

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

HiCSA Éditions en ligne

# CRITIQUE(S) D'ART : NOUVEAUX CORPUS, NOUVELLES MÉTHODES

SOUS LA DIRECTION  
DE MARIE GISPERT ET DE CATHERINE MÉNEUX

CHRISTIAN ZERVOS CRITIQUE D'ART :  
PARTIS-PRIS, POLÉMIQUES ET DÉBATS

CHARA KOLOKYTHA

---

## Pour citer cet article

Chara Kolokytha, «Christian Zervos critique d'art: partis-pris, polémiques et débats», dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art: nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, p. 257-272.

# CHRISTIAN ZERVOS CRITIQUE D'ART : PARTIS-PRIS, POLÉMIQUES ET DÉBATS

CHARA KOLOKYTHA

Éditeur, critique d'art, galeriste et fondateur de la revue *Cahiers d'Art* en 1926, Christian Zervos (1889-1970) est bien connu comme le rédacteur du catalogue raisonné de l'œuvre de Pablo Picasso, qui constitue aujourd'hui encore une œuvre de référence pour les spécialistes de l'artiste. C'est en effet pour ses travaux à Paris à partir des années vingt que Zervos est le plus célèbre, alors même qu'il a commencé sa carrière de critique en Égypte à la fin de la première décennie du siècle. En Alexandrie, étroitement lié aux cercles intellectuels de la Diaspora grecque en Égypte, il fut membre de la Société littéraire Νέα Ζωή (Nouvelle Vie) et un des fondateurs de la Société et des revues littéraires Σεράπιον (Sera-pion) et Γράμματα (Lettres). Les premiers écrits de Zervos sont des traductions grecques de poèmes arabes et des textes d'Oscar Wilde et de Frédéric Mistral, des comptes rendus de livres et d'expositions, des poèmes en prose et des critiques polémiques qui résument le débat entre la langue démotique et la langue puriste (*katharevousa*) grecque, débat qui durera plus de 70 ans. Zervos s'installe à Paris vers 1911 et s'inscrit à la Sorbonne pour préparer une thèse sur le philosophe néo-platonicien Michel Psellos<sup>1</sup>. En 1914, il fonde à Paris la petite revue *Τέχνη και Ζωή* (Art et Vie) qui publie un seul numéro contenant des textes grecs sur la philosophie, la sociologie et l'art. On peut globalement classer ses écrits sur l'art en deux catégories : les textes critiques publiés principalement dans les *Cahiers d'Art* mais aussi dans la presse française, grecque, allemande, espagnole et belge, et les textes parus dans ses livres sur l'art et l'archéologie publiés à partir des années trente<sup>2</sup>. On peut étudier sa production critique selon trois axes : une critique formaliste, une critique des institutions et une critique à portée politique. Le discours de Zervos se caractérise et parfois se distingue par son ton combatif, qui prend sa source à la fois dans sa propre personnalité et dans sa volonté d'influencer non seulement l'art de son temps mais aussi

- 1 Christian ZERVOS, *Un philosophe néoplatonicien du XI<sup>e</sup> siècle, Michel Psellos : sa vie, son œuvre, ses luttes philosophiques, son influence*, Paris, E. Leroux, 1919.
- 2 Chara KOLOKYTHA, « La critique d'art dans l'entre deux guerres : Le cas de Tériade et Christian Zervos », in Frédéric Gaël Theuriau (dir.), *L'évolution de la démarche critique dans le monde culturel*, Paris, Éditions Vaillant, 2015, p. 81-90.

la manière avec laquelle l'art du passé est interprété comme annonciateur du futur. Ses polémiques et partis pris sont conséquemment le résultat de cette même volonté autant que de ses convictions esthétiques et spirituelles. Ce sont donc les exemples les plus caractéristiques de son discours critique, qui mettent en lumière ses partis-pris et les débats dans lesquels il s'engage dans son parcours professionnel, que se propose d'analyser cette étude.

## Une critique de partis-pris

Critique autodidacte, comme la plupart de ses contemporains, Zervos développe une compréhension originale de l'art comme un phénomène universel qui se manifeste dans tous les aspects de la vie humaine à travers les siècles. Il est persuadé que les formes artistiques ne sont que des reflets de la mentalité de chaque époque. Son époque, l'époque de la Machine, représente pour lui la simplicité formelle et le fonctionnalisme. En 1924, il collabore avec Albert Morancé et participe à la rédaction de la revue *L'Art d'Aujourd'hui*. Au sein de la maison Morancé, il dirige la revue *Les Arts de la Maison*, revue de décoration intérieure qui rejette l'esthétique Art Nouveau et vise à diffuser des idées de simplification formelle et à préparer le terrain pour l'émergence de l'Art Déco à l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925. Zervos publie des aperçus sur les premières manifestations du mouvement Art déco travers l'Europe<sup>3</sup>. La conception des *Arts de la Maison* est fondée sur les principes de l'architecte roumain Jean Badovici, résumés dans cette phrase parue dans le premier numéro de *Cahiers d'Art* en 1926 : « Une chose sans utilité ne saurait être belle<sup>4</sup> ». La revue disparaît après la fin de l'exposition avec un dernier numéro dans lequel Zervos exprime son désenchantement face à la manie décorative et l'impuissance des artistes-décorateurs à comprendre les nécessités formelles de leur époque<sup>5</sup>.

- 3** Voir par exemple Christian ZERVOS, « Les Tendances Actuelles des l'Art Décoratif », *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, n° 47, janvier-mai 1925, p. 70 : « C'est pour avoir envisagé les objets décoratifs selon l'esprit de leur ancien métier, que les artistes inclinaient à voir, dans ces objets surtout, des prétextes à mettre en valeur leur virtuosité de peintres ou de sculpteurs. Dans une horloge ou un chandelier, par exemple, ils voyaient beaucoup moins l'objet que le prétexte à créer une jolie statuette. En même temps qu'ils faisaient disparaître la relation entre la forme de l'objet et son emploi, l'excès ornemental supprimait le rapport entre le décor et la construction qui doit toujours le déterminer. Le style d'après nature, adopté vers 1900, nous montre les inconvénients de l'abus d'ornementation. Tous les objets disparaissent sous une flore débordante. »
- 4** Jean BADOVICI, « La Maison d'Aujourd'hui », *Cahiers d'Art*, n° 1, 1926, p. 12.
- 5** Christian ZERVOS, « La Leçon de l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925 », *Les Arts de la Maison*, n° 2, 1925, p. 27-29.

En 1926, Zervos fonde *Cahiers d'Art*, qui se proclame revue de l'avant-garde dans tous les pays. Il continue alors à défendre le pragmatisme, adressant sa critique aux ingénieurs attachés à la manie décorative et au romantisme au détriment du fonctionnalisme. Dans les premiers numéros de sa revue, il présente à titre d'exemples le bateau à turbines *Asturias* auquel le constructeur a ajouté des fausses cheminées pour rester fidèle à la silhouette antérieure et une grue réalisée par un esprit imbu de romantisme expressionniste<sup>6</sup>. Toutefois, *Cahiers d'Art* est surtout une revue d'art contemporain. Elle présente les artistes vivants à Paris et ailleurs et publie également des études de spécialistes sur l'architecture moderne et l'archéologie. Les premiers abonnés sont les artistes et les marchands. À partir des années trente, la revue compte également sur les abonnements des institutions. Comme pour les arts décoratifs au début des années 1920, l'ambition de Zervos est en effet d'influencer le développement de l'art contemporain, tout particulièrement après le cubisme.

Bien qu'il soit classé parmi les défenseurs du cubisme, un texte publié en 1914 sur le sculpteur impressionniste Menardo Rosso révèle que Zervos ignorait presque encore totalement le cubisme sept ans après sa genèse et apparition<sup>7</sup>. Ses connaissances semblent alors s'arrêter à l'impressionnisme dont la fluidité formelle indiquait pour lui une époque de transition vers quelque chose de plus stable, comme c'était le cas avec le cubisme. Il n'apprend véritablement à connaître le cubisme qu'après son contact avec les Puristes et la vente de la collection Daniel-Henry Kahnweiler au début des années vingt, qui a révélé au public le cubisme de Pablo Picasso et de Georges Braque. Au sein des *Cahiers d'Art* à partir de 1926, les premières appréciations de Zervos et de son compatriote et protégé, Tériade<sup>8</sup>, sont ainsi fondées sur l'œuvre d'un groupe de jeunes artistes travaillant sous l'influence du cubisme et du fauvisme. Leur critique s'adresse donc à la nouvelle génération d'artistes.

Le discours critique de Zervos et de Tériade est alors truffé de références à la « jeunesse », « la jeune peinture », la « nouvelle génération ». Tériade identifie cependant plus spécifiquement le fauvisme avec l'état impulsif de la jeunesse et le cubisme avec les recherches solides de la maturité. Une enquête sur la peinture à Berlin publiée dans *L'Intransigeant* reflète bien la distinction que font les deux critiques entre l'esprit français et l'esprit allemand à travers leur propre conception de la condition de la « jeunesse ». Tériade note ainsi que le

6 « Visions d'Aujourd'hui », *Cahiers d'Art*, n° 5, 1926, p. 114.

7 X. Ζερβός, « Μια μεγάλη γλυπτική τέχνη [Un grand art sculptural] », *Τέχνη και Ζωή [Art et Vie]*, 1914, p. 15.

8 Sur Tériade, voir Poppy Sfakianaki, « Le critique d'art en tant que médiateur : Tériade et les jeunes artistes espagnols à Paris pendant l'Entre-deux-guerres », dans le présent volume [note des éditrices].

cubisme joue « un rôle infime en Allemagne ; on est encore loin d'y admettre son véritable esprit et signification ». Le fauvisme en France « fut avant tout un mouvement moral », tandis qu'en Allemagne « il fut une morale en soi ». Il ajoute que « ces « fauves » allemands qu'on appela plus tard « expressionnistes » restèrent fauves toute leur vie, sacrifiant la profondeur et la maturité à la force extérieure acquise<sup>9</sup> ».

Si Zervos s'attache aux marchands de tableaux cubistes, il ne se soumet pas pour autant aux directives de Léonce Rosenberg qui souhaitait l'exclusion des discussions sur le fauvisme et l'impressionnisme du contenu des *Cahiers d'Art*<sup>10</sup>. Ses partis-pris le mettent également en conflit avec Alfred Flechtheim qui défendait certains artistes parisiens en Allemagne – notamment cubistes – mais qui, à la fin des années vingt semble s'intéresser à la promotion de certains artistes allemands en France. Le débat avec Flechtheim révèle l'indifférence de Zervos pour l'esthétique allemande et sa préférence pour un petit groupe de jeunes artistes travaillant à Paris<sup>11</sup>. Si Zervos avait un temps envisagé une seconde édition des *Cahiers d'Art* en langue allemande afin d'asseoir le renom international de sa revue, il ne présente en réalité qu'un maigre intérêt pour l'art

**9** TÉRIADE, « Une Enquête en Allemagne. La Peinture à Berlin », *L'Intransigeant*, 15 avril 1929, p. 4.

**10** « Comme je passe la main à Zervos en ce qui concerne le bulletin à la condition bien entendu qu'il continue à ne faire aucune concession ni à l'impressionnisme ou au fauvisme, je pourrai continuer la propagande et l'action moderne sous forme d'expositions » (Lettre de Léonce Rosenberg à Fernand Léger, 10 juillet 1926, lettre 336, publiée dans Christian Derouet (ed.), *Fernand Léger. Une Correspondance Poste Restante*, Cahiers du MNAM, Hors-Série/ Archives, Paris, Centre Pompidou, 1997, p. 216).

**11** Deux lettres peuvent résumer le débat entre Zervos et Flechtheim : « Vous avez écrit cette lettre sous l'influence des événements politiques chez vous et pour faire plaisir à l'esprit nationaliste de certaines personnes. Vous oubliez que vous avez été un des premiers et des plus fervents défenseurs de l'École de Paris [...] et que les tableaux que vous avez vendus au temps de la prospérité étaient français [...] Toujours est-il que je suis fier d'avoir été le premier qui [...] ait cherché à rapprocher les artistes des deux pays, malgré les récriminations de vos amis comme MM. Reber et Einstein [...] Je viens de m'apercevoir que Georges Kolbe en remerciement de ce que j'ai fait pour lui, vient de se désabonner. Enfin... » (Lettre de Christian Zervos à Alfred Flechtheim, 5 janvier 1932. Fonds Cahiers d'Art, CAPROV 26, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou).

« Vous me dites que vous avez publié deux fois des articles sur Belling. Mais combien de fois est-ce que vous avez publié des articles sur des médiocrités comme Laurens, Lipchitz et Arp ? Vous avez fait énormément de réclame pour des jeunes Espagnols et combien de fois est-ce que vous avez publié Hofer et Grosz ? [...] Qu'est-ce que vous avez reproduit de Lehbruck et Kolbe, etc. ? [...] Je note avec plaisir que vous allez continuer mais je veux vous dire que vos éternels articles sur les fauves, sur Picasso, sur Braque, sur Léger etc. commencent à ne plus étonner. » (Lettre d'Alfred Flechtheim à Christian Zervos, 7 janvier 1932. Christian Derouet (ed.), *Cahiers d'Art: Musée Zervos à Vézelay*, Paris, Hazan, 2006, p. 81).

allemand, alors même qu'il accueillit avec enthousiasme les artistes émigrés espagnols<sup>12</sup>, argentins, grecs et russes dans sa revue.

L'*Exposition Internationale de Sculpture Contemporaine*, organisée en novembre 1929 à la Galerie Georges Bernheim à Paris par Tériade, et le compte rendu par Zervos paru dans les *Cahiers d'Art* constituent un bon exemple de ces partis-pris. Outre des sculptures françaises<sup>13</sup>, cette exposition a rassemblé les œuvres d'un petit groupe international de sculpteurs actifs à Paris<sup>14</sup> et celles d'artistes allemands<sup>15</sup>. La présentation se proposait de démontrer l'évolution plastique dans la sculpture contemporaine en France et en Allemagne, tout en exaltant le renouveau plastique de la sculpture parisienne. Zervos publie deux photographies de la salle de l'exposition avant et après l'installation des sculptures allemandes, arrivées après l'ouverture de l'exposition, mais son commentaire accompagnant ces images ne fait aucune référence aux œuvres des Allemands<sup>16</sup>. L'exposition coïncide avec une enquête des *Cahiers d'Art* sur la sculpture en Allemagne et en France, occasion de publier les réponses de confrères allemands de Zervos : Georg Biermann, Will Grohmann et Paul Westheim. Leurs opinions ne font cependant que renforcer les positions de Zervos quant à la supériorité de la plastique française. Biermann avance ainsi que « la France nous est peut-être supérieure par la continuité de sa tradition<sup>17</sup> » et Grohmann affirme que « pas un seul des sculpteurs allemands n'est comparable à Maillol<sup>18</sup> ». Westheim quant à lui fuit la comparaison<sup>19</sup>. Le but de Zervos dans cette enquête était cependant surtout de montrer la rupture de la

**12** Voir à ce propos Poppy Sfakianaki, « Le critique d'art en tant que médiateur : Tériade et les jeunes artistes espagnols à Paris pendant l'Entre-deux-guerres », *op. cit.* à la note 8 [note des éditrices]

**13** Aristide Maillol, Charles Despiau, Auguste Renoir, Henri Laurens, Émile Bourdelle, Marcel Gimond.

**14** Jacques Lipchitz, Pablo Gargallo, Constantin Brancusi, Alberto Giacometti, Manolo, Pablo Manès, Julio Gonzalez, Michalis Tombros, Ossip Zadkine, Alexandre Archipenko, Moisseï Kogan, Jacob Loutchansky.

**15** Rudolf Belling, Wilhelm Lehmbruck, Georg Kolbe, Renée Sintenis, Ewald Mataré.

**16** Christian ZERVOS, « Notes sur la sculpture contemporaine. À propos de la récente *Exposition Internationale de Sculpture*. Galerie Georges Bernheim, Paris », *Cahiers d'Art*, n° 10, 1929, p. 465-472.

**17** Georg BIERMANN, « Enquête sur la sculpture en Allemagne et en France », *Cahiers d'Art*, n° 9, 1928, p. 384.

**18** Will GROHMANN, « Enquête sur la sculpture en Allemagne et en France », *Cahiers d'Art*, n° 10, 1928, p. 372. Voir Chara KOLOKYTHA, *Formalism and Ideology in 20th century Art: Cahiers d'Art, magazine, gallery, and publishing house (1926-1960)*, PhD thesis, Newcastle-upon-Tyne, Northumbria University, 2016, p. 122-128.

**19** Paul WESTHEIM, « Enquête sur la sculpture en Allemagne et en France », *Cahiers d'Art*, n° 4, 1929, p. 142-146.

plastique moderne avec l'esthétique classique qui se manifeste dans les œuvres de Constantin Brancusi et des cubistes qui étaient alors, selon les réponses à l'enquête, presque inconnues en Allemagne.

L'exposition présente deux générations de sculpteurs : la première porte l'influence du classicisme, la seconde de l'art primitif et du cubisme. Dans son commentaire, Zervos construit un récit évolutionnaire qui commence par l'impressionnisme compris comme première révolution dans l'art moderne. « Après l'impressionnisme de Rodin doublé des tendances expressionnistes de la Renaissance italienne, la sculpture s'est tournée vers l'idéal classique ». Chez Aristide Maillol, écrit-il, cet idéal porte l'influence de l'école de Pont Aven. Chez Antoine Bourdelle, on trouve l'idéal éginétique. Chez Charles Despiau, le classicisme se manifeste « à travers l'influence des portraits de la Renaissance<sup>20</sup> ». La seconde révolution se manifeste chez Brancusi, le seul parmi les sculpteurs de cette génération qui « s'est séparé du classicisme » pour « chercher l'aventure chez les nègres ». Les recherches de Brancusi lui ont permis « de concevoir le volume dans sa simplicité absolue<sup>21</sup> ».

Lors de l'émergence du cubisme « tous les peintres en furent plus ou moins touchés ». Par contre, les sculpteurs, selon Zervos, « restèrent en dehors de ce mouvement ». Seuls Henri Laurens et Jacques Lipchitz sous l'influence de Picasso et du cubisme ont apporté à « la sculpture des ouvertures surprenantes<sup>22</sup> ». Alors que la préoccupation de la civilisation classique est de corriger la passion, Picasso l'élève « à l'extrême de l'émotion ». Zervos commente l'invention instinctive de l'art primitif et sa vérité plastique. Toutefois, il distingue l'invention de l'exécution. Pour lui, cette dernière est le « langage fleuri de l'homme civilisé », ce qui détruit petit à petit « l'ébauche du souvenir que l'homme a conservé de ses origines ». Pour Zervos, c'est plutôt l'excès de la culture qui entrave « l'essor de la sculpture d'aujourd'hui que des conditions matérielles ou sociales ». Dans cette « civilisation des grammairiens », le sculpteur, selon Zervos, est devenu « l'homme culture générale, l'homme sans mystère ni poésie<sup>23</sup> ».

Tout en exaltant Picasso et les valeurs diachroniques de l'art primitif, Zervos se tourne vers la nouvelle génération. Il distingue trois sculpteurs : Laurens, Lipchitz, et Alberto Giacometti. Alors qu'il exalte les créations de Laurens, il désapprouve le *Couple* (1929, Musée Kröller-Müller) de Lipchitz – qu'il appelle *L'Amour* – car il présente, selon lui, « le tort de s'arrêter à une action ». Pour Zervos, l'érotisme des peuplades primitives et de Picasso reste chez Lipchitz

**20** Christian ZERVOS, « Notes sur la sculpture contemporaine », *op. cit.* à la note 16, p. 465.

**21** *Ibid.*, p. 465.

**22** *Ibid.*, p. 466.

**23** *Ibid.*, p. 466, 468.

« un acte sexuel », dans la mesure où l'artiste a choisi d'exprimer une passion. À la différence de la peinture, la sculpture reste, selon Zervos, « perception et mesure ». Elle vise à « rappeler les stables attitudes de l'esprit » ; « Toutes les fois que l'on demande à la sculpture d'exprimer des passions, on va à l'encontre de sa destination<sup>24</sup> ». Dans une lettre à Zervos de février 1930, Lipchitz revient sur cette analyse pour s'y opposer<sup>25</sup>.

Marquées par ses partis-pris, notamment sur le cubisme, les notes de Zervos lors de l'exposition de 1929 constituent également une première approche de sa critique formaliste, tout particulièrement à propos de l'œuvre *Les Trois Figures* (1929) de Giacometti :

« Une plaque cycladique semble se suffire de simples indications. Au vrai, elle réalise toutes les conditions de la plastique. Aussi une indication viendrait-elle à disparaître, cette œuvre ne perdrait rien de sa grandeur, car chaque fragment est plein à craquer de plastique. Au lieu que si l'on supprimait une quelconque partie de l'œuvre exposée de Giacometti, on s'apercevrait que celle-ci se trouverait désorganisée, du fait que son unité repose davantage sur l'apparence que sur des qualités intrinsèques de plastique. Le sculpteur égéen était affirmatif et non dialectique. Loin de se disperser dans son œuvre il ramenait ses puissantes abstractions à l'unité<sup>26</sup> ».

**24** *Ibid.*, p. 470, 472.

**25** « Je profite de l'occasion pour vous dire quelques mots de vos notes sur la sculpture contemporaine parues dans le dernier numéro des *Cahiers d'art*, notes que j'ai lu avec le plus grand intérêt. Cela ne veut pas dire que je suis en tout point d'accord avec vous. À commencer par ce que vous dites du rapport des sculpteurs et de l'esprit de la Renaissance. Il m'a toujours semblé que le sculpteur Donatello était un des premiers sculpteurs de cet esprit. Et si d'autres sculpteurs continuaient en pleine renaissance de s'inspirer de l'esprit gothique il y avait aussi des peintres qui étaient à cette époque rebelles à leur temps. De même à notre époque le sculpteur Rodin en dehors de toute école et plus que n'importe quel peintre de son temps nous a donné l'esprit de la liberté envers le spectacle de la nature ... C'est par ce côté qu'il a contribué plus que tout autre à la formation de l'esprit de notre temps. « Entre temps était venu le cubisme. Tous les peintres en furent plus ou moins touchés » dites-vous. Je disais moi, quelques-uns des peintres ambitieux en furent touchés. Vous continuez « seuls les sculpteurs restèrent en dehors de ce mouvement », je disais – quelques sculpteurs en furent touchés par ce mouvement. Archipenko, Brankusi [sic] notamment et moi même à partir de 1913. Mais enfin je ne suis pas un correcteur des torts. Je ne me sens pas cette vocation. C'est plutôt à propos de votre appréciation de *Couple* que je voudrais parler. Pourquoi l'avez [-vous] appelé l'Amour? » (Brouillon de lettre de Jacques Lipchitz à Christian Zervos, 9 février 1930. Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Paris).

**26** Christian ZERVOS, « Notes sur la sculpture contemporaine », *op. cit.* à la note 16, p. 472.



Pour mieux comprendre la critique formaliste de Zervos, il faut la mettre en parallèle avec ses textes archéologiques. Zervos cultive une appréhension archéologique de l'art contemporain et anticipe un nouveau classicisme qui combine la spontanéité des primitifs, le naturalisme de l'art archaïque et l'abstraction de l'époque géométrique. Ses positions rappellent celles de Carl Einstein et la séquence cyclique en trois moments : le nomadique, le tectonique et le classique<sup>27</sup>. Malgré la rivalité entre les *Cahiers d'Art* et les *Documents*, les deux critiques bien évidemment suivaient respectivement le contenu des deux revues et si Zervos ne lisait pas l'allemand, il pouvait en revanche lire les textes français d'Einstein<sup>28</sup>. Les appréciations des deux critiques se distinguent cependant dans la qualité de leur rapprochement avec l'art primitif. Zervos propose une étude culturelle et esthétique des primitifs et Einstein une étude historique et anthropologique.

Il semble alors que Zervos identifie son époque avec le moment tectonique et observe toutes les tendances qui peuvent aboutir au classicisme moderne. Celui-ci n'est dès lors pas la fin mais le résultat inévitable des recherches formelles dont la conséquence ultérieure est la routinisation normative, l'académisme. Pour Zervos les périodes les plus riches artistiquement sont celles qui précèdent les ères classiques, c'est-à-dire l'art avant l'ère classique grecque et l'art médiéval qui a précédé la Renaissance italienne. Ce qui est vrai pour l'art ancien l'est aussi pour l'art contemporain : dans le catalogue raisonné de Picasso, il insiste sur le fait que l'élément cubiste est omniprésent dans l'œuvre de l'artiste. Il dénonce l'idée d'une période dite « classique » de Picasso (1917-1925) et revient sur le rôle de l'art grec et italien et relativise l'influence de Jean-Dominique Ingres sur son œuvre. Il reproduit dans le catalogue *Le Portrait de Madame Rosenberg et sa fille* (1918, Musée Picasso, Paris) avec les dessins préparatoires de Picasso (n° 172-174 dans le catalogue de 1949) pour montrer que son point de départ était bien la forme cubiste et que la conception de ces œuvres n'était donc point classique<sup>29</sup>. Zervos note :

« Que Picasso fasse usage d'une forme inventée ou qu'il se serve d'une forme empruntée plus ou moins directement au monde extérieur, ici et là la forme est une dans sa racine, étant fonction organique incrustée dans son instinct [...] »

**27** Voir Isabelle KALINOWSKI, « Les Trois Moments de Carl Einstein », *Gradhiva*, n° 14, 2011, p. 100-121.

**28** Einstein a même publié un compte rendu sur l'exposition à la galerie Bernheim. Voir Carl EINSTEIN, « Exposition de Sculpture Moderne », *Documents*, n° 7, 1929, p. 391.

**29** Chara KOLOKYTHA, « Metamorphoses of the Past: The Iconographic Stimuli of Picasso's Creative Imagination and their Critical Interpretation by Christian Zervos », in Magdalena Nová and Maria Opatrná (eds.), *Old and New /Staré a nové - staré jako východisko či překážka ?*, Prague, Charles University, Catholic Faculty, 2016, p. 225-232.

On pourrait aller plus loin encore et soutenir que, même sur le plan matériel, l'influence d'Ingres sur les œuvres de Picasso d'alors, n'est pas aussi probante qu'on voudrait généralement le laisser entendre. Les quelques emprunts que Picasso a pu peut-être lui faire sont si bien fondus dans sa propre technique, que tel dessin de paysans, dénommé *ingrisme*, est bien plus près des personnages de ses époques antérieures que du crayon d'Ingres<sup>30</sup>.

## Polémiques et débats

Zervos est convaincu que la civilisation occidentale souffre d'un excès de culture. La solution qu'il propose est le retour aux instincts. L'esthétique machiniste et l'abstraction géométrique sont traitées avec scepticisme comme expressions d'une « civilisation des grammairiens ». Ses positions provoquent le désenchantement de Piet Mondrian. Suite à une série d'articles de Tériade sur les conséquences du cubisme parus dans les *Cahiers d'Art* entre 1929 et 1930 sous le titre « Documentaire sur la Jeune Peinture<sup>31</sup> », ce dernier tente de défendre le néoplasticisme dans une lettre qui exprime son désarroi devant l'injustice rendue à son art par Zervos et Tériade<sup>32</sup>. Le but de ces textes était l'évaluation du phénomène cubiste à travers ses origines et ses conséquences. Pour Tériade, l'œuvre cubiste est parfaite en elle-même et « n'a pas la faculté d'être continuée,

**30** Christian ZERVOS, *Pablo Picasso: Œuvres de 1917 à 1919*, vol. 3, Paris, Cahiers d'Art, p. x-xi.

**31** E. TÉRIADE, « Documentaire sur la jeune peinture: I. Considérations liminaires », *Cahiers d'Art*, n° 8-9, 1929, p. 359-361; E. TÉRIADE, « Documentaire sur la jeune peinture: II. L'Avènement classique du Cubisme », *Cahiers d'Art*, n° 10, 1929, p. 447-453; E. TÉRIADE, « Documentaire sur la jeune peinture: III. Conséquences du Cubisme », *Cahiers d'Art*, n° 1, 1930, p. 17-22; E. TÉRIADE, « Documentaire sur la jeune peinture: IV. La Réaction littéraire », *Cahiers d'Art*, n° 2, 1930, p. 69-77. E. TÉRIADE, « Documentaire sur la jeune peinture: V. Une nouvelle heure de peintres ? » *Cahiers d'Art*, n° 4, 1930, p. 169-176.

**32** « Dans l'Intransigeant du 11 mars, M. Tériade s'oppose très justement aux imitations superficielles et vides du cubisme. Mais, comme il le dit lui-même, on peut tout aussi bien se plaindre du fait que toutes les peintures deviennent de mornes schèmes de formules apprises, si, au fond, personne ne répond d'elles. Et, même dans la néoplastique, des créateurs et des imitateurs. En effet. Nulle tendance peut être, ne devint plus vulgarisée et faussement appliquée dans la publicité, la décoration, la construction etc. Mais j'arrive à ce qui me paraît être mal compris par M. Tériade, c'est-à-dire qu'il voit la néoplastique elle-même comme n'étant pas de la vrai [sic] peinture et (il dit cela plus clairement encore dans une autre publication récente), comme « strictement décorative ». Or, la néoplastique n'est ni peinture décorative ni peinture géométrique. Elle en a seulement l'apparence. Pour expliquer cela, nous devons démontrer comment elle est née du cubisme. Mais voici encore un point que M. Tériade n'admet pas. » (Lettre de Piet Mondrian à Christian Zervos, Paris, 25 mars 1930, Archives Tériade, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis)

d'être développée<sup>33</sup> ». Le néoplasticisme de Mondrian est donc traité comme une conséquence de l'excès mathématique qui a conduit le cubisme vers un avenir académique. Toutefois Zervos cultive le profil du critique impartial qui s'intéresse à tous les aspects de la création contemporaine. Il lance une enquête sur l'art abstrait dans les *Cahiers d'Art* et publie la lettre de Mondrian comme réponse à son enquête<sup>34</sup>. Il supprime néanmoins de la lettre originale toutes les références à Tériade et à lui-même qui pourraient indiquer leur hostilité à l'esthétique du néoplasticisme. La lettre originale de Mondrian, envoyée à Zervos, se trouve pourtant dans les archives de Tériade et coïncide avec son conflit avec Zervos et la fin de sa collaboration avec la revue.

Les idées de Tériade ont été exposées clairement dans la série d'articles sur les conséquences du cubisme. Le conflit entre les deux critiques se manifeste explicitement dans ce contexte dans la mesure où Zervos avait lu et approuvé ces idées pour les réfuter par la suite en publiant la lettre-réponse de Mondrian. Sa volonté d'intervenir dans les opinions de son protégé, Tériade, se manifestait encore plus clairement au début de leur collaboration, notamment dans un texte de ce dernier dans la presse grecque concernant l'exposition internationale de 1925. En effet, si dans la première partie de l'article grec, Tériade affirme que l'esthétique de l'Art Déco est radicale et incapable de remplacer l'ordre préétabli, il exaltera ensuite, sous l'intervention de Zervos, l'urbanisme et l'esprit novateur de la science dans la seconde partie de l'article publié un peu plus tard<sup>35</sup>. En 1931, au contraire, Tériade semble cette fois avoir assez d'assurance pour rester sur ses positions et continuer la profession de critique d'art loin des interventions de Zervos.

Zervos lui-même est aussi bien établi comme une voix indépendante de retentissement international, ce qui l'encourage à adresser des critiques aux institutions françaises, notamment aux musées. Ces critiques s'inscrivent principalement dans les débats pour la création d'un Musée d'art vivant à Paris qui ont commencé avec l'Exposition Internationale de 1925. Bien qu'il ne participe pas à l'enquête de *L'Art Vivant*, Zervos partage la position de ceux qui préfèrent

**33** TÉRIADE, « Documentaire sur la jeune peinture : III. Conséquences du cubisme », *Cahiers d'Art* n°1, 1930, p. 18.

**34** Piet MONDRIAN, « De l'Art Abstrait », *Cahiers d'Art*, n°1, 1931, p. 41-43.

**35** E. Ελευθεριάδης, « Η Έκθεση των Διακοσμητικών και Βιομηχανικών Τεχνών των Παρισίων [L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de Paris] », Πρόοδος [Progrès], 23 mai 1926, n.p. E. Ελευθεριάδης, « Η Έκθεση των Διακοσμητικών και Βιομηχανικών Τεχνών των Παρισίων [L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de Paris] », Πρόοδος [Progrès], 30 mai 1926, n.p.

la création d'un nouveau musée à la réorganisation du Luxembourg<sup>36</sup>. Comme tous les critiques qui participent au débat pour la création d'un nouveau musée d'art vivant à Paris, Zervos revient à l'affaire Caillebotte qui montre l'indifférence de l'État pour l'art contemporain, indifférence qui lui semble perdurer durant l'entre-deux-guerres. Prenant position dans les polémiques contemporaines, Zervos incite ainsi en 1928 ses lecteurs à protester contre les pérégrinations imposées aux monuments qu'Aristide Maillol a exécutés pour la Ville de Paris : *Le monument à Cézanne*, qui a été refusé par la ville d'Aix-en-Provence, et la sculpture *La Pensée* placés dans le jardin des Tuileries<sup>37</sup>. Dans un entretien avec Tériade publié un peu plus tard, l'artiste fait référence aux collections publiques en Allemagne et aux États-Unis qui ont au contraire accueilli son œuvre avec enthousiasme<sup>38</sup>.

Zervos lui-même met toujours en parallèle dans les *Cahiers d'Art* la politique artistique en France et celle des pays étrangers, notamment en Allemagne. Il rappelle à maintes reprises l'importance de l'art français moderne pour les collections étrangères. Il publie les textes d'Alexander Dörner sur la collection du musée d'Hanovre<sup>39</sup>, des enquêtes sur la peinture française en Allemagne avec des réponses d'Alexander Koch et du directeur du musée de Mannheim, Gustav Friedrich Hartlaub<sup>40</sup>, et des aperçus sur l'histoire de la collection moderne du musée de Francfort<sup>41</sup>. Dans un texte de 1930, sous le titre « Pour la création à Paris d'un Musée des Artistes Vivants », il note :

**36** L'enquête menée par Georges Charensol et parue dans *L'Art vivant* du 15 juillet au 1<sup>er</sup> octobre 1925 (n° 14 à 19) a été rééditée dans Jean-Paul Morel, *Pour un Musée Français d'Art Moderne: Une Enquête de L'Art Vivant*, Paris, RMN, 1996.

**37** « M. Herriot avait accédé au désir de l'artiste de placer cette sculpture au terreplein de l'entrée du jardin du côté de la Concorde. Mais l'architecte en chef du jardin s'y est opposé en indiquant à l'artiste un autre emplacement qui lui parut convenable. A son tour, le Comité des monuments s'oppose à laisser cette sculpture détruire la beauté du jardin ! Ainsi l'on cherche par tous les moyens à faire disparaître cette sculpture sous prétexte de sauvegarder le site... » (Christian ZERVOS, « Aristide Maillol et la Ville de Paris », *Cahiers d'Art*, n° 8, 1928, p. 360).

**38** E. TÉRIADE, « Confidences d'Artistes : Aristide Maillol », *L'Intransigeant*, 5 novembre 1928, p. 5. Voir Chara KOLOKYTHA, « The debate over the creation of a Museum of Modern Art in Paris between the wars and the shaping of an evolutionary narrative for French art », *Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, n° 14, EUM, 2016, p. 193-222.

**39** Alexander DÖRNER, « Considérations sur la Signification de l'Art Abstrait », *Cahiers d'Art*, n° 7-8, 1931, p. 354-357. N.s. [A. DÖRNER], « La Raison d'être Actuelle des Musées d'Art », *Cahiers d'Art*, n° 8-10, 1932, p. 365-366. Voir Chara KOLOKYTHA, *Formalism and Ideology in 20<sup>th</sup> century Art*, *op. cit.* à la note 18, p. 200-201, 231-233.

**40** « Enquête sur la Peinture Française en Allemagne », *Cahiers d'Art*, n° 1, 1929, p. 51-52.

**41** P. LE GRAND DE REULANDT, « Collection d'Art Français en Allemagne. Œuvres des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : Le Musée de Francfort », *Cahiers d'Art*, n° 4, 1929, p. 159-161.

« Va-t-on renouveler avec l'art contemporain l'erreur qu'on a commise avec la peinture impressionniste ? Pendant que les peintres impressionnistes subissaient les railleries et les sarcasmes des critiques, des officiels et de la foule, Hugo von Tschudi en Allemagne, réunissait leurs plus belles toiles pour la Galerie Nationale de Berlin [...] Ce n'est pas à Paris qu'on peut étudier l'œuvre de Seurat [...] de Corot, de Courbet, des Impressionnistes, de Cézanne, de Renoir, de Gauguin, de Van Gogh et du douanier Rousseau. [...] Leurs œuvres essentielles, celles qui ont exercé une influence féconde et contribué au développement de la peinture moderne, c'est à Londres, à Édimbourg, à Glasgow, en Allemagne, en Tchécoslovaquie, aux États-Unis qu'il faut aller pour les voir ; partout, sauf en France<sup>42</sup> ».

Un an plus tard, Zervos prend de nouveau position dans le débat contemporain en présentant les dessins de Le Corbusier et de Pierre Jeanneret pour la construction d'un nouveau musée à Paris pour les œuvres des artistes « les mieux doués de la jeune génération<sup>43</sup> ». Les deux architectes ont participé au concours architectural pour la création d'un nouveau musée en 1937 au quai de Tokyo, mais leur projet n'a pas été sélectionné. Le comité lui a préféré le projet d'architectes académiques, provoquant le désenchantement des architectes du mouvement moderne<sup>44</sup>. En 1937, Zervos critique la laideur des formes, la pauvreté du plan du nouveau musée et reproche aux conservateurs de n'avoir pas forcé l'architecte à étudier un éclairage convenable<sup>45</sup>.

La critique des institutions de Zervos coïncide avec la transformation du contenu des *Cahiers d'Art* en une revue d'histoire de l'art et d'archéologie et se conclura avec l'ambition de Zervos de trouver appui auprès des institutions en France et aux États-Unis après la guerre. La collaboration avec les institutions

**42** Christian ZERVOS, « Pour la création à Paris d'un Musée des Artistes Vivants, » *Cahiers d'Art*, n° 7, vol. 6, 1930, p. 338.

**43** À propos du débat autour de la création du Musée d'Art moderne, voir Chara КОЛОКΥΤΗΑ, « The debate over the creation of a Museum of Modern Art in Paris between the wars and the shaping of an evolutionary narrative for French art », *op. cit.* à la note 38.

**44** « Ce musée qui se proposerait de sauvegarder une part importante de la création artistique actuelle, réunirait les œuvres peintes et sculptées, des meilleurs parmi les artistes vivants et tous ceux dont l'œuvre commence à s'affirmer. On trouverait aussi dans ce musée les œuvres des artistes les mieux doués de la jeune génération, quelles que soient leurs tendances, pourvu seulement qu'elles témoignent d'un talent personnel et d'un effort vigoureux et de haute tenue. On y admettrait en outre les œuvres, de tous les artistes vivants à Paris et formés à Paris indépendamment de leur nationalité. Des salles seraient en plus réservées aux peintres et sculpteurs vivant à l'étranger et dont les recherches complètent celles des artistes qui travaillent chez nous. » (N.D.L.R., « Pour la Création à Paris d'un Musée des Artistes Vivants (II) », *Cahiers d'Art*, n° 1, 1931, p. 5).

**45** Christian ZERVOS, « Exposition van Gogh (Nouveau Musée d'Art Moderne) », *Cahiers d'Art*, n° 1-3, 1937, p. 98-99.

commence en 1929 et les contacts établis avec le Trocadéro et Georges-Henri Rivière, puis avec le Musée des Écoles Étrangères et André Dezarrois. Au début des années trente, Zervos publie des volumes monographiques sur les artistes défendus dans sa revue en collaboration avec le Zurich Kunsthaus (Picasso, Juan Gris, Fernand Léger). Après la guerre, en 1947, il organise une grande exposition d'art contemporain au Palais de Papes en Avignon. En 1951, il écrit à Alfred Barr :

« Quant à moi, il me semble que Cahiers d'Art qui, en principe, ne sont pas une entreprise commerciale, devraient recevoir une subvention du Gouvernement Français ou du Ministre de l'Instruction Publique ou des Affaires Étrangères parce que Cahiers d'Art agissent comme agent de publicité pour les produits et le prestige français. Il me semble qu'avec des hommes éminents comme Jaujard, Georges Salles et Jean Cassou en positions de pouvoir, ils puissent démontrer la valeur (a) de subventionner les Cahiers d'Art, et (b) donner appui sans compromettre la situation et l'indépendance du journal<sup>46</sup> »

## Une critique à portée politique

Les activités de Zervos après la guerre se synchronisent avec celles des institutions. S'il ne trouve pas l'appui nécessaire auprès des institutions en France, Zervos se tourne vers l'étranger. Il commence à s'intéresser à la Biennale de Venise, il publie même pour la première fois dans sa revue des articles sur le futurisme et enfin des aperçus sur l'art actuel du bloc de l'Ouest. Ses convictions esthétiques et idéologiques le mettent graduellement en marge du bloc de l'Est. Bien que le contenu des *Cahiers d'Art* soit généralement apolitique, il s'adapte, au milieu des années trente, aux développements politiques qui affectent le monde artistique. Avant la guerre, Zervos publie des textes sur l'esthétique dirigée du III<sup>e</sup> Reich et la guerre civile en Espagne<sup>47</sup>. Après la guerre, il propose de véritables manifestes anti-communistes contre la mécanisation spirituelle qu'impose l'esthétique du réalisme socialiste.

**46** Lettre de Christian Zervos à Alfred Barr, 2 mai 1951. Fonds Cahiers d'Art CAPROV 9, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris.

**47** Christian ZERVOS, « Réflexions sur la Tentative d'Esthétique dirigée du III<sup>e</sup> Reich », *Cahiers d'Art*, n° 8-10, 1936, p. 209-212 ; Christian ZERVOS, « À l'Ombre de la Guerre Civile. L'Art Catalan du x<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> Siècle au Musée du Jeu de Paume des Tuileries, mars-avril 1937 », *Cahiers d'Art*, n° 8-10, 1936, p. 213-216 ; Christian ZERVOS, « Réflexions sur la Tentative d'Esthétique dirigée du III<sup>e</sup> Reich », *Cahiers d'Art*, n° 1-3, 1937, p. 51-61 ; N.s., « Une Exposition d'Art Français à Berlin », *Cahiers d'Art*, n° 1-3, 1937, p. 62 ; Christian ZERVOS, Roland PENROSE, « Art and the Present Crisis in Catalonia », *Catalan Art from the Ninth to the Fifteenth Centuries*, London and Toronto, W. Heinemann, 1937, p. 33. Voir Chara KOLOKYTHA, *Formalism and Ideology*, op. cit. à la note 18 p. 245-254.

Zervos engage alors un débat avec le Parti Communiste et la doctrine d'Andrei Jdanov. Il publie en 1946 le texte « Des problèmes de la Création Littéraire et Artistique d'après quelques textes de Lénine et de Staline<sup>48</sup> ». Le choix de textes est considéré comme fallacieux par Laurent Casanova, membre du bureau politique du Parti Communiste Français, qui a condamné la revue dans le XI<sup>e</sup> congrès du Parti à Strasbourg<sup>49</sup>. Zervos est – justement – accusé d'avoir isolé certains aspects des textes marxistes afin de les publier dans un contexte frauduleux qui a transformé délibérément le message de leurs auteurs. L'intention de Zervos était en effet de persuader les intellectuels de gauche que les textes de Lénine et de Staline encourageaient la liberté de l'expression artistique et que, par conséquent, la doctrine Jdanov ne s'alignait pas avec leurs positions. Zervos fait référence aussi à une dénonciation similaire contre sa publication par Elsa Triolet dans sa conférence au Théâtre de l'Athénée, tenue sous la présidence de Paul Éluard, pour commémorer le dix-septième anniversaire de la mort de Vladimir Maiakowski en 1947.

En 1949<sup>50</sup>, Zervos publie un texte polémique sous le titre « Réponse à Laurent Casanova » qui dénonce les initiatives du Parti. Il devient chaque jour plus évident, écrit-il, « que les hommes du Parti chargés de l'impulsion à donner aux lettres et aux arts, sont en contradiction avec tout ce qui fait comme l'essence et la fleur de la pensée de Lénine. La cause en est sans doute à l'autorité de jour en jour plus prononcée des directives laissées par Jdanov ». Il poursuit :

« La liberté dont se réclame le créateur a le tort aux yeux de Jdanov de sanctionner la doctrine préférée de la bourgeoisie : reconnaissance du libre arbitre. C'est ce qui explique son dédain envers les intellectuels et les artistes qui courent sans trêve des hasards et se jettent à corps perdu dans l'aventure, sans crainte du péril. Nulle liberté d'engagement n'est laissée aux talents qui ne souffrent pas la contrainte. Tous les oiseaux de haut vol sont ainsi retenus par le fil d'une liberté réglée et réduite par Jdanov, un fil très court qui retient et brise l'essor<sup>51</sup> ».

Zervos profite de l'occasion pour répondre dans le même texte à Aleksandr Gerasimov, président de l'École des Beaux-arts d'U.R.S.S., qui avait publié un texte polémique contre Picasso, Matisse et les quêtes formalistes de l'École de Paris dans la *Pravda* sous le titre « Contre le Formalisme, Pour un Art d'haute

**48** Christian ZERVOS, « Des Problèmes de la Création Littéraire et Artistique d'après quelques textes de Lénine et de Staline », *Cahiers d'Art*, 1945-1946, p. 341-342.

**49** Laurent CASANOVA, *Le Communisme, la pensée et l'art (XI<sup>e</sup> Congrès national du Parti Communiste Français au Strasbourg, 25-28 juin 1947)*, Paris, Éditions du PCF, 1947.

**50** Après la guerre, Zervos publie un numéro des *Cahiers d'Art* par an. Le numéro de 1948 étant consacré à Picasso, il publie sa réponse à Casanova dans le numéro de 1949.

**51** Christian ZERVOS, « Réponse à Laurent Casanova », *Cahiers d'Art*, n° 1, 1949, p. 77.

Idéologie». Les idées de Gerasimov sont relayées dans *Les Lettres Françaises*, bien que le Bureau français n'ait pas embrassé le caractère antimoderniste de ces positions<sup>52</sup>. Il écrit ainsi :

«[...] l'appui donné par le marxisme à un art statique, dénote chez lui une méthode artificielle qui amoindrit l'effort artistique [...] dans son système qui tiendrait aujourd'hui à prévaloir, le marxisme en viendrait à s'en tenir à ce qui se voit et à ce qui se touche, au détriment de ce qui réfléchit la réalité souvent par de simples allusions. Si une conception de l'art à ce point conformiste venait à dominer dans le sein du marxisme, les œuvres d'art ne seraient plus que des formules accommodées à des circonstances rigoureusement données<sup>53</sup>».

Cette polémique de Zervos contre le réalisme socialiste n'a pas été sans conséquences sur les abonnements de la revue dans le bloc de l'Est. Zervos explique ainsi dans une lettre à Alfred Barr qu'il a perdu pour l'année 1951 toute l'Europe orientale et spécialement la Tchécoslovaquie. Sur décision gouvernementale, aucun de 250 abonnements dans ce pays n'a pas été renouvelé :

«Vous me demandez les raisons pour lesquelles la Tchécoslovaquie a supprimé ses contacts avec la culture occidentale. C'est simplement parce qu'elle est obligée de suivre l'exemple soviétique en dépit de l'intérêt de la population pour l'art contemporain, intérêt qui s'était manifesté par les *Cahiers* l'année dernière par un nombre considérable de souscriptions dont il ne subsiste plus que... deux. Ces deux exemplaires seront donnés hélas, aux jeunes tchécoslovaques, comme de mauvais exemples à ne pas suivre. C'est le problème crucial de la civilisation de notre temps<sup>54</sup>».

Le débat avec le Parti Communiste reflète la lutte perpétuelle de Zervos pour défendre l'expression spontanée de Picasso – notamment après son adhésion au Parti Communiste – contre la mécanisation spirituelle et l'endoctrinement qu'imposait la politique culturelle de Jdanov et le réalisme socialiste à l'aube de la guerre froide<sup>55</sup>.

**52** Claude MORGAN, «A propos de Picasso, de Matisse et de l'École de Paris», *Les Lettres Françaises*, 17 septembre 1947, p. 5. Je tiens à remercier Gwenn Riou pour cette référence.

**53** Christian ZERVOS, «Réponse à Laurent Casanova», *op. cit.* à la note 51, p. 79.

**54** Lettre de Christian Zervos à Alfred Barr, 19 mars 1951, Fonds Cahiers d'Art CAPROV 9, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris. Voir Chara КОЛОКУТНА, *Formalism and Ideology*, *op. cit.* à la note 18, p. 294-295.

**55** Sur la question du réalisme et du PCF à cette période, voir Gwenn Riou «Le réalisme au prisme du communisme. Les écrits sur la peinture de George Besson et Louis Aragon dans *Commune* et *Les Lettres Françaises* (1936-1954)» dans ce présent volume [note des éditrices].



## Épilogue

La critique d'art de Zervos touche à tout ce qui peut influencer l'expression artistique contemporaine, de l'esthétique des marchands et des institutions à l'art au service de l'idéologie. Elle constitue pour lui, depuis sa jeunesse, un instrument puissant de discussion publique et de diffusion des idées sous forme de débat. Les partis-pris de Zervos par rapport à l'art contemporain se manifestent dans tous les aspects de son activité professionnelle : les livres et les articles qu'il publie ; les expositions qu'il organise. Malgré son attachement aux marchands et aux institutions, la critique d'art de Zervos est indépendante, selon lui non-commerciale, et refuse de s'engager dans la défense d'une idéologie. Zervos a commencé sa carrière comme critique indépendant aux côtés des jeunes artistes, mais il finira par devenir un critique travaillant au sein des institutions. Après la guerre, Zervos, en se tournant contre l'esthétique qui domine le bloc de l'Est, adopte le type de la critique libérale pratiquée aux États-Unis bien qu'il reste indifférent à l'art qui se produit en Amérique et aux tendances de la nouvelle génération en France après la guerre.