

Note critique par Yves Laberge

Multiculturalisme et transferts culturels : pour une histoire des mouvements européens au 20^e siècle

Expressionnisme, Dada, surréalisme et autres ismes, par Serge Fauchereau. Paris, Denoël, 2001. 573 p. Prix : 28 Euros, 52 CAN\$.

L'École de Paris 1904-1929, la part de l'autre (Collectif), Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris et Paris Musées, 2000. 407 p. Prix : 29 Euros.

Cinéma français 1900-1939, pour un monde différent, par Alain Weber. Éditions Séguier, Paris, 2002. 317 p. Prix : 20 Euros.

Trois ouvrages français importants, parus presque simultanément, proposent une réflexion originale et rigoureuse sur trois aspects de la vie artistique européenne, durant la première moitié du 20^e siècle, en touchant respectivement la littérature, la peinture et le cinéma. Il s'agit du livre de Serge Fauchereau, *Expressionnisme, Dada, surréalisme et autres ismes*, du collectif intitulé *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'autre*, et enfin du livre *Cinéma français 1900-1939, pour un monde différent*, d'Alain Weber.¹ Ces trois ouvrages suggèrent une relecture d'une partie de l'histoire culturelle de la francophonie européenne et seront ici présentés successivement.

I. L'histoire littéraire

Le livre de Serge Fauchereau intitulé *Expressionnisme, Dada, surréalisme et autres ismes* marquera assurément une date importante dans l'étude de l'histoire littéraire européenne. Sans que son titre ne l'indique textuellement au lecteur

¹ Cet article porte principalement sur les trois livres ci-dessus. Les numéros de page renvoient respectivement à chacun de ces ouvrages.

non-familier, cet ouvrage méticuleusement documenté aborde l'histoire des mouvements littéraires et artistiques européens du début du 20^e siècle, dont plusieurs se sont concentrés en France. L'auteur, commissaire d'expositions et spécialiste des avant-gardes européennes, est entre autres responsable d'une étonnante anthologie d'obscurs mais fascinants poèmes futuristes russes inédits, datant des années 1910 et 1920.² Serge Fauchereau propose ici une étude approfondie et exhaustive de mouvements littéraires tels que le surréalisme, le dadaïsme et l'expressionnisme allemand, mais couvre aussi d'autres mouvances relativement moins connues comme le futurisme, le suprématisme, l'unanimité, le constructivisme, et tant d'autres tendances, souvent éphémères sans pour autant être dénudées d'intérêt. Ces mouvements littéraires, pour la plupart centrés sur la poésie, témoignent de l'effervescence et du dynamisme de la création artistique de la première moitié du 20^e siècle, et furent caractérisés par un rejet des conventions, de la tradition, et une tendance marquée vers de nouvelles formes narratives et abstraites. La Révolution d'Octobre 1917 et les nombreuses formes de polarisation politique dans plusieurs pays européens avaient sans doute contribué à paver la voie à la disposition d'une frange du lectorat à la lecture d'écrits innovateurs, à la recherche de nouvelles formes littéraires. On pense aussi aux écrivains futuristes, italiens et russes, exaltés et provocateurs, fascinés par la vitesse et les nouveaux procédés littéraires, dénigrant le passé et le classicisme, allant parfois jusqu'à prôner, à la suite du poète Marinetti, la destruction pure et simple des musées (p. 99).

Le parcours particulier que nous propose l'historien Serge Fauchereau est à la fois riche et fascinant, car il réussit pleinement à situer et à comparer les différents mouvements artistiques, mais peut aussi mettre en évidence les points communs entre des tendances opposées, montrant les inspirations lointaines de tel ou tel poète expressionniste allemand dont le style pourrait contre toute attente s'apparenter à celui d'un Walt Whitman.

L'auteur a inclus presque à toutes les pages de nombreuses citations de poèmes, de tracts ou de vers libres. On y découvre les principales influences, les précurseurs, les manifestes, mais aussi des écrivains à l'imagination débordante comme Tristan Tzara, bien sûr, mais aussi Maïakovski, Philippe Soupault, Benjamin Péret, l'Alsacien Hans Arp, le Lorrain Yvan Goll. Ayant grandi dans l'Alsace-Lorraine germanique, ces deux derniers écrivains, proches respectivement du surréalisme et de l'expressionnisme, ont écrit alternativement en français et en allemand, ce qui occasionne des comparaisons stylistiques intéressantes. Les transpositions effectuées d'une langue à l'autre permettent de saisir ce que les traductions ne rendent pas toujours dans des œuvres profondément ancrées dans une langue, comme le français pour le surréalisme et l'allemand pour l'expressionnisme. En outre, on étudie dans plusieurs chapitres les interférences, jeux d'influences entre écrivains, comme par exemple les fréquentations littéraires de Tristan Tzara, fondateur du mouvement Dada, autant en Roumanie, en Suisse et en France, mais également les manifestations (et les

² Serge Fauchereau, *L'Avant-garde russe*, Paris, Belfond, 1979.

mutations ultérieures) du surréalisme français en Belgique. Mais on découvre aussi des poètes oubliés au style unique et exalté, comme dans ces vers précurseurs du poète français Luc Durtain, datant de 1908, qui annonçaient déjà l'esprit vif de l'expressionnisme et de l'unanimité :

« O délice innombrable ! Immensité ! O joie :
Ris ! Ris ! Ris ! Ris ! Ris ! Pleure ! Étrangle !
Pisse ! Aboie ! »³

Il existait déjà plusieurs études portant spécifiquement sur des mouvements artistiques comme le futurisme de Marinetti, le surréalisme français ou le mouvement dadaïste, mais le livre *Expressionnisme, Dada, surréalisme et autres ismes* demeure l'un des rares ouvrages qui les explore efficacement, d'une manière comparative. Serge Fauchereau reconnaît dans sa préface que certains écrivains de cette époque demeurent des artistes inclassables, comme James Joyce, mais il réaffirme néanmoins que les cycles littéraires et les écoles aident à construire une histoire culturelle qui tient compte à la fois des tendances dominantes et de l'émergence des avant-gardes, sans pour autant oublier les créateurs en marge ou en avance sur leur temps.

Cet ouvrage remarquable intéressera autant les chercheurs en études littéraires, en histoire culturelle et en sociologie de l'art. Je considère qu'il s'agit certainement du plus important livre d'histoire culturelle paru depuis au moins une décennie.

II. Un art multiculturel

En complément de son exposition consacrée à ce thème, le Musée d'art moderne de la ville de Paris a publié un très beau catalogue intitulé *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'autre*. Dans la France du début du 20^e siècle, des artistes provenant de toute l'Europe convergeaient en grand nombre pour profiter de l'effervescence parisienne. L'école de Paris (« école » s'écrivant à l'origine avec un « e » minuscule) désigne cette réunion multiculturelle et multidisciplinaire de créateurs, peintres, dessinateurs, écrivains, photographes (et aussi de quelques muses) qui ont constitué les œuvres d'art les plus influentes du 20^e siècle. Parmi ceux-ci figuraient l'Espagnol Pablo Picasso, bien sûr, mais aussi l'Italien Modigliani, le poète Guillaume Apollinaire (d'origine polonaise et italienne) et tant d'autres artistes, primitifs, cubistes, sans compter de nombreux peintres oubliés et sans réelle appartenance artistique bien définie. Leurs œuvres ici reproduites nous ravissent, particulièrement les toiles méconnues de Frantisek Kupka, Moïse Kisling et surtout Kees Van Dongen dont le tableau « Le Châle espagnol » (p. 295), représentant un nu féminin, fit scandale en 1913 et fut dès lors décroché du Salon d'automne.

³ Luc Durtain, *Pégase*, poème repris dans le recueil de Luc Durtain, *Quatre continents*, Paris, Flammarion, 1935, p. 142, cité par Serge Fauchereau.

À l'origine, cette « école de Paris » était devenue possible uniquement grâce à la collaboration très fertile entre des artistes venus d'ailleurs et ceux originaires de Paris, créant une osmose fertile et enrichissante. Dans son avant-propos, Suzanne Pagé situe avec beaucoup de détails le parcours particulier de ces créateurs au sein de l'avant-garde parisienne, en répétant que l'on utilisait à l'époque cette expression, l'*école de Paris*, « ... pour désigner les artistes novateurs à la fois français et étrangers... » (p. 17). Or, Suzanne Pagé précise ensuite qu'un glissement s'est produit après quelques années et que « très vite, toutefois ..., l'appellation se circonscrit aux "Étrangers" à Paris. » Il est donc advenu une sorte de discrimination positive avant la lettre dans ce milieu artistique, au détriment des artistes français. Or, c'est aussi le choix — assez arbitraire — qu'ont effectué les auteurs de ce magnifique catalogue d'art, d'une facture impeccable, en privilégiant les oeuvres d'artistes européens (et de quelques-uns venus des États-Unis) qui se sont établis à Paris, surtout entre 1904 et 1929, en excluant volontairement de cet ensemble les artistes de ce mouvement qui étaient nés en France (comme par exemple le peintre Georges Braque).

À première vue, ce regroupement de créateurs si différents pourrait à bien des égards paraître artificiel ou composite. Leurs styles respectifs étaient très variés, empruntant librement, tant au cubisme qu'à l'expressionnisme allemand et à l'art primitif. On ne saurait toutefois trop les confondre avec les dadaïstes ou les surréalistes, actifs durant cette période, mais dont l'esthétique commune était plus univoque, plus facile à circonscrire. Quelques traits unissaient pourtant les membres de cette « école de Paris » : leur volonté d'innover, leur dédain de l'académisme ambiant et leur refus de l'impressionnisme devenu à la mode. En revanche, plusieurs ont fréquenté les mouvements d'avant-garde qui étaient alors en émergence et dont Serge Fauchereau traite abondamment. On y devine le choc des styles, des langues et des cultures, mais on observe aussi la force d'intégration de la tradition française à son apogée.

Outre les douze articles et la centaine de tableaux admirables ici réunis (pour la plupart reproduits en couleurs), les nombreuses photographies réunies résultent d'un choix intelligent, digne de l'anthologie, parmi lesquelles on peut entre autres admirer « Les mains de Jean Cocteau » (1927) et un portrait représentant le photographe Eugène Atget (datant de 1927), tous deux de Bérénice Abbott (p. 238) et plus loin des photos célèbres de Brassai (1899-1984), dont certaines sont immédiatement passées à l'histoire, comme par exemple : « Lesbienne au monocle », « La fumeuse d'opium et le Chat, Paris » et la volumineuse « Belle de nuit », photographies qui datent toutes de 1932.

Tout comme l'iconographie exceptionnelle, les textes de l'ouvrage sont pour la plupart du plus grand intérêt et d'une grande originalité. Parmi ceux-ci, Herbert Molderings traite de la représentation photographique de la capitale des arts et des lettres dans un article intitulé « Nouvelles images de Paris », qui nous rappelle que l'Allemagne de Weimar était dès les années 1920 une pionnière dans la publication d'albums de photographies d'art. Comme l'indique très justement Gladys Fabre, si Paris était une terre d'accueil pour plusieurs artistes venus de loin, cette ville en soi représentait inversement l'« ailleurs » pour beaucoup de ces créateurs expatriés (p. 40). Ces multiples représentations de la ville méri-

teraient d'ailleurs d'être plus amplement étudiées.

Le meilleur article de l'ouvrage, signé Malcom Gee, porte sur « Le réseau économique » construit autour du marché de l'art de cette époque. L'auteur y explique pourquoi les oeuvres des artistes établis à Paris se vendaient nettement mieux que ceux de Berlin ou de New York à la fin des années 1920. L'explication — sociologique — de la grande visibilité de ces œuvres et de l'efficacité de leur diffusion réside principalement dans le dynamisme des réseaux de marchands d'art parisiens et de certains critiques spécialisés, qui parvenaient à construire de manière durable la réputation de leurs protégés et à établir le niveau — très élevé — de certains artistes privilégiés et conséquemment hautement cotés sur le marché. Historiquement, l'expression d'« École de Paris » apparaît pour la première fois en 1925, sous la plume du journaliste André Warnod, et son texte annonciateur (repris ici en pp. 398-399) illustre clairement l'enthousiasme de la critique française pour cette nouvelle tendance. En plus de quelques articles d'époque reproduits intégralement, qui témoignent de la réception de ces œuvres au moment de leur lancement public, on découvre également en annexes un petit dictionnaire des artistes de l'«École de Paris» et une description détaillée des nombreux lieux qu'ils ont fréquentés (cafés, salons, etc.). L'un des points forts de ce catalogue est de bien rendre l'esprit du temps qui pouvait régner dans la capitale de l'Europe à cette époque, tant dans les milieux littéraires qu'artistiques.

Les auteurs du catalogue *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'autre* ont parfaitement réussi à rassembler des œuvres d'une grande richesse, parfois célèbres mais dans plusieurs cas méconnues, ce qui permet d'agréables découvertes. Si le parti pris un peu artificiel pour « la part de l'autre » nous semble par moments injustement disproportionné et peut-être moins représentatif sur le plan rigoureusement historique, il confirme néanmoins la force de l'art européen dans toute sa diversité culturelle et le pouvoir catalyseur de la capitale française.⁴ On ne peut que féliciter l'équipe du Musée d'art moderne de la ville de Paris d'avoir produit un événement d'une telle qualité. L'ouvrage intéressera non seulement les amateurs d'art et les historiens de la culture, mais aussi les anthropologues et les chercheurs en civilisation française.

III. Les origines du cinéma parallèle

Le livre d'Alain Weber intitulé *Cinéma français 1900-1939, pour un monde différent* propose une vision alternative de la vie culturelle française, en montrant que les auditoriums de l'Entre-deux-guerres pouvaient être beaucoup plus fréquentés que l'on ne l'aurait cru. Quatrième livre de l'historien du cinéma Alain Weber, cette histoire parallèle de la vie cinématographique française est passionnante à plus d'un titre. L'auteur nous démontre qu'il existait dans la première

⁴ Pour un autre point de vue, incluant la contribution des artistes français, voir le magnifique catalogue de Valérie Bougault, *Paris Montparnasse, à l'heure de l'art moderne 1910-1940*. Paris, Terrail, 1996, 206 p.

moitié du vingtième siècle une multitude de réseaux distincts qui programmaient, à Paris et aux environs, des films subversifs, d'avant-garde ou simplement engagés politiquement. C'était l'époque des ciné-clubs (déjà dans les années 1920 !) et de la Salle Lénine à Paris, où des ouvriers assistaient en grand nombre à des séances d'agit-prop et à des films soviétiques. Le cinéma hollywoodien n'avait pas encore totalement dominé les écrans de France et l'on assistait alors à une véritable effervescence culturelle, surtout durant les années 1920. Les surréalistes fréquentaient les cinémas; Luis Bunuel et Jean Cocteau tournaient en toute liberté leurs premiers films, grâce à la générosité de mécènes; Antonin Artaud était acteur au cinéma. En 1937, le cinéaste hollandais Joris Ivens tourne *Terre d'Espagne* et le romancier André Malraux réalise en 1939 son unique film, *L'Espoir*, sur la guerre civile espagnole.

Alain Weber décrit cette période avec beaucoup de précision, dans un style érudit et vivant. Son livre illustre de manière remarquable comment le cinéma pouvait (et pourrait encore) servir d'outil de conscientisation et d'engagement social, alors que des syndicats français projetaient le long métrage *Les temps modernes* de Charles Chaplin à des ouvriers du secteur métallurgique, en 1938. L'auteur décrit minutieusement les usages aujourd'hui révolus du film et identifie des réseaux de visionnement et de diffusion de la culture que nous n'utilisons désormais plus (comme par exemple les usines). On comprend que l'histoire du cinéma n'est pas uniquement faite d'œuvres, mais aussi de pratiques culturelles et de réseaux de diffusion qui déterminent ce que les spectateurs verront ou ne verront pas. Comme toujours, les livres d'Alain Weber se démarquent de l'histoire officielle en la complétant, car ils ajoutent ces précieuses dimensions oubliées, celles de la contestation et de l'utopie.

IV. Conclusion

Deux remarques serviront de conclusion à cet article. D'abord, n'oublions pas que l'histoire littéraire et l'histoire de l'art en général servent à restituer le fil conducteur de la création artistique, en identifiant — provisoirement — les origines, les influences et les événements qui ont dynamisé les créateurs au fil des années. De plus, ces disciplines permettent, à l'occasion, de suggérer des relectures nécessaires afin de marquer à quel point l'histoire, et même l'histoire des œuvres, semble parfois se répéter, ou du moins recommencer sans cesse. Ces relectures permettent en outre des redécouvertes parfois importantes et souvent intéressantes. Les historiens n'échappent pas aux jugements, à leurs préférences, leurs parti-pris. Des œuvres autrefois sous-estimées peuvent désormais trouver des échos, une continuité, dans la production actuelle. Il ne s'agit pas tant d'identifier des plagiaires ou des imposteurs parmi les créateurs du nouveau siècle, mais plutôt de reconnaître ça et là plusieurs artistes différents ayant tout simplement subi les mêmes influences en étant peut-être sensibles à la même inspiration.

Copyright of Canadian Journal of History is the property of Canadian Journal of History. The copyright in an individual article may be maintained by the author in certain cases. Content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.