiques des peintres les plus audacieux de l'École de Paris⁵² ».

Le mode de fonctionnement séculaire des instances culturelles de la ville se confirme dans les musées. Le premier d'entre eux, renfermant dans l'ancien couvent des Augustins les collections de peintures et une partie de celles des sculptures, est dans un état de délabrement inquiétant. Le plan muséographique de la Direction des musées de France réorganisant les établissements municipaux et les travaux d'aménagements entrepris à l'aube de la décennie ne masquent pas les lacunes du fonds en matière d'art contemporain. Un tropisme local gouverne la politique d'acquisitions, dirigée presque exclusivement vers la figuration⁵³. Son directeur, Paul Mesplé, ne contribue guère à une ouverture. Les événements qu'organise ce fervent régionaliste, font peu de place à l'art du siècle⁵⁴. Installé avant la Libération et en poste jusqu'en 1964, ce fonctionnaire appartenant encore à la catégorie des « conservateurs-artistes », se révèle comme un des plus âpres adversaires de l'abstraction, qualifiant ses productions d'« élucubrations contemporaines » ou d'« excentricités émanant de quelques excités ou de quelques plaisantins ». Pareilles gratifications traduisent la défiance persistante dans l'*intelligentsia* toulousaine à l'encontre des nouvelles évolutions artistiques. Encore en 1956, il questionne : « À côté de quelques chercheurs sincères – il y en a partout – le reste ne s'est-il pas jeté dans l'abstraction parce que c'est infiniment plus facile que d'être honnêtement figuratif et que l'on peut s'y faire à peu de frais une auréole d'originalité et de profondeur ?⁵⁵ ».

Les propos de ce panégyriste de la figuration ne présagent aucune perspective d'amélioration quant à la place de l'art vivant au musée des Augustins. La voix de Paul Mesplé, œuvrant dans plusieurs organismes culturels, est écoutée avec respect⁵⁶.

52 M.B., « À l'École des beaux-arts : exposition des travaux ... », art. cité.

53 Quelques rares toiles tutoyant la non-figuration intègrent les collections au début de la décennie mais ce n'est qu'à la fin des années cinquante que des œuvres résolument abstraites de peintres de la région font leur entrée.

54 Des expositions thématiques aux bornes chronologiques larges se concluent parfois par une section consacrée à l'art contemporain. Les œuvres présentées associent grandes signatures et artistes de la région. C'est le cas en 1950 avec *L'Espagne des peintres*. Des toiles de Clavé ou Picasso voisinent avec celles de Bouillière ou Bergougnan ; *L'Espagne des peintres*, cat expo., Toulouse, musée des Augustins, (27 mai-1^{er} octobre 1950), Toulouse, s.n., 1950.

55 Mesplé, « À propos de l'art abstrait », art. cité, p. 77.

56 En plus de ses fonctions de conservateur des musées des Augustins et Labit, il a enseigné à l'École des beaux-arts, a été chroniqueur, critique d'art, membre de la Société archéologique du Midi de la France, de la Société des artistes méridionaux, des Toulousains de Toulouse, de l'Académie des arts, de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres ...

La presse régionale : une tribune salubre

Le même type de discours est tenu dans les quotidiens régionaux qui relaient la pensée dominante. Agent de premier ordre dans la promotion de la « génération des maîtres », *La Dépêche du Midi*, titre le plus diffusé dans l'ensemble du sud-ouest, s'écoule dans l'immédiat après-guerre à près de 200 000 exemplaires⁵⁷. Chaque semaine, les lecteurs découvrent donc la vie artistique toulousaine *via* le regard de ces critiques. Indépendamment de l'orientation politique des périodiques, les plumes formulent des avis convergents. Les rubriques culturelles reflètent un attrait pour une esthétique œcuménique. Le champ sémantique décliné au fil des comptes-rendus d'expositions prouve cette prédilection pour une peinture plaisante et codifiée. Le lexique de la beauté, du charme ou de la technicité est égrainé pour louer les qualités de la figuration produite en pays d'Oc. Les papiers, consensuels, encensent les « poètes » Édouard Bouillière ou Raymond Espinasse, « consacrent le talent » de Maurice Mélat et les intronisent à leur tour comme chefs de file de la peinture méridionale⁵⁸. Une syntaxe dithyrambique et interchangeable est employée, les superlatifs pour les dépeindre s'additionnent⁵⁹. Les présentations les mettant à l'honneur déçoivent rarement les observateurs, y compris les plus intransigeants. Quand s'achève la première moitié du siècle, tandis que la non-figuration creuse son sillon, les ténors de la figuration sont soutenus avec une invariable emphase. Les critiques d'art, les considérant parfaitement en adéquation avec les problématiques de l'époque, les incitent à persévérer dans une facture liant modernité et mesure. Ils n'hésitent pas à les rappeler à l'ordre en cas d'incartades, comme Raymond Espinasse, interpellé par Maurice Becq en 1956 qui lui reproche de s'être laissé aller à des déformations illégitimes, excessives et même agressives⁶⁰. À l'image de beaucoup de Toulousains, le docteur chargé de la chronique artistique de *La Dépêche du Midi*, n'est pas foncièrement réfractaire à l'univers abstrait pourvu que les toiles s'intègrent dans sa définition de l'art, sensorielle et affective, et conduisent à « une émotion d'ordre esthétique⁶¹ ». Cependant, aux mots

57 Félix Torres, *La Dépêche du Midi. Histoire d'un journal en république, 1870-2000*, Paris, Hachette littératures, 2002, p. 768.

58 Pour exemples, termes utilisés dans *La Dépêche du Midi*: A.C., « Exposition d'art : la poésie de la peinture chez Édouard Bouillière », 7 novembre 1950, p. 3 ; M.B., « À la galerie Maurice Oeuillet : Espinasse, la consécration d'un talent », 15 mars 1954, p. 4 ; M.B., « Raymond Espinasse, poète de la couleur et de la forme », 23 décembre 1952 ; R.R., « Le 47e salon des méridionaux », 19 et 20 mai 1956, p. 4.

59 Parmi les adjectifs les plus redondants : « admirable », « joli », « remarquable », « beau », « excellent », « délicat », « attachant », « sensible », « parfaite [technique] »...

60 M.B., « Galerie Maurice Oeuillet : Espinasse », *La Dépêche du Midi*, 8 mars 1956, p. 4 ter.

61 M.B., « Éclectisme : Henry Valensi », *La Dépêche du Midi*, 20 avril 1956, locale quatre.

bienveillants, voire complaisants, à destination des figuratifs s'opposent ceux visant les artistes coupables de radicalités plastiques. La réception réservée aux œuvres non-allusives prend quelquefois des accents condescendants si ce n'est réactionnaires. Maurice Becq s'exaspère du « snobisme » de cet art « inesthétique » et « qui se moque des règles »⁶². En fait d'abstractions, ce sont les compositions s'éloignant d'une représentativité du sujet, estampillées comme des « audaces » et synonymes de modernité, qui sont dénoncées. Un de ses confrères interroge : « devons-nous suivre le bon sens populaire ou l'engouement d'une élite pour des formes d'art toujours audacieuses ? Quelle est la part de sincérité de ce mouvement⁶³ ? ». Ces curseurs de jugement éclairent sur la prospérité de la mouvance figurative issue des années trente et prompte à séduire. Effectivement, le contraire exact de ces critères, à savoir l'honnêteté, la modestie, la sagesse, la modération et le culte des préceptes académiques, est convoqué à l'évocation des étendards du genre.

En conclusion, ces éléments esquissés narrent, à l'échelle d'une localité doucement gagnée par le bouillonnement artistique d'après-guerre, la destinée des peintres figuratifs à l'apogée dans les années 1930. En filigrane, le cas toulousain détoure les questionnements périphériques qui surgissent dans les centres régionaux de l'hexagone. L'agglomération occitane ne fait pas exception et cet état des lieux semble brosser un mouvement à contre-courant de celui des pôles culturels névralgiques internationaux. Sans nourrir le poncif du « retard » de la province sur Paris, le temps de latence dans la réception des avant-gardes ne saurait être occulté pour expliquer la persistance de cet art du « juste-milieu » dans les foyers d'envergure réduite. Un environnement adéquat à sa sauvegarde est entretenu par un discours local qui infuse l'intégralité des strates du champ culturel. Des visions parfois normalisatrices tiennent les créateurs éloignés des révolutions esthétiques. Cet esprit, dominé par la tradition, concourt au succès ininterrompu du courant aux atours classicisants que représentent, à des degrés divers, Édouard Bouillière, Raymond Espinasse, Maurice Mélat et Raoul Bergougnan.

La situation du chef-lieu haut-garonnais n'est évidemment pas manichéenne et le tableau dressé ici est parcellaire puisque centré sur le sort des figuratifs. Du reste, au milieu de la décennie, des voix dissonantes nuancent leur hégémonie. À l'orée des années soixante, alors que les « peintres de 1930 » cultivent une constance artistique, la génération suivante, elle, fixe les assises d'une

62 M.B. « En l'hôtel des Chevaliers de St-Jean, Rencontres 54 ou les audaces de la jeune peinture toulousaine », *La Dépêche du Midi*, 22 mars 1954, p. 4.

63 R.D., « À l'Interclub le v^e débat contradictoire a porté sur l'art abstrait », art. cité.

rénovation de l'art toulousain. L'aile montante, qui tente de se détacher de son image de « peintres de Toulouse⁶⁴ », initie un processus de décloisonnement. Parallèlement, dans l'optique de rompre avec le conservatisme latent, une action éducative est entreprise notamment par des critiques d'art et des artistes, afin de familiariser les profanes avec la création contemporaine.

Dans cette phase transitoire où se croisent et coexistent les doctrines picturales, les Toulousains de 1930 ne sont pas exclus, plutôt éclipsés par la « flambée⁶⁵ » de leurs propres élèves et, de loin en loin, leur influence s'érode. Les transformations engendrées par les politiques culturelles municipales finissent, à la fin des Trente Glorieuses, par condamner la « génération des maîtres » à une forme d'oubli. Ces condisciples ont atteint une reconnaissance incontestée cependant circonscrite aux frontières languedociennes⁶⁶. Leur notoriété se heurte à des carcans territoriaux ainsi qu'à des entraves artistiques. En effet, la fidélité figurative de ces peintres leur assure une pérennité relative à hauteur de la région, mais les écarte de la sphère nationale et internationale.]

64 Henry Lhong, « L'École Toulousaine de 1950 », *La peinture à Toulouse en 1964, op. cit.*, p. 14.

65 *Ibid.*, p. 16.

66 Leur absence des collections publiques en dehors du sud-ouest en témoigne. S'ils sont présents dans les fonds des musées du département, leurs œuvres ne sont pas visibles, conservées en réserves. Du reste, l'historiographie les réduit souvent à leur rôle de professeur. Ils sont toutefois pleinement assimilés à la mémoire de la ville, mentionnés dans des récits et dictionnaires historiques, par exemple Raoul Bergougnan (p. 68), Édouard Bouillière (p. 82), Raymond Espinasse (p. 184) et Maurice Mélat (p. 303) sont recensés dans : Gérard Santier (dir.), *Dictionnaire de Toulouse*, Portet-sur-Garonne, Loubatières, 2004.