

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

ANDRÉ LHOTE, PICASSO
ET LA QUESTION DU CUBISME FRANÇAIS
JEAN-ROCH BOUILLER

Pour citer cet article

Jean-Roch Bouiller, « André Lhote, Picasso et la question du cubisme français », 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. 295-310.

ANDRÉ LHOTE, PICASSO ET LA QUESTION DU CUBISME FRANÇAIS

JEAN-ROCH BOUILLER

« si je pense dans une langue et j'écris [“]le chien court derrière le lièvre dans le bois[”] et veux le traduire dans une autre, je dois dire [“]la table en bois blanc enfonce ses pattes dans le sable et meurt presque de peur de se savoir si sott[e]”¹ »

André Lhote (1885-1962) est une figure importante de la littérature artistique du début et du milieu du ^{xx}e siècle². Critique d'art attiré de *La Nouvelle Revue Française* dirigée par Jacques Rivière puis par Jean Paulhan, il y publie plus de 200 articles entre 1919 et 1942. Collaborateur régulier du journal d'obédience communiste *Ce Soir* entre 1937 et 1939, il reprend ses activités critiques après la Seconde Guerre mondiale, notamment dans *Les Lettres françaises* et *Arts*. Tous ces articles donnent lieu à plusieurs recueils et anthologies, témoignant à la fois de l'intérêt du public pour ces textes et du fait qu'ils ne sont pas considérés comme purement factuels et éphémères. André Lhote est par ailleurs un pédagogue reconnu qui enseigne dans différents lieux avant d'ouvrir sa propre académie, rue d'Odessa dans le quartier Montparnasse à Paris, en 1926. Jusqu'à sa mort, en 1962, plusieurs centaines d'artistes, provenant de nombreux pays, fréquentent cet atelier, parmi lesquels des personnalités aussi variées que Anne Dangar, Aurélie Nemours ou André Kertész. Mais André Lhote est avant tout un peintre qui met toute son ambition dans la pratique d'une peinture qu'il souhaite à la fois résolument moderne et la digne héritière d'une longue tradition picturale française – cette synthèse correspondant assez bien à la conception qu'il se fait du cubisme, de 1910 à 1962. La pratique concomitante de la peinture, de l'écriture et de l'enseignement s'explique d'abord par des raisons économiques, Lhote ne parvenant pas à vivre de sa seule peinture, mais ces trois activités s'appuient aussi les unes sur les autres et se nourrissent mutuellement. Ainsi,

- 1 Pablo PICASSO, 28 octobre 1935, sans majuscule ni ponctuation, publié par Marie-Laure Bernadac et Christine Piot (éd.), *Écrits*, Paris, Gallimard / Réunion des musées nationaux, 1989, p. 30.
- 2 Voir la bibliographie complète d'André Lhote sur *Bibliographies de critiques d'art francophones*: Jean-Roch Bouiller, « Bibliographie d'André Lhote », éditée par Margaux Autechaud, in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne le 15 décembre 2016, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/andre-lhote> [consulté le 06/06/18]

lorsque Lhote écrit, c'est explicitement en tant que praticien, critiquant parfois la littérature artistique rédigée par des poètes, des écrivains ou des critiques d'art professionnels. Cette posture ambiguë fait régulièrement émerger les paradoxes cultivés par un artiste-auteur-pédagogue qui jongle entre ses différentes casquettes. Prétendant à une forme d'objectivité sur l'histoire et l'actualité de l'art, André Lhote n'assume en effet jamais totalement le fait d'être à la fois un acteur et un observateur du milieu artistique. C'est particulièrement frappant lorsqu'il aborde la question de la naissance et de l'évolution du cubisme, mouvement auquel il est aussi associé en tant que peintre.

La question de ses relations avec le cubisme est justement l'une de celles qui permet le mieux d'observer les contorsions auxquelles il est contraint pour justifier le fait qu'un peintre comme lui écrive mais, en même temps, que ce qui compte avant tout à ses yeux, c'est la peinture elle-même, à considérer toute seule, dans sa crudité matérielle. D'une certaine manière, cette posture pourrait apparaître comme une sorte de contraire absolu de celle qu'adopte Pablo Picasso (1881-1973), lorsqu'il refuse de répondre à la presse, de commenter ses propres tableaux³ ou lorsqu'il considère que les propos théoriques sur l'art doivent être tenus par des critiques⁴. Par ailleurs, Lhote est à la fois obligé de reconnaître la place de premier plan que Picasso occupe de manière imprenable à la tête du mouvement cubiste et de faire exister la petite musique d'un « cubisme français » qui lui permet, à lui et à ses amis, de revendiquer le long héritage de la grande peinture française, face au géant d'origine espagnole. Au fil des années, Picasso grandit au point de faire de l'ombre au « cubisme français », voire menace de le faire complètement disparaître. Il est alors intéressant de comprendre comment André Lhote utilise tous les ressorts de la rhétorique critique pour justifier le fait qu'on peut continuer à se revendiquer cubiste jusque dans les années 1960, au prix d'un certain aveuglement.

3 Voir Laurence MADELINE (dir.), *Picasso 1932*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2017, p. 107, 168.

4 Voir Androula MICHAËL, présentation du recueil Pablo Picasso, *Je ne cherche pas, je trouve*, Paris, Le Cherche-midi, 2014 : « Si Picasso n'aimait ni parler ni écrire sur son art de façon théorique – considérant que cette activité revenait aux critiques –, il a laissé des phrases manuscrites et un nombre assez important de propos, sous forme d'entretiens ou de retranscriptions de ses conversations à bâtons rompus avec des amis artistes, journalistes, galeristes... [...] N'ayant rien du ton docte du théoricien, les citations et répliques de Picasso, limpides et étonnantes, s'adressent, ici, à tous. » En opposant les phrases percutantes de Picasso au « ton docte du théoricien », Androula Mikaël semble assimiler ce dernier au style qu'adoptent les critiques en général. La distinction de ces deux manières de se saisir du langage permet de souligner les différences d'approche de Picasso et d'André Lhote, lequel n'hésite assurément jamais à recourir au ton docte.

La manière dont André Lhote se positionne face à Pablo Picasso permet ainsi de revenir sur la stratégie d'un artiste-auteur changeant plusieurs fois son fusil d'épaule, entre 1910 et 1962, quant aux liens étroits qui unissent sa plume et son pinceau. Elle permet surtout de comprendre deux conceptions radicalement différentes du cubisme, de la peinture, de l'héritage pictural et de la manière dont un artiste se fraye un chemin dans la réalité mouvante de son époque. La figure de Picasso, aujourd'hui omniprésente et qui occulte parfois la réalité complexe d'un mouvement cubiste qui ne se limite pas à quelques noms, peut servir à éclairer la figure d'un autre artiste, son presque exact contemporain, mais qui a adopté une stratégie opposée dans ses prises de position théoriques. La question de l'écriture, de la posture vis-à-vis de l'écriture, de la manière dont une figure d'artiste se construit en jouant sur les différents médias à sa disposition se trouve aussi au cœur de cette confrontation. Elle met en outre en jeu un certain nombre de notions qui s'opposent deux à deux : Français / étranger ; centre / périphérie ; pionnier / suiveur ; explorateur / épigone... Peut-on aussi facilement opposer quelqu'un qui cherche à comprendre, à édicter des règles et à les appliquer à quelqu'un qui ne cherche pas mais trouve ? Un exégète de chaque parcelle de peinture, de chaque choix, de chaque geste à un promoteur de tout ce qui produit du mystère autour de son œuvre⁵ ?

Deux manières opposées de s'adresser aux historiens du futur

Dans les faits, les parcours biographiques de Lhote et de Picasso ont peu de points communs⁶. André Lhote fait certes partie du Comité directeur du Front National des Arts, présidé par Picasso en 1944⁷ mais c'est surtout la quarantaine

⁵ Voir Laurence MADELINE, *op. cit.* à la note 3, n° 31 et n° 32, p. 15.

⁶ Le fonds d'archives Picasso, conservé au Musée national Picasso à Paris, comporte plusieurs documents relatifs à André Lhote : deux lettres sans date d'André et de Marguerite Lhote ; l'adresse de Lhote sur un papier libre ; la correspondance entre Jean Cocteau et Pablo Picasso mentionnant à plusieurs reprises André Lhote, notamment à travers une carte postale de la fin des années 1910, de Picasso à Cocteau, où le peintre demande au poète, qui se rend chez les Lhote, de les saluer de sa part ; une lettre de Braque à Picasso du 20 mars 1917, où il raconte l'altercation venant d'opposer Rivera et Reverdy chez les Lhote ; une lettre de Kisling à Picasso du 23 avril 1918, où il dit avoir reçu plusieurs lettres d'amis parisiens à la campagne et que Lhote devrait en profiter pour ouvrir une académie à Bordeaux ; une caricature représentant « l'académie Lhote » ; une lettre de Nicolas Poliakoff, massier de l'académie Lhote, datée du 28 juillet 1964, demandant à Picasso de venir occuper la place que tenait Lhote avant sa mort. Ces documents confirment ainsi le caractère ténu des relations directes entre Lhote et Picasso. Cotes B4, B7, B18, B24.

⁷ « Arrêtera-t-on les sept pèlerins ? », *France libre*, 5 octobre 1944.

d'articles où Lhote aborde plus ou moins abondamment le sujet Picasso qui peut nous renseigner sur leur pas de deux : outre les dix articles où Picasso apparaît dans le titre, il est présent dans de nombreux autres, plus généralistes. Comme le souligne Laurence Madeline au sujet des archives Picasso, ce qui importe, ce n'est pas tant le ticket de blanchisserie conservé par Picasso, mais le fait que Picasso l'ait conservé – comme s'il tendait une perche aux historiens du futur, tout en brouillant les pistes sous un amas de notules insignifiantes⁸. Ce qui peut retenir l'attention, dans les écrits d'André Lhote, c'est qu'ils défient l'histoire d'une autre manière mais en offrant tout autant aux historiens à venir un matériau à décrypter. Dans ces écrits affleurent en effet très régulièrement des perches tendues aux lecteurs du futur pour mieux asseoir une vérité dans le présent. Le postulat de base de cette approche anticipatrice et « historicisante » réside dans l'opposition entre présent et futur : « Il devient de plus en plus difficile, en art, de travailler à la fois pour le plaisir de son époque et pour celui des temps futurs⁹ ». À Picasso « s'oppose le peintre français, termites têtus, cheminant avec obstination vers un but unique [...] confiant en l'avenir de l'intelligence¹⁰. » Il est ainsi sous-entendu que le brouhaha des modes artistiques actuelles, que l'agitation du marché et de la critique partisane focalisent l'attention du public du temps présent sur quelques artistes délibérément soutenus mais n'enlèvent rien pour attendre aux œuvres faites pour durer, moins défendues au moment de leur création mais qui pourront être redécouvertes à l'avenir. En 1930, à propos des œuvres de Braque et de Picasso, Lhote se permet ainsi d'émettre un doute : « Contiennent-elles assez d'humanité pour survivre à l'époque qui les a vu naître ? [...] la dose de valeur éternelle que renferment leurs œuvres est-elle supérieure à celle des tics d'époque ? Qui peut le dire¹¹ ? »

La question du nationalisme

Si c'est aux historiens du futur que souhaitait s'adresser André Lhote, ceux-ci n'ont pas toujours abordé ses écrits de manière bienveillante, notamment concernant la question du nationalisme. Nathalie Reymond a ainsi cherché à montrer, dans un article de 1975, comment André Lhote juge ses contemporains

- 8** Voir Laurence MADELINE, « On est ce que l'on garde ! », in *Les archives de Picasso. « On est ce que l'on garde ! »*, (cat. exp. Paris, Musée Picasso, 22 octobre 2003-19 janvier 2004), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, p.11-15.
- 9** André LHOTE, « Exposition Henri Rousseau (Galerie Paul Rosenberg) », *NRF*, n°122, 1^{er} novembre 1923, p. 629.
- 10** André LHOTE, « Picasso », *NRF*, n°306, 1^{er} mars 1939, p. 532.
- 11** André LHOTE, « Exposition Braque - Picasso (Galerie Paul Rosenberg) », *NRF*, n°201, 1^{er} juin 1930, p. 932.

à l'aune de cette notion. Elle note qu'il fait référence à Georges Braque et à Pablo Picasso tout en précisant qu'il ne souhaite pas en rester à ce cubisme d'avant-guerre. Elle voit en lui un « défenseur-détracteur du cubisme » lorsqu'il distingue « cubistes purs » ou « *a priori* » et « cubistes émotifs » ou « *a posteriori* » ou encore lorsqu'il cherche à dépasser le « cubisme pur » en l'humanisant¹². Nathalie Reymond insiste sur le désir de figuration, le nationalisme, le caractère réactionnaire d'André Lhote et ce qu'elle appelle ses erreurs : le fait de n'avoir pas reconnu dans les peintures de Picasso et de Matisse des œuvres correspondant en fait à ce qu'il énonce dans ses écrits théoriques¹³. Elle en conclut que ses règles picturales sectaires débouchent sur un nouvel académisme et que sa volonté de « contenir le lyrisme dans les bornes du raisonnable et [de] replacer la peinture à venir dans la tradition réaliste et intellectuelle des classiques français » ressemble à « une leçon élaborée à l'intention des élèves de son atelier¹⁴ ».

La question du nationalisme chez André Lhote est sans doute un peu plus complexe. Dès 1924, en tant que membre du Comité du Salon des Indépendants, il s'oppose au classement par nationalité. Ce classement lui « semble coïncider dangereusement avec la vague de nationalisme qui submerge la plupart des consciences en Europe ». Il prône au contraire « le placement par tendances : 1° académisme ; 2° impressionnisme ; 3° naturalisme constructif ; 4° cubisme¹⁵ ». En 1937-1939, ses articles pour la presse communiste et notamment *Ce Soir* laissent s'exprimer ses sympathies pour une internationale « de gauche », de même que certains aspects de sa correspondance, notamment avec Jean Paulhan¹⁶.

Durant la Seconde Guerre mondiale, alors que les occupants allemands n'interdisent pas les expositions de peinture moderne, certains critiques français profitent de la situation pour s'insurger et lutter contre toute forme de modernité. Lucien Rebatet parle par exemple de « la plus remarquable collection de l'erreur, du rabâchage laborieux de Cézanne, de Picasso, de Rouault, de Lhote, du

12 Nathalie REYMOND, « Le rappel à l'ordre d'André Lhote », in *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine (Travaux VIII), Université de Saint-Etienne, 1975, p. 218.

13 *Ibid.*, p. 219-222.

14 *Ibid.*, p. 222.

15 André LHOTE, Réponse à l'enquête « La querelle des Indépendants », *Le bulletin de la vie artistique*, n° 1, 5^e année, 1^{er} janvier 1924, p. 12-13.

16 Voir André LHOTE / Jean PAULHAN, *Correspondance 1919-1961*, édition établie et annotée par Dominique Bermann-Martin et Bénédicte Savelli, Paris, Gallimard, 2009.

trognon avorté, de la contorsion mentale, de l'arbitraire et de l'impuissance¹⁷... » À ses yeux, Lhote et Picasso appartiennent clairement à la même catégorie de peintres à abattre. Un an plus tôt, André Lhote avait en effet publiquement pris la défense des peintres modernes en répondant à Maurice de Vlaminck, qui s'en était pris à eux dans un article paru dans *Comœdia*, intitulé « Opinions libres sur la peinture » :

« Si les loups garous essaient de présenter le cubisme comme une machine à décerveler, ils perdent leur temps. [...] Il faudrait qu'ils accordent à Georges Braque la part considérable qui lui revient dans la technique nouvelle, qu'ils reconnaissent l'effort d'un Albert Gleizes pour ressusciter la grande tradition de la peinture murale, enfin qu'ils saluent en Jacques Villon [...] un des plus anciens inventeurs de ces formes et de ces couleurs, dont se compose notre cubisme, toujours attaqué et toujours triomphant, toujours trucidé par les Ubus de la critique, toujours renaissant, et à chaque mort de plus en plus jeune, de plus en plus « actuel »¹⁸. »

Toujours en réponse à l'article de Maurice de Vlaminck qui attaque frontalement Picasso, Lhote prend la défense de ce dernier tout en expliquant ce qui fait la différence entre une approche française et une approche espagnole de la peinture : « Picasso, et c'est pourquoi il blesse parfois la sensibilité courante, aborde le problème de l'expression métaphorique selon les impulsions de son tempérament d'Espagnol ; il voit d'abord le fond cruel des choses, et leur élément familier, quotidien, lui demeure fermé¹⁹. »

Deux visions, défendant chacune sa manière de voir l'art moderne, s'affrontent ainsi en pleine guerre, en 1942²⁰. Ces discussions reprennent dès la fin des hostilités et sont à l'origine de plusieurs textes qui se donnent pour cadre la question nationaliste, comme les articles de Bernard Dorival « Le génie français et la peinture française contemporaine » et d'André Lhote « Le cubisme français d'une guerre à l'autre²¹ » ou encore l'ouvrage de Pierre Francastel intitulé *Nouveau dessin, nouvelle peinture, L'École de Paris*, écrit pendant la guerre et traitant de la supériorité de l'art français sur l'art allemand²². Cette persistance

17 Lucien REBATET, « Révolutionnaires d'arrière-garde », *Je suis partout*, 29 octobre 1943. Voir Laurence BERTRAND DORLÉAC, *Histoire de l'art à Paris 1940-1944. Ordre national. Traditions et modernités*, Paris, Publications de la Sorbonne / Éditions du Seuil, p.173-174.

18 André LHOTE, « Opinions libres sur la peinture française », *Comœdia*, n° 51, 13 juin 1942, p.1 et 6.

19 *Ibid.*, p. 6.

20 Laurence BERTRAND DORLÉAC, *op. cit.* à la note 17, p. 140-141 ; 156.

21 Tous deux publiés dans Gaston DIEHL, *Les Problèmes de la peinture*, Paris, Confluences, 1945, p.27-42 et p. 43-47

22 Laurence BERTRAND DORLÉAC, *op. cit.* à la note 17, p. 163.

d'une forme de nationalisme, dans la continuité de celui des années 1920 et 1930, n'empêche pas Lhote de prendre à nouveau publiquement la défense de Picasso, toujours attaqué comme peintre « étranger » et dont les œuvres ont fait l'objet d'actes de vandalisme au Salon d'Automne de 1944²³, continuant ainsi dans la lignée de ses prises de position contre Vlaminck pendant la guerre²⁴. À la Libération, Lhote fait partie du Front national des arts plastiques, affilié à l'Union nationale des intellectuels, aux côtés de Picasso, André Fougeron, Édouard Pignon, Charles Walch, François Desnoyer, Francis Jourdain²⁵. Il prend part aux débats liés à l'épuration, comme en témoignent sa participation aux *Lettres françaises* et son recueil d'articles de cette période, publié plus tard et intitulé *La peinture libérée*²⁶. Après la guerre, Lhote délaisse cependant peu à peu le champ des débats politiques pour se concentrer à nouveau sur le monde de la peinture, prenant ainsi une voie radicalement opposée à celle choisie par Picasso, qui adhère au Parti communiste français en 1944.

Il existe donc bien une lecture nationale de l'art dans la pensée de Lhote, qui lui sert à classer différentes pratiques picturales mais qui n'est pas nécessairement discriminante. Et le fait, pour Lhote, de considérer Picasso comme un étranger n'est jamais infamant : « Préciser l'apport des étrangers ? Mais c'est de la critique d'art, cela ! Il faudrait citer des noms : Maria Blanchard, Picasso, Chagall, Lipchitz²⁷ ». « Mme Gertrude Stein, écrit-il ailleurs, [...] prétend que si la peinture mondiale se fit au XIX^e siècle en France par des Français, elle s'y fait au XX^e siècle par un Espagnol, Picasso. C'est là une des plus savoureuses galéjades parmi celles qu'encourage, si j'ose dire, notre prince sans rire²⁸. »

Cubisme français

Une fois cette question de l'identité nationale posée, reste à savoir comment confronter et évaluer des cultures qui se retrouvent ainsi, peu ou prou, en concurrence. Il est indéniable que Lhote cherche, tout au long de ses écrits, à valoriser les caractéristiques de l'art français, en les plaçant dans une situation de juste milieu. L'art français peut passer ainsi pour une synthèse et une concentration de tendances artistiques contradictoires qu'elles pondèrent et réconcilient : « la

23 André LHOTE, « Le scandale du Salon des Indépendants » réédité dans *La peinture libérée*, Paris, Grasset, 1956, p. 40-43.

24 Voir Philippe DAGEN, *L'art français. Le XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998, p. 234.

25 Francis JOURDAIN, « Les artistes et le Front National », *Front National des Arts*, n° 1, 1945 (cité dans Laurence BERTRAND DORLÉAC, *op. cit.* à la note 17, p. 202).

26 André LHOTE, *La peinture libérée*, Paris, Grasset, 1956.

27 André LHOTE, Réponse à l'enquête « La querelle des Indépendants », *op. cit.* à la note 15, p. 12-13.

28 André LHOTE, « Picasso », *op. cit.* à la note 10, p. 530.

sensibilité européenne [...] trouve à Paris son diapason²⁹ ». Mais Lhote se sert surtout de l'argument national pour mettre en avant la spécificité française de ce qu'il appelle dès 1920 le cubisme *a posteriori* :

« Nous trouverons dans le Cubisme, art européen né en France, la trace bien affirmée de cette distinction profonde qui caractérise les deux races d'artistes qui, au-delà des frontières, se partagent l'univers. [...] L'attitude de l'artiste français n'a pas varié depuis le Moyen-Age et son programme ne me paraît pas devoir différer, malgré la récréation impressionniste, de ce qu'il fut si longtemps. C'est cette fidélité aux objurgations de la race qui a conduit, à leur insu peut-être, les cubistes les plus patients à se tourner vers le monde extérieur³⁰. »

Au fil du temps, il est toutefois aisé de percevoir que cette distinction entre un cubisme français et un cubisme étranger est essentiellement utilisée pour marginaliser l'œuvre de Picasso : « Ce cubisme, que j'ai appelé "cubisme français" pour l'opposer à l'autre, tout auréolé d'un mysticisme espagnol³¹... » Pour Lhote, le « tempérament français » s'oppose aux « prestidigitations » de Picasso :

« À cet émouvant prisonnier d'une Patmos hérissée de mitrailleuses, dont les cent yeux parcourent l'apocalypse des temps modernes [Picasso], s'oppose le peintre français [...] cuirassé d'ocellères, et le regard rivé sur d'optimistes et lointaines clartés [...] sourd aux tonnerres, aveugle aux éclairs, et répétant avec La Fontaine, devant le bâton plongé dans l'eau : "S'il me paraît brisé, ma raison le redresse." »

Dans le même texte, il renchérit un peu plus loin : « À l'inverse des méthodes employées par les Allemands et les Espagnols romantiques, aucun élément de choc n'est introduit dans la composition [...] Réserve, retenue, pudeur, tendresse, tempèrent les explosions du génie français, des Gothiques à Georges de La Tour³²... »

Les arguments ne manquent pas à Lhote pour situer la peinture qu'il appelle de ses vœux – et tout particulièrement la sienne – dans une position de juste milieu. Le critère national, appliqué à l'observation du cubisme, lui permet de s'attaquer à son grand rival implicite qu'est Picasso, en le renvoyant dans les limbes d'un romantisme étranger et éloigné de la mesure française.

29 André LHOTE, « La "jeune peinture belge" », *NRF*, n° 136, 1^{er} janvier 1925, p. 125.

30 André LHOTE, « Le cubisme au Grand Palais », *NRF*, n° 78, 1^{er} mars 1920, p. 467 ; 470.

31 André LHOTE, « Les créateurs du cubisme (Galerie des Beaux-Arts) », *NRF*, n° 260, 1^{er} mai 1935, p. 787.

32 André LHOTE, « Picasso », *op. cit.* à la note 10, p. 530-532. Sur la question du gothique, voir notamment Michela PASSINI, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012.

Braque et Picasso, une analyse critique

Il est plus difficile pour Lhote de justifier les différences qui le distinguent de Georges Braque (1882-1963), autre cubiste éminent et autre presque exact contemporain. En 1930, André Lhote profite d'une exposition de Braque et de Picasso pour définir les caractéristiques des deux artistes : Braque « apparaît comme le type le plus accompli du peintre français, bon artisan avant tout³³ ». De son côté, « Picasso ne semble trouver qu'à force de recherches passionnées³⁴ ». Il exprime simultanément révérence et doute envers leurs œuvres : « La valeur considérable de Braque et de Picasso, les voies qu'ils ont ouvertes, les vérités qu'ils ont remises en honneur, les techniques qu'ils ont créées ou retrouvées ne rencontrent plus de détracteurs que chez les *minus habentes* de l'art officiel. Mais il est un sujet de discussion qui n'est pas épuisé : c'est celui de savoir si leurs œuvres sont suffisamment armées pour franchir les siècles sans se faner³⁵. »

On retrouve aussi ce mélange de défiance et de déférence dans plusieurs passages sur Picasso seul, même si l'on sent que l'utilisation régulière de l'expression « l'inventeur du cubisme³⁶ » à son égard ou la comparaison avec Manet, dans un article de 1932³⁷, lui confèrent un statut de maître et de figure de proue du cubisme, un cran au-dessus de ses confrères : « M. J. Gris [...] est, avec M. Braque, en quelque sorte le plus actif traducteur logique des intuitions de M. Picasso³⁸. » Lhote reprend ainsi le poncif diffusé dans les historiographies du cubisme, selon lequel Braque est le « second » de Picasso et les cubistes, en général, ses suiveurs³⁹. Cette place privilégiée, accordée à Picasso, justifie les propos élogieux de Lhote, régulièrement exprimés à son égard de 1921 à 1939 : « Il faut louer Picasso de bien des choses [...] mais surtout, à mon avis, d'avoir eu l'audace, après Cézanne, d'exprimer, plutôt que les objets usuels, les mille dieux plastiques qui les accompagnent, et qui sont encore invisibles aux yeux des hommes distraits⁴⁰ ». La même filiation cézanienne est à nouveau soulignée

33 André LHOTE, « Exposition Braque - Picasso (Galerie Paul Rosenberg) », *NRF*, n° 201, 1^{er} juin 1930, p. 928.

34 *Ibid.*, p. 930.

35 *Ibid.*, p. 932.

36 André LHOTE, « Picasso et le respect de la nature », *NRF*, n° 94, 1^{er} juillet 1921, p. 110 ; « Visite à J.M. Sert — Expositions J.E. Blanche, Bonnard, Picasso, Kisling, Lurçat, O. Des Garets, Yves Alix », *NRF*, n° 128, 1^{er} mai 1924, p. 648.

37 André LHOTE, « Exposition Picasso (Galerie Georges Petit) ; Exposition Manet (musée de l'Orangerie) », *NRF*, n° 227, 1^{er} août 1932, p. 285-292.

38 André LHOTE, « Expositions : Pavillon de Marsan : René Piot ; Galerie L. Rosenberg : Juan Gris et Severini ; Galerie Crès : Derain », *NRF*, n° 70, 1^{er} juillet 1919, p. 313.

39 Voir Beth S. GERSH-NESEC, *The Early Criticism of André Salmon. A Study of His Thoughts on Cubism*, New York et Londres, Garland Publishing, 1991, p. 94-95.

40 André LHOTE, « Picasso et le respect de la nature », *NRF*, n° 94, 1^{er} juillet 1921, p. 112.

en 1928 : « Le Jeune philosophe de Picasso, nourri de la méditation cézannienne [...] dépliait comme les pages d'un grimoire précieux, les facettes qu'ombres, lumières et demi-teintes avaient tracées sur son visage, pour l'enchantement du peintre et l'envoûtement poétique des spectateurs à venir⁴¹ ». Toujours dans cet esprit laudateur, la première rétrospective de Picasso à la Galerie Georges Petit, en 1932, donne l'occasion à Lhote d'exprimer toute son admiration : « Les grandes natures mortes de Picasso (il y en a une dizaine d'indiscutablement admirables) réalisent [...] le dernier mot de l'Art moderne⁴²... » Et son enthousiasme semble aller crescendo puisqu'il atteint une sorte de paroxysme en 1939 : « L'immense talent de Picasso, talent de peintre et de dessinateur, est indiscutable, même pour qui se cabre devant l'imprudence des commentateurs attirés⁴³. »

Pour autant, André Lhote n'est jamais complaisant avec Picasso et, outre les critiques déjà évoquées sur son tempérament « espagnol », il n'hésite pas à exprimer sa distance sur d'autres sujets moins théoriques. Ainsi, dès 1924, il estime que Picasso a une « production abondante et contradictoire » : « [...] à l'époque de la fresque, le sentiment collectif l'eût porté à des caprices moins variés, du moins dans le sens de la technique, et l'eût acculé à la sincérité, vertu des gens qui n'ont pas de loisirs. [...] Nous n'avons pas à épiloguer sur les raisons qui font un peu trop s'attarder Picasso à ces jeux⁴⁴... » On comprend ainsi que Lhote reproche à Picasso à la fois son individualisme et sa capacité à réagir rapidement aux variations versatiles de la mode, comme s'il était piégé par les sirènes d'une avant-garde opposée ici aux valeurs profondes et intemporelles de l'art : « On est un peu gêné, lorsqu'on regarde la belle femme assise de Picasso : on a rencontré ces combinaisons de lignes et de couleurs dans trop d'endroits où s'expose la peinture d'avant-garde⁴⁵ ». Enfin, paradoxalement, Lhote justifie la distance qu'il exprime vis-à-vis de Picasso par une absence de recul, comme s'il était impossible de juger dans l'immédiat contemporain : « Picasso est trop près de nous pour qu'on puisse apprécier la portée exacte de son message⁴⁶. »

Mais Lhote se trouve le plus à son aise lorsqu'il doit prendre la défense de Picasso. C'est une manière de souligner le fait que le peintre espagnol ne fait pas l'unanimité tout en s'octroyant le rôle enviable de héraut du cubisme, ouvrant grand le manteau de la mansuétude : « Je ne voudrais pas être l'auteur de ces

41 André LHOTE, « Portraits d'aujourd'hui », *NRF*, n° 173, 1^{er} février 1928, p. 276.

42 André LHOTE, « Exposition Picasso (Galerie Georges Petit) ; Exposition Manet (musée de l'Orangerie) », *op. cit.* à la note 37, p. 288.

43 André LHOTE, « Picasso », *op. cit.* à la note 10, p. 530.

44 André LHOTE, « Visite à J.M. Sert — Expositions J.E. Blanche, Bonnard, Picasso, Kisling, Lurçat ; O. Des Garets, Yves Alix », *op. cit.* à la note 36, p. 648-649.

45 André LHOTE, « Art mural », *NRF*, n° 299, 1^{er} août 1938, p. 341.

46 André LHOTE, « Picasso », *op. cit.* à la note 10, p. 531.

deux constructions inquiétantes [deux peintures de Picasso] – mon dessein étant ailleurs – mais devant les révoltes et les incompréhensions qu’elles suscitent chez trop d’artistes, je me prends la tête à deux mains pour en découvrir les raisons. Est-ce vraiment si difficile de reconnaître le talent où il se trouve⁴⁷ ? » Comme déjà évoqué, Lhote prend à nouveau la défense de Picasso dans *Comœdia*, pendant la Seconde Guerre mondiale, en réponse aux attaques formulées par Maurice de Vlaminck et, enfin, dans *Les lettres françaises*, en 1944, après les actes de vandalisme dont ont fait l’objet ses toiles, au Salon d’Automne : « Que faut-il déduire [...] sinon que l’œuvre de Picasso, pour les yeux avertis, possède une valeur intrinsèque, spécifiquement picturale ? Dans quelques années, l’iconoclaste du quai de Tokyo collectionnera les toiles de Picasso comme il collectionne aujourd’hui les disques de Stravinsky⁴⁸. »

Les écrits de Lhote sur Picasso témoignent donc d’une relation complexe, voire ambiguë, entre les deux peintres. Lhote reconnaît implicitement sa propre position d’infériorité vis-à-vis de Picasso, à travers ses propos élogieux qui entérinent son statut de père du cubisme. Ces signes de déférence transparaissent également dans les rares traces laissées par leurs échanges directs, conservées dans les archives Picasso. Mais en distinguant cubisme *a priori* et cubisme *a posteriori*, Lhote se place comme un deuxième maître potentiel d’un autre cubisme. Son but, à travers cette manœuvre, n’est toutefois pas de prendre la place de Picasso. En effet, alors que d’autres auteurs se servent des écrits de Lhote pour déstabiliser Picasso⁴⁹, Lhote lui-même joue des louanges, des critiques, des tentatives de marginalisation et des attitudes de défense à son égard, de manière à la fois à légitimer le cubisme et à laisser une place vacante à côté de Picasso – pour l’occuper. En prenant la défense du peintre espagnol, il donne ainsi le sentiment de renforcer sa position de chef de file des peintres français⁵⁰. Derrière la dimension stratégique de ces manœuvres, Lhote reste néanmoins sans doute un fidèle et sincère admirateur de la peinture de Picasso.

Prise de position vis-à-vis des théories

Au-delà des prises de parti, la pratique même de l’écriture sur l’art n’est pas une évidence. Dans les premières décennies du xx^e siècle, un jeune poète comme Pierre Reverdy, pourtant lié aux cercles des peintres, doit sans cesse se justifier lorsqu’il publie des écrits sur l’art. En 1921, il exprime même explicitement sa

47 André LHOTE, « Exposition Picasso », *NRF*, n° 271, 1^{er} avril 1936, p. 611.

48 André LHOTE, « Le scandale du Salon des Indépendants », *op. cit.* à la note 23, p. 40-41.

49 Voir Jean-Marc CAMPAGNE, « Les expositions », *Les nouveaux temps*, 17 juin 1942.

50 Voir André LHOTE, « Opinions libres sur la peinture française », *op. cit.* à la note 18, p. 6.

crainte que la théorie invite non à aimer mais à comprendre⁵¹. Une des idées récurrentes dans les propos sur l'art de cette époque consiste alors à déclarer que la théorie doit venir impérativement après la pratique et que cette dernière ne doit pas se trouver influencée par des idées abstraites, qui lui seraient nécessairement néfastes. À la suite de Reverdy, Paul Dermée ou Pablo Picasso expriment leurs réticences à théoriser et Maurice Raynal permet de concilier ces craintes avec le désir inextinguible de continuer à discourir en instituant, dans *Quelques intentions du cubisme*, le principe d'une théorie admise, à condition qu'elle soit postérieure à la réalisation des œuvres⁵².

André Lhote exprime lui aussi à maintes reprises sa distance à l'égard de l'écriture⁵³. Il est assez piquant qu'il l'écrive explicitement à Albert Gleizes, qui est tout autant peintre-théoricien que lui : « Il ne faut pas avoir une grande habitude des mots pour s'apercevoir que par rapport au métier pictural, ils ne renferment autre chose que de vaines sonorités⁵⁴. » De même que les exercices de contre-critique effectués par les artistes ont pu faire apparaître des lieux communs repris par les critiques eux-mêmes⁵⁵, certaines parties du discours tenu par les critiques contre les écrits d'artistes se retrouvent parfois sous la plume de ces derniers. L'auto-flagellation est-elle pour autant une activité particulièrement goûtée par les artistes du début du xx^e siècle ? Rares sont ceux, en tout cas, qui, écrivant ou répondant à des interviews, n'ont pas dénigré, de quelque manière, les propos tenus par eux-mêmes ou par d'autres artistes. En 1905, Maurice Denis, après avoir beaucoup publié, met le doigt sur la vanité de ces déclarations : « Vous me demandez mon avis sur plusieurs questions qu'il faudrait une série d'articles pour traiter honnêtement. J'ai déjà beaucoup trop écrit ; certains me l'ont reproché et, malgré l'exemple de quelques grands maîtres, j'en viens à penser que c'est plutôt par la peinture qu'il convient à un peintre de manifester ses intentions⁵⁶. » Henri Matisse, trois ans plus tard, ne

51 Voir Christopher GREEN, *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1987, p. 158-159.

52 *Ibid.*, p. 159.

53 Voir Jean-Roch BOUILLER, « Articles, conférences et anthologies : les ricochets des écrits d'André Lhote après 1940 », in Françoise Levaillant (dir.), *Les écrits d'artistes depuis 1940*, Paris et Caen, Éditions de l'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine, 2004, p. 97-107.

54 Lettre d'André Lhote à Albert Gleizes, 22 août 1933, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Paris, Fonds Albert Gleizes.

55 Voir Dario GAMBONI, *La plume et le pinceau*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 243.

56 Voir Philippe DAGEN, *La peinture en 1905. L'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » de Charles Morice*, Paris, Éditions Lettres modernes, collection « Archives des arts modernes », 1986, p. 5, 60 ; Maurice DENIS, *Le ciel et l'arcadie*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1993, p. XIV.

prend la plume, à son tour, qu'en restreignant la portée de ses propos, bien avant sa célèbre phrase, exigeant du peintre qu'il se coupe la langue :

« Tout d'abord, si je sais que beaucoup de personnes se plaisent à regarder la peinture comme une dépendance de la littérature, et à lui demander d'exprimer, non des idées générales qui conviennent à ses moyens, mais des idées spécifiquement littéraires, je crains qu'on ne voit pas sans étonnement le peintre se risquer à empiéter sur le domaine de l'homme de lettres ; j'ai pleinement conscience, en effet, que la meilleure démonstration qu'il puisse donner de sa manière est celle qui résultera de ses toiles⁵⁷. »

« Vous voulez faire de la peinture ? Avant tout il vous faut vous couper la langue, parce que votre décision vous enlève le droit de vous exprimer autrement qu'avec vos pinceaux⁵⁸. »

Et Pablo Picasso demeure l'archétype de l'artiste qui s'est toujours refusé à commenter son art, sous prétexte que le peintre doit s'exprimer à travers ses tableaux. Ce refus reste attaché à quelques formules célèbres : « Les autres parlent, Moi, je travaille⁵⁹ ». « Nous faisons de la peinture. Nous ne sommes pas des fabricants de vérités et de maximes. . . Quelle pensée de Delacroix peut être mise en balance avec son *Sardanapale*⁶⁰ ? » « Je ne dis pas tout mais je peins tout⁶¹. » André Lhote choisit dès la fin des années 1910 de contre-attaquer le silence affiché de Picasso, en expliquant que ce dernier a recours à des intermédiaires, qui sont en quelque sorte ses porte-paroles :

« Nous ne citerions pas cet exemple si le maître ès paradoxes qu'est Picasso ne nous avait pas tout récemment été proposé en exemple comme réalisant le type de l'anti-théoricien, et si son extraordinaire fécondité n'était pas attribuée par certains à son dédain des "explications". Intelligent et sachant par expérience qu'on n'est jamais goûté pour ses qualités mais bien pour ses défauts, Picasso a renoncé à se faire comprendre [. . .] Des théories, il en a ; il en profère souvent de très sérieuses, et les poètes qu'il forma, ou qu'il transforma, les écrivent pour lui⁶². »

57 Henri MATISSE, « Notes d'un peintre », *La Grande Revue*, tome 52, décembre 1908, repris dans *Écrits et propos sur l'art*, présentés par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, p. 40-41.

58 Henri MATISSE, « Entretien radiophonique de 1942 », repris dans *Écrits et propos sur l'art*, *op. cit.* à la note 57, p. 190.

59 Pablo PICASSO, « Lettre sur l'art », *Formes*, 1930, cité par Marie-Laure Bernadac dans Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, édition de Marie-Laure Bernadac et d'Androula Michaël, Paris, Gallimard, collection « Art et artistes », 1998, p. 5.

60 *Ibid.*, p. 5.

61 Pablo PICASSO, cité par Androula Michaël, *ibid.*, p. 11.

62 André LHOTE, « De la nécessité des théories », *NRF*, n° 75, 1^{er} décembre 1919, p. 1005.

De nouveau en 1930, Lhote affirme que Picasso « sait très bien que les hommes vraiment forts doivent avoir tous les courages, y compris celui de se compromettre, mais jusqu'ici, trouvant sans doute sa peinture suffisamment séditeuse, il a négligé d'avoir recours à la plume, ce stylet dangereux. Toutefois il ne peut s'empêcher de parler⁶³. »

Ces trois exemples montrent que les artistes ne sont pas les derniers pour condamner l'attitude de ceux de leurs confrères qui font le choix d'écrire et de publier leurs pensées, qu'ils écrivent d'ailleurs régulièrement comme Denis, occasionnellement, comme Matisse, ou qu'ils fassent mine de ne rien publier, comme Picasso. On pourrait voir à travers cette posture d'auto-flagellation, l'aveuglement d'une classe dominée assimilant contre son propre intérêt la logique oppressive d'une classe dominante⁶⁴. La question de l'écrit d'artiste est toutefois complexe dans la mesure où l'artiste instrumentalise lui-même le refus d'écrire, comme c'est le cas dans les passages cités ci-dessus ou même chez André Lhote, à la fin de sa carrière⁶⁵.

Lhote et les intermédiaires de Picasso

Afin de ne pas buter sur le fait que Picasso se refuse à écrire, Lhote décide parfois de passer à l'attaque en visant ceux qu'il estime être ses intermédiaires, à commencer par Maurice Raynal. L'article de Lhote « De la nécessité des théories », datant de 1919, a pu être interprété comme une réponse à plusieurs ouvrages théoriques sur le cubisme, publiés peu avant, dont celui de Raynal *Quelques intentions du cubisme*⁶⁶. Dans un article justement intitulé « Précisions⁶⁷ », datant de 1923, il réagit à deux protestations qui se sont élevées contre son article « D'un cubisme sensible⁶⁸ », l'une de F. T. Marinetti, « l'autre d'un fou », que Lhote ne nomme pas mais auquel Maurice Raynal fait allusion dans *L'Intransigeant*. Répondant indirectement à Raynal, Lhote se défend d'avoir voulu apparaître comme l'inventeur du cubisme au détriment de Picasso et il cite ses propres articles, où il reconnaît ce titre à Picasso. Ce n'est toutefois qu'en 1935 que la

63 André LHOTE, « Une lettre de Picasso ; Albert Gleizes, et l'“art cubiste” », *NRF*, n° 200, 1^{er} mai 1930, p. 770.

64 Voir Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, avant-propos.

65 Voir Jean-Roch BOUILLER, *op. cit.* à la note 53.

66 Maurice RAYNAL, *Quelques intentions du cubisme*, Paris, L'Effort moderne, 1919. Voir André Lhote, *Les invariants plastiques*, Paris, Hermann, 1967, p. 28, note 1.

67 André LHOTE, « Précisions », *La vie des Lettres*, n° 16, 1923, p. 10-13.

68 André LHOTE, « D'un cubisme sensible », *La vie des Lettres*, n° 15, 1923, p. 1-6.

querelle sur le cubisme entre les deux auteurs atteint son apogée. André Lhote réagit, dans un article de *La NRF*, à la préface de Maurice Raynal, écrite pour le catalogue d'exposition *Les créateurs du cubisme*, organisée à la Galerie des Beaux-Arts – exposition où Lhote figure parmi les exposants avec douze autres peintres. Lhote prend la peine d'une longue démonstration pour réfuter, point par point, le raisonnement qui pousse Raynal à considérer le « cubisme pur » comme le « vrai cubisme ». Lhote commence par ce qui est presque une attaque personnelle. Il insiste sur le fait que Raynal « fut l'ami de Picasso, de Braque, de Léger et de Juan Gris⁶⁹ », sous-entendant que son jugement peut être influencé par l'affect. Plus loin, il souligne qu'il écrit « en poète », insinuant qu'il n'est peut-être pas le mieux placé pour parler techniquement de la peinture⁷⁰.

Mais le souci principal d'André Lhote est de réévaluer ce qu'il appelle le « cubisme sensible » face à ce qu'il estime être la surévaluation du « cubisme pur » par Maurice Raynal, ce dernier ne considérant l'objet « que comme un tremplin ». Lhote, profitant du succès récent de l'exposition des « Peintres de la réalité » du XVII^e siècle, fait remarquer que le « cubisme pur » se trouve à l'opposé de cette réalité. Il défend l'idée de deux cubismes distincts, coexistant côte à côte. Cherchant à se donner le rôle du critique le plus juste, il n'instaure pas ostensiblement de hiérarchie entre les deux : « Moins théorique, moins catégorique que Maurice Raynal, je n'accorderai pas aux seuls représentants du cubisme sensible le don de poésie⁷¹... » L'enjeu est d'importance. Il s'agit pour Lhote, en tant qu'auteur, de réhabiliter la tendance du cubisme à laquelle il appartient lui-même en tant que peintre, en faisant porter toute son argumentation sur cette question du rapport à la réalité concrète. Il lui faut, pour cela, exprimer publiquement son désaccord avec l'un des commentateurs les plus influents du cubisme, tout en ne s'opposant pas franchement à cet acteur essentiel, tant pour des raisons de relations personnelles que par souci de crédibilité.

Enfin, dans sa correspondance avec Jean Paulhan, Lhote s'en prend de manière encore plus virulente aux intermédiaires marchands de Picasso :

« Mais pourquoi ne peut-on pas dire que de nos jours rien d'intéressant ne paraît en dehors des ouvrages subventionnés, à des fins purement commerciales, par des artistes ou des marchands ? Verve = Picasso-Matisse-Rosenberg, qui paient les frais, plus les ronds émoluments de Tériade. Minotaure = je ne sais quels

69 André LHOTE, « Les créateurs du cubisme (Galerie des Beaux-Arts) », *NRF*, n° 260, 1^{er} mai 1935, p. 785.

70 *Ibid.*, p. 786.

71 *Ibid.*, p. 789.

marchands d'Angleterre et d'Amérique, fournisseurs d'art surréaliste. Cahiers d'art = Picasso-Matisse-Vollard, etc. Quelle époque⁷² ! »

Quelques mois plus tard, il précise : « Ce qui est honteux, c'est que ce soit Picasso qui subventionne "l'Histoire" de Zervos, laquelle conclut que tous les horizons sont occupés par Picasso ! Sachs, l'inévitable Sachs, m'a envoyé son "Bœuf sur le toit" [...] j'ouvre au hasard son livre, et je lis que je suis un des quatre ou cinq peintres de troisième ordre que la spéculation, les agissements des marchands de tableaux, ont mis en vedette⁷³. » La colère de Lhote ne s'apaise pas avec les années puisqu'il écrit encore en 1946 : « Les marchands de tableaux et les critiques à leur solde sont cause que tout ce qui échappe à l'entreprise de Picasso n'est pas "actuel". On rira bien de tout cela bientôt. Si monsieur Picasso parlait du Rythme [...] on ne parlerait que de cela⁷⁴. »

La confrontation de deux personnalités aussi différentes qu'André Lhote et Pablo Picasso permet de mettre en évidence plusieurs questions qui animent le milieu artistique du début et du milieu du xx^e siècle : rapport à l'histoire et à la nation, liens entre pratique et théorie, mise en scène d'un certain rapport à l'écriture et à la théorie, importance des réseaux pour la reconnaissance des artistes... Toutes ces questions n'ont fait que s'amplifier dans les décennies qui ont suivi les joutes de ces deux artistes. Elles sont encore parfaitement d'actualité aujourd'hui.

72 Lettre d'André Lhote à Jean Paulhan, 24 juillet 1938. Voir André LHOTE / Jean PAULHAN, *Correspondance 1919-1961, op. cit.* à la note 16, p. 293.

73 Lettre d'André Lhote à Jean Paulhan, 1^{er} août 1939, *Ibid.*, p. 324.

74 Lettre d'André Lhote à Jean Paulhan, 26 mai [1946], *Ibid.*, p. 477-478.