

Les années vingt, les années trente

Journal des avant-gardes, de Jean-Luc Daval, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1980. 224 pages, relié pleine toile, 30x35 cm, 100 illustrations en couleurs environ, 350 en noir et blanc environ.

Fernand Ouellette

Volume 23, Number 5 (137), September–October 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29975ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ouellette, F. (1981). Review of [Les années vingt, les années trente / *Journal des avant-gardes*, de Jean-Luc Daval, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1980. 224 pages, relié pleine toile, 30x35 cm, 100 illustrations en couleurs environ, 350 en noir et blanc environ.] *Liberté*, 23(5), 97–100.

Lectures du visible

FERNAND OUELLETTE

Journal des avant-gardes, de Jean-Luc Daval,
Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1980. 224 pages,
relié pleine toile, 30x35 cm, 100 illustrations en
couleurs environ, 350 en noir et blanc environ.

Les années vingt, les années trente

Sur un certain plan, ce qui caractérise l'art des années 1914-1938, c'est l'engorgement des théories, des idéologies, des « ismes » qui le menacent, tandis qu'un Matisse, un Rouault, un Picasso, un Braque et un Chagall continuent leur œuvre. Mais ce qui me frappe surtout c'est la diversité des explorations, la variété des matériaux utilisés, l'élargissement du champ même de l'art avec la photographie, le cinéma, l'affiche et la typographie. On pourrait presque dire, sans jeu de mots, qu'on a *tout trouvé*. Combien d'expressions, aujourd'hui, non seulement sont tributaires du travail antérieur, mais nous paraissent dès leur naissance engagées dans un cul-de-sac. Sur un autre plan, l'une des bizarreries de maintes prétentions artistiques, à forte densité idéologique, est la haine de la beauté et de la culture, dont l'incendie criminel du Pavillon d'Or de Kyoto, en 1950, me paraît l'un des symboles troublants.

Jean-Luc Daval a divisé son ouvrage en cinq parties : la Crise de la représentation (1914-1918), les Données du changement (1919-1924), un Art pour la vie (1925-1929), le Temps des épreuves (1930-1936) et Songes et Mensonges (1937-1938). Bien entendu, il n'est pas question de rendre compte de la somme d'informations que l'auteur a compilées.

Une pensée de Klee peut être proposée immédiatement : « Plus horrible devient ce monde (comme il le fait en ce moment), plus abstrait devient l'art ; alors qu'un monde en paix produit un art réaliste » (1915). Dès 1915, Albert Gleizes affirme, enthousiaste, que « le gratte-ciel, le pont sont aussi admirables que les cathédrales les plus illustres ». Belle exaltation qui s'est rapidement crevée comme un ballon de baudruche. Nous savons mieux, maintenant, à quel point notre paysage urbain se dégrade et manque de « sens ». Picabia rêve que la machine soit « l'âme même de l'humanité ». Man Ray commence à peindre au pistolet. L'anti-art naît. Mais surtout, après le *Ready-made*, « trompe-l'œil absolu » qui marque « le passage de la réplique de la nature à la nature elle-même », apparaît le premier café-théâtre : le *Café Pittoresque*, à Moscou, où se réunissent Tatline, Iakoulov et Rodtchenko. Au *Café Voltaire*, à Zurich, éclôt le dadaïsme. Ce que l'on cherche c'est d'abord une « autre fonction à l'art ». Pour le constructivisme, il ne s'agira plus de représenter mais bien de créer des objets. Là est son apport principal, et la source de plusieurs malentendus. Le Bauhaus et le « design » seront ses enfants naturels. Deux ans plus tard, en 1917, le mouvement *De Stijl* surgit. Il s'attaque au subjectivisme qu'il considère responsable de la guerre et du désordre. La construction doit remplacer le lyrisme. Parallèlement, Dada se répand à Berlin, Cologne, Paris et New York.

Le premier affrontement sérieux se produit entre les partisans de Malevitch (suprématisme) et ceux de Tatline. Alors que Malevitch veut « arracher le monde des mains de la nature », le groupe de Tatline réclame l'abolition de l'art. Pounine affirme, dès le 24 novembre 1918 (la Révolution russe est évidemment omniprésente) : « Le prolétariat étend la conception artistique à notre environnement de tous les jours, à notre vie quotidienne. » Malevitch se sait acculé au silence. Il ne participera plus à aucune manifestation collective. Il ne se consacre dorénavant qu'à l'enseignement et à ses recherches théoriques, ses architectones.

Il tente, mais il n'est pas le seul, de préserver le fondement ontologique de l'œuvre d'art. On l'accuse d'idéalisme. On le met en contradiction avec le matérialisme marxiste. Dès 1923, Taraboukine proclame la mort de la peinture. L'idéologie nivelle tout. Moholy-Nagy (qui a fait des recherches photographiques très intéressantes, par ailleurs) prétend que « l'art, comme expression d'une expérience psychique, a perdu toute signification et (...) qu'il se doit d'exprimer désormais les exigences objectives de son temps ». On reconnaît bien là un certain langage terrorisant. Malevitch et Mondrian résistent. Ils défendent la peinture de chevalet. Que peuvent-ils faire d'autre contre une idéologie qui croit que l'art est un obstacle sur la route de l'affirmation du prolétariat ? Lorsqu'un John Hartfield réclame une action sur les « masses » ? Mais dès 1929, l'avant-garde russe, accusée de « formalisme » par les traditionnalistes, est elle-même dénoncée. La boucle est bouclée. L'idéologie a joué son rôle destructeur, asséchant et aseptique jusqu'au bout. Il n'y a plus d'artistes. Il suffit d'avoir visité l'exposition Paris-Moscou, à Beaubourg, pour comprendre ce que cela signifie concrètement, ce que devient alors un art de propagande.

Mais en même temps que les groupes russes qui s'opposent ou que les idéologies qui s'identifient à la vérité, il y a des solitaires comme Brancusi qui lui n'est pas obsédé par la nouveauté mais par l'éternité des choses. « Je peux commencer une chose nouvelle tous les jours, dit-il, mais finir ? » Ou encore : « La simplicité n'est pas un but dans l'art, mais on arrive à la simplicité malgré soi, en s'approchant du sens réel des choses. » Peut-être Brancusi répond-il à la définition de Gropius : « l'artiste n'est qu'un artisan inspiré. »

D'une autre façon, avec le Bauhaus, qui privilégie les activités de production, l'art pur est menacé. Aussi Klee, Kandinsky, Feininger et Schlemmer doivent-ils réagir. Kandinsky affirme : « L'esprit détermine la matière et non l'inverse. » L'expression personnelle, pour lui et d'autres, demeure primordiale.

Un autre danger, plus insidieux celui-là, est le style *Art Déco*. Daval montre qu'il s'oppose au style international créé par *l'Esprit Nouveau*, le Bauhaus et l'avant-garde russe. En fait, avec l'Art Déco, triomphe l'industrie de luxe... Il n'y a qu'à comparer le pavillon du Bon Marché (1925) avec le pavillon de Le

Corbusier. L'édifice-spectacle renoue avec « l'ornementation délirante du *modern style* ».

Certes, il faudrait évoquer le surréalisme de Max Ernst, Miro et De Chirico. Mais ce mouvement-là est beaucoup mieux connu.

Une chose pourtant significative, dans les années vingt, c'est que Matisse et Picasso reviennent au « signe » figuratif que n'avaient jamais quitté Rouault et Chagall. D'une certaine façon ils ont résolu pour eux la crise de la représentation. Matisse s'en tient « aux moyens qui reprennent la vie, qui nous donnent la vie ». À côté de cet art magistral, non étranger parfois à une certaine pureté japonaise, les actions volontaires, idéologiques, mais sans style, d'un Grosz, Beckmann, Dix et Schad sont touchantes mais peu convaincantes. Quand on veut à tout prix exercer une influence sur les « événements », on fait un art mou. L'intention est souvent trop forte pour les moyens.

Il faudrait également parler des assemblages, des affiches, de l'architecture, de la photoplastique, du photomontage, du cinéma, etc.

L'un des faits majeurs de l'entre-deux-guerres c'est la prise du pouvoir par Hitler, 5000 tableaux, 12000 dessins seront retirés des collections publiques d'Allemagne et envoyés à Berlin pour être soumis à la censure. Il en résultera une grande vente, à la Galerie Fisher de Lucerne, le 30 juin 1939, où les Braque, Derain, Chagall, Gauguin, Matisse, Picasso et Van Gogh seront cédés solennellement. Ce qui ne pouvait pas être vendu avait d'abord été brûlé dans la cour de la caserne des pompiers de Berlin : 1000 peintures et sculptures, 3800 travaux sur papier. Ici se démasque l'idéologie dans sa lutte contre l'art. C'est peut-être ce qui doit se produire lorsque l'on ne veut pas tant, selon le vœu de Brecht, obtenir que l'on regarde « autrement », mais plutôt que l'on regarde « d'une certaine façon bien déterminée ».

Le nombre de documents et d'œuvres d'art reproduits est considérable. Je n'imagine pas que l'on puisse comprendre sérieusement les dimensions de l'art du XX^e siècle sans se référer au livre considérable de Jean-Luc Daval, qui fait suite à son autre ouvrage *Journal de l'Art moderne* (1884-1914). Je rappelle que Skira vient de rééditer, en format broché, le *Journal de l'impressionnisme* sous le titre *la Peinture de l'Impressionnisme*.