



HAL
open science

Le nouveau réalisme français à travers les articles de la revue *La Nouvelle Critique* (1948-1954)

Rivharold Simon

► To cite this version:

Rivharold Simon. Le nouveau réalisme français à travers les articles de la revue *La Nouvelle Critique* (1948-1954). *Art et histoire de l'art*. 2022. dumas-04102714

HAL Id: dumas-04102714

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04102714>

Submitted on 22 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Rivharold SIMON

Le nouveau réalisme français à travers les articles de la revue *La
Nouvelle Critique* 1948-1954

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire de l'Art

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

Sous la direction Mme Paula BARREIRO-LÓPEZ

Année universitaire 2021-2022

Rivharold SIMON

Le nouveau réalisme français à travers les articles de la revue *La
Nouvelle Critique* 1948-1954

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire de l'Art

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

Sous la direction de Mme Paula BARREIRO LÓPEZ

Année universitaire 2021-2022

Remerciements

Je tiens à adresser mes plus sincères remerciements à la directrice du travail, Madame Paula Barreiro LÓPEZ, au professeur Juan ALBARRÁ, à tous les professeurs et membres du personnel du département d'Histoire de l'Art de l'Université Grenoble Alpes pour leur contribution à ma formation. Ma profonde gratitude s'étend également à toutes les personnes qui m'ont accordé un support académique, technique ou moral dans la réalisation de ce travail. Elles répondent au nom de : Steeve NOËL, Charles VORBE, Junior ST-JACQUES, Gwenn RIOU, Jouvía HENRY, Rose-Camille VINCENT, Lamide ANIS, Jean Félo SIMON, Marc-Eddy SIMON, Carl-Henry SIMON, Isabelle SIMON, Anne GOOSSENS, Jean-Lavia LAVALASSE, Kenny JEANTY et Danaxon JOACHIM.

Sommaire

PARTIE 1 - LE PARI COMMUNISTE FRANÇAIS FACE A L'APPLICATION DE LA DOCTRINE DE L'ART DE PARTI EN PEINTURE	15
CHAPITRE 1 – ORIGINES DE L'ART DE PARTI.....	16
Un phénomène superstructurel	16
L'apport des russes avant 1934.....	19
Gueorgui Plekhanov et V. Lénine.....	19
Auteurs en marge	22
CHAPITRE 2 – LE PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS ET L'ADOPTION DE L'ART DE PARTI	28
Formulation.....	28
Le court règne du nouveau réalisme français.....	31
CHAPITRE 3 – DES FONDEMENTS DU NOUVEAU REALISME A LA CRITIQUE DE PARTI	40
Caractéristiques.....	40
L'influence soviétique ?.....	46
La nouvelle critique et la critique de parti	53
PARTIE 2 - LA CRITIQUE DE PARTI FACE AU FORMALISME	55
CHAPITRE 4 – LA FORME ET LE CONTENU : QUELLES LIAISONS ?	56
Une partie détachée du tout ?.....	56
De la falsification de l'art par la critique formaliste	60
Une déviation conservatrice.....	67
CHAPITRE 5 – AUTOUR DE LA QUESTION DE LA LIBERTE DE L'ARTISTE	69
Libre création et contraintes sociales	69
Liberté et avant-garde	75
L'autonomie comme condition de compréhension du formalisme	76
L'engagement politique dans l'art	78
PARTIE 3 - L'ART ABSTRAIT DANS LA LIGNE DE MIRE DE LA CRITIQUE DE PARTI	82
CHAPITRE 6 – L'ART ABSTRAIT COMME UNE DECADENCE BOURGEOISE	83
La décadence du point de vue organique	83
De l'expression d'une décadence sociale.....	86
La critique d'art face à la décadence sociale.....	87
CHAPITRE 7 – LA SOLUTION DU REALISME ET LES ENJEUX ESTHETIQUES ET POLITIQUES DE L'OPPOSITION ABSTRACTION/FIGURATION.....	90
Réalisme comme négation de l'abstraction.....	90
Le contenu du nouveau réalisme.....	93
L'héritage français dans le nouveau réalisme	95
Enjeux esthétiques et politiques de l'opposition abstraction/figuration.....	97
Enjeux esthétiques	97
Enjeux politiques	98

Introduction

Le nouveau réalisme français comporte deux grandes acceptions dans la tradition historiographique de l'histoire de l'art en France. La plus connue désigne le mouvement artistique créé en dans les années 1960 par le peintre Yves Klein et le critique d'art Pierre Restany¹. Notre travail porte de préférence sur la deuxième et la moins connue renvoyant au courant qui s'est développé au sein du Parti Communiste Français (PCF) dans les années 1940. Dans cette perspective, le nouveau réalisme se veut une tentative d'application de la doctrine de l'art de parti² formulée à partir du XI^e congrès³ du PCF à Strasbourg du 25 au 29 juin 1947.

Lors de ce congrès, le responsable de la section des intellectuels Laurent Casanova fixe dans son rapport les exigences de l'art d'avant-garde qu'entend promouvoir le parti. Il s'agit d'un art fondé sur l'accompagnement à la prise de conscience du peuple et à la

¹ Ce mouvement a vu le jour en octobre 1960 par une déclaration commune signée par Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques de la Villeglé, Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse. Ce groupe sera rejoint par César, Mimmo Rotella ; et par Gérard Deschamps, Niki de Saint Phalle à partir de 1961. Ces artistes d'horizons divers trouvaient un point commun autour d'une méthode d'appropriation directe du réel qu'on peut résumer dans les propos de Pierre Restany comme « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire ». Le principal théoricien du mouvement fut Pierre Restany. Étant à l'origine du terme, il situe le caractère nouveau de ce réalisme à la fois par la nouvelle réalité de la société de consommation de son époque et par la mise en valeur de l'objet choisi par l'artiste. Voir : Centre Pompidou, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm>. / RESTANY, Pierre, *Avec le nouveau réalisme sur l'autre face de l'art*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, Coll. Critiques d'Art, 2000.

² La première tentative de formulation d'un art de parti remonte à la parution de l'article de V. Lénine « L'organisation du parti et la littérature du parti » dans le quotidien du Parti Ouvrier Social-Démocrate Russe (POSDR) *La « Novaïa Jizn » (La Nouvelle Vie)* le 13 novembre 1905 dans le contexte de la révolution russe de 1905-1907. Elle reposait sur l'idée d'une littérature alternative à « celle de la bourgeoisie » conçue comme un élément de la stratégie du Parti Social-Démocrate. Cette idée débouche sur une critique du statut de la création artistique dans la société bourgeoise et une redéfinition de la liberté de l'artiste dans le cadre de la perspective prolétarienne. Toutefois, les propositions de Lénine sur la littérature de parti constituent beaucoup plus des prescriptions pour le mouvement révolutionnaire qu'une théorisation d'une pratique artistique. Ce flou théorique anticipe les difficultés qui se poseront pour le Parti Communiste Français dans l'application de cette doctrine dans la seconde moitié des années 1940. Cf. LÉNINE, V., *Écrits sur l'art et la littérature*, Moscou : Éditions du progrès, 1969.

³ Ce congrès intervient après le départ des ministres communistes du gouvernement de Paul Ramadier marquant la fin de la coalition entre les trois grandes forces politiques de l'époque, en l'occurrence : le Mouvement Républicain Populaire (MRP), la Section Française de l'Internationale Ouvrière (SFIO) et le Parti Communiste Français (PCF). Ce fut également le moment où se posait pour les communistes de France et ceux des pays de l'Est la question du plan de reconstruction de l'Europe (plan Marshall) par les États-Unis. Plus tard, dans la réunion du Kominform du 22 septembre 1947, la déclaration finale recommandera aux différents partis communistes d'organiser la résistance dans le domaine politique, économique et idéologique contre les plans d'agression impérialiste. Voir : FAUVET, Jacques, DUHAMEL, Alain, *Histoire du Parti Communiste Français de 1920 à 1976*, Vol. 1, Paris : Fayard, Coll. Grandes Études Contemporaines, 1977.

réalisation de ses objectifs, une démarche objective dans la quête des valeurs culturelles nécessaires à la société et une responsabilité personnelle envers la population⁴.

Les propositions sur l'art de parti dans les textes officiels du PCF se renforcent au XII^e congrès du 2 au 6 avril 1950 à Gennevilliers avec le discours du secrétaire général Maurice Thorez qui recommande aux artistes de se placer à travers leurs œuvres sur « les positions idéologiques et politiques de la classe ouvrière » en les conférant un contenu d'éducation politique s'inspirant du réalisme socialiste⁵.

L'appellation « nouveau réalisme » ne provient cependant pas des documents officiels. Elle se dévoile plutôt pour la première fois sous la plume du peintre Jean Milhau qui la définit dans la revue *Arts de France* comme un nouveau courant qui entend s'appuyer sur la tradition de l'art moderne pour revaloriser le sujet et le contenu social dans une négation de la primauté accordée aux recherches formelles⁶.

Ce nouveau courant a fait l'objet de plusieurs réflexions à travers des revues affiliées au Parti Communiste Français telles : *Les Lettres Françaises*, *Arts de France*, *La Nouvelle Critique* etc. Le présent travail se propose d'étudier la réception du nouveau réalisme français à travers les articles sur l'art de la revue *La Nouvelle Critique* entre 1948 et 1954⁷. Il s'agira plus spécifiquement de comprendre ce mouvement dans ses racines historiques, ses fondements et son évolution. Il entend aussi mettre en relation les réflexions sur l'art de cette revue avec les propositions esthétiques du Parti Communiste Français formulées comme doctrine de l'art de parti. De même, il s'attache à mettre en discussion la nature des jugements portés sur les œuvres et les critères des polémiques engagés contre les courants que le parti a considérés comme art « bourgeois ».

Cette étude se justifie par la préoccupation de trouver beaucoup plus d'éclairages sur la relation entre l'art et la politique. Cette préoccupation devient plus importante lorsqu'il

⁴ CASANOVA, Laurent, « Le communisme, la pensée et l'art », XI^e Congrès National du Parti Communiste Français, 1947, Strasbourg : Éditions du Parti Communiste Français, 25-28 juin 1947, p. 16-17

⁵ THOREZ, Maurice, « La lutte pour l'indépendance nationale et pour la paix », Rapport au XII^e congrès du PCF, 2-6 avril 1950, Cité par DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art*, Paris : Éditions de la table ronde, 1990, p. 116.

⁶ MILHAU, Jean, « Pour une tribune du Nouveau Réalisme », *Arts de France*, 1948, n° 23-24, Cité par L'HOTELLIER, Anysia, « MIAILHE Mireille [née GLODEK Mireille] », mis en ligne le 4 mai 2014, consulté le 20 mai 2022, < archive.wikimix.com >

⁷ Le choix de cette fourchette historique s'explique d'abord, par la désignation du terme en 1948 et la parution au cours de la même année de la toile *Les Parisiennes au marché* d'André Fougeron considérée comme la première œuvre du nouveau réalisme ; ensuite, par l'annonce de la fin de cette période par Louis Aragon au XIII^e congrès du PC français du 3 au 8 juin 1954 à Ivry-sur-Seine.

s'agit de réfléchir sur le statut de la pratique artistique dans la reproduction d'un ordre social ou de tenter de comprendre ses relations avec les projets et les luttes sociales concrètes pour une refonte du système d'organisation des rapports sociaux dans l'intérêt du plus grand nombre. En ce sens, la recherche sur les propositions sur l'art d'une revue affiliée au PC français, un parti qui s'était présenté comme le parti de la classe ouvrière (l'a-t-il jamais été ?), peut apporter quelques lueurs de réponse dans l'océan d'énigmes entourant cette question.

Ce travail n'est pourtant pas la première tentative de réflexion sur le nouveau réalisme au sein du Parti Communiste Français. Plusieurs chercheurs tels : Jeannine Verdès-Leroux, Gwenn Riou, Dominique Berthet, Lucie Fougeron ... ont étudié divers aspects de ce mouvement artistique. Il est par eux abordé à travers sa formulation, les étapes de son histoire, ses principaux thèmes et les travaux de ses critiques d'art.

En effet, en ce qui concerne sa formulation, Dominique Berthet le fait remonter au XI^e congrès du Parti Communiste Français en 1947⁸. L'intervention de Maurice Thorez joue, à ses yeux, un rôle important avec sa dénonciation de la décadence des « esthètes bourgeois », mais c'est au discours du responsable de la section des intellectuels Laurent Casanova que l'esthéticien situe la présentation de la ligne à suivre par les artistes⁹.

Pour l'historien de l'art Gwenn Riou, le discours de Casanova invite les artistes à investir le devant de la scène dans la lutte menée par le parti¹⁰. Le recours du dirigeant communiste au principe d'avant-garde, de rupture avec le passé ne signifie pas pour autant, aux dires du chercheur, un rejet total des valeurs, mais ouvre la possibilité de leur rénovation¹¹.

En outre, Berthet souligne que c'est au cours du XII^e congrès de 1950 que les propos de Thorez sont devenus beaucoup plus prolixes en préconisant aux artistes une peinture militante inspirée du réalisme socialiste. Là se trouvent, de l'avis de l'auteur, les fondements du réalisme socialiste français qu'il identifie comme un art militant, pro-ouvrier, didactique et accessible¹².

⁸ DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art*, op.cit., p. 115-116.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ RIOU, Gwenn, *La lutte idéologique sur le front artistique : les écrits sur l'art dans Commune et Les Lettres françaises (1933-1954)*, Thèse de doctorat en Histoire de l'Art, Sous la direction de PEZONE, Rossella Froissart, Aix-en-Provence, École Doctorale Espaces, Cultures, Société, 2019, p. 405-406.

¹¹ *Ibid.*

¹² DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art*, op.cit., p. 116.

Autour des moments forts de cette peinture militante, Jeannine Verdès-Leroux et Dominique Berthet partagent à peu près les mêmes choix de délimitation. Les deux auteurs recadrent les étapes du mouvement principalement à partir des Salons d'automne et quelques autres expositions. D'après la chercheuse Jeannine Verdès-Leroux, le mouvement du nouveau réalisme se donne pour naissance la parution lors du Salon d'automne de 1948 du tableau des *Parisiennes au marché* d'André Fougeron¹³. Les Salons de 1949 et 1950, poursuit-elle, provoquent des attitudes mitigées : méfiance en général et enthousiasme au sein de la presse du parti¹⁴.

Le nouveau réalisme français, toujours selon Verdès-Leroux, atteint son apogée en 1951 avec le décrochage de sept tableaux par la police¹⁵ au Salon d'automne pour ensuite devenir l'objet d'un profond questionnement en 1952¹⁶. La chercheuse évoque enfin deux événements de l'année 1953 marquant le déclin du mouvement : l'affaire portrait de Staline qui a débouché sur la désapprobation du dessin fait par Picasso à l'occasion de la mort du dirigeant soviétique et la critique de Louis Aragon lancée contre la toile *Civilisation atlantique* de Fougeron exposée au Salon d'automne de la même année. Concernant ce deuxième événement, elle explique :

... au Salon d'Automne de 1953, le sort du nouveau réalisme est scellé ; ce n'est pas à la chute d'Auguste Lecoq, qui est imminente [...] mais à la mort de Staline et au dégel qui s'ensuit immédiatement, qu'il faut rapporter la brusque transformation du climat. Aragon ne se contente pas alors de critiquer un certain nombre de peintres du parti, il s'en prend à André Fougeron en des termes qui dépassent en sévérité ceux qu'utilisait la presse « bourgeoise »¹⁷.

Dominique Berthet, pour sa part, fournit la même version sur les étapes de l'histoire du nouveau réalisme avec un peu plus de considérations sur le rôle du peintre André Fougeron lors des Salons d'automne. Tandis que celui de 1948 consacre sa toile *Parisiennes*

¹³ VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1979, n° 28, p. 33-55.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Le décrochage survient le 6 novembre 1951 au moment de la visite présidentielle au Salon d'automne. Sous les yeux du Président de la République Vincent Auriol, du préfet de police, du ministre de l'Éducation Nationale et du secrétaire d'État aux Beaux-Arts, la police arrache sept tableaux accusés de « porter atteinte au sentiment national ». Trois de ses toiles comportent un contenu contestataire face à la guerre d'Indochine. Ce sont : *Les dockers* de Georges Bauquier affichant l'inscription « Pas un bateau pour l'Indochine », *Riposte (Port-de-Bouc)* de Boris Taslitzky montrant des dockers refusant d'embarquer des matériels de guerre et *Le 10 février 1950 à Nice (V2 à la mer)* de Gérard Singer représentant des ouvriers jetant la rampe d'un rocket V2 à la mer. Les autres toiles décrochées sont : *La manifestation* de Berberian, *Maurice Thorez va bien* de Jean Milhau, *Le défilé du 1^{er} mai* de Marie-Anne Lansiaux et *Henri Martin* par Julien Sorel (pseudonyme de Boris Taslitzky). Cf. DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art, op.cit.*, p. 116.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

au marché comme le point de départ du nouveau réalisme français, le Salon d'automne de 1953 marque la répudiation par Louis Aragon de son œuvre *Civilisation atlantique* et une crise du mouvement. Berthet précise que c'est au cours de ces Salons que « Fougeron gagnera ses " lettres de noblesse " en tant que chef de file du nouveau réalisme, mais aussi qu'il les perdra ¹⁸».

De même, le spécialiste d'esthétique a mis en exergue l'importance d'autres expositions dans les étapes du nouveau réalisme telles : « Le Pays des mines »¹⁹ en 1951, « Le Pays de Touraine »²⁰ de 1952, « Algérie 52 »²¹ en janvier 1953 et « De Marx à Staline »²² du 14 au 31 mai 1953. Elles « relèvent, ajoute-t-il, [...] indiscutablement, de la bataille du nouveau réalisme, contribuant à son élaboration, provoquant l'enthousiasme d'une part et le scandale de l'autre²³». Aussi les attaques essuyées par cet art représentent-elles pour le PCF le gage de l'efficacité et de la valeur des œuvres²⁴.

Par rapport à la primauté du contenu qu'a voulu placer les artistes du nouveau réalisme sur la forme des œuvres, les thèmes ont pris une importance particulière au sein de ce mouvement. Jeannine Verdès-Leroux, Dominique Berthet et Lucie Fougeron montrent

¹⁸ DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art, op.cit.*, p. 162.

¹⁹ « Le pays des mines » est une exposition de peintures organisée à Paris par le Parti Communiste Français au début de l'année 1951 et dans une quinzaine de villes françaises. Cette exposition d'une quarantaine de toiles d'André Fougeron se proposait de célébrer la grève des mineurs de 1948 et de décrire leurs conditions d'existence sur la demande de la Fédération Régionale des mineurs du Nord et du Pas-de-Calais. Sous-titrée « Contribution à l'élaboration d'un nouveau réalisme français », cette exposition constitue la première « grande initiative » du PCF sur le réalisme socialiste français. Néanmoins, cet événement a suscité des polémiques tant dans la presse « bourgeoise » qu'à l'intérieur du parti. Cf. DESBIOLLES, Yves Chevretil, « Du pays des mines à Civilisation atlantique, la peinture morale de Fougeron comme cité imaginaire », Eric Leroy du Cardonnoy, Cités imaginaires, Éditions Petra, 2013, p. 91-103 / FOUGERON, André, « Le Pays des mines », Catalogue d'exposition, Palais-de-Calais : Fédération Régionale des mineurs du Nord, 1951 / DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art, op.cit.*, p. 164-172 / VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *op.cit.*

²⁰ Exposition de tableaux de Fougeron, des paysages et natures mortes exprimant des scènes rustiques tenue à la Galerie Creuse en novembre 1952. Cf. DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art, op.cit.*, p. 164-172.

²¹ Il s'agit d'une exposition organisée en janvier 1953 à la galerie Weil de quarante-sept toiles et soixante dessins de Boris Taslitzky et Mireille Miaillhe présentant la vie et la lutte du peuple algérien pendant l'époque coloniale. Voir : DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art, op.cit.*, p. 164-172 / NIKITIOUK, O., PROKOKIEV, V., « Notes sur l'art progressiste en France (1950-1953) », *La Nouvelle Critique*, 1954, n° 52, p. 117-138.

²² C'est pratiquement la dernière grande manifestation du nouveau réalisme. Cette exposition réunit à la Maison de la Métallurgie de Paris majoritairement des peintures représentant les grandes figures de l'histoire du mouvement communiste. Elle est organisée du 14 au 31 mai 1953 en vue de commémorer le 70^e anniversaire de la mort de Karl Marx. Cf. DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art, op.cit.*, p. 164-172 / LACOTE, René, « L'exposition "De Marx à Staline" », *Europe*, 1953, Vol. 31(90), p. 139-141 / VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *op.cit.*

²³ DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art, op.cit.*, p. 164-172.

²⁴ *Ibid.*, p. 166.

que l'iconographie du nouveau réalisme est caractérisée par : le portrait des grandes figures de l'histoire du mouvement communiste, la peinture d'histoire et le paysage²⁵.

D'après Verdès-Leroux, toute cette peinture renvoie à une véritable illustration de propagande²⁶. L'explication de la peinture hagiographique est à rechercher, selon elle, dans le climat culturel de l'époque fortement entaché de « culte de la personnalité »²⁷. Comportant le contenu le plus pauvre, cette production picturale conduit, selon ses propos, à « ... éliminer toute recherche de forme au profit de l'immédiateté et de la lisibilité²⁸».

Du côté de Lucie Fougeron, elle relate deux aspects importants sur cette peinture dite de parti. D'abord, la grande taille des tableaux suggère la négation de la peinture de chevalet assimilée à un instrument de décoration de chambres bourgeoises. Ensuite, l'imagerie du nouveau réalisme embrasse le rôle de défenseur de l'héritage culturel français. Autour de ce dernier aspect, la chercheuse clarifie :

L'accent patriotique du sujet de la plupart de ces œuvres, la représentation des valeurs de la nation sublimées dans l'évocation des héros de la Résistance ou des luttes contemporaines menées par des communistes français répondent au rôle que le PCF entend jouer dans cette période de guerre froide, celui de seul véritable défenseur des intérêts nationaux face à l'impérialisme culturel américain²⁹.

La doctrine de l'art de parti ne se limite pas à la production d'œuvres plastiques. Elle s'exprime également dans les considérations sur l'art au sein des revues proches ou rattachées au PCF, et plus spécifiquement dans les jugements portés sur les œuvres du nouveau réalisme français, donc par le truchement de la critique de parti³⁰.

²⁵ Voir : DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art*, *op.cit.* / FOUGERON, Lucie, « Un exemple de mise en images : le "réalisme socialisme" dans les arts plastiques en France (1947-1954) », *Sociétés & Représentations*, 2003/1, n° 15, p.195-214 / VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *op.cit.*

²⁶ VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *op.cit.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ FOUGERON, Lucie, « Un exemple de mise en images : le "réalisme socialisme" dans les arts plastiques en France (1947-1954) », *op.cit.*

³⁰ L'expression critique de parti désigne ici des jugements portés par des auteurs dans les revues culturelles affiliées au PCF dans une tentative de mettre en application les propositions édictées par le parti. Cette critique fait l'éloge, clarifie, voire rectifie les œuvres se réclamant du nouveau réalisme. À l'inverse, elle s'attaque aussi aux courants aux prises avec le nouveau réalisme. Voir : FOUGERON, Lucie, « Un exemple de mise en images : le "réalisme socialisme" dans les arts plastiques en France (1947-1954) », *op.cit.* / RIOU, Gwenn, *La lutte idéologique sur le front artistique : les écrits sur l'art dans Commune et Les Lettres françaises (1933-1954)*, *op.cit.* / VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *op.cit.*

Pour Jeannine Verdès-Leroux, la critique de parti se faisait avec des critères hors du champ artistique. C'est ce qui explique, suivant sa réflexion, que l'œuvre est appréciée selon sa justesse politique, l'effet qu'elle produit sur le regardeur et la valeur du sujet³¹.

Gwenn Riou, à son tour, impute à la critique de parti le rôle de clarification de la démarche artistique des peintres du nouveau réalisme. Cette clarification peut prendre la forme d'une violente polémique avec des revues dites bourgeoises³². C'est pratiquement les mêmes considérations qu'on retrouve chez Lucie Fougerson en ce qui concerne les objectifs de ce qu'elle a appelé la critique de classe. Ladite critique se proposait ainsi de tailler en pièces l'art formaliste, de livrer bataille à la critique bourgeoise et, par voie de conséquence, de légitimer l'art de parti.

Au terme de cette brève revue de littérature, force est de constater que si la doctrine de l'art de parti a été adoptée et vite abandonnée par le PCF, elle a quand même inspiré quelques travaux de recherche en histoire de l'art. Notre mémoire de recherche prend lesdits travaux comme point d'appui en vue d'approfondir le thème à travers l'étude d'articles de la revue *La Nouvelle Critique*.

Toutefois, nous n'avons pas pu relever d'études spécifiques approfondissant le nouveau réalisme par l'intermédiaire de la revue *La Nouvelle Critique*. Ce qui justifie la formulation de notre sujet de mémoire : **Le nouveau réalisme français à travers les articles de la revue *La Nouvelle Critique* 1948-1954.**

Nous entendons creuser ce sujet à travers les questions de recherche suivantes. En quoi consiste le fondement esthétique et politique des écrits sur l'art de la revue *La Nouvelle Critique* ? Comment situer ces articles par rapport aux recommandations des textes officiels du Parti Communiste Français sur la doctrine de l'art de parti ? Qu'en est-il de leurs traitements des œuvres du nouveau réalisme ? La réponse à ces interrogations passe par la mise en examen de l'hypothèse selon laquelle : les articles sur l'art de la revue *La Nouvelle Critique* constituent un instrument de la politique artistique du PCF axée sur la revendication de la doctrine de l'art de parti dans le cadre d'un combat idéologique contre le formalisme et l'abstraction vus comme des courants bourgeois de la création picturale.

³¹ VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *op.cit.*

³² RIOU, Gwenn, *La lutte idéologique sur le front artistique : les écrits sur l'art dans Commune et Les Lettres françaises (1933-1954)*, *op.cit.*, p. 429.

Notre travail se base sur la recherche documentaire où nous entendons analyser selon la ligne de notre hypothèse environ une trentaine d'articles sur l'art parus dans la revue *La Nouvelle Critique* de 1948 à 1954. Le choix de ces articles s'opère en fonction de leurs relations avec les problèmes par nous soulevés. L'accès à ces archives nous est facilité grâce à la numérisation récente de l'ensemble des numéros de la revue rendus disponibles à travers le Portail Archives Numériques et Données de la Recherche (PANDOR).

Aussi conviendra-t-il de mettre en parallèle, via une analyse iconographique, les débats provoqués par ces articles avec quelques considérations par nous réalisées sur quelques œuvres picturales attribuées au courant néo-réaliste, notamment celles qui ont suscité plus d'intérêt dans la presse communiste de l'époque.

Cette démarche permettra d'envisager des points de rencontre entre critique d'art, artistes et politiques autour de certains enjeux communs. Il s'avèrera opportun de poser le problème du manque de théorisations qui a inspiré des initiatives artistico-politiques et celui du caractère flou de certaines catégories qui sont parvenues pourtant à faire naître les plus vives et énergiques polémiques.

Néanmoins, l'intérêt porté uniquement sur *La Nouvelle Critique* limite cette étude aux points de vue sur l'art de cette revue alors que le Parti Communiste Français engage plus ou moins sa bataille idéologique sur le front artistique par l'intermédiaire de plusieurs périodiques. Pareillement, le manque d'approfondissement des articles parus dans des revues d'horizons politiques opposés en rapport aux événements et aux controverses engendrés par le nouveau réalisme paralyse d'une certaine façon une compréhension plus détaillée des discussions en question.

Ce mémoire comporte trois parties. La première vise à présenter les grandes lignes de l'application de la doctrine de l'art de parti dans le Parti Communiste Français entre 1947 et 1954. Elle suppose d'abord une petite description des origines de cette doctrine esthétique dans la pensée de Karl Marx et Friedrich Engels ainsi que l'évocation de théoriciens se réclamant du marxisme en Russie de Plekhanov jusqu'à l'adoption du réalisme socialiste. Ensuite, elle implique un survol de la formulation de l'art de parti dans les textes officiels du PC français et un exposé sommaire de son évolution. Enfin, elle fait état des fondements du nouveau réalisme par la synthèse de ses caractéristiques, son rapport avec le réalisme socialiste soviétique tout en introduisant sa réception à travers les écrits sur l'art de la revue *La Nouvelle Critique*.

La deuxième partie se propose d'étudier la réception du nouveau réalisme dans la revue *La Nouvelle Critique* sous l'angle de son opposition idéologico-théorique au formalisme. Elle nécessite, dans un premier temps, une exploration des critiques adressées par la revue à ce courant à partir de la compréhension des rapports entre la forme et le contenu impliquant l'analyse de la vision de la partie séparée du tout, la confrontation de la critique formaliste à la critique de parti et l'évocation des arguments sur le caractère conservateur de ce courant dit bourgeois. Dans un second temps, elle aborde la lutte de la revue contre le formalisme par l'intermédiaire des débats autour la question de la liberté de l'artiste. Ces débats sont décrits à la fois sous la relation libre création/contraintes sociales et dans le cadre des discussions sur la liberté autour des deux visions différentes de l'avant-gardisme artistique.

À travers la troisième partie, nous entendons examiner les écrits polémiques de *La Nouvelle Critique* face au courant artistique de l'abstraction. Elle implique, d'une part, une discussion des arguments de la revue sur le caractère décadent de l'art abstrait au double plan de sa dimension organique et de sa portée socio-politique. D'autre part, il sera question de mettre en relief le rejet de l'abstraction au prisme des exposés de justification des auteurs de la revue du réalisme comme esthétique révolutionnaire et de les replacer dans un cadre plus large des enjeux esthétiques et politiques de l'opposition abstraction/figuration.

Partie 1

-

Le Pari Communiste Français face à l'application de la doctrine de l'art de parti en peinture

« La littérature peut être maintenant, même " légalement", pour les 9/10 une littérature de Parti. La littérature doit devenir une littérature de Parti. En opposition aux mœurs bourgeoises, en opposition à la presse bourgeoise patronale et mercantile, en opposition à l'arrivisme littéraire et à l'individualisme bourgeois, à l' " arrivisme de grand seigneur" et à la chasse au profit, le prolétariat socialiste doit préconiser le principe d'une littérature de Parti, le développer et l'appliquer sous une forme aussi pleine et aussi entière que possible ».

V. Lénine, « L'organisation du Parti et la littérature de Parti »

Chapitre 1 – Origines de l’art de parti

La doctrine de l’art de parti puise ses origines chez les classiques de la pensée marxiste. S’affichant dès le début comme une conception du monde, le marxisme a posé les bases d’une compréhension de l’ensemble de l’histoire humaine dont les partis communistes ont cherché à s’en inspirer. Aussi un bref survol sur les fondements de la pensée communiste sur l’art s’avère-t-il nécessaire dans la compréhension du nouveau réalisme français et son expression à travers la revue *La Nouvelle Critique*. Il s’agira d’abord de cerner la place accordée par Karl Marx à la question artistique, ensuite de relever les apports d’auteurs russes se réclamant du marxisme jusqu’à la formulation en Union Soviétique du réalisme socialiste.

Un phénomène superstructurel

Occupés à étudier au moyen de l’économie politique les lois économico-sociales qui président au développement du mode de production capitaliste, Karl Marx (1818-1883)³³ et Friedrich Engels (1820-1895)³⁴ n’ont eu ni le temps ni la motivation de développer une théorie sur la pratique artistique. Toutefois, la portée globalisante de leur pensée les a amenés à faire quelques considérations partielles sur d’autres domaines (l’esthétique par exemple) pouvant servir de point de référence pour des études spécifiques.

Pour comprendre ce que serait la pensée de Marx sur l’art, il importe de se référer à la meilleure formulation qu’il a lui-même donnée des résultats de ses recherches sur l’économie politique qui allaient, à ses dires, devenir le fil conducteur de ses réflexions. Dans

³³ Karl Marx est le principal théoricien du socialisme scientifique. Il naquit à Trèves (Prusse rhénane) le 5 mai 1818 d’une famille aisée et cultivée et meurt le 14 mars 1883 à Londres. Son œuvre s’étend à la croisée de plusieurs disciplines comme : l’histoire, l’économie, la philosophie, la science politique etc. Parallèlement à sa vie de savant, Marx était un militant. Il rédige en 1847-1848 avec son grand ami Friedrich Engels, *Le Manifeste du Parti Communiste* qui sera traduit dans plus d’une vingtaine de langues et devenir l’un des textes les célèbres au monde. Marx était profondément internationaliste. Il militait au sein de l’Association Internationale des Travailleurs (AIT) également appelée la I^e Internationale. Ses positions politiques lui valurent plusieurs expulsions de la Prusse, la France, la Belgique avant d’aller vivre le reste de sa vie à Londres. Voir : LÉNINE, V., *Les trois sources et les trois parties constitutives du marxisme*, KARL MARX, FRIEDRICH ENGELS, Moscou : Éditions du Progrès, 1978.

³⁴ Friedrich Engels vit le jour à Barmen (Prusse rhénane) le 28 novembre 1820 et s’éteint le 5 août 1895 à Londres. Il est un grand collaborateur de Karl Marx. Il écrit, de concert avec lui, plusieurs ouvrages collectifs tels : *La sainte famille*, *L’idéologie allemande*, *Le Manifeste du Parti Communiste* ... Issu d’une famille bourgeoise, il s’établit en 1842 à Manchester pour participer à la gestion d’une usine de son père. Il a été comme Marx membre de la Ligue des Communistes et de la I^e Internationale. Il participe à la fondation de l’Internationale Socialiste (IS) ou II^e Internationale en juillet 1889. Cf. *Ibid.*

la préface de sa *Contribution à la critique de l'économie politique* publiée en 1859, il émet l'idée selon laquelle la société s'organise en deux grandes régions : la structure économique (infrastructure) et la superstructure. L'art serait dans cette perspective une des formes de conscience sociale correspondant à la superstructure juridique et politique, ou encore le sens esthétique que les hommes donnent aux rapports de pouvoir déterminée par le mode de production de la vie matérielle³⁵.

Un peu plus loin dans la même préface, Marx attribue un rôle politique, voire révolutionnaire à l'activité artistique qui devient un reflet dans la conscience humaine du conflit entre les forces productives et les rapports de production.

Le changement dans la base économique bouleverse plus ou moins rapidement toute l'énorme superstructure. Lorsqu'on considère de tels bouleversements, il faut toujours distinguer entre le bouleversement matériel - qu'on peut constater d'une manière scientifiquement rigoureuse - des conditions de production économiques et les formes juridiques, politiques, religieuses, artistiques ou philosophiques, bref, les formes idéologiques sous lesquelles les hommes prennent conscience de ce conflit et le mènent jusqu'au bout³⁶.

L'art apparaît dans cet extrait à travers une énumération des formes idéologiques où les hommes donnent un sens aux bouleversements matériels de la société. On a déjà ici, quoi qu'en filigrane, une première formulation d'un art de classe. Car, si l'émergence du socialisme moderne constitue le reflet du conflit entre les forces productives et les rapports de production dans le cerveau de la classe ouvrière³⁷, l'art se transforme dans cette perspective en un terrain idéologique de la lutte de classes, particulièrement en ébullition dans les périodes de crise. Cette idée semble justifier un antagonisme de classe au niveau de l'esthétique relayé par l'emploi ultérieur des expressions « art bourgeois » et « art prolétarien ».

On a souvent tendance à interpréter la théorie du reflet comme une détermination mécanique de la pratique artistique par les rapports de production³⁸. L'art reproduirait dans cette perspective l'infrastructure de la société sans être capable d'une certaine influence sur la vie sociale. Une plus grande attention aux mots de l'auteur lui-même faisant des formes

³⁵ MARX, Karl, *Contribution à la critique de l'économie politique*, 1859, p. 18.

<http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>

³⁶ *Ibid.*

³⁷ ENGELS, Friedrich, *Anti-Dühring*, 1878, p. 231,

<http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>

³⁸ Par exemple, dans son analyse du nouveau réalisme, Dominique Berthet fournit une conception mécanique de la théorie du reflet qui se résume pour lui à la formule selon laquelle l'art est le miroir de la réalité sociale. Voir : DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art*, *op.cit.*

idéologiques le cadre où les hommes prennent conscience du bouleversement matériel et favorisent son achèvement, c'est-à-dire la révolution sociale, prouve que le reflet participe au remodelage de la réalité qu'il est censé refléter.

Ce point de vue a connu une meilleure clarification sous la plume de Friedrich Engels. Dans une lettre adressée à J. Bloch de septembre 1890, il s'est vivement attaqué à l'interprétation mécanique de la conception matérialiste de l'histoire en nuancant la détermination en dernière instance de l'économique.

La situation économique est la base, mais les divers éléments de la superstructure, les formes politiques de la lutte de classes [...] et même les reflets de toutes ces luttes réelles dans le cerveau des participants [...] exercent également leur action sur le cours des luttes historiques et, dans beaucoup de cas, en déterminent de façon prépondérante la *forme*. Il y a action et réaction de tous ces facteurs au sein desquels le mouvement économique finit par frayer son chemin comme une nécessité à travers la foule infinie de hasards ...³⁹

Cependant, toujours dans ses études sur l'économie politique, le philosophe Karl Marx s'est rendu compte que la création artistique peut, dans certaines circonstances, se retrouver en contradiction avec sa propre base matérielle (structure économique). Karl Marx souligne : « Pour l'art, on sait que certaines époques de floraison artistique ne sont nullement en rapport avec le développement général de la société, ni par conséquent avec celui de sa base matérielle, qui est pour ainsi dire l'ossature de son organisation⁴⁰ ».

Prenant comme exemple la Grèce Antique, Marx observe qu'en dépit du fait qu'il était produit à un stade économiquement inférieur, l'art de cette période continue d'inspirer la jouissance esthétique de ceux qui vivent à l'époque du capitalisme industriel. Pour sortir de cette impasse, il a recouru à un argument aussi charmant que surprenant : le rapport de l'homme du XIX^e siècle à celui de l'époque primitive comparé au rapport contemplatif d'un adulte à son enfance pleinement épanouie.

Les Grecs étaient des enfants normaux. Le charme qu'exerce sur nous leur art n'est pas en contradiction avec le caractère primitif de la société où il a grandi. Il en est bien plutôt le produit et il est au contraire indissolublement lié au fait que les conditions sociales insuffisamment mûres où cet art est né, et où seulement il pouvait naître, ne pourront jamais revenir⁴¹.

Cet argument de Marx, ne traduit-il pas une complexité du domaine esthétique ? Une résistance de la dynamique artistique à toute fixation hâtive dans la lutte de classes ? Par

³⁹ ENGELS, Friedrich, « Lettre à J. Bloch », 21-22 septembre 1890.

⁴⁰ MARX, Karl, *Contribution à la critique de l'économie politique*, *op.cit.*, p. 156.

⁴¹ *Ibid.*, p.158.

ailleurs, le rôle révolutionnaire attribué à l'art dans la manifestation ouverte du conflit entre les forces productives et les rapports de production s'oppose à l'idée du caractère idéologique (conscience fausse) de la création artistique. Dans quelle mesure les formes artistiques de ce conflit peuvent-elles prétendre à la vérité ? En quoi l'art prolétarien échapperait-il au processus historique qui coupe l'esthétique de la vie réelle⁴² ?

Si Marx et Engels avaient surtout focalisé leurs études sur l'économie politique, les marxistes russes, face aux possibilités d'accomplissement de la révolution prolétarienne qu'offrait concrètement leur époque, optaient beaucoup plus pour des études sur le travail politique dans la perspective de la révolution socialiste. C'est dans ce contexte que Gueorgui Plekhanov, V. Lénine et d'autres auteurs russes livreront quelques réflexions sur la question artistique.

L'apport des russes avant 1934

Si l'on a coutume de faire remonter la vision bolchevique de la culture à partir de 1934 avec la naissance et l'adoption officielle du réalisme socialiste par le régime soviétique, les années qui précèdent ne nous renseignent pas moins sur la vision esthétique ayant accompagné l'expérience du marxisme en Russie. Nous résumons cette période par un survol des contributions de Plekhanov, Lénine, Trotski, Boukharine, Bogdanov et Lounatcharsky.

Gueorgui Plekhanov et V. Lénine

Gueorgui Plekhanov (1856-1918)⁴³ est généralement considéré comme celui qui a introduit le marxisme en Russie au moyen de son groupe « Libération du travail » créé en 1883. Dans son texte *L'art et la vie sociale*⁴⁴, il a prolongé la théorie du reflet de Marx tout en y apportant certaines nuances. S'appuyant sur des exemples tirés des littératures française

⁴² Selon Jacques Taminiaux, Marx considère l'art comme une conscience fausse tant parce qu'il voile les conditions matérielles, constitue le reflet des intérêts de classe, résout illusoirement les contradictions réelles ; que parce qu'il reproduit la division du travail matériel et spirituel ou encore la division du travail et de la jouissance. Voir : TAMINIAUX, Jacques, « Sur Marx, l'art et la vérité », *Revue philosophique de Louvain*, 1974, 4^e série, tome 72, n° 14, p. 311-327.

⁴³ Gueorgui Plekhanov est un théoricien marxiste russe né le 29 novembre 1856. Originaire d'une famille aristocratique, il a milité d'abord au côté des populistes en Russie avant de créer la première cellule marxiste de ce pays, le groupe « Libération du travail » en 1883. Il participe au premier congrès de l'Internationale Ouvrière en 1893 et répond aussi présent à la fondation du Parti Ouvrier Social-Démocrate Russe en 1898. Il s'est révélé le premier à traduire les textes marxistes en Russie et contient de nombreux écrits philosophiques, sur le marxisme et sur l'art. Il meurt le 30 mai 1918 dans un certain recul de la vie politique. Voir : FÉRON, Bernard, « Plekhanov le père du marxisme russe », *Le Monde diplomatique*, décembre 1963, consulté le 3 juin 2022, <monde-diplomatique.fr>

⁴⁴ PLEKHANOV, Gueorgui, *L'art et la vie sociale*, Traduit du russe par BATAULT-PLEKHANOV, G., Paris/Moscou : Éditions sociales / Éditions du progrès, 1975.

et russe, il a fourni des explications sur les mobiles sociologiques permettant de comprendre la différence entre les tendances de l'art pour l'art et de l'art utilitaire, lesquelles tendances que nous pourrions rapprocher, non sans risques, de la dichotomie Abstraction/Figuration retrouvée dans le domaine pictural.

À ses dires, la tendance de l'art pour l'art traduit « un désaccord entre les artistes et le milieu social qui les entoure » ; alors que la tendance de l'art utilitaire émerge « là où il existe une sympathie réciproque entre une partie importante de la société et ceux qui s'intéressent plus ou moins activement à la création artistique »⁴⁵.

En effet, la contradiction entre l'artiste et la société justifiant la tendance de l'art pour l'art ressemble beaucoup plus à la recherche d'un refuge à travers l'art face aux problèmes sociaux, plutôt qu'à une protestation de l'artiste. Cette idée d'art-refuge ou d'art fuyant la réalité présente des similitudes avec les critiques qui seront adressées à la peinture abstraite par certains membres du PCF.

En ce qui concerne l'art utilitaire, Plekhanov l'appréhende non pas dans le cadre d'une lutte idéologique pour la prise du pouvoir, mais plutôt dans le cadre de son utilisation par des gouvernements établis. Il précise également que la tendance de l'art utilitaire peut être utilisée tant par les révolutionnaires que par les réactionnaires. Le philosophe soutient :

... tout pouvoir politique, dans la mesure où il s'intéresse à l'art, préfère toujours l'art utilitaire. Et c'est bien compréhensible, car il est dans son intérêt de faire servir toutes les idéologies à la cause qu'il sert lui-même. Et comme le pouvoir politique, qui est parfois révolutionnaire, est plus conservateur, quand ce n'est pas réactionnaire, on voit qu'il serait faux de s'imaginer que le point de vue utilitaire, en ce qui concerne l'art, est exclusivement propre aux révolutionnaires ou en général aux gens d'idées « avancées »⁴⁶.

Si nous transposons ce point de vue dans le domaine de la peinture, nous verrons qu'il rendrait légitime la peinture réaliste au détriment de l'abstraction vu qu'elle serait beaucoup plus apte à servir une cause politique. Mais l'idée de son utilisation possible dans le sens des intérêts soit de la révolution ou de la réaction laisse sans solution le problème des spécificités d'une esthétique révolutionnaire.

L'art abstrait, à son tour, exprimerait un certain mépris inconscient pour la vie sociale tout étant déterminé par elle. Cette tendance afficherait ainsi une certaine autonomie face à l'emprise du politique. Par rapport à ces nuances exprimées par Plekhanov, l'approche

⁴⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

marxiste sur l'art, sous la plume de Lénine, évoluera vers un ton beaucoup plus offensif et polémique.

L'étude de la conception de V. Lénine (1870-1924)⁴⁷ sur l'art revêt une importance cruciale pour comprendre les choix esthétiques du PCF entre 1947 et 1954, notamment l'adoption de l'art de parti. L'une des originalités de la pensée de Lénine porte sur l'idée que la victoire du prolétariat exige une autre forme d'organisation de la lutte politique, supérieure à toutes les organisations de la société capitaliste. Il s'agira d'une organisation (parti d'avant-garde) destinée à diriger toutes les autres, capable d'appliquer une discipline unie et assurer une direction unie à la lutte de classes dans tous les domaines du social. C'est sur la base de cette conviction que le dirigeant bolchevik a développé ses réflexions sur l'art et la littérature de parti.

Avec V. Lénine, l'idée de l'art de classe se trouve accentuée à un très haut niveau. Pour défendre sa conception de littérature de parti, il s'attaque vivement à la vision contraire, c'est-à-dire celle de la liberté des écrivains et artistes dans la société capitaliste⁴⁸. En fait, la question de la liberté des artistes représente une problématique ancienne qui a été surtout posée concrètement à partir de la Renaissance dans les relations du créateur aux règles artistiques définies par les académies.

En pointant du doigt la dépendance de l'écrivain vis-à-vis de l'éditeur bourgeois, le chef de la révolution d'octobre reprend en quelque sorte cette préoccupation en la rapprochant beaucoup plus du terrain des rapports économiques. La liberté de l'écrivain dans le capitalisme est dénoncée comme liberté « hypocrite » tandis que la littérature prolétarienne se trouve recommandée comme une littérature réellement libre⁴⁹.

Dans cette perspective, la véritable littérature ne doit pas se prétendre au-dessus des classes, mais plutôt défendre les intérêts du prolétariat. La littérature prolétarienne équivaut

⁴⁷ Vladimir Ilitch Oulianov (Lénine) représente l'un des dirigeants de la révolution d'Octobre de 1917. Il est né le 22 avril 1870 à Simbirsk (Russie) et meurt le 21 janvier 1924 à Vichnie Gorki (Russie). Il fonde en 1895 l'Union de lutte pour la libération de la classe ouvrière qui constituait un embryon du Parti Social-Démocrate. Il dirige la Russie après la révolution avant d'être contraint par une maladie de s'écarter de la vie politique en mars 1923. Il a été à l'origine de la fondation de l'Internationale Communiste (IC) ou III^e Internationale qui succède à la II^e Internationale secouée par les scissions consécutives à la Première Guerre mondiale. Il est aussi un théoricien du marxisme avec de nombreuses publications abordant des thèmes divers tels : l'État, la nation, le parti révolutionnaire, l'impérialisme, etc. Cf. < <https://www.universalis.fr/encyclopedie/lenine/>>

⁴⁸ LÉNINE, V., *Écrits sur l'art et la littérature*, Moscou : Éditions du progrès, 1969, p. 23-24.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 23-24.

ainsi à la littérature de parti qui se veut l'expression de la lutte de classes sur le front idéologique de la nouvelle forme d'organisation par lui conçue. Aussi avance-t-il :

La littérature doit devenir *un élément* de la cause générale du prolétariat, « une roue et petite vis » dans le grand mécanisme social-démocrate, un et indivisible, mis en mouvement par toute l'avant-garde consciente de la classe ouvrière. La littérature doit devenir partie intégrante du travail organisé, méthodique et unifié du Parti social-démocrate⁵⁰.

Lénine entend faire entrer les écrivains, les journaux, les maisons d'éditions, les salles de lecture, les bibliothèques, les librairies etc. dans le parti tout en les soumettant au contrôle de ce dernier. Il faut préciser qu'à cette époque, il y avait en Russie une forte liaison entre création littéraire et journalisme. Les œuvres littéraires constituaient pour la plupart des reportages sur la vie sociale et présentaient ainsi un caractère immédiatement politique⁵¹. Mais, ce contexte n'évacue pas pour autant la contradiction entre la volonté du dirigeant soviétique d'« assurer une plus large place à l'initiative personnelle, aux penchants individuels, à la pensée et à l'imagination, à la forme et au contenu ⁵²» et la soumission des créateurs au contrôle du parti.

En revanche, un regard critique sur l'art de parti « réellement libre » défendu par Lénine nous porte à questionner la liberté réelle de l'artiste par rapport au parti. S'il est bien vrai que se pose la nécessité pour l'écrivain en régime capitaliste de se libérer du capital, l'acceptation par les créateurs de soumettre leurs œuvres à une instance hors de leur domaine conduit à une autre impasse, à un étouffement de la « libre création » et du potentiel esthétique. Cette question, nous y reviendrons, a été soulevée concrètement en ce qui concerne certains artistes du Parti Communiste Français pendant la période d'adoption du nouveau réalisme.

Auteurs en marge

Cette section est consacrée à certaines réflexions sur l'art des auteurs russes qui ont développé un rapport plutôt controversé avec les dirigeants bolcheviques. La chasse aux dissidents dès le début de la révolution et le triomphe ultérieur de Joseph Staline à la tête du parti ont créé les conditions du refoulement de l'apport de ces auteurs dans l'oubli. Cependant, en dépit de l'influence de la pensée artistique de Jdanov sur le PCF à l'époque

⁵⁰ *Ibid.*, p. 20-21

⁵¹ CHAMPARNAUD, François, *Révolution et contre-révolution culturelles en U.R.S.S., De Lénine à Jdanov*, Textes de : Bogdanov, Boukharine, Lounatcharsky, Kollontai, Paris : Éditions Anthropos, 1975, p. 97.

⁵² LÉNINE, V., *Écrits sur l'art et la littérature*, *op.cit.*, p. 21.

de l'adoption de l'art de parti, certaines des idées de ces auteurs en marge présentent un étrange écho dans le nouveau réalisme français. Voyons brièvement quelques réflexions de Trotski, Boukharine, Bogdanov et Lounatcharsky sur la question artistique.

Léon Trotski (1879-1940)⁵³ représente l'une des figures les plus connues de la période révolutionnaire en Russie. Ses écrits sur l'art et la culture n'ont eu pas une grande influence sur le Parti Communiste Français, encore moins sur la revue *La Nouvelle Critique* ; mais posent des problèmes importants qui rejoignent quelques enjeux relatifs au nouveau réalisme.

D'abord, sur l'utilisation de l'art dans le cadre de la propagande⁵⁴, Trotski fait montre, selon François Champarnaud, d'une attitude un peu contradictoire entre le soutien à un art qui doit servir la cause du parti et la protection de l'art moderne⁵⁵.

Autour de la liaison entre Art et Révolution, Trotski n'est pas favorable au terme art prolétarien qui s'avère pour lui impropre au sens qu'il implique la disparition des classes

⁵³ Léon Trotski est un homme politique et théoricien russe né le 26 octobre 1879 à Ianovka (Ukraine) et mort assassiné le 21 août 1940 à Mexico (Mexique). Il a connu un ensemble de controverses avec les dirigeants du parti bolchevik depuis le début jusqu'à son exclusion en 1927. Ayant rejoint les bolcheviks quelques mois avant la révolution, il joua un rôle important dans l'organisation de la lutte révolutionnaire. Il est l'auteur de nombreux écrits marqués par l'idée centrale de la révolution permanente. Voir : < www.herodote.net/Le_theoricien_de_la_revolution_permanente-synthese-234.php >

⁵⁴ Au sein de la théorie marxiste, la propagande renvoie à la dimension théorique de la lutte de classes. La révolution passe non seulement par une lutte économique et politique, mais tout aussi bien par une lutte théorique de démythification des idées dominantes qui participent à la reproduction du capitalisme dans la conscience des hommes. La lutte théorique prend une importance particulière pour les marxistes du fait que ces derniers se veulent dès le début les créateurs d'un socialisme scientifique dont l'action politique se repose sur la connaissance des lois du développement social. « Pour la première fois, depuis qu'il existe un mouvement ouvrier, la lutte est menée dans ses trois directions — théorique, politique et économique pratique (résistance contre les capitalistes) — avec harmonie, cohésion, et méthode. [...] Ce sera en particulier le devoir des chefs de s'éclairer de plus en plus sur toutes les questions théoriques, de se libérer de plus en plus de l'influence de la phraséologie reçue, qui appartient à la conception du monde du passé et de ne jamais oublier que le socialisme, depuis qu'il est devenu une science, veut être pratiqué comme une science, c'est-à-dire étudié. Il importera donc de répandre avec un zèle accru parmi les masses ouvrières, la compréhension ainsi acquise et de plus en plus claire et de consolider de plus en plus l'organisation du Parti et celle des syndicats. » Cf. ENGELS, Friedrich, *La guerre des paysans en Allemagne*, 1850, Préface du 1^{er} juillet 1874, http://classiques.uqac.ca/classiques/guerre_paysans_en../

La propagande connaît un plus grand développement chez Lénine. Elle se trouve au cœur d'une division du travail de la lutte théorique portant sur l'élaboration complexe de diverses idées en comparaison avec l'agitation s'appuyant de préférence sur une idée simple, mais susceptible de provoquer la mobilisation. Voir : LÉNINE, V., *Que faire ?*, Moscou : Éditions du Progrès, [1902] 1966, p. 89-90. Bref, dans la conception marxiste, la propagande n'a nullement une connotation péjorative.

⁵⁵ CHAMPARNAUD, François, *Révolution et contre-révolution culturelles en U.R.S.S., De Lénine à Jdanov*, Textes de : Bogdanov, Boukharine, Lounatcharsky, Kollontaï, Paris : Éditions Anthropos, 1975, p. 321-323.

sociales⁵⁶. Dans la transition de la société de classes à la société sans classes, il ne peut y avoir pour lui qu'une préparation à l'art et la culture socialiste⁵⁷.

De même, cette idée débouche sur une reconsidération du rapport entre l'art révolutionnaire et la tradition. Ainsi la tâche de l'intelligentsia révolutionnaire consiste-t-elle, selon lui, non pas en l'abstraction d'une nouvelle culture pour le prolétariat, mais dans l'assimilation critique par ce dernier de l'ancienne culture de laquelle il était exclu⁵⁸.

Dans le texte écrit en collaboration avec André Breton en 1938 « Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant » mais signé par Diego Rivera, Trotski retourne sur la question de la liberté de l'artiste⁵⁹. Dans le contexte de son exclusion du parti bolchevik en 1927, il envisage la possibilité d'une opposition artistique face à un régime « socialiste » qu'il considère dégénéré en « totalitarisme »⁶⁰. En ce sens, il défend le point de vue que l'art ne doit obéir à aucune directive qui lui est étrangère et que le libre choix des thèmes artistiques constitue pour l'artiste un bien inaliénable⁶¹. Cette conception de l'art indépendant s'écarte en quelque sorte de l'idée de la fonction sociale de la création artistique de Boukharine.

Nicolas Boukharine (1888-1938)⁶² a connu un très long passage au sein du parti bolchevik qui va des luttes pour la prise du pouvoir jusqu'à sa condamnation et son exécution dans le cadre des purges staliniennes de la fin des années 1930. Ses écrits touchent une diversité de sujets. Pour Boukharine, « le trait essentiel de l'art est son caractère émotionnel⁶³ ».

Il s'appuie sur cette idée pour critiquer le formalisme en montrant la dépendance de l'art vis-à-vis des phénomènes extra-artistiques comme la psychologie sociale et l'idéologie

⁵⁶ *Ibid*, p. 326-328.

⁵⁷ *Ibid*.

⁵⁸ *Ibid*.

⁵⁹ BRETON, André, TROTSKI, Léon, « Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant », 1938, <www.marxists.org/francais/trotsky/oeuvres/1938/07/lt19380725c.htm>

⁶⁰ *Ibid*.

⁶¹ *Ibid*.

⁶² Né le 9 octobre 1888 à Moscou, Nicolas Boukharine est un homme politique et intellectuel russe. Il a été membre de la direction du parti bolchevik et de celle de la III^e Internationale. Il contient plusieurs écrits théoriques, des articles et des rapports politiques. Il est exécuté dans le cadre des procès de Moscou le 15 mars 1938. Cf.<

https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Nikola%C3%AF_Ivanovitch_Boukharine/109697>

⁶³ BOUKHARINE, Nicolas, « De la méthode formaliste en art », Traduit du russe par FOIS, Anne, In : CHAMPARNAUD, François, *Révolution et contre-révolution culturelles en U.R.S.S., De Lénine à Jdanov*, *op.cit.*, p. 382-392.

sociale. L'homme politique argumente : « Il n'y a pas d'art formaliste sans contenu, il n'y a pas d'art propre sans fonction sociale. C'est seulement une désignation conventionnelle parce que l'art pur est un réflexe d'un groupe déterminé dans des conditions déterminées⁶⁴ ». Sa révélation du caractère socio-historique de l'art « pur » rejoint la perspective de Bogdanov.

Alexandre Bogdanov (1873-1928)⁶⁵ est un médecin, écrivain, économiste et homme politique russe. Il considère l'art pur et l'art engagé comme deux théories bourgeoises de l'art. Tandis que dans la première conception l'art se veut une fin en soi ; à travers la seconde, il doit plutôt accompagner les luttes progressistes de l'humanité. D'après Bogdanov, les deux théories ne résistent pas à l'analyse dans la mesure où l'art se lie avec la vie sociale à partir de sa propre logique⁶⁶.

Ce serait pour l'art une contrainte inutile et nuisible à la créativité : l'artiste est beaucoup plus capable d'organiser harmonieusement les images vivantes, lorsqu'il le fait librement sans obligation et sans directives ; mais il est stupide d'interdire à l'art de prendre des motifs politiques, sociaux et militaires⁶⁷.

L'auteur fait ici preuve d'une grande souplesse autour de la dynamique artistique que n'auront ni les tenants du réalisme socialisme ni ceux du nouveau réalisme. Il a compris que l'art « pur » perd sa pureté au regard des positions de classe et que pareillement l'art vraiment révolutionnaire ne pouvait pas atteindre au plein essor sous les injonctions d'un parti ou d'un régime.

Pour Anatoli Lounatcharsky (1875-1933)⁶⁸, l'objet de la critique marxiste des œuvres porte sur le contenu de ces dernières. Il propose une méthode d'analyse à plusieurs étapes : 1) fixer les liens entre l'œuvre et les groupes sociaux, 2) déterminer l'influence de

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Né le 10 août 1873 à Sokólka (Pologne) et mort à Moscou le 7 avril 1928, Alexandre Bogdanov est un homme politique, médecin et intellectuel russe. Originaire d'une famille de petits fonctionnaires, il fut membre du POSDR avant de prendre plus tard du recul à la politique directe. Il est connu comme un grand savant avec des écrits touchant l'économie, l'art, la médecine, la philosophie etc. < https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Alexander_Bogdanov >

⁶⁶ BOGDANOV, Alexandre, « L'art et la classe ouvrière », extraits traduits du russe par FOIS, Anne, In : CHAMPARNAUD, François, *op.cit.*, p. 419-451

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Anatoli Lounatcharski est né le 11 novembre 1875 à Poltava (Ukraine) et meurt le 26 décembre 1933 à Menton (France). C'est un homme politique et intellectuel russe issu d'une famille cultivée avec beau-père un opposant au régime tsariste. Membre du parti bolchevik, il eut des responsabilités dans l'administration d'État, notamment au Commissariat du Peuple à l'Instruction publique. Ses écrits portent sur la religion, la philosophie et l'art. Cf. < <https://www.universalis.fr/encyclopedie/anatoli-vassilievitch-lounatcharski/> >

l'œuvre sur la vie sociale, 3) montrer la correspondance entre la forme et les objectifs fondamentaux de l'œuvre⁶⁹.

Toutefois, cet homme politique russe voit parfois la forme rentrer en contradiction avec le fond. Il analyse ce phénomène un peu par les mêmes arguments de Plekhanov sur la signification socio-politique de la tendance de l'art pour l'art. Il avance :

Souvent la forme n'est pas seulement liée à une œuvre unique, mais à une Ecole, à toute une époque. Cela peut même être un élément qui nuise ou qui entre en contradiction avec le contenu et devenir une chose-en-soi. Cela arrive souvent que les œuvres sont l'expression de classes qui n'ont rien à dire, qui sont effrayées par la réalité et qui tentent de se cacher de la vie derrière un écran de prouesses verbales, pompeuses, emphatiques ou au contraire frivoles et facétieuses⁷⁰.

Ce point de vue qui associe une œuvre du non-dire au rapport des classes sociales à la réalité trouvera un certain renouvellement dans la critique que feront les communistes français de l'art abstrait. De plus, Lounatcharski identifie l'utilité d'une œuvre également comme un point important de la critique marxiste de la littérature. Dans une seconde évaluation, ce critère se trouve mis en avant dans le cadre de l'accompagnement de l'effort collectif⁷¹. On est en présence encore une fois d'une idée qui jouera un rôle important dans la critique de parti au sein de la revue *La Nouvelle Critique*.

Terminons cette section avec quelques mots sur ce mouvement auquel se sont liés Bogdanov et Lounatcharsky, en l'occurrence le « proletkult ». En effet, L'expression proletkult (culture prolétarienne) est apparue en 1910 dans la réponse de Bogdanov à Lénine à travers le livre *La foi et la science*. Elle va devenir une organisation artistique entre 1917 et 1925. Considéré par ses membres comme l'organisation culturelle de masse du prolétariat, le proletkult se donne pour mission d'« organiser, c'est-à-dire de mettre de l'ordre, du système dans la culture prolétaire, dont les éléments épars surgissent partout où les pensées et les sentiments se développent sur le terrain du travail collectif ». Il entend poursuivre cet objectif en deux étapes. Au cours de la première, il s'agira de permettre au prolétariat d'avoir accès à l'héritage culturel du monde ancien dont l'organisation capitaliste de la société lui a privé jusqu'ici. Dans la seconde, place sera faite au travail inventif qui facilitera la

⁶⁹LOUNATCHARSKY, Anatoli, « Thèses sur les problèmes de la critique marxiste », In : CHAMPARNAUD, François, *op.cit.*, p. 456-466.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ CHAMPARNAUD, François, *op.cit.*, p. 217.

refondation des sciences et des arts (poésie, sculpture, peinture, théâtre, musique ...) sur la base des nouvelles valeurs et réalités liées à l'expérience socialiste⁷².

Le mouvement proletkult fustige ainsi la dimension élitare de l'art dans le capitalisme et entend l'utiliser non pas comme une simple distraction, mais de préférence comme un instrument de propagande au service de l'esprit collectif ouvrier. Pour cela, l'art du prolétariat accordera la priorité au contenu sur la forme⁷³. On voit ici une formulation d'au moins trois idées qui intégreront la doctrine de l'art de parti du PCF, à savoir : la liaison de l'art avec les masses, la création d'une esthétique prolétarienne et un art qui priorise le contenu sur la forme.

Ainsi, même s'il n'a jamais été question d'une théorisation sur l'art et la culture visuelle à l'intérieur du marxisme, le Parti Communiste Français, a hérité dès sa fondation en 1920, d'un ensemble de points de vue épars émis par certains classiques sur la question esthétique qui pouvaient orienter, à des degrés divers, sa lutte idéologique dans le domaine de la création visuelle. Il a essayé de faire siens ces points de vue tout en les redéfinissant dans le cadre de sa politique culturelle dans le domaine artistique au cours des années 1940-1950. À partir de ces indications dispersées et incomplètes, il a essayé de forger une doctrine d'art de parti.

⁷² POLIANSKI, Valerian, Cité par CHAMPARNAUD, François, *op.cit.*, p. 172-177.

⁷³ La question de la primauté du contenu sur la forme partagée par le mouvement proletkult et Lounatcharsky rencontre une résistance chez la Société d'étude du langage poétique (OPOIAZ). Elle représente la branche de Saint-Petersbourg du courant de linguistes et de théoriciens de la littérature russe en complément de celle de Moscou dirigée par Roman Jakobson. S'étant développée en Russie entre 1915 et 1930 autour de Victor Chlovski et Boris Eichenbaum, ce mouvement littéraire proche du futurisme se verra vite taxé de formalisme par rapport à son orientation esthétique. « Ce qui nous caractérise n'est pas le formalisme en tant que théorie esthétique, ni une "méthodologie" représentant un système scientifique défini, mais c'est le désir de créer une science littéraire autonome à partir des qualités intrinsèques des matériaux littéraires ». Cf. EICHENBAUM, Boris, Cité par CHAMPARNAUD, François, *op.cit.*, p. 332. Avec les formalistes russes, l'étude de la forme pour le contenu est mise en cause. Elle cesse d'être une enveloppe pour devenir une intégrité dynamique porteuse de son propre contenu. Aussi considèrent-ils que pour comprendre une œuvre en tant qu'œuvre, il faut partir d'abord de sa structure. Étant une activité spécifique, la littérature évolue selon ses propres lois qu'il revient avant tout de découvrir. Selon eux, il s'avère important de rester dans le cadre littéraire pour ne pas se perdre dans des considérations relevant d'autres champs (histoire sociale, économie...), *Ibid.*, p. 332-333.

Chapitre 2 – Le Parti Communiste Français et l’adoption de l’art de parti

La période 1947-1954 représente un moment crucial dans l’histoire de la pensée esthétique du Parti Communiste Français. C’est pendant cette fourchette historique que le PCF a défini sa politique officielle vis-à-vis de la création artistique connue sous le nom d’art de parti. Revenons sur la formulation de cette politique artistique.

Formulation

À partir de l’année 1947, la question artistique a pris une importance particulière au sein du PCF à travers la tentative d’adoption par ce dernier de la doctrine de l’art de parti dont le nouveau réalisme français constituerait l’application à travers la peinture. Le XI^e congrès du Parti Communiste Français de 1947 marque ainsi un tournant dans l’histoire de la pensée artistique et culturelle du parti en consacrant et définissant cette esthétique comme ligne générale de la politique artistique de ce PC.

Néanmoins, avant le XI^e congrès, les débats sur le réalisme se tenaient dans des structures et revues proches du PCF comme la revue *Commune* (1933-1937), l’Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR) fondée en 1932, dirigée respectivement par Paul Vaillant-Couturier et Louis Aragon, et la Maison de la Culture créée en 1935 et présidée par Louis Aragon⁷⁴.

Dans les années 1945-1956 précédant le XI^e congrès, une polémique est déclenchée au sein du parti autour de la question esthétique. Déjà lors du X^e congrès en 1945, Georges Cogniot avait opté pour une certaine liberté des artistes en affirmant que le PCF « n’impose bien entendu à ses adhérents aucune esthétique particulière⁷⁵ ».

Lors de ce même congrès, Roger Garaudy émet, au sujet du peintre communiste, une idée qui confère à l’artiste un certain intérêt à l’égard d’une esthétique révolutionnaire. D’après le théoricien, un grand peintre qui est communiste devrait être en mesure d’utiliser son génie pour exprimer les mêmes passions que le peuple⁷⁶. À travers un article paru en

⁷⁴ FOUGERON, Lucie, « Un exemple de mise en images : le "réalisme socialisme" dans les arts plastiques en France (1947-1954) », *Sociétés & Représentations*, n° 15, 2003/1, p.195-214.

⁷⁵ GARAUDY, Roger, COGNIOT, Georges, « Les intellectuels et la Renaissance française », Discours au Xe congrès du PCF, 26-30 juin 1945, Paris : Éditions du Parti Communiste Français, 1945, p. 22.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 5.

1946, Roger Garaudy a rompu avec cette idée en allant jusqu'à nier l'existence d'une esthétique communiste.

IL N'Y PAS UNE ESTHETIQUE DU PARTI COMMUNISTE (en majuscule dans le texte). [...]. Et qu'on ne nous assourdisse plus cette querelle du « formalisme » et du « réalisme ». Qu'est-ce qui est « marxiste »? Les recherches « d'avant-garde » ou le « sujet »? Ni l'un ni l'autre ... Les peintres communistes ne portent pas d'uniforme, pas plus d'ailleurs qu'aucun autre communiste. Ce sont les fascistes qui portaient tous la même chemise, brune ou noire, et levaient le même bras ...⁷⁷.

Si l'on pourrait bien comprendre la tentative de Garaudy de dépasser le clivage Abstraction/Réalisme, sa négation d'une « esthétique communiste » conduit à l'impasse de laisser le parti indifférent face à un phénomène (la création artistique) appelé à exercer une certaine influence sur les représentations et les pratiques sociales. Louis Aragon prendra le contre-pied de cette affirmation en la taxant d'éclectisme et volera au secours du réalisme au nom du matérialisme historique. L'écrivain dira à ce sujet :

[...] Le réalisme me paraît la conception qui répond dans l'art et la littérature au matérialisme historique ... La crainte de passer pour porter un uniforme fait que certaines gens s'habillent de toutes les couleurs, ne voient pas qu'ils portent tous la même livrée, celle de l'Arlequin, bon serviteur de ses maîtres, ... Je veux ici dire, ne parlant qu'en mon nom, que je considère que le P.C. a une esthétique, et que celle-ci s'appelle le réalisme⁷⁸.

Il reste malgré tout à établir le lien entre le matérialisme historique qui appréhende les phénomènes sociaux dans leur processus, leurs liaisons universelles et actions réciproques, leurs contradictions, leurs progrès par bonds ; et le réalisme prôné par Louis Aragon. Cette controverse sur l'esthétique révolutionnaire se termine par l'autocritique de Roger Garaudy et le parti tentera d'adopter un an plus tard la doctrine de l'art de parti dans son XI^e congrès.

Au cours de ce congrès, Laurent Casanova attire l'attention sur les enjeux politiques de la création artistique. À ses dires, les luttes idéologiques qui participent à la structuration de la vie politique chevauchent également la pratique artistique⁷⁹. Dans cette perspective, l'empirisme bourgeois se situe au confluent de l'art réactionnaire et la politique réactionnaire ; alors que l'art d'avant-garde et la politique d'avant-garde détiennent comme

⁷⁷ GARAUDY, Roger, « Artistes sans uniforme », *Arts de France*, 1946, n° 9, p.17, Cité par BERTHET, Dominique, *Le P.C.F., la culture et l'art*, Paris : Éditions de la table ronde, 1990, p.121.

⁷⁸ ARAGON, Louis, « Art zone libre », *Les Lettres françaises*, 29 novembre 1946, p.1, Cité par BERTHET, Dominique, *op.cit.*, p. 122.

⁷⁹ CASANOVA, Laurent, « Le communisme, la pensée et l'art », *op.cit.*, p. 16-17

point commun les nécessités du développement historique⁸⁰. L'art d'avant-garde qui repose sur la liberté d'expression de l'artiste présente comme caractéristiques : l'éducation du peuple, la recherche objective des valeurs culturelles et la responsabilité personnelle face au peuple⁸¹.

Il en ressort de ces propositions une lutte idéologique de contenu autour de la notion d'art d'avant-garde qui renvoie à la problématique non moins troublante des spécificités d'une esthétique révolutionnaire. Néanmoins, le critère dialectique du développement historique avancé par Casanova comme base de principe de l'art d'avant-garde suggère que l'esthétique révolutionnaire ne saurait garder la même forme partout et à tous les moments de l'histoire.

Lors du XII^e congrès du parti en avril 1950, cette vision de l'art révolutionnaire trouve une inspiration dans le réalisme socialiste. Dans l'intervention du secrétaire général Maurice Thorez, la recommandation faite aux artistes est clairement formulée :

Nous avons demandé à nos écrivains, à nos philosophes, à nos peintres, à nos artistes, de se battre sur les positions idéologiques et politiques de la classe ouvrière. Aux œuvres décadentes des esthéticiens bourgeois, partisans de l'art pour l'art, au pessimisme sans issue et à l'obscurantisme rétrograde des « philosophes » existentialistes, au formalisme des peintres pour qui l'art commence là où le tableau n'a pas de contenu, nous avons opposé un art qui s'inspirait du réalisme socialiste et serait compris de la classe ouvrière, un art qui aiderait la classe ouvrière dans sa lutte libératrice⁸².

Maurice Thorez fait de l'art de parti un recours alternatif face à la décadence de l'esthétique bourgeoise tout en rejoignant le principe d'un art fondé sur le développement historique et l'idée de la création comme front de luttes idéologiques avancés par Laurent Casanova. De même, le secrétaire général prolonge la redéfinition de la liberté de l'artiste qu'il oppose, comme l'a fait d'ailleurs Lénine, à la situation de dépendance des créateurs face aux puissances de l'argent⁸³.

Cet art d'avenir qui prétend émanciper l'artiste des servitudes du capitalisme constitue pour Thorez un retour aux grandes traditions qui ont fait les succès des périodes de floraison artistique sur la base d'une adéquation de la forme au contenu. « Les grands maîtres sont grands par le contenu de leurs œuvres. A ce contenu, ils ont toujours trouvé la forme

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² THOREZ, Maurice, « La lutte pour l'indépendance nationale et pour la paix », Rapport au XII^e congrès du PCF, 2-6 avril 1950, Cité par BERTHET, Dominique, *op.cit.*, p. 116.

⁸³ *Ibid.*, p. 116-117.

qui convenait⁸⁴». Dans le concret, les difficultés rencontrées dans l'application des objectifs de l'art de parti et les tensions internes qu'il a provoquées auront limité l'évolution de ce courant artistique à la fourchette historique 1948-1954. Voyons ses principales étapes.

Le court règne du nouveau réalisme français

On peut situer le début du nouveau réalisme dans la peinture du PCF à partir de la parution de la toile *Les Parisiennes au marché* [fig.1] d'André Fougeron⁸⁵ lors du salon d'automne de 1948. Ce tableau présentant avec un réalisme cru une scène de genre d'un groupe de ménagères venant acheter du poisson dans un marché de Paris, a fait scandale.



Figure 1 : FOUGERON, André, *Parisiennes au marché*, 1948

Au premier plan de la toile, on retrouve des poissons alignés pêle-mêle sur une table de vente autour de laquelle se trouvent quatre femmes. À gauche du tableau, la poissonnière

⁸⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁵ André Fougeron a vu le jour à Paris en 1913 et a rendu l'âme en 1998 à Ambroise. Il s'est fait connaître dans le monde pictural à travers ses peintures sur la guerre civile espagnole, notamment *Espagne martyre* et *Mort et faim, Espagne* parues en 1937. Il adhère au Parti Communiste Français en 1939 et demeurera membre de ce parti jusqu'à sa mort. Président du Front national des Arts au cours de la résistance, il fait paraître clandestinement des tracts à travers son atelier et publie *À mort la bête* dans un contexte de résistance au nazisme. Au salon d'automne de 1948, André Fougeron présente la toile *Parisiennes au marché*. Cette œuvre assez révélatrice constitue une véritable porte d'entrée dans le réalisme socialisme aux couleurs françaises. La même année, il réalise une affiche pour le PCF sur la bombe atomique qui sera interdite par le ministre de l'intérieur Jules Moch. Fougeron exécute en 1949 la toile *Hommage à André Houiller*, ce militant assassiné par la police au moment où il collait un tract reprenant cette affiche. Il a peint quarante toiles et dessins pour l'exposition « Le pays des mines » organisée par le PCF en 1951. La plupart de ces œuvres célèbrent la grève des mineurs de 1948 et décrivent les conditions de vie de ces ouvriers. La dénonciation de la déviation ouvriériste de son œuvre par certains membres du parti, notamment Louis Aragon, et l'abandon de l'art de parti par le PCF contribueront à le refouler dans l'oubli. Cf. BELLET, Harry, « Fougeron le maudit », *Le Monde*, mai 2014, page consultée le 15 février 2021, < https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/04/10/fougeron-le-maudit_4399340_3246.html> / BOUCHET, Philippe. « FOUGERON ANDRE - (1913-1998) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], page consultée le 15 février 2021, < <https://www.universalis.fr/encyclopedie/andre-fougeron/>> / RIOU, Gwenn, *La lutte idéologique sur le front artistique : les écrits sur l'art dans Commune et Les Lettres françaises (1933-1954)*, op.cit.

montre par sa main gauche un poisson à une acheteuse à côté d'elle munie d'un panier vide. La femme à droite est habillée en rouge avec également un sac vide. Sa main gauche soutient un enfant tandis que sa main droite touche la queue d'un poisson.

La quatrième femme de ce premier plan semble regarder le spectateur et reste distraite par rapport à la scène de vente. En arrière-plan on peut voir deux autres femmes dont l'une paraît regarder en direction de l'étal de poisson et l'autre baisse la tête. Dans le fond du tableau apparaît un ciel émaillé de nuage suggérant une période propice au passage au marché.

Pour Alain Bonfand, cette œuvre représente le petit peuple de Paris face aux effets d'une inflation qui a engendré la faim au cours de l'année 1948⁸⁶. Le panier et le sac vides ainsi que les visages des acheteuses tradiraient une certaine précarité des catégories populaires⁸⁷.

Le scandale consécutif à ce tableau se produit pour deux raisons nous dit Gwenn Riou⁸⁸. D'abord, ses détracteurs considèrent l'œuvre comme une régression de la peinture dite « moderne » à la peinture réaliste. Ainsi *Le Monde* affirma que le peintre s'est perdu et tombe en deçà de ses possibilités⁸⁹. Serge Guilbaut dira que le chef de file du nouveau réalisme « passait des connaisseurs modernes à la classe ouvrière engagée, avec l'intention de perturber les pouvoirs établis⁹⁰».

Ensuite, l'œuvre est perçue comme l'expression de la soumission de Fougeron aux diktats du Parti qui définit dès 1947 la nouvelle ligne de conduite à adopter dans le domaine de l'art⁹¹. Ce changement brusque a créé une tension à l'intérieur du PC et même chez des artistes engagés dans ce mouvement⁹².

En effet, depuis 1947, le salon d'automne se transforme en une véritable arène où s'affrontent l'abstraction et le réalisme. Tandis que la critique « bourgeoise » reste perplexe par rapport à la peinture du nouveau réalisme français, la presse du parti la couvre d'éloges. L'impact du tableau des *Parisiennes au marché* d'André Fougeron en 1948 pousse Jean

⁸⁶ BONFAND, Alain, *L'art en France 1945-1960*, Paris : Nouvelles Éditions Françaises, 1995, p. VII.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ RIOU, Gwenn, *La lutte idéologique sur le front artistique : les écrits sur l'art dans Commune et Les Lettres françaises (1933-1954)*, *op.cit.*, p. 407-408.

⁸⁹ VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *Actes de la recherche en sciences sociales*, *op.cit.*

⁹⁰ GUILBAUT, Serge, Cité par BONFAND, Alain, *op.cit.*, p. VII.

⁹¹ RIOU, Gwenn, *La lutte idéologique sur le front artistique : les écrits sur l'art dans Commune et Les Lettres françaises (1933-1954)*, *op.cit.*, p. 407-408.

⁹² VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *op.cit.*

Marcenac à recourir à l'image de minotaure pour qualifier le réalisme dans sa lutte contre l'abstraction⁹³.

Les salons d'automne de 1949 et 1950 ont renforcé la polarisation de l'appréciation des œuvres du nouveau réalisme français. En 1949, les débats autour des œuvres du nouveau réalisme dépassent Fougeron et Taslitzky pour atteindre d'autres peintres tels : Mireille Mialhe, Vénitien, Laglenne, Orazi, Zambeaux, Singer, Amblard, Marie-Anne Lansiaux, Milhau ... C'est pendant ce salon qu'André Fougeron expose sa toile *Hommage à Houiller* [Annexe, fig.2] Tout comme les *Parisiennes au marché*, ce tableau a reçu nombre d'éloges par la presse du parti. Jean Marcenac la qualifiait comme « magnifiquement et généreusement scandaleuse⁹⁴ ». Il faut dire que cette œuvre représente de l'avis de l'historienne de l'art Sarah Wilson « le plus intéressant témoignage d'un peintre communiste⁹⁵ ».

Au cours du salon d'automne de 1950 le prétendu succès du nouveau réalisme se maintient avec l'exposition des mêmes peintres réalistes du salon antérieur. Pour Marcenac, cette année représente un tournant au sens qu'elle consacre la prédominance du courant néo-réaliste « faisant partout reculer la peinture du "non-dire" ⁹⁶ ». Ce même critique qui a invoqué la métaphore du « réalisme de minotaure » en 1949, déclare avec le même ton triomphal en 1950 : « En trois ans le nouveau réalisme a rendu à la peinture les couleurs de la France⁹⁷ ».

1951 constitue le paroxysme de cet art. Deux événements contribuent à son prétendu sommet. D'une part, l'exposition au début de l'année « Le pays des mines » de Fougeron a suscité l'apologie d'une fraction des dirigeants du parti tout en laissant préoccupé un certain nombre de militants. Jeannine Verdès-Leroux qualifie cette situation de désaccords masqués par une unanimité de façade dans le respect du principe de l'esprit de parti ou pour résister face à la critique « bourgeoise »⁹⁸. D'autre part, il y a lieu de mentionner le décrochage par la police de sept toiles exposées au Salon d'automne de 1951 sous l'accusation d'atteinte au

⁹³ DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art, op.cit.*, p. 158.

⁹⁴ MARCENAC, Jean, « Le salon d'automne. Les réalistes sur le chemin de la grande peinture », *Les Lettres françaises*, 29 septembre 1941, p. 1, Cité par BERTHET, Dominique, *op.cit.*, p. 159.

⁹⁵ WILSON, Sarah, « "La beauté révolutionnaire" ? Réalisme socialiste and French Painting 1935-1954 », *Oxford Art Journal*, 1980, Vol. 3, n° 2, p. 61-69.

⁹⁶ VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1979, n° 28, p. 33-55.

⁹⁷ MARCENAC, Jean, Cité par DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art, op.cit.*, p. 159.

⁹⁸ VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *op.cit.*

sentiment national⁹⁹. Le Parti a vécu cette décision du gouvernement et les protestations qui en sont suivies comme une victoire du nouveau réalisme. Jean Marcenac avancera :

Depuis quatre ans, le Salon d'automne est le champ privilégié d'une bataille dont l'histoire de l'art, un jour, dira toute l'importance. Cette bataille est celle que, d'une façon chaque jour plus consciente, des peintres chaque jour plus nombreux [...] mènent au nom de ce qui fut et reste la peinture, comme au nom, de ce qu'elle sera, contre tout ce qui est abaissement, perversion et à la fin renoncement de ce grand art [...] C'était assez pour déchaîner la presse et faire crier au complot ...¹⁰⁰.

En outre, au salon d'automne de 1952 l'attraction néo-réaliste se trouve déjà en perte de vitesse. Quoi que décrit comme le « Salon de la tradition réaliste¹⁰¹», Victor Joannès le considère plutôt comme un recul. Il souligne dans un bilan les insuffisances du PC français dans le domaine des arts et des lettres, plus spécifiquement le ralentissement du contenu social de l'époque dans les œuvres par rapport aux salons antérieurs¹⁰².

Mais le nouveau réalisme va véritablement faire montre de ses premiers signes d'essoufflement à travers le scandale de l'affaire *Portrait de Staline* [fig.3]. En effet, à la mort du chef d'État soviétique le 5 mars 1953, un portrait de Staline par Pablo Picasso est paru à la une de l'hebdomadaire *Les Lettres françaises* du 12 mars de cette même année.



Figure 3 : PICASSO, Pablo, *Portrait de Staline*, 1953

⁹⁹ VERDÈS-LEROUX, Jeannine, *Au service du Parti, Le parti communiste, les intellectuels et la culture* (1944-1956), Paris : Fayard / Minuit, 1983, p. 300.

¹⁰⁰ MARCENAC, Jean, « Quatre ans d'une bataille », *Les Lettres françaises*, 7 novembre 1951, p. 5 et 8, Cité par DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art*, op.cit., p. 160-161.

¹⁰¹ DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art*, op.cit., p. 161.

¹⁰² JOANNÈS, Victor, « Le travail idéologique et politique dans le domaine de la littérature et des arts », *Cahiers du communisme*, février 1953, p. 180-193.

Ce portrait donne à voir une description assez bizarre de Staline. Dans l'image, le visage jeune du dirigeant soviétique coexiste avec des moustaches recouvrant la quasi-totalité de sa bouche et un cou non proportionnel au reste du portrait, renvoyant à une période plus vieille de sa vie. L'action sur les lignes du corps tendant vers la caricature révèle le style de Picasso et écarte en même temps le portrait de Staline de l'iconographie communiste traditionnelle.

Cette représentation inhabituelle du leader soviétique, a provoqué l'énervement de certains membres du parti et de certains lecteurs. Le 18 mars, le PCF fait sortir un communiqué où le premier paragraphe précise : « Le secrétariat du Parti communiste français désapprouve catégoriquement la publication dans *Les Lettres françaises* du 12 mars du portrait du grand STALINE (en majuscule dans la lettre) dessiné par le camarade Picasso¹⁰³ ».

André Fougeron avait bien avant exprimé son vif désaccord avec la parution du dessin dans une lettre adressée à Auguste Lecoœur du 13 mars 1953 qui n'était pas destinée à être publiée. « Je vous écris pour vous faire connaître mon indignation et ma tristesse devant le dessin de notre Camarade Picasso paru en première page du numéro des "Lettres françaises" représentant soi-disant le Grand Staline¹⁰⁴ ». Il faut toutefois préciser que le chef de file du nouveau réalisme français allait plus tard revenir sur cette lettre en la considérant comme une grave erreur¹⁰⁵.

À côté des considérations esthétiques, le climat qui prévalait à l'époque au sein de la direction du parti aide à comprendre le rejet du portrait. Avec l'absence prolongée de Maurice Thorez en séjour médical en Union Soviétique (1950-1953), le rapport de force tourne à l'avantage du bloc « ouvrieriste » emmené par Lecoœur. L'attaque contre le dessin de Picasso se veut en même temps un coup porté contre Louis Aragon et l'ancien bloc dominant.

¹⁰³ Secrétariat du Parti Communiste Français, « Communication du secrétariat du Parti Communiste Français », *l'Humanité*, 18 mars 1953, p. 1, Cité par RIOU, Gwenn, *La lutte idéologique sur le front artistique : les écrits sur l'art dans Commune et Les Lettres françaises (1933-1954)*, *op.cit.*, p.526

¹⁰⁴ FOUGERON, André, Lettre au secrétariat du PCF, 13 mars 1953, Cité par DESBIOLLES, Yves Chevretils, « Du pays des mines à Civilisation atlantique, la peinture morale de Fougeron comme cité imaginaire », *op.cit.*

¹⁰⁵ DESBIOLLES, Yves Chevretils, « Du pays des mines à Civilisation atlantique, la peinture morale de Fougeron comme cité imaginaire », *op.cit.*

Pourtant, au retour de Thorez à la fin de l'année 1953, le communiqué du 18 mars sera dénoncé et Picasso réhabilité. Appréciant cette affaire, Gwenn Riou identifie une contradiction entre la ligne de l'art de parti et la façon dont le PCF a résolu la question. Aussi avance-t-il :

La ligne thorézienne qui condamne l'ouvriérisme de Lecoq permet de réhabiliter le *Portrait de Staline*. Toutefois, c'est également – et paradoxalement – cette même ligne (dont la demande d'application est formulée en 1947 par Casanova) qui est à l'origine de la cristallisation du principe du « nouveau réalisme » comme art de parti qui ne permet aucun écart sous peine d'être condamné pour formalisme¹⁰⁶.

Ce portrait de Staline peut nous aider à mieux comprendre la pertinence des différents points de vue exprimés dans le parti sur l'« esthétique communiste ». Les remous qu'il a suscités contredisent l'idée de négation d'une « esthétique communiste » avancée par Roger Garaudy. De même, le rejet de l'image tant au sein du PCF qu'au niveau d'une certaine frange de son lectorat porte à remettre en cause la séparation étanche, on va le voir plus loin, voulue par Léger et Pignon entre le domaine du politique et celui de l'esthétique. La représentation d'un Staline dans l'absence du rôle politique de guide de la lutte révolutionnaire du prolétariat, dans la rupture avec le triomphalisme soviétique, bref dans l'éloignement des grandes références le rapprochant du réalisme soviétique, même si elle émane d'un artiste de grande renommée, avait de quoi choquer une partie des communistes.

De plus, la désapprobation de la peinture d'André Fougeron représente un autre aspect du déclin du nouveau réalisme français. Parmi les auteurs du parti qui s'en prendront à Fougeron, Louis Aragon semble être le plus sévère. Alors qu'en 1947 Aragon faisait l'éloge du chef de file du nouveau réalisme et voyait en lui le porteur du « destin de l'art figuratif », par ricochet « le destin du monde », l'écrivain livre en novembre 1953 un jugement on ne peut plus étonnant sur la toile *Civilisation atlantique* [Annexe, fig.4] du peintre exposée lors du Salon d'automne de 1953.

Il serait déshonnête de ne pas dire à Fougeron, et cette fois publiquement ... qu'il se trompe. Qu'il est sorti de la voie du réalisme. Que ce n'est pas ainsi que peuvent et doivent s'exprimer les idées que nous avons en commun. [...] Mais l'in vraisemblable ici [...] c'est la peinture même hâtive, grossière, méprisante, du haut d'une maîtrise qu'on croit posséder une fois pour toutes, la composition antiréaliste [...] sans respect de la crédibilité [...] Il faut dire halte-là à Fougeron¹⁰⁷.

¹⁰⁶ RIOU, Gwenn, *La lutte idéologique sur le front artistique : les écrits sur l'art dans Commune et Les Lettres françaises (1933-1954)*, op.cit., p. 534.

¹⁰⁷ ARAGON, Louis, Cité par BERTHET, Dominique, *Le P.C.F., la culture et l'art*, op.cit., p. 248.

André Fougeron répondra aux critiques, notamment celle d'Aragon en faisant sa propre autocritique¹⁰⁸. En ce qui concerne ses erreurs, il avoue qu'il en porte entièrement la responsabilité en épargnant le parti. Fougeron soutient :

... à propos des fautes dans lesquelles je me suis laissé entraîner, je veux seulement dire que ce que j'ai pu faire de mieux, c'est au Parti tout entier et seulement au Parti que cela appartient. Et mes fautes, ou si l'on préfère mes mauvais tableaux, c'est moi qui en suis le principal responsable pour ne pas avoir assimilé les leçons du Parti ... Je vais m'efforcer de tout faire pour corriger mes erreurs personnelles dans mon travail ...¹⁰⁹

Le XIII^e congrès du PCF de juin 1954 sonne le glas du nouveau réalisme français. À travers son intervention, Louis Aragon analyse les erreurs de cette politique artistique et annonce que cette page est dorénavant tournée¹¹⁰. Il explique ces erreurs par un manque de vigilance idéologique qui a conduit à l'ouvriérisme et à l'opportunisme dans la création artistique du parti en l'absence du secrétaire général Maurice Thorez. La conclusion de son discours illustre le passage à une autre période :

A la sortie d'une période comme celle qui vient de se terminer [...] il m'a paru plus utile d'apporter une lumière qu'on peut trouver crue sur les conditions réelles du travail parmi les intellectuels et les erreurs qui ont eu cours parmi nous, dont le redressement est commencé, mais qui n'ont pas été jusqu'ici arrachées avec la racine ...¹¹¹

En outre, d'autres expositions à côté des salons d'automne ont participé à l'essor du nouveau réalisme français. Mentionnons d'abord l'exposition d'André Fougeron « Carnet de route » tenue en juin 1951 à la galerie d'art du Faubourg où sont exposés des tableaux en petits formats, dessins et aquarelles. Ensuite, ce même peintre présentait des toiles exprimant des scènes rustiques, paysages et natures mortes lors de l'exposition le « Pays de Touraine » à la galerie Creuse en novembre 1952.

De plus, l'exposition « Algérie 52 » organisée à la galerie Weil en janvier 1953 réunit des dessins et toiles décrivant la situation coloniale en Algérie par Boris Taslitzky et Mireille Miailhe. L'exposition « De Marx à Staline » du 14 au 31 mai 1953 réalisée à l'occasion du 70^e anniversaire de la mort de Karl Marx dominée par la peinture d'histoire et le portrait

¹⁰⁸ FOUGERON, André, Cité par BERTHET, Dominique, *Le P.C.F., la culture et l'art*, op.cit., p. 253.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 253.

¹¹⁰ ARAGON, Louis, « Discours au XIII^e congrès du PCF », *Cahiers du communisme*, juin-juillet 1954, p. 834-848.

¹¹¹ *Ibid.*

constitue enfin le dernier événement de l'art de parti dans la création plastique du PC français¹¹².

Le portrait des grandes figures de l'histoire du mouvement communiste, la peinture d'histoire et le paysage l'iconographie du nouveau réalisme français constituent pour Jeannine Verdès-Leroux, Dominique Berthet et Lucie Fougeron les traits dominants de l'imagerie du nouveau réalisme française¹¹³.

Aux dires de Verdès-Leroux, l'ensemble de la peinture du nouveau correspond à une véritable illustration d'art de propagande¹¹⁴. Ce parti pris pour la peinture élogieuse glorifiant les grands leaders trouve une explication, suivant son raisonnement, dans le contexte de l'époque où aussi bien dans le PC français qu'au sein de son modèle soviétique, le « culte de la personnalité » était une pratique très prisée¹¹⁵. L'historienne soutient que la qualité de cette peinture laisse à désirer par rapport à l'abandon des recherches formelles au profit de l'immédiateté et la lisibilité¹¹⁶.

De son côté, de Lucie Fougeron relate la portée monumentale de cette peinture dite de parti. Il s'agit dans bon nombre de cas de tableaux de grande taille dont le choix suggère la négation de la peinture de chevalet assimilée à un instrument de décoration de chambres bourgeoises¹¹⁷.

Un autre aspect relevé par la chercheuse, en ce qui concerne le nouveau réalisme, porte sur sa liaison, voire son ancrage dans l'héritage national français. Il se veut en même temps un art au service de la classe ouvrière qu'art qui protège le patrimoine culturel de la Nation. Ce dernier aspect devient plus éclairant lorsqu'on le replace dans le contexte de la guerre froide où le PCF voulait œuvrer dans le sens de la défense des intérêts supérieurs de la Nation face à la menace de l'impérialisme étasunien.¹¹⁸

¹¹² Voir : BERTHET, Dominique, *Le P.C.F., la culture et l'art*, *op.cit.* / LACOTE, René, « L'exposition "De Marx à Staline" », *op.cit.*

¹¹³ Voir : DOMINIQUE, Berthet, *Le P.C.F., la culture et l'art*, *op.cit.* / FOUGERON, Lucie, « Un exemple de mise en images : le "réalisme socialisme" dans les arts plastiques en France (1947-1954) », *op.cit.* / VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *op.cit.*

¹¹⁴ VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *op.cit.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ FOUGERON, Lucie, « Un exemple de mise en images : le "réalisme socialisme" dans les arts plastiques en France (1947-1954) », *op.cit.*

¹¹⁸ *Ibid.*

En somme, la tentative d'application de l'art de parti dans la création visuelle aura été de courte durée au sein du Parti Communiste Français. Cette brève évolution se trouve en déphasage à l'éloquence et les attentes tributaires de ses formulations. Il s'avère ainsi important d'approfondir les fondements de l'application de cette doctrine esthétique, le nouveau réalisme français.

Chapitre 3 – Des fondements du nouveau réalisme à la critique de parti

Le nouveau réalisme se veut à la fois l'héritier de l'art figuratif de la France et une application du réalisme socialiste soviétique. À travers ce chapitre, nous nous intéressons à aborder ses caractéristiques, le dialogue qu'il entretient avec la doctrine esthétique soviétique et à relever brièvement les caractères de la critique de parti.

Caractéristiques

Le nouveau réalisme français se différencie des autres esthétiques par un certain nombre de caractéristiques. D'une part, il se présente comme l'application de la théorie matérialiste du reflet dans le domaine artistique. Selon cette théorie, les représentations ou la conscience des hommes constituent un reflet du monde matériel : « ... le mouvement de la pensée n'est que la réflexion du mouvement réel, transporté et transposé dans le cerveau de l'homme¹¹⁹ ». Les œuvres d'art seraient ainsi la forme artistique que prend le monde réel dans la conscience des créateurs. La théorie du reflet se précise dans l'intervention du secrétaire général du PC français en ces termes : « Demander à l'art d'être le miroir de cette réalité, demander à l'artiste de se libérer des entraves qui le condamnent à la prostitution intellectuelle et à la stérilité, c'est vivifier l'art et hausser l'artiste¹²⁰ ».

Cette conception débouche alors sur deux considérations. Premièrement, l'œuvre d'art qui reflète le réel passe par la médiation des formes artistiques qui fait que l'œuvre n'est jamais une copie fidèle de la réalité, mais plutôt sa réinterprétation selon la logique propre du monde de l'art. Deuxièmement, aucune œuvre n'échappe à ce rapport à la réalité. Il reste à identifier les modalités d'expression de ce rapport chez chaque artiste, étudier les échanges entre logique sociale et logique artistique ou encore rendre compte du réel par l'intermédiaire des formes, des techniques, du dessin, de la couleur etc.

Dans la perspective marxiste, en plus d'être un reflet, l'art se révèle un produit des rapports et des luttes de classes dans la société. C'est pourquoi la doctrine de l'art de parti, d'autre part, se veut un art ouvrier, c'est-à-dire un art qui, à l'instar de la conception de Lénine, défend les intérêts de classe du prolétariat. Maurice Thorez, on se le rappelle, avait

¹¹⁹ MARX, Karl, *Le Capital*, Livre I, Postface de la deuxième édition allemande du 24 janvier 1873, Traduit de l'allemand par ROY, Joseph, Paris : Éditions Sociales, 1867, p. 29.

¹²⁰ THOREZ, Maurice, « La lutte pour l'indépendance nationale et pour la paix », Rapport au XIIIe congrès du PCF, 2-6 avril 1950, Cité par BERTHET, Dominique, *Le P.C.F., la culture et l'art, op.cit.*, p. 141.

exprimé cette idée au cours du XII^e congrès du PCF en avril 1950 en recommandant aux artistes de « se battre sur les positions idéologiques et politiques de la classe ouvrière ». Mais comment traduire le point de vue du prolétariat à travers la création artistique ?

Ces propos de Thorez se situent dans le sillage de l'intervention de Laurent Casanova au XI^e congrès qui établit un lien étroit entre le progrès des valeurs culturelles et l'action des masses. Il déclarait : « Quand les peuples s'ébranlent, l'origine des VALEURS CULTURELLES ET LES RAISONS DE LEURS PROGRÈS AFFLEURENT À PROPREMENT PARLER ET DE FAÇON IMMÉDIATEMENT PERCEPTIBLE DU MOUVEMENT DES MASSES (en majuscule dans le texte) ¹²¹».

André Fougeron reprend un an plus tard ce point de vue pour justifier l'importance qu'il accorde au sujet dans sa peinture. Le chef de file du nouveau réalisme français clarifie : « Les prémisses d'un nouveau réalisme sont à extraire de la richesse des sentiments du peuple considéré comme principale source d'inspiration, de *sujet*¹²²».

Pourtant, l'art ouvrier bute contre le problème de la réception dudit art par ses destinataires. Partageant la préconisation thorézienne d'un art accessible à la classe ouvrière, Casanova essaie dans sa même intervention de le résoudre en associant l'effort pour organiser la compréhension d'une œuvre au sein des masses par une action réciproque émotionnelle entre ces dernières et l'artiste¹²³. L'émotion paraît ici comme la solution enfin retrouvée face à la faiblesse du capital esthétique des masses populaires en permettant leur dialogue avec les œuvres en vue d'une conscientisation pour la lutte contre le capitalisme.

Le parti pris esthétique pour les ouvriers ou plus largement les masses populaires a exercé une influence non moins considérable sur l'univers iconographique du nouveau réalisme français. C'est ce qui justifie la présence dans la peinture des thèmes comme : les luttes ouvrières de l'époque, les ouvriers dans leurs métiers, la mort de l'ouvrier et les organisations de la classe ouvrière¹²⁴.

De plus, la ligne officielle de l'art de parti adoptée par le PCF conduit à un art de propagande. Car la défense des intérêts du prolétariat par le truchement de l'art requiert de ce dernier une mission d'éducation nouvelle, de propagation d'idées de type nouveau à

¹²¹ CASANOVA, Laurent, « Le communisme, la pensée et l'art », *op.cit.*, p. 8.

¹²² FOUGERON, André, « Le peintre à son créneau », *La Nouvelle critique*, n° 1, décembre 1948, p. 96-98.

¹²³ CASANOVA, Laurent, « Le communisme, la pensée et l'art », *op.cit.*, p. 14.

¹²⁴ VERDÈS-LEROUX, Jeannine, *Au service du Parti, Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, *op.cit.*, p. 306-307.

l'encontre des idées dominantes qui assurent la reproduction de l'oppression des masses populaires.

Le recours à l'idée de l'art de la propagande se dévoile non seulement dans l'intervention de Maurice Thorez au XII^e congrès, mais se profile davantage chez Laurent Casanova dans sa manière de mettre en relation avant-garde politique et avant-garde artistique. Car, comme on l'a déjà mentionné plus haut, ce responsable à l'époque de la section des intellectuels du parti, identifie l'éducation du peuple comme l'une des caractéristiques de l'art d'avant-garde tel qu'il le redéfinit¹²⁵.

On se retrouve ainsi en présence d'une formulation optimiste de la fonction de participation de l'artiste à l'édification d'une société plus juste et plus humaine. C'est ce qui ressort encore du discours du secrétaire général en soutenant : « ... Nous préconisons une littérature optimiste, tournée vers l'avenir, exaltant l'effort, la solidarité, la marche vers une société meilleure qui est à bâtir de nos mains et que nous bâtirons ... ¹²⁶».

Il importe toutefois de préciser que cette vision optimiste de l'art ne faisait pas unanimité au sein du parti. Dominique Berthet a relevé quelques points de vue exprimés à des périodes différentes par l'un des peintres membre du PCF, Fernand Léger, qui permettent de rendre compte du désaccord sur la question. Fernand Léger est catégorique : « L'œuvre d'art ne doit pas participer à la bataille : elle doit être au contraire, le repos après le combat de vos luttes journalières¹²⁷». Dans un autre texte, le peintre de grande renommée souligne une contradiction entre l'art optimiste et l'univers psychique de l'ouvrier. Il affirme : « Entre nous, croyez-vous que l'ouvrier a envie de mettre chez lui un tableau où il se trouve en train de suer dans une usine ? Il préfère un bouquet de fleurs ou un joli paysage. En attendant qu'il se libère lui aussi pour arriver à un plan artistique plus élevé¹²⁸».

De même, l'art de classe n'a pas trouvé non plus l'adhésion d'Édouard Pignon, un autre peintre du PC français. À ses dires, l'art et la lutte politique constituent deux choses différentes et sont trop exigeants pour qu'on puisse les concilier¹²⁹. Pratiquer un art prolétarien semble n'avoir aucune importance pour le peintre qui dira en 1974 : « C'est

¹²⁵ CASANOVA, Laurent, *op.cit.*, p. 16-17.

¹²⁶ THOREZ, Maurice, « Au service du peuple de France », XI^e congrès du PCF, Cité par BERTHET, Dominique, *Le P.C.F., la culture et l'art, op.cit.*, p. 146.

¹²⁷ LÉGER, Fernand, Cité par BERTHET, Dominique, *Le P.C.F., la culture et l'art, op.cit.*, p. 203.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ PIGNON, Édouard, Cité par BERTHET, Dominique, *Le P.C.F., la culture et l'art, op.cit.*, p. 216.

absurde de dire : "Voilà comment vous devez penser parce que vous êtes ouvriers !" [...] Je ne comprends pas et je ne tolère pas que quelqu'un vienne donner des directives pour comprendre la vie telle que lui la conçoit¹³⁰».



Figure 5 : FOUGERON, André, *Les juges*, 1950

La toile *Les juges* [fig.5] d'André Fougeron peut servir d'illustration aux débats internes sur l'art de classe. Ce tableau présente cinq personnages autour d'une table. Il s'agit d'anciens miniers dont les mutilations du corps peignent les traces de l'exploitation capitaliste. L'argument de Fernand Léger paraît ici intéressant au sens où la description de l'amputation de bras, des yeux, la privation ou l'épuisement de certaines parties du corps liés au milieu du travail ont de quoi à rebuter l'ouvrier en quête de loisir. La mise en image de ses conditions pourrait effectivement conduire à un effet pervers consistant en une perception de prolongement de ses souffrances à l'usine dans le domaine symbolique.

D'un autre côté, l'ouvrier parvenu à un plus haut niveau de conscience pourrait développer un autre rapport avec l'image. Ladite description dans cette perspective constituerait un pont entre le travail et le non-travail en vue d'une lutte pour se libérer de sa condition d'oppression. Dans les deux cas se posent alors le problème de l'accès de l'ouvrier à une forme d'art qui fait appel à une certaine culture de l'image et celui du temps du travail critique de conscientisation à travers la peinture. Jeannine Verdès-Leroux a tout à fait raison d'affirmer que l'art de propagande suppose une accessibilité immédiate de l'art par la classe

¹³⁰ PIGNON, Édouard, *Contre-courant*, Paris : Stock, 1974, p. 100, Cité par BERTHET, Dominique, *Le P.C.F., la culture et l'art*, op.cit., p. 217.

ouvrière en vue d'un appui aux luttes politiques tandis qu'elle ne possède ni le goût et le temps pour s'approprier les formes symboliques¹³¹.

Les désaccords des peintres Léger et Pignon sur l'art optimiste révèlent une utilisation plus nuancée de l'art de parti par le Parti Communiste Français. Ces deux peintres et Pablo Picasso ont joui d'une certaine liberté par rapport à la ligne esthétique adoptée par le parti. Lucie Fougerson rapprochera leur rôle de celui de « compagnons de routes »¹³². L'historienne de l'art Sarah Wilson évoquera à son tour une hiérarchisation dans le cadre du réalisme socialiste opérée par Louis Aragon selon laquelle ce groupe de peintres ferait partie de la catégorie des peintres prestigieux, à côté de celle des plus engagés où l'on retrouverait André Fougerson, Boris Talitzky, Mireille Mialhe etc.¹³³.

La conception optimiste de l'art suppose également la primauté du contenu sur la forme. Dans sa fonction d'éducation politique prolétarienne, l'artiste tend à sacrifier les patientes exigences de la recherche formelle au bénéfice d'un contenu socialiste qui se veut immédiatement lisible et compréhensible par la masse des travailleurs. Cette logique esthétique porte nécessairement les germes d'un rétrécissement de la créativité et de l'inventivité plastiques, donc un abaissement du niveau formel de l'art.

En outre, le rejet de l'abstraction constitue une autre caractéristique du réalisme socialisme français. Déjà Casanova considère son équivalent littéraire, en l'occurrence l'art pour l'art, comme un néant érigé en doctrine, un dérèglement de la pensée et une perversion de la sensibilité populaire¹³⁴.

L'abstraction est comprise comme un art de la décadence bourgeoise¹³⁵, du désenchantement d'une société face à son avenir. Cette idée figure dans le discours de Thorez susmentionné et aussi chez Jean Marcenac. Dans un article paru dans *Les Lettres françaises*, ce dernier dénonce avec éloquence :

¹³¹ VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *op.cit.*

¹³² FOUGERON, Lucie, « Un exemple de mise en images : le "réalisme socialisme" dans les arts plastiques en France (1947-1954) », *op.cit.*

¹³³ WILSON, Sarah, « Regard d'une historienne de l'art », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 21-22, p.109-116.

¹³⁴ CASANOVA, Laurent, « Le communisme, la pensée et l'art », *op.cit.*, p. 14.

¹³⁵ On retrouve cette même position au sein du Parti Communiste Espagnol (PCE) dans les années 1960. La déstalinisation n'a pas totalement éliminé l'influence du jdanovisme esthétique dans ce parti. En 1963, le PCE considère le réalisme socialiste comme l'art prolétarien en opposition à l'avant-garde vue comme art de la décadence bourgeoise. C'était la position officielle du PC espagnol pendant le règne de Santiago Carrillo. Cf. BARREIRO LÓPEZ, Paula, *Avant-garde Art and Criticism in Francoist Spain*, Liverpool: Liverpool University Press, 2017, p. 273.

Art abstrait, art brut, art non figuratif, art formel, tout cela portait la marque d'une déchéance qui n'était pas seulement celle de la peinture, mais celle d'une société qui, n'ayant envie de rien voir, n'ayant plus rien à dire, craignant la vérité, fuyant la réalité, prenait ses plaisirs à un joli silence et accrochait sur son mur le non-dire en couleurs¹³⁶.

Cette condamnation de l'art abstrait a cependant dû se heurter à la vive opposition du peintre abstrait du PCF Auguste Herbin. Ce peintre, auteur en 1948 d'une toile abstraite au titre curieux *Lénine, Staline, toile abstraite*, se situe aux antipodes des prescriptions esthétiques du parti. En 1949, il affirmait :

Contrairement à ce qu'il était permis d'espérer, le parti communiste, sans raison valable, a cru bon de prendre une position d'hostilité contre l'art abstrait non objectif. [...] nous persistons à considérer que toute démagogie en art engendre infailliblement l'idolâtrie qui conduit à l'esclavage et nous revendiquons plus que jamais la liberté d'expression, la réalisation d'un art que nous considérons comme le plus humain, comme le plus apte à élargir, approfondir la conscience de l'homme, contribuant ainsi à sa libération, tant sur le plan matériel que sur le plan spirituel ...¹³⁷.

Ce désaccord sur la condamnation de l'art abstrait existait également dans les débats esthétiques internes d'autres partis communistes. À titre d'exemple, on peut relever la polémique au sein du Parti Communiste Espagnol entre l'artiste Joseph Renau et l'écrivain Fernando Claudín. Tandis que ce dernier voyait dans l'art d'avant-garde une forme authentique de réalisme pouvant être l'expression d'une révolte contre la société contemporaine, Renau rejette d'un revers de main ce point de vue en définissant plutôt le mouvement d'avant-garde, à l'instar de la direction du PCF, comme bourgeois et décadent¹³⁸.

Malgré son expulsion du PCE un an plus tard, sa position trouvera un écho chez d'autres communistes. Adolfo Sánchez Vásquez du Parti Communiste Espagnol au Mexique suivra le point de vue de Claudín en critiquant la rigidité soviétique. Pareillement, Roger Garaudy du Parti Communiste Français fournira une autre compréhension de l'avant-garde dans son idée de « réalisme sans rivage » qui intégrera l'évolution des formes et techniques diverses, notamment l'œuvre des artistes comme Matisse, Picasso ...¹³⁹. En effet, au regard de la théorie du reflet, ces points de vue dissidents se sont révélés tout à fait pertinents au sens où l'art d'avant-garde ne saurait échapper au reflet de la réalité. Mais dans ses deux

¹³⁶ MARCENAC, Jean, « Quatre ans d'une bataille », *Les Lettres françaises*, 7 novembre 1951, p. 5, Cité par BERTHET, Dominique, *Le P.C.F., la culture et l'art*, op.cit., p. 151.

¹³⁷ HERBIN, Auguste, *L'art non objectif, non figuratif*, Cité par BERTHET, Dominique, *Le P.C.F., la culture et l'art*, op.cit., p. 200.

¹³⁸ BARREIRO LÓPEZ, Paula, *Avant-garde Art and Criticism in Francoist Spain*, op.cit., p. 273-274.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 274-275.

interprétations apparemment antagoniques (art décadent et bourgeois vs art de révolte contre la société) persiste le problème d'absence de théorisation que nous avons évoquée plus haut sur les relations entre logique formelle et logique sociale.

Il convient d'achever en fin de compte cette énumération de quelques caractéristiques du nouveau réalisme par la question de l'héritage culturel français. Comme le fait remarquer Lucie Fougeron, le réalisme socialiste français ne constitue nullement « un simple produit d'importation soviétique ». Il relance de préférence, à travers son élaboration et sa diffusion, des problématiques anciennes remodelées dans l'atmosphère de la crise des années 1930 et de la lutte contre l'occupation allemande¹⁴⁰.

La référence à la tradition artistique française a toujours hanté les membres du parti les plus dévoués à l'art de parti. Par exemple, aux yeux de Louis Aragon, le peintre français du XIX^e siècle Gustave Courbet représente une source du nouveau réalisme français. Il a même comparé le scandale du tableau *Enterrement à Ornans* au Salon de 1851 au décrochage des sept toiles du Salon d'automne de 1951¹⁴¹.

En substance, dans sa version française, la tentative d'application de la doctrine de l'art de parti à travers la peinture se définit par un art du reflet des réalités sociales, un art ouvrier, un art éducatif, un art optimiste, un art réaliste en opposition à l'abstraction et un art national s'appropriant plus ou moins l'héritage culturel de la France.

Le réalisme socialiste soviétique quasiment à la même période que le PCF fait l'objet de questionnements et se verra rejeté avec les nouvelles orientations du régime consécutives à la déstalinisation. Cela nous porte à réfléchir sur l'influence du réalisme socialiste du Kremlin sur le nouveau réalisme français.

L'influence soviétique ?

Certains intellectuels ont tendance à considérer le PCF des années 1920-1953 comme une annexe du parti communiste soviétique. Cette tendance se vautre également dans le

¹⁴⁰ FOUGERON, Lucie, « Un exemple de mise en images : le "réalisme socialisme" dans les arts plastiques en France (1947-1954) », *op.cit.*

¹⁴¹ RIOU, Gwenn, « Le réalisme au prime du communisme. Les écrits sur la peinture de George Besson et Louis Aragon dans *Commune* et *Les Lettres françaises*, 1936-1954 », In : GISPERT, Marie, MÉNEUX, Catherine (dir.), *Critique d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, mars 2019, <<https://hicsa.univ-paris1.fr> > pdf > 20_RIOU>

domaine artistique à travers l'idée selon laquelle le réalisme socialiste français constituerait un acte d'asservissement d'artistes du PC français à la ligne esthétique soviétique.

En effet, après les écrits théoriques de Plekhanov et les fragments de Lénine sur la littérature, il a fallu attendre l'homme politique Andreï Jdanov pour voir prendre forme des réflexions émanant du régime soviétique en matière culturelle et artistique. On connaît Jdanov dans le domaine esthétique pour sa vulgarisation de la conception du réalisme socialiste et surtout son influence sur la politique culturelle du PCF à la fin des années quarante.

Le courant du réalisme socialiste devient la doctrine officielle de l'Union Soviétique du point de vue culturel à l'occasion du premier congrès de l'Union des Écrivains Soviétiques en 1934. Jdanov a fourni lors de son discours à ce congrès une définition de la méthode du réalisme socialiste qui transforme l'artiste à la fois en scientifique du socialisme et en militant de la lutte idéologique pour l'accomplissement des tâches de la révolution. Aussi précise-t-il que le titre d'« ingénieurs des âmes » attribué aux écrivains les exige de :

... connaître la vie socialiste afin de pouvoir la représenter véridiquement dans les œuvres d'art, la représenter non point de façon scolastique, morte, non pas simplement comme la réalité objective, mais représenter la réalité dans son développement révolutionnaire¹⁴².

Cette façon de comprendre le rôle des artistes marche de pair avec une vision optimiste de l'art. La littérature soviétique, aux dires de Jdanov, « ... est optimiste dans son essence, parce qu'elle est la littérature de la classe ascendante, du prolétariat, la seule classe progressive d'avant-garde¹⁴³ ».

Cette conception de l'art qui accompagne une cause politique que Plekhanov a appelé, on se le rappelle, la tendance de l'art utilitaire, connaît un écho dans le réalisme socialiste français où la cause politique s'identifie également à la défense des intérêts du prolétariat et à l'éducation progressiste de la population.

En revanche, la relation entre l'art soviétique et l'art de parti en France débouche sur un problème fondamental pour l'analyse. Il s'agit de la question de la théorisation du réalisme socialiste lui-même. Il n'y a pas eu, à notre humble avis, un effort de théorisation

¹⁴² JDANOV, Andreï, « Discours au premier congrès des écrivains soviétiques », 17 août 1934, p. 9, <<http://classiques.chez-alice.fr> > staline > jdanov1 >

¹⁴³ *Ibid.*, p. 8.

de cette esthétique au sein du régime soviétique. L'idée de la représentation de la réalité dans son développement révolutionnaire de Jdanov qu'on aime citer, demeure abstraite et vague.

Cette lacune met en difficulté d'un côté le régime soviétique qui, en accord à l'idéologie qu'il réclame devait fonder sa politique artistique sur l'analyse concrète de la réalité concrète de la pratique artistique ; de l'autre, le PCF qui entendait s'inspirer d'une doctrine non encore théorisée. Est-ce pourquoi le réalisme socialiste à Paris et à Moscou s'évapore presque au même moment ?

Sur le plan thématique, la représentation des chefs historiques et des masses des travailleurs se révèle un autre point de continuité entre le réalisme soviétique et celui du PCF. En URSS, cette iconographie répondait à la nécessité de signifier les nouvelles réalités consécutives à la prise de pouvoir d'octobre 1917.

... le but visé est de représenter l'accomplissement de la nouvelle société en ses multiples activités. Au fur et à mesure que la norme politique qui le sous-tend se précise, émergent les sujets privilégiés de la peinture historique : Lénine, Staline et les chefs politiques fidèles à l'orthodoxie du Parti, tous portraiturés en portraits flatteurs ou en personnages centraux des scènes devenues l'imagerie canonique de l'histoire de l'Union soviétique ; des intellectuels et des savants de renom ; enfin, les figures emblématiques de la nouvelle société ...¹⁴⁴

En ce qui concerne, le portrait des chefs politiques, son usage excessif peut être perçu par plus d'un comme contradictoire au principe du matérialisme historique selon lequel ce sont les masses qui font l'histoire et non les grands hommes. Mais, la question n'est pas aussi simple. Il y a portrait et portrait. Si l'on tient à la vision des bolcheviks de l'organisation sociale, un portrait d'un chef politique soviétique privé de son contenu politique opposé aux chefs « bourgeois », ou encore qui viserait la légitimation d'un pouvoir détaché de la lutte des masses, perdrait tout attribut de bolchevik.

Le PC français contribuera avec l'art de parti à revaloriser le portrait. Ce genre pictural connaîtra son apogée avec le parti lors de l'exposition « De Marx à Staline » tenue à la Maison de Paris du 14 au 31 mai 1953. Le PCF réunira par cet événement conçu pour l'anniversaire de la mort de Karl Marx environ une centaine d'œuvres dont la plupart est un hommage, une peinture hagiographique glorifiant les grandes figures du mouvement

¹⁴⁴ KARNOUOH, Claude, « Le réalisme socialiste de la période jdanovienne (1947-1953) » Vol. 1, BODIN, Antoine, *Les arts plastiques et leurs institutions*, *Revue des Slaves*, 1998, Tome 70, p. 918-922.

communiste international telles : Marx, Engels, Lénine, Staline, Togliatti, Thorez, Ho Chi Minh, Gramsci, etc¹⁴⁵.

À propos de la question de la représentation des masses, l'exposition « Le pays des mines » de 1951 marque sa consécration concrète en fournissant une description des conditions de vie des mineurs. Cependant, les principales toiles de Fougeron qui ont retenu l'attention s'écartent du triomphalisme soviétique.



Figure 6 : GERASIMOV, Sergej, La fête au kolkhoze, 1937



Figure 7 : FOUGERON, André, Terres cruelles, 1950

On peut illustrer cette différence en comparant les peintures *Étude pour terres cruelles* [fig. 7] d'André Fougeron et *La fête au kolkhoze* [fig.6] du peintre soviétique Sergej Gerasimov. Tandis que la toile de ce dernier représente un groupe de paysans en fête, l'œuvre de Fougeron regorge d'expressions de précarité liées au métier de minier. Tous les personnages se trouvent dans une posture de détresse par rapport à cet ouvrier en premier plan mort dans le cadre de son travail. L'ouvrier à droite au visage dévasté à la fois par son

¹⁴⁵ VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *op.cit.*

labeur et l'incident, se garde de regarder le cadavre de son collègue en dirigeant son regard vers l'avant.

Parmi les trois personnages à gauche, l'un tient une extrémité de la civière avec un prolongement d'étonnement dans son visage porté sur l'ouvrier mort et un autre soutient un ouvrier inconsolable par sa main gauche tout en essayant de contenir ses pleurs par sa main droite. André Fougeron met davantage l'accent sur la détresse par le personnage au milieu se jetant sur la civière dans un geste d'impuissance face à la tristesse.

Le recours à l'émotion se veut le point de rencontre entre l'œuvre et le regardeur sur la route d'une meilleure compréhension de la vie des mineurs. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre ce point de vue d'Auguste Lecoœur dans la présentation de cette exposition : « ... après les [y compris *Étude pour terres cruelles*] avoir vus, un homme de cœur impartial ne peut pas ne pas être du côté des mineurs qui défendent leur vie et le pain de leurs enfants ¹⁴⁶ ». On est ici en présence d'une mise en application de la recommandation déjà mentionnée de Laurent Casanova selon laquelle l'action émotionnelle réciproque entre l'artiste et les masses s'avèrent nécessaire pour l'éducation politique de ces dernières.

Cet écart entre l'art du PCF et celui de l'Union Soviétique peut s'expliquer par la différence de situation des deux partis. En URSS, le PCUS est au pouvoir et se préoccupe d'utiliser l'art pour décrire les succès de la construction socialiste, donc la supériorité du modèle socialiste par rapport à celui du capitalisme. Ce n'est nullement par hasard que le peintre soviétique Sergej Gerasimov tente de mettre en image par le choix de la fête, un certain bien-être des travailleurs de la campagne dans l'expérimentation de l'organisation coopérative kolkhoze.

À l'inverse, le PC français n'ayant pas encore réussi à réaliser la révolution socialiste, affiche beaucoup plus une propension à promouvoir une esthétique qui permet de décrire la misère des masses, qu'il fait remonter sans surprise, aux rapports de production capitalistes.

André Fougeron a profondément vécu cet écart. Ce même peintre qui s'en prenait au dessin de Picasso pour manque de révérence à la grandeur de Staline, dira plus tard dans un texte inédit : « La critique en France ne devrait pas se calquer sur celle pratiquée en URSS.

¹⁴⁶ FOUGERON, André, « Le Pays des mines », Catalogue d'exposition, Présentation de LECOEUR, Auguste, Palais-de-Calais : Fédération Régionale des mineurs du Nord, 1951, p. 6.

Elle doit trouver sa forme française correspondant à l'état de nos forces et à la différence de la situation¹⁴⁷ ».

Dans ce même texte, la défense du tableau *Civilisation atlantique* qui a fait l'objet, on l'a vu, d'une critique acerbe de Louis Aragon, lui permet d'élargir le problème des différences nationales du socialisme dans la dimension formelle des œuvres. Ainsi précise-t-il que sa toile est inconcevable en URSS dans sa forme alors que rien de l'empêche de la réaliser comme telle à Paris en 1953¹⁴⁸.

Parallèlement à la différence de situation des deux partis, il importe de prendre en compte le poids de l'héritage culturel français dans les écarts entre réalisme socialiste russe et nouveau réalisme. Du point de vue culturel, la France a connu un rayonnement en Europe qu'on peut faire remonter à Louis XIV et au classicisme. L'art de parti ne pouvait pas totalement rompre avec une tradition artistique qui a participé à l'hégémonie culturelle française qui s'étend sur un certain nombre d'années.

En même temps, il y a une contradiction dans l'adoption du modèle soviétique. Si la prise du pouvoir des bolcheviks pouvait concrètement conduire à un questionnement des pratiques esthétiques du capitalisme, ces derniers n'héritent pas au lendemain de la révolution d'un rayonnement culturel à l'égal de la France. Quelques indications d'Andreï Jdanov pouvaient à un certain niveau être suivies par les peintres du PCF sans qu'ils abandonnent pour autant leur passé culturel de grandeur pour s'inspirer de l'art soviétique. D'ailleurs, les peintres du nouveau réalisme, nous dit Lucie Fougéron, ont affiché un manque d'intérêt pour la création picturale soviétique tout en priorisant l'héritage national de l'art figuratif¹⁴⁹.

L'on observe cette différenciation par rapport au réalisme socialiste soviétique sur la base des réalités nationales également dans l'art chinois des années 1940-1950. Très influencé par la figure de Mao Tse Toung, cet art s'inspirait du modèle soviétique à partir de ses propres critères nationaux. L'art prolétarien de masse de Mao se proposait non seulement d'être au service des paysans, des ouvriers et de la révolution ; mais surtout de développer

¹⁴⁷ FOUGERON, André, Cité par DESBIOLLES, Yves Chevrefils, « Du pays des mines à Civilisation atlantique, la peinture morale de Fougéron comme cité imaginaire », *op.cit.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ FOUGERON, Lucie, « Un exemple de mise en images : le "réalisme socialisme" dans les arts plastiques en France (1947-1954) », *op.cit.*

le style nationaliste chinois, de prendre une forme populaire où se posait la nécessité de la rééducation des artistes par les masses¹⁵⁰.

Une fois ces arguments précisés, on peut rejeter l'idée d'une influence totale de l'Union Soviétique sur le nouveau réalisme français. En dépit de leurs points communs observés sur la question de la propagande, le réalisme et l'art ouvrier ; le réalisme socialiste soviétique et celui du PCF ne manquent pas de présenter des nuances qui nous portent à toujours relativiser l'influence de Moscou sur le PC français dans la période de l'adoption de l'art de parti.

En fin de compte, l'art de parti a connu une existence très éphémère en France. Il n'a pas atteint l'objectif de l'éducation des masses dans l'esprit du socialisme au moyen de l'image. Il a de préférence créé un malaise entre les artistes membres du parti et alimenté les luttes de pouvoir internes. Il n'y a pas l'ombre d'un doute que, du point de vue même de la direction du Parti Communiste Français, l'art de parti adopté depuis 1947 a été un échec.

Commentant cet échec, la sociologue et historienne Jeannine Verdès-Leroux l'attribue d'une part, à l'inadaptation des interventions du PCF dans le champ artistique¹⁵¹ ; d'autre part, à l'absence de recherche sur le plan de la forme, la privation de tout projet créateur du peintre provoqué par l'intervention du parti et la promotion de peintres circonstanciels par la grâce de cette structure politique. Le chercheur Dominique Berthet, à son tour, verra dans le réalisme socialiste, une vision esthétique anti-dialectique et anti-scientifique.

Le fait de prôner un réalisme même inversé par rapport au contenu du réalisme bourgeois oblige à recourir à la théorie du reflet (à l'art comme miroir de la réalité sociale), qui selon nous est antidialectique, puisqu'elle refuse de prendre en compte la représentation de la réalité dans l'individu ; antiscientifique puisqu'elle nie que la réalité puisse être autre chose, que politique et sociale et donc, en conséquence, contradictoire avec la démarche matérialiste ...¹⁵².

Ainsi le spécialiste d'esthétique a-t-il souligné que le réalisme socialiste finit lui aussi par céder au piège idéologique de « la primauté du contenu sur la forme », alors que « la forme est porteuse de contenu et le contenu s'exprime dans la forme »¹⁵³. Or, cette façon de

¹⁵⁰ Voir: MINGLU, Gao, « The Historical Logic of Chinese Nationalist Realism from the 1940s to the 1960s », In: ENWEZOR, Okwi, SIEGEL, Katy, WILMES, Ulrich, *Postwar: Art between the Atlantic and the Pacific 1945-1965*, Munich/Londres/New-York: Prestel, 2016, p. 436-441.

¹⁵¹ VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *op.cit.*

¹⁵² BERTHET, Dominique *op.cit.*, p. 263.

¹⁵³ *Ibid.*, p.266.

procéder, selon lui, ne peut créer que l'effet inverse, c'est-à-dire une neutralisation du potentiel subversif de l'imaginaire, donc un art non révolutionnaire¹⁵⁴.

Il revient toutefois de nuancer cette critique de Berthet. L'échec de l'art de parti s'explique beaucoup plus par une certaine application de la théorie du reflet ou du moins une politique artistique que par la théorie elle-même. Car, comme nous l'avons souligné, il existe un énorme vide théorique sur l'esthétique révolutionnaire dans les arts plastiques. Ce qui crée une grande confusion sur la perspective marxiste eu égard à la pratique artistique. La revue *La Nouvelle Critique* n'a pas pu apporter une réponse alternative à ce problème.

La nouvelle critique et la critique de parti

La Nouvelle Critique représente l'un des périodiques de la presse culturelle du PC français à côté de *La pensée*, *Action*, *Europe*, *Les Lettres françaises* et *Arts de France* de l'époque des années 1940-1950. Cette revue mensuelle généraliste répondait à la nécessité pour le parti de mener la lutte de classe sur le front idéologique. La création de la revue est annoncée en avril 1948 dans les *Cahiers du communisme* en ces termes :

Pour répondre aux besoins accrus de la bataille idéologique à un moment où la réaction fait un effort considérable de diffusion de ses mensonges, de ses calomnies, de ses idées malsaines par le truchement de journaux, hebdomadaires, revues et livres de la plus insigne malhonnêteté [...] pour répandre et pousser plus avant notre doctrine, nos propres raisons et nos propres explications – une nouvelle revue va voir le jour ...¹⁵⁵.

Par rapport à cet objectif, la revue ne présente pas un caractère purement intellectualiste, mais s'adresse à tous les hommes et tous les militants¹⁵⁶. Ce qui s'exprime dans la composition d'un comité de rédaction avec des personnes au profil diversifié. En ce qui a trait aux écrits sur l'art, ils émanent beaucoup plus des cadres du parti ou d'artistes que des spécialistes du domaine.

La revue fut dirigée de sa fondation en 1948 à 1959 par l'agrégé de philosophie Jean Kanapa, puis par le journaliste Francis Cohen de 1967 à 1980, année de sa cessation de parution. Créé par le Parti Communiste Français, ce mensuel publie presque à chaque numéro un ou plusieurs articles sur l'art.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 263-264

¹⁵⁵ *Cahiers du communisme*, « La Nouvelle Critique, revue du marxisme militant », avril 1948, p. 454-455.

¹⁵⁶ *Ibid.*

Les écrits sur l'art proposent des réflexions sur le nouveau réalisme, aborde quelques indications du marxisme sur l'esthétique et reproduit parfois des textes provenant des marxistes soviétiques.

La Nouvelle Critique a connu quatre grandes périodes au cours de son évolution. Le premier moment 1948-1956 correspond au marxisme militant de la guerre froide. Le deuxième 1956-1957 renvoie aux conséquences du début de la déstalinisation consécutive au XX^e congrès du Parti Communiste de l'Union Soviétique (PCUS) en 1956. Le troisième moment 1959-1967 marque une grande reconfiguration du comité de rédaction ainsi que la modification de sa structure. Le dernier 1967-1980 représente une période de révision théorique¹⁵⁷.

Notre travail s'intéresse à la première période où l'adoption de l'art de parti a fait naître au sein de la revue une critique de parti. Cette critique se fait avec les mêmes critères que suivent les artistes (parfois les deux catégories se confondent), bouleversant ainsi les frontières entre art et critique d'art.

Pour Jeannine Verdès-Leroux, les critères extra-artistiques dominent les arguments des critiques de parti. Ils ne se préoccupent pas trop des questions formelles. Les jugements portés sur les œuvres se justifient en fonction de leur efficacité politique, l'effet qu'elles produisent ou doivent produire sur le regardeur et tout aussi bien par la valeur du sujet¹⁵⁸.

Gwenn Riou, à son tour, pointe du doigt le rôle de clarification de la démarche artistique des peintres du nouveau réalisme joué par la critique qui se déploie dans la revue. Il faut entendre ici par clarification une démarche très polémique visant à délégitimer les courants artistiques dits bourgeois ainsi que les critiques d'art qui les soutiennent¹⁵⁹.

Lucie Fougeron partage cette observation. La critique de classe représente, à ses yeux, une production qui renfermait comme objectif la liquidation du formalisme, la lutte contre la critique bourgeoise et la justification du nouveau réalisme.¹⁶⁰ Nous allons approfondir la dimension de la bataille engagée contre le formalisme à travers les réflexions sur l'art au sein de la revue *La Nouvelle Critique*.

¹⁵⁷ <https://pandor.u-bourgogne.fr/>, consulté le 10 avril 2022.

¹⁵⁸ VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *op.cit.*

¹⁵⁹ RIOU, Gwenn, *La lutte idéologique sur le front artistique : les écrits sur l'art dans Commune et Les Lettres françaises (1933-1954)*, *op.cit.*, p. 429.

¹⁶⁰ FOUGERON, Lucie, « Un exemple de mise en images : le "réalisme socialisme" dans les arts plastiques en France (1947-1954) », *op.cit.*

Partie 2

-

La critique de parti face au formalisme

« Le profit a pollué la couleur, terni les pensées, abaissé les sentiments. Le peintre n'a plus cru à la solidité de ses outils, l'homme s'est refusé à chanter l'escroquerie permanente de ses maîtres capitalistes, l'artiste s'est replié sur lui-même ».

Boris Taslitzky, « La peinture et le lyrisme de notre temps »

Chapitre 4 – La forme et le contenu : quelles liaisons ?

Le débat sur les rapports entre la forme et le contenu des œuvres est aussi vieux que le réalisme. La priorité donnée à l'un de ces aspects a constitué la toile de fond de l'opposition schématique art pur/art engagé à travers l'histoire artistique et littéraire. Nous abordons dans ce chapitre cette opposition par la manière qu'elle a été reprise dans le contexte de la lutte idéologique de la revue *La Nouvelle Critique* contre la pensée bourgeoise dans l'art. Il prend ainsi en compte les arguments de la condamnation par la revue du formalisme au prisme de la dialectique du tout et de la partie, les points de vue polémiques exprimés sur la critique formaliste et l'assimilation de l'art pour l'art en peinture à une esthétique conservatrice.

Une partie détachée du tout ?

Pour comprendre le débat sur le rapport entre la forme et le contenu au sein de la revue *La Nouvelle Critique*, il revient de recourir à la première loi de la méthode dialectique qui est celle de liaison universelle et de l'action réciproque. En d'autres termes, il s'agit de réfléchir sur la nature des rapports entre le tout et la partie.

Selon cette loi de la dialectique, le tout et la partie pris séparément ne veulent rien dire. Ils sont ce qu'ils sont par le mouvement, les conditionnements réciproques qui les déterminent. En ce sens, appliquée au monde de l'art, cette conception rejette toute vision qui ferait de l'art une activité qui s'attribue une essence en dehors de la nature et de la société, donc toute approche dite formaliste de l'œuvre d'art.

C'est pourtant une approche qui a trouvé l'adhésion de certains intellectuels dans le domaine de l'histoire de l'art et de l'esthétique. Par exemple, pour Konrad Fielder, la forme se veut une fin en soi. Il martèle :

Dans l'œuvre d'art c'est la forme elle-même qui doit constituer ce en quoi l'œuvre d'art existe. Cette forme qui est en même temps matière, ne doit exprimer rien de plus qu'elle-même ; ce qu'elle exprime accessoirement en sa qualité de langage métaphorique est déjà au-delà des limites de l'œuvre d'art¹⁶¹.

¹⁶¹ FIELDER, Konrad, « Aphorismes », In : SALVINI, Roberto, *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XX^e siècle*, Paris : Éditions Klincksieck, 1988, Coll. L'esprit et les formes, p. 101-115.

Fiedler considère ainsi que l'œuvre devrait tendre vers une certaine pureté formelle loin des influences du tout social. C'est ce qui le fait dire que vouloir associer les tâches relatives à d'autres domaines à l'art constitue un préjugé, un obstacle à l'observation de « la vie intérieure de l'art »¹⁶². Les marxistes verront plutôt dans cette attitude une occultation de la portée sociale et politique de l'œuvre d'art.

Au sein de *La Nouvelle Critique*, le formalisme est condamné par tous ceux qui écrivent sur l'art. Ils recourent à l'argument dialectique pour fustiger l'analyse de la création artistique détachée des rapports sociaux.

Pour I. Astakhov, le formalisme interprète l'art comme une pratique en dehors des rapports de classe et des luttes politiques dans la société¹⁶³. Il ne permet pas selon ce critique de comprendre la nature de classe des créations artistiques ou leur non-neutralité vis-à-vis des valeurs politiques.

Jean Fréville abonde dans le même sens. À ses dires, le formalisme représente un instrument au service de l'art bourgeois visant à écarter le contenu idéologique de l'activité artistique. Le rejet du contenu idéologique s'avère beaucoup plus patent lorsque ce dernier se veut la négation même de la pratique bourgeoise¹⁶⁴.

Le même reproche est fait au formalisme par le peintre Boris Taslitzky qui écrit aussi plusieurs articles sur l'art au sein de la revue. Contre l'art séparé de l'ensemble social, la liaison de l'art avec la politique se trouve non seulement souhaitée, mais constitue même une condition de l'effort inventif. Taslitzky précise :

Nous n'avons de pire ennemi dans notre travail que le formalisme. Toute invention risque de devenir formelle dès qu'elle est reprise pour elle-même, détachée de tout contact humain. L'effort d'invention constant n'est possible que si peinture et politique sont une seule et même démarche au sein de cette étrange société où règnent la pluie et le beau temps mêlés, la décadence de la bourgeoisie et la lucidité combative du prolétariat¹⁶⁵.

Chez André Stil, le formalisme est compris comme un dilettantisme artistique. Encensant le séjour du peintre André Fougeron au Pas-de-Calais pour observer la vie des

¹⁶² FIELDER, Konrad, « Sur l'origine de l'activité artistique », In : SALVINI, Roberto, *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XX^e siècle*, Paris : Éditions Klincksieck, 1988, Coll. L'esprit et les formes, p. 70-100.

¹⁶³ ASTAKHOV, I., « Du caractère spécifique de l'art », *La Nouvelle Critique*, 1951, n° 31, p. 42-57.

¹⁶⁴ FRÉVILLE, Jean, « Peintre de la classe ouvrière », *La Nouvelle Critique*, 1951, n° 27, p. 77-83.

¹⁶⁵ TASLITZKY, Boris, « La peinture et lyrisme de notre temps », *La Nouvelle Critique*, 1950, n° 16, p. 98-107.

mineurs, il attribue la démarche formelle à un isolement qui ne peut en rien découvrir la réalité¹⁶⁶.

Fougeron incarne pour lui cet artiste de la rupture qui va saisir la réalité, scruter les conditions de vie des ouvriers des mines afin de trouver de l'inspiration pour la création. Les artistes ne peuvent qu'être scandalisés par cette démarche. Ce n'est sûrement pas de l'avis de Stil leur lieu favori. Le critique soutient : « Celui qui est préoccupé uniquement de formes, de lignes et de couleurs, qui poursuit la "beauté" dont on a l'habitude, c'est évidemment le dernier endroit où il aurait l'envie de la chercher¹⁶⁷».

Pour André Stil, à l'inverse de la critique bourgeoise qui se focalise sur les limites de la forme, la critique de parti doit plutôt évaluer la forme à partir du contenu qu'elle reflète¹⁶⁸. À titre d'exemple, la série de Fougeron sur les mineurs tire sa valeur de l'efficacité à rendre intelligible les problèmes nationaux et les luttes ouvrières. L'écrivain argumente :

La forme même, si elle présente des imperfections, c'est en premier lieu d'un tel point de vue qu'il faut en juger, à l'épreuve par exemple d'une question comme celle-ci : reflète-t-elle le caractère national des problèmes et des luttes évoquées ? Contribue-t-elle aussi ou non, à le rendre sensible, pas seulement aux mineurs, mais à tous ¹⁶⁹?

Cette formulation ouvre la porte à une déviation visant à confondre forme et contenu. En effet, la loi dialectique du tout et de la partie nous enseigne à éviter deux dangers d'interprétation : l'isolement de la partie du tout et le mélange des deux. Or, tout en luttant contre le premier danger, André Stil tombe dans le second en proposant de juger les œuvres non pas en tant que des œuvres à part entière en liaison avec le tout, mais de préférence comme des œuvres qui doivent leur valeur à leur efficacité politique.

Dans un article de Francis Cohen, on peut apercevoir cette même déviation dans les propos de cette artiste soviétique Tatiana Iablonskaïa. Cette dernière voit dans la beauté de la vie le point de départ de celle de la forme. Elle affirme : « Une œuvre d'art doit être aussi belle et aussi riche que possible, car la vie elle-même est infiniment belle et infiniment riche. Mais il faut partir du contenu et non le contraire¹⁷⁰».

¹⁶⁶ STIL, André, « La peinture en mouvement », *La Nouvelle Critique*, 1951, n° 22, p. 47-58.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ IABLONSKAÏA, Tatiana, Cité par COHEN, Francis, « Succès et problèmes de la peinture soviétique », *La Nouvelle Critique*, 1951, n° 25, p. 61-72.

On est en présence d'une vision qui ferait la réalité dépasser l'art, alors que le propre de la création artistique serait un reflet sous la forme d'un dépassement du réel à travers les spécificités esthétiques. Le mouvement réel ne saurait prétendre à la valeur artistique sans la médiation de l'œuvre.

En outre, la séparation de la forme du contenu débouche sur la réduction du réel. C'est une critique à l'endroit du formalisme formulée par l'artiste Jean Milhau. Selon lui, on a cessé de concevoir le formalisme comme le primat de la forme sur le contenu en l'envisageant plus justement comme une altération de la réalité¹⁷¹. Si ce point de vue présente une certaine pertinence, il laisse entier le problème du caractère toujours sélectif des formes d'appréhension des liaisons. Le tout ne peut jamais être totalement étudié, tout comme l'œuvre ne peut jamais complètement refléter le réel ou être jugée en fonction de lui.

On a reproché à la toile *Défense nationale* [fig.8] d'André Fougeron d'altérer un peu trop la réalité par le schématisme et l'allégorie. Ce tableau faisant partie de la série « Le Pays des mines » représente un affrontement entre des membres des Compagnies Républicaines de Sécurité (CRS) et un groupe d'ouvriers de mine. Les CRS sont en plus grand nombre et se dotent d'équipements de maintien de sécurité. À l'opposé, les mineurs combattent torse nu, mais aussi avec les mains nues, c'est-à-dire sans armes.



Figure 8 : FOUGERON, André, *Défense nationale*, 1951

¹⁷¹ MILHAU, Jean, « Discussion sur la peinture », *La Nouvelle Critique*, 1954, n° 55, p. 181-193.

À droite, on peut voir des chiens de sécurité menaçant des femmes et des enfants. Un drapeau rouge et le tricolore sont tenus par une femme regardant en direction de l'affrontement et par une autre enveloppant un enfant dans ses bras pour le protéger contre les chiens. Une grille en arrière-plan sépare cette lutte des infrastructures minières comme les poulies et les haldes.

À travers cette toile, la portée idéologico-politique se révèle tant dans le drapeau rouge et le tricolore symbolisant la rencontre entre la lutte nationale et la lutte sociale que dans les équipements renvoyant à une imagerie minière. Il y a effectivement une certaine réduction du contenu par le symbole au lieu de le révéler par la virtuosité de la forme.

Autour de la relation entre le tout et la partie, on peut certes observer un manque d'intérêt pour l'inventivité formelle, mais la structure de l'image ne saurait être comprise par elle-même et pour elle-même. Les mineurs ne sont pas seulement de simples figures conçues uniquement dans un ordre formel, mais expriment en même temps la vision du peintre des rapports entre l'État capitaliste et la condition ouvrière.

De même, le positionnement des femmes dans la toile ne saurait être détaché de la place des femmes dans la société de l'époque. Il prolonge une masculinisation de la force, de l'esprit combatif et tient la femme dans une posture défensive. Le geste protecteur de cette femme enserrant un enfant dans ses bras constitue une constante dans l'œuvre de Fougeron consistant à donner un contenu politique à l'iconographie de la maternité. Mais cet effort du peintre révèle en même temps sa difficulté à envisager les femmes dans un rôle politique autre que la tendresse et l'empathie.

La vision qui sépare l'œuvre d'art du reste de la société s'exprime pareillement dans le jugement sur les œuvres. *La Nouvelle Critique* l'a vertement blâmée comme une déformation de la portée réaliste de certaines œuvres.

De la falsification de l'art par la critique formaliste

La critique formaliste est appréhendée dans la revue *La Nouvelle Critique* au prisme de la lutte idéologique de la bourgeoisie contre le socialisme dans le domaine artistique. Pour les critiques d'art soviétiques O. Nikitiouk et V. Prokoviev, la presse bourgeoise a utilisé le

formalisme pour s'attaquer aux œuvres du nouveau réalisme au cours du début des années 1950¹⁷².

Ces deux auteurs font l'éloge des natures mortes de Fougeron par rapport à la richesse de leur contenu. Selon eux, ces types de natures mortes se situent aux antipodes de la conception de ce genre pictural par les critiques d'art formalistes. Ils avancent :

Cette richesse du sujet de la nature morte chez Fougeron est radicalement opposée à la conception d'esthète de la nature morte chez les formalistes, qui considèrent la nature morte comme la forme de la peinture la mieux adaptée aux expériences techniques formelles¹⁷³».

En ce qui a trait à la peinture de paysage, Nikitiouk et Prokokiév reprochent aux peintres Lucien Silvi, Paul Marroni et Geneviève Zondervan de ne pas décrire la réalité vivante de la nature. Selon les deux auteurs soviétiques, à travers les paysages industriels de ces artistes,

... on retrouve la méthode formaliste de représentation de la nature où le peintre utilise les formes comme un prétexte pour jouer avec les dentelles des constructions métalliques des ponts et des mâts de transmissions électriques, avec la symétrie morte des cheminées d'usines, les volumes géométriques des ateliers¹⁷⁴.

Le formalisme s'exprime aussi de leur point de vue par la schématisation du paysage qui refoule à travers la logique mathématique tout sentiment poétique ou humain¹⁷⁵. À l'inverse, dans le même article, Nikitiouk et Prokokiév couvrent d'éloges, la série de Boris Taslitzky et Mireille Miaillhe intitulée « Algérie 52 ». Les portraits révèlent « une image monumentale et synthétique du peuple algérien » par le truchement de l'individualité des héros. Ce qui est considéré par ces critiques soviétiques comme une victoire sur la méthode formaliste axée plutôt sur le manque d'intérêt pour l'individu et sur la schématisation de l'image¹⁷⁶.

En outre, la lutte contre la critique formaliste ne se limite pas aux œuvres du nouveau réalisme. Elle s'étend aussi bien à d'autres peintres de l'héritage figuratif européen. Les

¹⁷² NIKITIOUK, O., PROKOKIEV, V., « Notes sur l'art progressiste en France (1950-1953) », *La Nouvelle Critique*, 1954, n° 52, p. 117-138.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

critiques engageant des débats sur Manet, Cézanne, Van Gogh etc. pour trouver des sources de légitimation du réalisme socialiste en France.

Dans le numéro trente-cinq de *La Nouvelle Critique*, Pierre Joly tente de défendre la dimension réaliste de l'œuvre d'Édouard Manet face à sa déformation par la critique bourgeoise. Joly met d'abord l'accent sur l'étonnement de la presse artistique de la bourgeoisie devant le succès de récentes expositions autour des peintres tels ; Manet, Le Nain ...¹⁷⁷

À ses dires, les critiques bourgeois considèrent ce succès comme l'expression d'un désintéressement du public pour le « domaine exclusif des formes pures »¹⁷⁸. Ainsi ajoute-t-il que ces critiques masquent leurs attaques sur cette peinture en semant la confusion sur son contenu¹⁷⁹.

Cette confusion est entretenue par le biais de la critique formaliste de l'œuvre de Manet, en particulier la toile *L'exécution de Maximilien* [Annexe, fig.9]. Pierre Joly rejette aussi bien l'assimilation à travers cette toile des soldats du peloton de la scène d'exécution à une simulation utilisée pour des variations tonales que la désignation du tempérament comme la grande terreur à la place du réalisme¹⁸⁰.

Il conclut l'article en s'appuyant sur une option réaliste qu'aurait prise Manet traduite dans l'expression « peindre le ventre de Paris ». Pierre Joly énonce : « L'embarras, le désarroi même des critiques bourgeois démontrent bien, s'il en était encore besoin, que c'est dans cette perspective, ouverte par la lutte quotidienne, qu'on peut apprécier aujourd'hui l'apport de Manet à la tradition nationale¹⁸¹ ».

À travers un autre numéro de la revue, Joly entreprend le même travail à propos de l'œuvre de Paul Cézanne. Selon lui, la critique bourgeoise a participé à la falsification de Cézanne¹⁸². Elle s'est servie du formalisme en le présentant comme peintre pur et en occultant l'influence de Courbet sur cet artiste¹⁸³.

¹⁷⁷ JOLY, Pierre, « À propos de Manet », *La Nouvelle Critique*, 1952, n° 35, p. 93-98.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² JOLY, Pierre, « Cézanne et les faussaires », *La Nouvelle Critique*, 1952, n° 40, p. 54-65.

¹⁸³ *Ibid.*

De même, l'auteur indique que les critiques bourgeois ont surtout visé l'étouffement du réalisme en essayant d'étouffer la voix de Cézanne. Et son effort consiste à pointer du doigt les faussaires en fournissant « le vrai visage de Cézanne réaliste »¹⁸⁴.

Au moyen d'un autre article de la revue, il poursuit dans cette voie en essayant de montrer la prise de distance de Cézanne par rapport au formalisme. Il se réfère ainsi à quelques propos du peintre comme par exemple cette idée exprimée en octobre 1866 : « Je commence à m'apercevoir que l'art pour l'art est une rude blague¹⁸⁵ ». Joly établit également un lien entre le réalisme de Cézanne et le nouveau réalisme tout en indiquant que la venue de la classe ouvrière à ce dernier tend à l'améliorer¹⁸⁶.

Vincent Van Gogh constitue un autre peintre autour duquel se déroule dans *La Nouvelle Critique* la bataille contre le formalisme. À travers une réflexion au sein du numéro quarante-quatre de la revue, Jeanne Modigliani prolonge la démarche de Pierre Joly en accusant les critiques bourgeois de falsification de l'œuvre de Van Gogh. Pour l'auteure, à côté de la solitude de l'individu, la quête de l'absolu et le mysticisme, le formalisme représente bien un autre thème favorisant cette démarche de falsification¹⁸⁷.

L'opposition au formalisme est présentée de surcroît comme un front de lutte de l'artiste dans le problème des rapports entre le sujet, la technique et la création artistique¹⁸⁸. Plus loin, Modigliani met en avant le côté populaire de Van Gogh relatant les propos de ce dernier à Van Rappard où il précisait : « Nous avons ceci en commun que nous cherchons nos motifs dans le cœur du peuple, et nous avons encore de commun, un même besoin de peindre nos études sur le vif, dans la réalité, soit comme but, soit comme moyen¹⁸⁹ ». Aussi avance-t-elle que la bourgeoisie s'est évertuée à vider l'œuvre de l'artiste de son contenu populaire, cacher ses sentiments révolutionnaires et entretenir bien entendu à son égard le mythe des « monstres sacrés »¹⁹⁰.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ CÉZANNE, Paul, Cité par JOLY, Pierre, « Le réalisme de Cézanne », *La Nouvelle Critique*, 1952, n° 42, p. 96-104.

¹⁸⁶ JOLY, Pierre, « Le réalisme de Cézanne », *op.cit.*

¹⁸⁷ MODIGLIANI, Jeanne, « Légende et vérité de Vincent Van Gogh », *La Nouvelle Critique*, 1953, n° 44, p. 124-140.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ VAN GOGH, Vincent, Cité par MODIGLIANI, Jeanne, « Légende et vérité de Vincent Van Gogh », *op.cit.*

¹⁹⁰ MODIGLIANI, Jeanne, « Légende et vérité de Vincent Van Gogh », *op.cit.*

Il importe cependant de faire remarquer que l'interprétation anti-formaliste sous l'angle réaliste de ces peintres européens de tradition figurative rencontre une vive critique des soviétiques O. Nikitiouk et V. Prokoviev. En effet, ces derniers désapprouvent dans leur long article une certaine tendance de la critique de parti en France à assimiler toute représentation de la réalité au réalisme. Cette dénonciation se rapporte tant aux considérations sur des œuvres du nouveau réalisme qu'aux jugements sur des peintres européens du passé¹⁹¹.

En ce qui concerne certaines œuvres de parti, ils critiquent la confusion que révèle leur interprétation réaliste. Ainsi, d'après ces auteurs, on ne peut attribuer au réalisme : la représentation primitiviste des dockers et des mineurs d'Édouard Pignon, les procédés du cubisme utilisés par Fernand Léger et les méthodes du surréalisme de Bernard Lorjou¹⁹².

Si on considère en effet la toile *L'ouvrier mort* [fig.10] d'Édouard Pignon, il saute aux yeux qu'elle diffère des œuvres attribuées au nouveau réalisme. Édouard Pignon et Fernand Léger, on se le rappelle, n'avaient pas caché leurs désaccords sur certains aspects de l'application de la doctrine de l'art de parti¹⁹³.

Pignon aborde pourtant dans ce tableau un thème très prisé dans le courant. Avec sa composition monumentale et frontale, il ne cherche ouvertement pas à traduire une réalité vivante, mais s'attache de préférence à l'action sur les formes. Le contenu se dévoile au fur et à mesure que se déploie la stylisation des personnages et des objets présents dans la toile par la médiation d'un effort réflexif du regardeur.



Figure 10 : PIGNON, Édouard, *L'ouvrier mort*, 1952

¹⁹¹ NIKITIOUK, O., PROKOKIEV, V., « Notes sur l'art progressiste en France (1950-1953) », *op.cit.*

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Voir: Chapitre 2.

Une telle œuvre ne correspond pas à ce que recherche le parti à l'époque. Il s'agit certes d'une iconographie ouvrière, mais conçue loin de l'idée d'une efficacité politique immédiate. C'est ce qui explique le jugement suivant du tableau du journaliste Francis Cohen :

Sa toile, en effet, représentant des ouvriers entourant le cadavre d'un des leurs, victime de la répression, entend symboliser les sentiments dont nous parlions plus haut. Elle le fait par des rapports de ton ou de formes qui, en définitive, risquent de n'être pleinement intelligibles que pour le peintre seul¹⁹⁴.

Prenons le cas d'un autre peintre du parti se situant en marge du nouveau réalisme, en l'occurrence Fernand Léger. Avec sa toile *Les constructeurs* [fig.11], on se retrouve encore dans une imagerie ouvrière. Le tableau donne à voir un groupe d'ouvriers en chantier. L'espace pictural se structure en trois plans plutôt dans le sens vertical. Au premier plan en bas, quatre ouvriers lèvent une petite poutre rouge et noire. Au milieu, on aperçoit un équipier sur une échelle observant ce qui se fait en bas. En haut, se trouve un autre ouvrier assis sur une poutre jaune.



Figure 11 : LÉGER, Fernand, *Les constructeurs*, 1951

Les travailleurs dans la toile sont entourés d'un ensemble de matériels relatifs à la construction. L'observation de l'espace bleu avec des nuages à partir d'un axe de vue similaire au spectateur suggère le caractère inachevé des chantiers et l'ampleur des bâtiments en hauteur.

¹⁹⁴ COHEN, Francis, Cité par VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *op.cit.*

Replacé dans le contexte de la reconstruction d'après-guerre, ce tableau se veut une exploration de la puissance de la force de travail ouvrière avec des procédés formels très pointus. La manière peu « réaliste » de représenter les ouvriers, notamment ceux au premier plan, produit en même temps un effet à l'image de la croyance du parti dans la force ouvrière. Ainsi, les arguments d'O. Nikitiouk et V. Prokokiev sur les œuvres de Pignon et Leger se doivent d'être nuancés.

D'un côté, la non-application des principes du parti dans la représentation ne signifie pas nécessairement l'absence de réalisme. Une telle opinion constituerait une conception trop exclusive, et de surcroît biaisée, de l'art figuratif. De l'autre côté, placer toute œuvre qui résiste aux directives du parti dans le formalisme rend plus difficilement opérant ce concept.

Autour des autres peintres de la tradition figurative européenne, O. Nikitiouk et V. Prokokiev rejettent les approches de Jeanne Modigliani et Pierre Joly. Le primitivisme, le cézannisme et l'impressionnisme sont pour eux des variantes du formalisme¹⁹⁵. Leur critique se rapproche de celle déjà formulée sur le modernisme en peinture au numéro neuf de la revue où Pierre Daix n'épargnait guère l'œuvre de Cézanne de l'altération du réel en proclamant : « En peinture les impressionnistes, Cézanne, puis les cubistes et les surréalistes allèrent beaucoup plus profondément dans le renoncement du réel, dans sa dissociation, sa fragmentation, sa destruction¹⁹⁶».

Le jugement de ces critiques soviétiques va également à l'encontre de l'opinion de Fernand Léger dans la rubrique évaluative « Discussion sur la peinture » selon laquelle chaque époque détient son réalisme et que ce dernier présente certaines nuances de l'œuvre de Corot à Cézanne en passant par Courbet¹⁹⁷.

Ce débat nous permet de comprendre que la lutte contre le formalisme se déroulait aussi sur le fond de tensions internes. Pour les deux auteurs soviétiques, il s'agit tout simplement d'une difficulté pour les critiques de parti d'aborder la question de la maîtrise du réalisme dans leur jugement sur les œuvres. Car, à leurs dires, le formalisme renferme des racines profondes en France¹⁹⁸.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ DAIX, Pierre, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *La Nouvelle Critique*, 1949, n° 9, p. 81-95.

¹⁹⁷ LÉGER, Fernand, « Discussion sur la peinture », *La Nouvelle Critique*, 1954, n° 53, p. 120-121.

¹⁹⁸ NIKITIOUK, O., PROKOKIEV, V., « Notes sur l'art progressiste en France (1950-1953) », *op.cit.*

Une déviation conservatrice

Pour la doctrine de l'art de parti, le formalisme n'est pas seulement une vision, mais révèle aussi celle de la classe bourgeoise. Sa prétendue falsification de la réalité historique de l'art traduit un détour social. C'est ce qu'exprime Émile Bottigelli en faisant du formalisme un moyen qui permet à l'esthétique bourgeoise de voiler l'éloignement de l'Homme du chemin de l'émancipation¹⁹⁹. Le formalisme permet ainsi de masquer une certaine impuissance de l'artiste bourgeois à assumer l'essence de l'art qui n'est rien d'autre pour l'intellectuel et traducteur marxiste français que de rejoindre la voie de la libération humaine²⁰⁰.

On retrace ce même point de vue chez Jeanne Modigliani dans un article critique de la revue sur la *Psychologie de l'art* d'André Malraux. D'après Modigliani, la conception du musée imaginaire de l'ancien ministre de la culture de la France le conduit à refouler les témoignages des artistes et à déformer le sens de leurs œuvres²⁰¹. Pour ce faire, « il lui faut refaire une histoire de l'art qui sera tour à tour, selon les commodités de la démonstration ou les goûts de l'auteur, formaliste ou spiritualiste²⁰²».

Décrivant la peinture formaliste comme le reflet d'une société en pleine décomposition, l'auteure confère une fonction politique à ce qu'elle appelle la falsification mystico-idéaliste de l'art par André Malraux. Il s'agirait à son avis de celle de fournir une justification à l'idéologie de l'impérialisme. À propos de l'universalisme du musée imaginaire de Malraux, Jeanne Modigliani défend : « S'il y avait une esthétique de l'impérialisme, elle consisterait précisément à confisquer, à monopoliser en quelque sorte, l'art de tous les temps et de toutes les nations, l'art de tous les peuples pour en faire la jouissance de quelques rois du monde²⁰³».

De plus, l'influence du modèle soviétique joue un rôle non moins considérable dans le jugement politique de la revue sur le formalisme. On a vu au premier chapitre que l'adoption du réalisme socialiste par le régime soviétique au début des années 1930 signifiait en même temps l'étouffement du pluralisme dans le domaine esthétique, notamment

¹⁹⁹ BOTTIGELLI, Émile, « À propos de l'esthétique de Lukács », *La Nouvelle Critique*, 1949, n° 3, p. 51-58.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ MODIGLIANI, Jeanne, « S'il y avait une esthétique de l'impérialisme ... Sur la *Psychologie de l'art* de Malraux », *La Nouvelle Critique*, 1951, n° 31, p. 31-41.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

l'interdiction des écoles dites formalistes. Cela peut expliquer une relative plus grande ouverture sur la question au niveau du Parti Communiste Français.

Pour les soviétiques, le réalisme socialiste semble être le seul réalisme légitime, doté d'un rôle politique progressiste. Voilà pourquoi ils relèguent dans le formalisme les autres types de réalisme. L'artiste Tatiana Iablonskaïa, après avoir fait l'éloge de la rééducation soviétique dans sa création, fixe les origines du formalisme dans l'éloignement de la réalité socialiste²⁰⁴.

Elle se reproche de s'être attachée dans un tableau beaucoup plus aux taches de couleur plutôt qu'à la volonté d'expression de la force de la jeunesse. Elle se convainc que cette ancienne manière de peindre l'avait emmenée vers l'appauvrissement du sujet et le formalisme²⁰⁵. Ainsi propose-t-elle la représentation de l'homme nouveau, de l'homme soviétique comme le point le plus important pour l'artiste dans sa lutte contre l'idéologie bourgeoise et le formalisme²⁰⁶.

Toutefois, la question de la dimension politique du formalisme nous renvoie à la dialectique de la partie et du tout ou encore à la relation entre base et superstructure dans la théorie marxiste. Le formalisme entendu comme une esthétique ne saurait échapper aux actions réciproques avec le tout. C'est une vision de l'art qui ignore sa propre portée politique. De ce fait, l'argument selon lequel cette esthétique éloigne l'homme de la route de l'émancipation se révèle pertinente. Expliquer la création artistique uniquement par des préoccupations formelles ne peut apporter à l'homme qu'une conscience de la jouissance esthétique axée sur les formes. Il reste à examiner cette conscience face aux conditions historiques que présente chaque époque. Ce qui revient à poser le problème de la liberté de l'artiste.

²⁰⁴ IABLONSKAÏA, Tatiana, Cité par COHEN, Francis, « Succès et problèmes de la peinture soviétique »,

op.cit.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

Chapitre 5 – Autour de la question de la liberté de l'artiste

Le présent chapitre entame une dimension tout aussi bien conflictuelle dans les réflexions sur l'art « bourgeois » et le réalisme socialiste. Il s'attache à mettre en exergue les luttes de contenu autour de la notion de la liberté de l'artiste qu'impliquent les controverses du périodique *La Nouvelle Critique* avec l'esthétique formaliste. Il commence par problématiser l'autonomie de l'art face aux conditions socio-historiques qui encadrent son existence.

Libre création et contraintes sociales

La perspective formaliste de l'art suppose une indépendance de l'activité artistique vis-à-vis des autres domaines du social. La création d'œuvres d'art ayant pour finalité l'art lui-même pose la nécessité pour l'artiste de se soustraire aux contraintes sociales. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, le problème des rapports entre l'artiste et les conditions sociales figurait dans les premières formulations de la conception de l'art de parti par Lénine. Ce dernier dénonçait le caractère selon lui hypocrite de la prétendue liberté des écrivains en régime capitaliste qui cachait leur dépendance à l'égard du capital²⁰⁷.

En effet, la question de la liberté de l'artiste nous renvoie à la compréhension de la situation globale de l'Homme face à l'histoire. Dans la théorie marxiste, les sociétés n'évoluent pas au gré du hasard, mais de préférence se développent et se transforment en fonctions des lois historiques où le mouvement de la production et la lutte de classes détiennent un rôle de premier plan. Cependant, ces lois s'accomplissent à travers la nécessaire action de l'Homme par le truchement d'un mouvement dialectique entre l'individu et le social. C'est le sens de cette précision apportée par Karl Marx dans *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte* : « Les hommes font leur propre histoire, mais ils ne la font pas arbitrairement, dans des conditions choisies par eux, mais dans des conditions directement données et héritées du passé²⁰⁸».

De cette formule générale, l'on peut déduire que l'artiste fait sa propre création dans des conditions qu'il hérite de la société. Cette idée qui rejette forcément toute vision formaliste de l'art s'exprime plus ou moins dans les articles de *La Nouvelle Critique*. Émile

²⁰⁷ Voir Chapitre 1

²⁰⁸ MARX, Karl, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, 1851, <http://classiques.uqac.ca/>, p. 13.

Bottigelli la reprend dans son commentaire sur l'esthétique du philosophe hongrois Georg Lukács en rappelant que l'œuvre d'art est conditionnée par le développement des forces productives et la lutte de classes²⁰⁹. Tant dans son contenu que par le biais de sa forme l'œuvre porte, dans cette perspective, l'empreinte du cadre socio-historique où il est créé²¹⁰. L'auteur se montre toutefois attentif à la dimension dialectique qui marche de pair avec cette affirmation en insistant sur le rôle créateur de l'artiste. Bottigelli clarifie :

... ce serait faire preuve d'un matérialisme singulièrement mécaniste que de limiter aux conditions immédiatement sociales les déterminations de l'œuvre d'art. Elle est essentiellement une création, un produit de l'esprit. Et si la société conditionne aussi bien l'artiste lui-même que le contenu de ses œuvres, ce serait faire abstraction de l'extraordinaire richesse du développement dialectique que de ne tenir aucun compte du génie créateur et de l'interaction de la forme et du contenu²¹¹.

Boris Taslitzky partage cette même approche sur les rapports entre création et conditions sociales. Selon lui, la liberté de l'art ne peut être détachée de la vie²¹². Sur cette base, il fustige la logique formaliste : « Tout art qui s'appuie sur une logique exclusive à lui-même est un art inexistant puisqu'il tire sa fonction et son expression de Rien²¹³ ». Les problèmes de l'art, poursuit-il, ne sont nullement des problèmes spéciaux et en dehors du temps. Quoi qu'ils se concrétisent à partir de leurs matériaux divers, leurs solutions sont à rechercher dans le fait politique d'une période²¹⁴.

Plus loin dans le même article, le peintre étend la négation du formalisme à une certaine responsabilité devant le peuple à la manière qu'a préconisé ce principe par Laurent Casanova. La liberté de l'artiste dans cette perspective ne se trouve nullement en contradiction avec cette exigence. Il soutient :

La bourgeoisie a voulu faire de nous des créateurs de sensations rares, de petits fabricants d'émotions secrètes. L'artiste n'est pas cela, il n'est ni prince, ni prêtre, ni vagabond, ni bohémien, ni amuseur servile de quoi ce soit. Il est Responsable. C'est là que doit résider sa dignité. Responsable devant le peuple et devant la Nation et comptable de ses pensées et de ses actes, c'est-à-dire de son travail devant elle. Et c'est là que réside sa liberté et sa logique²¹⁵.

²⁰⁹ BOTTIGELLI, Émile, « À propos de l'esthétique de Lukács », *op.cit.*

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*

²¹² TASLITZKY, Boris, « De la critique d'art et du nouveau réalisme français », *La Nouvelle Critique*, 1949, n° 2, p. 77-83.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

Pierre Daix se trouve à peu près dans la même ligne. Il reconnaît le poids des conditions sociales sur l'artiste et fait correspondre art de parti et liberté de l'artiste²¹⁶. Dans une réponse polémique au critique d'art Christian Zervos, il attire l'attention sur la nécessité pour les artistes du nouveau réalisme de combattre les déformations des « courtiers de l'art bourgeois ». Ces derniers, ajoute Daix, pourront ainsi faire la conquête de la véritable liberté à condition de faire de leur création, « une partie de la cause générale du prolétariat²¹⁷ ». On peut croiser cette formule avec la critique de Jeannine Verdès-Leroux sur le problème de l'autonomie de l'artiste de parti. La chercheuse définit l'artiste de parti comme celui :

... qui, ayant renoncé à remplir sa définition d'artiste comme producteur en première personne de sa propre légitimité, abdiquant tout ce qui est lié à l'autonomie du champ artistique (choix des sujets, des formes, outils spécifiques, droit de sanction spécifique...) accepte, ou choisit, de se « ranger sur les positions politiques et idéologiques de la classe ouvrière », selon l'exigence formulée au 11^e congrès (1947)²¹⁸.

Là où Pierre Daix voit une véritable liberté pour l'artiste, Verdès-Leroux identifie de préférence une soumission de ce dernier aux diktats du parti, un renoncement de l'autonomie du champ artistique considéré comme l'essence de la création²¹⁹.

Le critique d'art Christian Zervos s'est révélé comme Verdès-Leroux très critique face à la conception du PCF de la liberté de l'artiste. Il attribue les entorses du parti à l'autonomie de l'art à l'influence de Jdanov qui, pour lui, a déformé la pensée de Lénine et de Staline sur la question²²⁰. Il insiste sur le libre arbitre comme une condition nécessaire au développement du talent artistique. Monsieur Zervos argumente :

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 [...] 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'essor²²¹.

Fougeron, Milhau et Taslitzky, dans une seconde réponse de la revue à Christian Zervos, s'en prennent à la conception bourgeoise de la liberté de l'artiste en révélant ses

²¹⁶ DAIK, Pierre, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *op.cit.*

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *op.cit.*

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ ZERVOS, Christian, « Réponse à Laurent Casanova », *Cahiers d'Art*, no 1, 1949, Cité par KOLOKYTHA, Chara, « 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.

²²¹ *Ibid.*

limites. Tout en reconnaissant implicitement au créateur une certaine capacité d'agir de manière autonome dans la société capitaliste, ils mettent l'accent sur certains cas marginaux où quelques œuvres du nouveau réalisme ont été frappées d'interdiction²²². Pour eux, il s'agit des « formes concrètes de la liberté bourgeoise²²³».

Plus loin, ces trois artistes replacent les enjeux de liberté artistique par rapport aux influences du marché en taxant le formalisme d'esthétique de la spéculation. Le marché de l'art accule les artistes à adopter des canons propres à la bourgeoisie. Ils déclarent : « Il est vrai que l'esthétique de la spéculation a créé des canons arbitraires, des lois et des tabous arbitraires ; des mythes esthétiques ; elle a enfermé l'art dans le réseau d'un formalisme conventionnel²²⁴». Toujours dans cet article, les auteurs concluent avec l'idée que le retour au sujet et à la réalité vivante fait voler en éclats les contraintes formelles et contribue à une libération de l'inspiration²²⁵.

En réalité, les critiques de Verdès-Leroux ne sont pas dénuées de fondement. L'abandon par l'artiste de la production en première personne peut freiner la créativité dans la mesure où le parti intervient dans les choix du contenu et dans l'organisation de la forme. Pour pouvoir mieux créer, l'artiste a besoin d'une relative liberté dans l'agencement de son dispositif formel en vue d'exprimer son rapport à la réalité à travers l'imprévisibilité. La définition des règles plastiques par le parti transforme le créateur en une espèce de semi-exécutant forcément trop limité dans ses possibilités d'inventivité. On n'a pas la moindre idée sur jusqu'où s'exerce l'influence du parti dans les œuvres. Il s'avère tout aussi bien étrange que des artistes acceptent de se faire sanctionner par une instance se situant hors de leur domaine, ignorant les règles qui président à leur champ.

Par ailleurs, Jeannine Verdès-Leroux ne fournit aucune nuance sur l'influence des rapports de production sur la création artistique. Elle ne nous permet pas de comprendre que la production à la première personne signifie que l'artiste fait ses propres œuvres dans des conditions qu'il n'a pas créées et auxquelles il ne pourrait s'abstraire. Voyons plus spécifiquement la question de la liberté de création par quelques considérations sur le tableau *Riposte Port-de-Bouc* [fig.12] de Boris Taslitzky.

²²² FOUGERON, André, MILHAU, Jean, TASLITZKY, Boris, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *La Nouvelle Critique*, 1949, n° 10, p. 83-96.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*



Figure 12 : TASLITZKY, Boris, *Riposte*, 1951

Cette toile donne à voir une grève de dockers protestant contre l'embarquement d'armes pour la guerre d'Indochine. Ils sont poursuivis par des CRS lançant en leur direction des chiens en vue de dissuader la protestation. Ils se battent contre les forces de sécurité à travers une violence proportionnelle.

Le décrochage de ce tableau par la police lors du Salon d'automne de 1951 révèle les limites de la liberté de l'artiste dans la société bourgeoise. Ladite liberté suppose en même temps la censure dans le cadre de la loi ou encore dans certaines circonstances particulières. Conçue et exposée dans le contexte de la guerre d'Indochine, l'œuvre est censurée au nom de l'argument de la démoralisation de l'armée française. Il convient néanmoins de préciser qu'il s'agit d'une situation moins fréquente en ce qui concerne la condition d'ensemble du créateur dans le capitalisme.

Du point de vue de l'influence du parti sur cette toile, plusieurs traits caractéristiques des prescriptions du PCF peuvent être évoqués. D'abord, le principe selon lequel l'artiste doit se placer sur les positions idéologiques et politiques de la classe ouvrière le contraint à une certaine iconographie. Tout comme les mineurs de *Défense nationale*, ces ouvriers du Port-de-Bouc combattent contre les CRS. Les forces de sécurité apparaissent toujours dans la posture d'agents de répression féroce mobilisant des chiens contre les protestataires. À côté de la crainte du retour au fascisme qui a marqué les communistes de cette époque, il faut replacer cette imagerie de la force publique dans le cadre de la conception de l'État du parti qui fait de cette institution un instrument de domination de classe, de répression sur la classe ouvrière.

La présence de la figure d'une femme brandissant le tricolore à peu près au centre du tableau traduit l'idée des prolétaires comme les véritables défenseurs des intérêts de la nation française. De même, les matériels de guerre restés au port, donc en dehors du bateau constitue un engagement en faveur de la lutte pour la paix que le Parti Communiste Français a fait sien depuis sa fondation et qui s'est renforcé avec la place du camp de la paix que s'attribue l'Union Soviétique dans le contexte de la guerre froide²²⁶.

Cependant, peut-on dire que la représentation de ces éléments symboliques annihile la production à la première personne de Taslitzky ? En fait, l'artiste se donne une certaine liberté dans la composition de l'œuvre. Il exprime le contenu communiste par sa propre touche technique qui va jusqu'à une certaine déformation des personnages en vue de produire un effet. C'est le sens des propos de Léon Moussinac sur l'œuvre de Boris Taslitzky en écrivant :

Le peintre a compris qu'en toute œuvre le sentiment de réalité est indispensable au plaisir, à l'émotion, à l'exaltation que l'homme recherche et trouve dans la transfiguration que l'artiste propose lui-même de la nature. La mesure et la qualité personnelle de cette transfiguration en commandent la réussite ou l'échec²²⁷.

À leur tour, les critiques soviétiques O. Nikitiouk et V. Prokokiev, se montrent beaucoup plus exigeants. Ils reprochent à la toile du peintre de dégénérer vers un dynamisme expressionniste²²⁸. Ils regrettent que les personnages du tableau perdent leur valeur

²²⁶ Le rôle de l'Union Soviétique dans la lutte pour la paix a connu une claire formulation dans la vision des deux camps antagoniques proposée par Andreï Jdanov dans son rapport du 22 septembre 1947 sur la situation internationale. Ledit rapport fut présenté en Pologne lors de la conférence d'information des Partis Communistes issus des pays suivants : URSS, Bulgarie, France, Hongrie, Italie, Pologne, Roumanie, Tchécoslovaquie et Yougoslavie dans le contexte de la fin de la Seconde Guerre mondiale. Selon le rapport de Jdanov, l'affaiblissement du fascisme, la montée en puissance des États-Unis et le rehaussement du prestige de l'Union Soviétique consécutifs à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, ont créé un changement dans le rapport de forces sur le plan international. Cette nouvelle disposition des forces a donné naissance à deux camps antagoniques. D'abord, on a le camp impérialiste et anti-démocratique qui est dirigé par les États-Unis. Le but principal de ce camp « consiste à renforcer l'impérialisme, à préparer une nouvelle guerre impérialiste, à lutter contre le socialisme et la démocratie et à soutenir partout les régimes et mouvements profascistes réactionnaires et antidémocratiques ». Ensuite, on retrouve le camp anti-impérialiste et démocratique sous la direction de l'Union Soviétique et composé aussi des pays de démocratie nouvelle. À son tour, ce camp a comme but de « lutter contre les menaces de nouvelles guerres et d'expansion impérialiste, pour l'affermissement de la démocratie et pour l'extirpation des restes du fascisme ». Cf. JDANOV, Andreï, « Rapport d'Andreï Jdanov sur la situation internationale », Pologne, 22 septembre 1947, <http://www.cvce.eu/obj/le_rapport_jdanov_22_septembre_1947-fr-914edbc9-abdf-48a6-9c4a-02f3d6627a24.html>

²²⁷ MOUSSINAC, Léon, « Sur les voies d'un nouveau réalisme avec Boris Taslitzky », Cité par RIOU, Gwenn, *La lutte idéologique sur le front artistique : les écrits sur l'art dans Commune et Les Lettres françaises (1933-1954)*, op.cit., p. 419.

²²⁸ NIKITIOUK, O., PROKOKIEV, V., « Notes sur l'art progressiste en France (1950-1953) », op.cit.

individuelle à cause de leur confusion avec un dessin dynamique et abstrait²²⁹. On voit par là qu'il est question de jugements qui réduisent jusqu'à sa plus simple expression la liberté de l'artiste. Gwen Riou a tout à fait raison d'avancer l'idée que les règles du réalisme socialiste, les textes fondateurs et leurs interprétations favorisent en même la justification du nouveau réalisme et l'enfermement de l'artiste « dans un carcan politico-théorique et historique [...] qui laisse finalement peu de liberté à l'artiste "nouveau réaliste" »²³⁰.

La question de la liberté de l'artiste connaît une grande importance dans les conceptions de l'art d'avant-garde. Elle s'avère de même un angle d'affrontement de *La Nouvelle Critique* au formalisme dans la problématique de la nature de l'avant-garde artistique.

Liberté et avant-garde

La notion d'avant-garde a d'abord eu au sein du marxisme un contenu politique. Il s'agit d'une organisation politique armée des meilleurs cadres révolutionnaires et de la connaissance des lois du développement social apte à donner la direction juste à la lutte de classe dans l'ensemble des domaines de la société²³¹. Cette vision d'ensemble structure la configuration d'un art d'avenir pouvant faire rupture à une certaine tradition esthétique. On retrouve plus ou moins cette conception de l'avant-garde artistique dans la doctrine de l'art de parti en général et les articles sur l'art de la revue *La Nouvelle Critique*.

À l'inverse, l'idée des avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle se fait jour prioritairement à partir de l'évolution de la pratique artistique elle-même plutôt qu'à une vision politique. En d'autres termes, les problèmes soulevés par les mouvements d'avant-garde artistiques peinent à être subordonnés directement aux enjeux politiques en les intégrant plutôt dans le cadre d'une réflexion sur l'évolution historique de l'art. Les deux perspectives rejettent pourtant le formalisme²³² à partir des prérequis différents débouchant sur des nuances sur la liberté de l'artiste.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ RIOU, Gwenn, *La lutte idéologique sur le front artistique : les écrits sur l'art dans Commune et Les Lettres françaises (1933-1954)*, *op.cit.*, p. 420.

²³¹ Les linéaments de cette idée peuvent être repérés dans le second chapitre du *Manifeste du Parti Communiste* portant sur les différences entre prolétaires et communistes. Mais, c'est V. Lénine qui l'a surtout poussée plus en avant dans le contexte d'organisation pratique de la révolution prolétarienne. Voir : LÉNINE, V., *Que faire ?*, *op.cit.*

²³² Il y a des débats sur la nature et la délimitation des avant-gardes artistiques. Dans le cadre de cette étude, nous abordons ces mouvements par l'intermédiaire de l'approche du théoricien Peter Bürger. À travers son ouvrage *Théorie de l'avant-garde*, il circonscrit principalement les mouvements historiques d'avant-garde au

L'autonomie comme condition de compréhension du formalisme

Au sein de la revue *La Nouvelle Critique*, l'avant-garde fait l'objet d'une lutte terminologique. L'avant-garde telle que comprise dans l'histoire de l'art est vue comme une fausse avant-garde. Dans leur réponse à Christian Zervos, Fougeron, Milhau et Taslitzky accusent ce critique d'art de faire le jeu de la bourgeoisie autour de la notion d'avant-garde²³³.

Aux dires de ces artistes, l'art d'avant-garde que défend Zervos illustre un académisme de gauche qui finit par tomber dans le formalisme, c'est-à-dire dans une posture se situant en dehors des enjeux de la transformation du monde²³⁴. Ce jugement ne correspond pas tout à fait la conception de l'avant-garde de Peter Bürger. De l'avis de ce dernier, l'ensemble des mouvements historiques d'avant-garde ont en commun un refus de l'art dans sa totalité, une complète rupture avec la tradition artistique et une révolte contre l'institution art²³⁵ dans la société capitaliste²³⁶.

L'avant-garde artistique se veut ici une autocritique de l'art. S'inspirant de la différence entre la critique immanente au système et l'autocritique²³⁷ chez Marx, le théoricien soutient l'idée qu'avec les mouvements historiques d'avant-garde au début du XX^e siècle, l'art entre dans une phase d'autocritique qui favorise la compréhension des stades passés de son histoire. Voilà pourquoi, explique-t-il, le dadaïsme adresse ses attaques non pas aux autres courants de l'art mais contre l'institution art²³⁸.

L'œuvre d'art d'avant-garde se caractérise par le nouveau, le hasard, l'allégorie et le montage. Contrairement à l'œuvre organique qui se repose sur l'unité de l'universel et du

dadaïsme, au premier surréalisme et à l'avant-garde russe après la révolution d'Octobre. Cf. BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, Traduit de l'allemand par COMETTI, Jean-Pierre, Paris : Questions théoriques, Coll. Saggio Casino, 2013, p. 27. Ce choix par nous opéré implique de potentiels biais dans la confrontation les deux perspectives sur l'avant-garde artistique par rapport au fait que les écrits polémiques de *La Nouvelle Critique* peuvent cibler un cadre plus large de mouvements artistiques que celui envisagé par Bürger.

²³³ FOUGERON, André, MILHAU, Jean, TASLITZKY, Boris, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *op.cit.*

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ « Le concept de l'*institution art* tel qu'il est utilisé renvoie au système de production et de distribution, ainsi qu'aux représentations de l'art qui dominent à une époque donnée, et qui déterminent essentiellement la réception des œuvres ». Cf. BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, *op.cit.*, p. 36.

²³⁶ *Ibid.*, p. 27.

²³⁷ Peter Bürger montre que, dans la logique de Marx, la critique immanente au système, renvoie à une critique qui se déroule au sein d'une institution sociale au nom de représentations différentes propre à ladite institution ; tandis que l'autocritique se fonde sur une prise de distance par rapport aux représentations rivales résultant elle-même d'un questionnement radical des fondements de l'institution en question. Cf. *Ibid.*, p. 33-35.

²³⁸ *Ibid.*, p. 36.

particulier sans aucune médiation, l'œuvre d'art d'avant-garde (non-organique) porte plutôt sur une unité plus large qui intègre même le spectateur²³⁹.

À l'origine de cette phase d'autocritique se trouve la séparation de l'art de la vie. Quoiqu'il n'explique pas vraiment le processus historique de cette séparation, Peter Bürger observe qu'elle a atteint son paroxysme à l'époque des avant-gardes historiques. Le formalisme devient ainsi le reflet de ce phénomène. Le théoricien de l'art précise : « L'autocritique du sous-système art ne devient possible qu'à partir du moment où les contenus perdent leur caractère politique, et où l'art ne vise plus rien d'autre que l'art²⁴⁰ ».

Le point de vue d'Émile Bottigelli selon lequel l'avant-gardisme pseudo-révolutionnaire maintient l'artiste dans des problèmes purement formels et prive l'œuvre de son contenu²⁴¹ mérite d'être nuancé au regard de la théorie de Bürger. Dans celle-ci, le formalisme s'est révélé le point d'aboutissement de toute une tradition artistique qu'il importe de rejeter. Pareillement, l'art d'avant-garde n'enlève pas le contenu de l'œuvre, mais entend plutôt dépasser l'unité dialectique forme/contenu en faisant entrer l'art directement dans la vie pratique où les éléments de ses manifestations peuvent être détachés, c'est-à-dire envisagés en dehors d'une logique organique.

Par ailleurs, ce que la critique de parti attribue à une dégénérescence de classe²⁴², l'art d'avant-garde le considère comme une situation mûre pour le dépassement de l'art. L'art bourgeois par excellence représente en même temps une conscience fautive²⁴³ et une conscience vraie au sens que la liberté de l'artiste aide à comprendre son refus de liaison avec le reste de la réalité sociale. Peter Bürger ajoute à ce sujet : « ... l'art authentiquement bourgeois est celui qui objective l'autocompréhension de sa classe. La production et

²³⁹ *Ibid.*, p. 92.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 44.

²⁴¹ BOTTIGELLI, Émile, « À propos de l'esthétique de Lukacs », *op.cit.*

²⁴² FOUGERON, André, MILHAU, Jean, TASLITZKY, Boris, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *op.cit.*

²⁴³ Dans *L'idéologie allemande*, Marx et Engels lient le caractère idéologique de la conscience à un processus socio-historique. « ... si, dans toute l'idéologie, les hommes et leurs rapports nous apparaissent placés la tête en bas comme dans une caméra obscure, ce phénomène découle de leur processus de vie historique, absolument comme le renversement des objets sur la rétine découle de son processus de vie directement physique. » (MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *L'idéologie allemande*, 1845, http://classiques.uqac.ca/ideologie_allemande, p.17.) L'élément fondamental de ce processus porte sur la séparation de la conscience de la vie pratique par le truchement de la division du travail. « La division du travail ne devient effectivement division du travail qu'à partir du moment où s'opère une division du travail matériel et intellectuel. À partir de ce moment la conscience peut vraiment s'imaginer qu'elle est autre chose que la conscience de la pratique existante, qu'elle représente réellement quelque chose sans représenter quelque chose de réel. » (*Ibid.*, p. 21)

l'autocompréhension qui s'articulent dans l'art ne sont plus reliées à la vie pratique²⁴⁴». Ainsi, la liberté de l'artiste poussée à l'extrême dans la société bourgeoise à travers le formalisme, constitue une condition non seulement de la connaissance de toute l'évolution artistique, mais tout aussi bien de la possibilité de son dépassement.

L'autonomie de l'art suppose en même temps son corollaire dialectique, l'absence de fonction sociale²⁴⁵. Ce deuxième aspect nous porte à réfléchir sur l'engagement politique dans l'art dans l'avant-garde historique face à la façon qu'il se déploie dans la doctrine de l'art de parti.

L'engagement politique dans l'art

La conception d'art d'avant-garde partage avec la doctrine de l'art de parti une revalorisation de l'engagement politique dans l'œuvre. Au sein du nouveau réalisme, l'engagement se situe dans une correspondance d'un contenu moral et la forme de l'œuvre où le contenu reste prioritaire. Mais, la priorité du contenu ne remet pas nécessairement en cause la subordination dudit engagement à l'organicité de la forme. Dans la fusion de l'avant-garde politique et l'avant-garde artistique envisagée par Laurent Casanova²⁴⁶, la rénovation des valeurs doit prendre une forme au moyen de l'œuvre d'art organique. Ce qui explique un retour au réalisme avec un effort de le transformer par un contenu socialiste.

Le choix entre l'œuvre organique (réaliste) et l'œuvre non-organique (avant-gardiste) comme art révolutionnaire représente un point de désaccord dans le débat entre Georg Lukács et Théodore Adorno sur l'engagement politique à travers l'art. Alors que Lukács considère le réalisme comme une esthétique conforme à l'engagement révolutionnaire, Adorno le voit comme une régression, un retour en arrière idéologique donnant l'« illusion d'un monde sain »²⁴⁷.

De son côté, Lukács rejette l'art d'avant-garde comme manifestation d'une aliénation du capitalisme et une incapacité des intellectuels bourgeois à prendre en compte les forces socio-historiques capables de mettre en œuvre la transformation socialiste de la société²⁴⁸. Ainsi questionne-t-il le caractère protestataire que le philosophe de l'École de Francfort

²⁴⁴ BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, *op.cit.*, p. 80.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 46

²⁴⁶ CASANOVA, Laurent, « Le communisme, la pensée et l'art », *op.cit.*

²⁴⁷ BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, *op.cit.*, p. 140-141.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 140.

reconnaît à l'art d'avant-garde en le taxant de protestation abstraite, « sans aucune perspective historique, aveugle aux contre-forces réelles qui travaillent au dépassement du capitalisme²⁴⁹».

On rejoint cette position défavorable sur l'avant-garde historique à travers la revue *La Nouvelle Critique*. Pierre Daix critique l'assimilation opérée par le critique d'art Christian Zervos de « la destruction des formes sociales » à la « destruction par l'art moderne des formes artistiques antérieures »²⁵⁰. D'après lui, cette conception de l'art d'avant-garde est une tricherie consistant à supprimer le réel par l'imagination²⁵¹. Aussi insiste-t-il qu'une telle attitude convient beaucoup plus à un rêveur qu'à un révolutionnaire. Pierre Daix écrit :

La révolution, ce n'est pas aujourd'hui une technique magique analogue aux pratiques d'envoûtement, c'est l'affaire d'un combat organisé d'une classe, le prolétariat, armé d'une méthode scientifique pour agir sur le réel. La révolution, c'est la transformation, non la déformation du réel. Et l'art révolutionnaire, c'est précisément le réalisme socialiste ...²⁵²

Fougeron, Milhau et Taslitzky estiment également que la conception d'art d'avant-garde porte sur une exagération des facultés d'émotion de la bourgeoisie à travers une tromperie qui fait passer la recherche de l'inusuel et de l'insolite pour une recherche révolutionnaire²⁵³. Ce prétendu art d'avant-garde, martèlent-ils, ne peut en rien ébranler les bases du mode de production capitaliste²⁵⁴.

Le débat sur le statut idéologico-politique de l'art d'avant-garde par rapport au nouveau réalisme nous renvoie au problème de la caractérisation de l'esthétique révolutionnaire. Il existe, à notre humble avis, deux façons de poser cette question. La première consiste à définir la portée révolutionnaire de l'art en fonction de l'art lui-même, c'est-à-dire dire ce qui fait rupture à une certaine tradition artistique. Elle correspond plus ou moins, si l'on se fie à la théorie de Peter Bürger, à l'objectif que s'était fixée l'avant-garde historique dans sa révolte contre l'institution art et sa prétention de faire entrer l'art directement dans la pratique. Le défaut de cette approche de l'esthétique révolutionnaire est qu'elle part d'une analyse de l'art comme une partie (champ artistique) détachée du tout

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 144.

²⁵⁰ DAIX, Pierre, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *op.cit.*

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ FOUGERON, André, MILHAU, Jean, TASLITZKY, Boris, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *op.cit.*

²⁵⁴ *Ibid.*

(société). Ainsi, en dépit de sa volonté de négation de l'autonomie de l'art²⁵⁵, l'avant-garde historique adopte des prémisses qui trahissent cette volonté. Est-ce pourquoi elle a échoué ?

La seconde manière d'aborder l'esthétique révolutionnaire, qui nous paraît plus dialectique, revient à la qualifier dans l'action réciproque entre l'art et la société. Au sein de cette perspective, l'art ne se limite pas à une simple déconstruction de sa propre trajectoire historique, mais étend le bouleversement de son propre domaine à l'achèvement du conflit entre forces productives et rapports de production. La pratique artistique se veut ici à la fois une expression et une condition d'achèvement de ce conflit.

En effet, malgré l'intention exprimée par la doctrine de l'art de parti de placer l'esthétique révolutionnaire dans la fusion entre l'avant-garde artistique et l'avant-garde politique, nous nous gardons de le situer dans cette seconde démarche. Ce choix se justifie par le fait que pour nous l'esthétique révolutionnaire envisagée dans la dialectique du tout et de la partie n'est pas encore théorisée. La détermination en dernière instance du tout sur la partie nous porte à considérer l'étude des processus révolutionnaires concrets comme la première condition d'une telle théorisation. Il s'agirait, dans cette optique, de scruter les échanges entre le processus révolutionnaire pratique, l'institution art et les dynamiques artistiques en général en vue de découvrir les conditions d'existence d'un art qui puisse plus ou moins correspondre au double bouleversement global et artistique.

Pour revenir à la question de l'engagement politique, la perspective des avant-gardes historiques l'appréhende sur le fond d'un questionnement radical du champ artistique pris isolément. Du point de vue dialectique, il peut être considéré comme un engagement à base métaphysique.

Au sein de la doctrine de l'art de parti, l'engagement politique aspire à une démarche dialectique où le changement artistique pourrait rencontrer le changement social global. Les deux visions aboutissent, à partir de prérequis différents, à une critique de l'autonomie de l'art. La forme extrême qu'a prise la séparation de l'art de la vie à travers le formalisme explique également l'opposition de ces deux approches à ce courant. L'échec de l'avant-garde historique et celui de la doctrine de parti méritent d'être plus profondément étudiés. Le premier échec pousse le chercheur Peter Bürger à questionner la possibilité même de

²⁵⁵ « Les avant-gardes ont eu pour projet la négation de l'art autonome dans le sens d'une reconversion de l'art dans la vie concrète. Celle-ci n'a pas eu lieu. » (BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, op.cit., p. 89.)

dépasser l'autonomie de l'art et à se demander si elle ne sauvegarde pas finalement l'espace de liberté qui permet de penser des alternatives²⁵⁶. Peut-être que replacé dans une logique dialectique, le dépassement de l'autonomie de l'art conférerait un autre contenu à la liberté et une autre manière de penser les alternatives.

²⁵⁶ BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, *op.cit.*, p. 90.

Partie 3

-

L'art abstrait dans la ligne de mire de la critique de parti

Chapitre 6 – L’art abstrait comme une décadence bourgeoise

Ce chapitre prolonge la réflexion autour des attaques de la revue *La Nouvelle Critique* contre les courants artistiques considérés comme bourgeois. La polémique cible ici l’abstraction. Cette dernière est vue comme un art du rien dire dont le silence exprime la décadence sociale de la bourgeoisie. Nous exposons les arguments sur cette décadence tant du point de vue de l’organisation des œuvres qu’au niveau de leur réception politique dans les articles de la revue.

La décadence du point de vue organique

Tout comme le formalisme, l’abstraction est conçue dans *La Nouvelle Critique* comme l’expression dans le domaine artistique de la décadence de la classe bourgeoise. O. Nikitiouk et V. Prokokiev l’assimilent à une forme extrême du formalisme²⁵⁷. Ce point de vue se rapproche de la présentation de l’art abstrait par Alain Bonfand qui le place dans une recherche d’épuration des formes sensibles au moyen de l’art²⁵⁸.

Cette épuration des formes peut être perçue en tant qu’une transcendance du réel. Elle détruit la tridimensionnalité en construisant un nouvel espace affranchi de l’imitation des formes réelles. Exposant les thèses de l’historien et critique d’art Wilhelm Worringer, Alain Bonfand rapporte l’idée selon laquelle l’art conduit naturellement à l’abstraction²⁵⁹.

Pour Boris Taslitzky, l’abstraction se veut une peinture qui exclut le sujet²⁶⁰. Victor Leduc défend cette même idée en la décrivant en tant qu’un « dépérissement du contenu significatif de l’art²⁶¹ ». Le refus du sujet représente pour Taslitzsky une négation de la forme²⁶². Il comprend ce que d’autres ont appelé pureté des formes comme leur pure et simple suppression²⁶³. Cette idée de suppression de la forme par celle sujet conduit à la thèse d’une peinture du rien ou du silence, soutenue, on l’a déjà vu, par Jean Marcenac²⁶⁴.

²⁵⁷ NIKITIOUK, O., PROKOKIEV, V., « Notes sur l’art progressiste en France (1950-1953) », *op.cit.*

²⁵⁸ BONFAND, Alain, *L’art abstrait*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, 1994, p. 9.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 7.

²⁶⁰ TASLITZKY, Boris, « Extraits d’un carnet de route », *La Nouvelle Critique*, 1949, n° 4, p. 58-65.

²⁶¹ LEDUC, Victor, « Sur quelques problèmes esthétiques nouveaux qui se posent aux plasticiens communistes », *La Nouvelle Critique*, 1952, n° 36, p. 74-84.

²⁶² TASLITZKY, Boris, « Extraits d’un carnet de route », *op.cit.*

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ MARCENAC, Jean, « Quatre ans d’une bataille », *op.cit.*

La peinture abstraite devient ainsi pour Tasslitzky un instrument de récupération des artistes par la bourgeoisie en vue de les manipuler à son profit. Ce silence plastique traduit un silence social que veut imposer la classe bourgeoise. L'artiste nouveau réaliste note :

De plus en plus, l'artiste qui se refuse aux fadaïses devient un être maudit, qui insensiblement va se réfugier dans le rien-dire, dans l'impasse où l'aura conduit l'habileté manœuvrière de la bourgeoisie qui parvient alors à réduire au silence ceux qui se refusent à elle, c'est-à-dire à les mettre à son service, puisque, de nos jours, c'est du silence qu'elle a besoin²⁶⁵.

Le peintre André Fougeron partage cette même opinion en affirmant que l'abstraction a fait régresser la peinture à un niveau qu'elle ne permet de ne rien comprendre où les opérations de spéculation finissent par devenir sa seule logique d'évolution²⁶⁶. Dans l'un des articles sur Cézanne, le rien dire devient, suivant Pierre Joly, ce par quoi l'effort du peintre de pousser plus loin l'impressionnisme tend à se distancier²⁶⁷.

L'abstraction est également une négation de l'engagement moral ou politique. Aux yeux de Tasslitzky, elle fait partie de l'ensemble des courants de la première moitié du XX^e siècle qui ont fait fi d'un soutien conscient au combat de la classe ouvrière²⁶⁸.

En outre, la vision de l'art abstrait comme décadence s'oppose à d'autres discours sur ce courant. Clément Greenberg et Alfred Hamilton Barr le situent dans le cadre d'un tournant au sein de la création artistique en Occident. Pour Barr, la passion de l'imitation de la nature par les peintres apparue au XV^e siècle a connu un déclin au début du XX^e siècle²⁶⁹. L'abstraction représente, à ses yeux, le terme le plus utilisé pour traduire « les effets les plus extrêmes de cette impulsion loin de la nature²⁷⁰ ». L'art abstrait s'oppose aussi dans cette perspective à la tridimensionnalité²⁷¹.

À son tour, Clément Greenberg comprend le tournant de l'abstraction dans le cadre d'une autocritique de la peinture occidentale²⁷². Cette autocritique qui se veut l'essence du

²⁶⁵ TASSLITZKY, Boris, « L'art et les traditions nationales », *La Nouvelle Critique*, 1952, n° 32, p. 62-79.

²⁶⁶ FOUGERON, André, « Le peintre à son créneau », *La Nouvelle Critique*, 1948, n° 1, p. 96-98.

²⁶⁷ JOLY, Pierre, « Cézanne et les faussaires », *op.cit.*

²⁶⁸ TASSLITZKY, Boris, « L'art et les traditions nationales », *op.cit.*

²⁶⁹ BARR, Alfred Hamilton, *Cubism and Abstract Art*, New-York : the Museum of Modern Art, 1974, p. 11.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ BONFAND, Alain, *L'art abstrait*, *op.cit.*, p. 10.

²⁷² GREENBERG, Clément, « La peinture moderniste », Traduit de l'anglais par KRAJEWSKI, P, *Forum Lectures*, 1960, mis en ligne le 28 mai 2013, < <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html> >

modernisme vise à questionner une discipline de l'intérieur pour découvrir ses spécificités afin de mieux l'ancrer dans sa sphère de compétence²⁷³.

L'autocritique de la peinture occidentale consiste, par conséquent, à rechercher ce qui distingue la peinture des autres mediums allant jusqu'à la révélation de sa pureté. Greenberg définit ainsi la spécificité de la peinture : « Du temps du Modernisme, parmi tous les processus critiques par lesquels l'art de la peinture chercha à se définir, le plus fondamental consista en l'accentuation de l'inéluctable planéité de la surface [flatness of surface]²⁷⁴».

Chez Greenberg, la planéité ou bi-dimensionnalité constitue le point d'appui de l'indépendance de la peinture²⁷⁵. L'abstraction se définit ici comme refus du réalisme et comme moyen de sauvetage de la « vraie » peinture²⁷⁶. Toutefois, la planéité ne peut parvenir à l'absolu de l'avis du critique d'art étasunien²⁷⁷. Il rejoint par-là, l'ambiguïté que pose le terme abstraction dans la différence opérée par Barr entre abstractions pures (pure-abstractions) et quasi-abstractions (near-abstractions)²⁷⁸. L'abstraction apparaîtrait dans ce cas comme un entre-deux de la bi-dimensionnalité et l'imitation des formes de la nature, mais tourné principalement vers la planéité. D'ailleurs, selon Georges Rocque, la planéité chez Greenberg n'implique pas nécessairement la non-figuration²⁷⁹. Il soutient : « ... la force du modernisme, tel que l'entend Greenberg, se situe plus dans une volonté d'autocritique que dans l'objet auquel elle s'applique, de sorte qu'on peut parfaitement la trouver aussi à l'œuvre dans l'art figuratif²⁸⁰».

En effet, cette vision moderniste de la peinture occidentale qui trouve son point culminant dans l'art abstrait est renvoyée à la poubelle par les articles de *La Nouvelle Critique*. Taslitzky conteste l'attribution de l'art moderne à l'abstraction²⁸¹. Il s'agit plutôt,

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ BARR, Alfred Hamilton, *Cubism and Abstract Art*, *op.cit.*, p. 12-13.

²⁷⁹ Alfred Hamilton Barr met en question le terme non-figuration comme équivalent de l'abstraction.

«Substitutes for "abstract" such as non-objective and non-figurative have been advocated as superior. But the image of a square is much an "object" or a "figure" as the image of a face or a landscape; in fact "figure" is the very prefix used by geometers in naming A or B the abstractions with which the deal ». Cf. *Ibid.*, p. 11.

²⁸⁰ ROCQUE, Georges, « Abstraction et modernisme », In : BUCH, Esteban, RIOUT, Denis, ROUSSIN, Philippe (dir.), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2010, p. 51-70.

²⁸¹ TASLITZKY, Boris, « Discussion sur la peinture », *La Nouvelle Critique*, 1954, n° 55, p. 163-177.

de son point de vue, d'un renouvellement simplement formel, basé sur le rien dire. Un renouveau formel sur fond d'un contenu vieux²⁸².

Le refus de la tri-dimensionnalité ou de l'imitation des objets de la nature qui marquent la peinture moderniste portent à interroger le modernisme lui-même. La planéité peut être un élément de caractérisation de la peinture, mais une caractérisation entendue dans le sens d'un support et non pas nécessairement comme une esthétique. Là résident les limites de l'approche de Greenberg. Définir l'essence de la peinture par l'abstraction conduit à l'impasse de rejeter en bloc toutes les tendances picturales non abstraites. De plus, le choix de fixer la spécificité de la peinture dans le seul critère de la planéité nous paraît réductionniste. La planéité s'observe également à travers d'autres supports qui n'ont pas vocation à être reconnus comme des œuvres d'art.

Pareillement, l'attribution du modernisme en peinture au refus de l'imitation des objets de la nature nous renvoie au problème du statut de la peinture qui a précédé la renaissance. Doit-on la juger comme moderne ou ancienne ? C'est dans le cadre de cet enjeu qu'il revient à replacer l'opinion des peintres Fougeron, Taslitzky et Milhau faisant de l'art dit moderne un retour aux époques primitives de l'art²⁸³. Jusqu'ici la décadence de l'art abstrait a été surtout abordée sur le plan formel. Voyons l'analyse socio-politique de ce courant dans la critique de parti.

De l'expression d'une décadence sociale

Hormis les désaccords qu'on a vu à la première partie, provenant surtout du peintre Auguste Herbin, le PCF témoigne d'une vision défavorable sur l'art abstrait basée sur une interprétation sociologique qui le définit comme le reflet dans la création artistique de la décadence sociale de la bourgeoisie. L'art abstrait est cerné, par voie de conséquence, comme un art réactionnaire.

Boris Taslitzky juge l'abstraction comme l'expression d'un déséquilibre et d'une décomposition de la société bourgeoise²⁸⁴. On retrouve la même remarque dans l'article de

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ FOUGERON, André, MILHAU, Jean, TASLITZKY, Boris, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *op.cit.*

²⁸⁴ TASLITZKY, Boris, « Discussion sur la peinture », *op.cit.*

d'Astakhov où ce courant est compris comme un art en décomposition, une tendance réactionnaire²⁸⁵.

Dans un autre texte de Taslitzky, l'art abstrait est qualifié d'« aventure spirituelle réactionnaire²⁸⁶ ». Il le compare à d'autres mouvements²⁸⁷ dans le passé qui ont évolué négativement en passant d'un caractère progressiste à une mode²⁸⁸. En dépit de leurs points de divergence, argue-t-il, ils possèdent en commun l'esprit « imprégné d'idéalisme et de métaphysique-goût-du-mystère dont la fin est l'idée déiste »²⁸⁹. Ce point de vue fait écho à celui qu'il a exprimé dans un article du numéro trente-deux de la revue où il situait l'abstraction dans le camp opposé de la classe ouvrière²⁹⁰.

En outre, Pierre Daix prolonge la combinaison de la dimension anti-populaire de l'art abstrait avec son fondement idéaliste et métaphysique²⁹¹. À son avis, l'article de Christian Zervos soutenant l'abstraction « s'exprime à l'aide d'affirmations où s'affiche un mépris souverain du peuple, compensé par la suggestion d'une mystérieuse révélation irréaliste²⁹² ». La conception de l'abstraction comme art du mépris du peuple est également partagée par Jean Fréville. L'écrivain fait remarquer :

Un artiste révolutionnaire ne peut, dans son domaine, en rester à des formules rétrogrades, hostiles au peuple. Imagine-t-on un militant ouvrier qui se déclarerait adepte de l'existentialisme en littérature ou de l'art abstrait en peinture ? Conformer son art à son idéologie, c'est pour l'écrivain, pour le peintre révolutionnaire, une question de logique, de probité, d'honneur²⁹³.

Les attaques contre l'abstraction de La Nouvelle Critique ne s'arrêtent pas seulement à l'art abstrait. Elles s'étendent à la pratique de la critique d'art qui entend la légitimer. La critique qui aurait justifié la décadence sociale.

La critique d'art face à la décadence sociale

L'une des attitudes qui a marqué la critique de parti porte sur l'organisation des attaques à la fois contre l'« art bourgeois » et la « critique bourgeoise ». Les deux sont certes

²⁸⁵ ASTAKHOV, I., « Du caractère spécifique de l'art », *op.cit.*

²⁸⁶ TASLITZKY, Boris, « Extraits d'un carnet de route », *op.cit.*

²⁸⁷ L'auteur identifie les courants artistiques suivants : classicisme, romantisme, vérisme, impressionnisme, nabisme, fauvisme, cubisme et surréalisme. Cf. *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ TASLITZKY, Boris, « L'art et les traditions nationales », *op.cit.*

²⁹¹ DAIX, Pierre, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *op.cit.*

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ FRÉVILLE, Jean, « Peintre de la classe ouvrière », *op.cit.*

appréhendés dans le cadre d'une division du travail idéologique les conférant une certaine autonomie, mais participent cependant au même objectif politique. On l'a vu au chapitre 4, la critique contre le formalisme dans les œuvres s'était révélée simultanément une critique adressée à leur interprétation formaliste via la critique d'art.

De la même manière, la décadence qu'exprime le courant formaliste, selon le nouveau réalisme, se prolonge et trouve ses défenseurs dans la critique d'art. Voilà pourquoi les critiques deviennent également la cible des attaques contre l'abstraction.

Boris Taslitzky relève une complicité de la critique d'art dans la promotion du goût de l'abstraction²⁹⁴. Cette complicité, selon son point de vue, alimente le détour de l'artiste de son soutien au peuple. Il explique :

Ce qui fleurit dans notre production, ce pourquoi l'on nous loue, nationalement et presque internationalement, ce sont nos variations intimes sur le compotier et la guitare, c'est notre goût de l'abstraction, c'est-à-dire du silence que la bourgeoisie a réussi à obtenir de ceux qui se doivent d'être la voix même de leur peuple²⁹⁵.

Il associe la justification de la décadence à un manque de rigueur dans le métier de critique d'art où il identifie l'absence de justification, d'arguments et d'analyse²⁹⁶. Taslitzky déplore le fait que les affirmations des critiques d'art soient déterminées par leur goût d'une certaine forme plutôt que par leur prise en compte de l'analyse du contenu des œuvres, leur climat de naissance, leur public social, ainsi que les raisons idéologiques et sociales du goût qu'ils vantent²⁹⁷. Aussi reproche-t-il à ces critiques de n'avoir pas mis en cause leur responsabilité dans la liberté de défendre un goût dont ils ignorent l'origine²⁹⁸.

La polémique conserve ce même contenu politique dans l'appréciation faite par Pierre Daix de l'article de Christian Zervos paru dans la revue *Cahiers d'art*. Accusé de prendre la défense de l'art abstrait, cet article représente, de l'avis de l'historien de l'art, une contre-attaque des représentants de la bourgeoisie par rapport aux percées du nouveau réalisme. Il est dénoncé comme falsification de la pensée des marxistes, comme une tentative de condamnation du réalisme socialiste au profit de l'art bourgeois moderne²⁹⁹.

²⁹⁴ TASLITZKY, Boris, « De la critique d'art et du nouveau réalisme français », *op.cit.*

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ DAIX, Pierre, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *op.cit.*

Nous venons de parcourir à travers ce chapitre, les arguments de délégitimation de l'art par abstrait par *La Nouvelle Critique*. L'offensive sur ce courant artistique se veut en même temps la défense d'un autre courant, le réalisme. Nous nous appliquerons à montrer les modalités d'expression de cette défense et, de surcroît, à dégager les enjeux politiques et esthétiques de l'opposition abstraction/figuration.

Chapitre 7 – La solution du réalisme et les enjeux esthétiques et politiques de l’opposition abstraction/figuration

Dans la conception de l’art qui prévaut au sein de la revue *La Nouvelle Critique*, la maladie de l’abstraction trouve son traitement efficace au moyen du réalisme. À l’opposé de l’abstraction, il présente les qualités nécessaires pour être considéré comme l’art pouvant accompagner la lutte des masses. Voyons concrètement comment s’articule l’adhésion des écrits de la revue à l’art réaliste.

Réalisme comme négation de l’abstraction

On vient de démontrer au chapitre précédent que les tenants du nouveau réalisme s’étaient engagés dans une bataille idéologique contre l’abstraction. Ils conduisent sur le terrain idéologique l’opposition abstraction/figuration, la première esthétique étant réactionnaire et la seconde progressiste.

Pour Boris Taslitzky, face à l’art abstrait réactionnaire et imprégné d’idéologie, le réalisme se veut constructeur, matérialiste et progressiste³⁰⁰. À leur tour, les critiques soviétiques O. Nikitiouk et V. Prokokiév, dans leur bilan sur le nouveau réalisme français, expliquent les erreurs des peintres du PCF par une difficulté de se défaire de l’abstraction³⁰¹. À titre d’exemple, ils ont reproché, faut-il le rappeler, à Taslitzky de faire un dessin abstrait dans la toile *Riposte (Porc-de-Bouc)* [fig.], mais aussi ont relevé dans *L’enterrement du fils de Victor Hugo* [Annexe, fig.] du peintre André Fougeron la substitution d’un symbole abstrait à l’image de la manifestation de la réalité vivante³⁰². La « rhétorique abstraite » constitue, à leurs dires, un obstacle empêchant l’œuvre « d’exercer sur le spectateur une influence immédiate » et la dépouillant de « sa force de persuasion vivante et d’unité plastique »³⁰³.

En revanche, les mêmes œuvres sont par eux louées dans leur côté réaliste. Retenons d’abord *Le 14 février à Nice ou V2 à la mer* [fig. 13] de Gérard Singer. Ce tableau représente une protestation d’ouvriers de port contre la guerre d’Indochine³⁰⁴. Cette protestation

³⁰⁰ TASLITZKY, Boris, « Extraits d’un carnet de route », *op.cit.*

³⁰¹ NIKITIOUK, O., PROKOKIEV, V., « Notes sur l’art progressiste en France (1950-1953) », *op.cit.*

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ Conflit armé sur le territoire d’Indochine française entre L’Union française et le Viêt Minh qui dura du 19 décembre 1946 au 21 juillet 1954. Il est également appelé guerre d’Indépendance d’Indochine, guerre de résistance anti-française ou encore première guerre d’Indochine. Le conflit se solda par la défaite militaire française à Dien Bien Phu. Conduisant à la signature des accords de Genève le 20 juillet 1954. Cette guerre a

s'exprime par l'action d'un groupe de dockers s'efforçant de jeter à la mer une rampe V2 et l'attitude de résistance de l'autre groupe face aux forces de sécurité. Le tricolore brandi par un jeune garçon en haut du tableau et en direction du V2, le geste incitatif de cette femme au premier plan et la posture courageuse des autres dockers en dépit du lancement de gaz lacrymogène par la police confèrent un accent triomphaliste à l'œuvre.



Figure 13 : SINGER, Gérard, *Le 14 février à Nice*, 1950

O. Nikitiouk et V. Prokoviev vantent « la grande intensité dramatique » du tableau³⁰⁵. Selon eux, la composition en diagonale de l'œuvre fournit une homogénéité et une grande force à l'action des dockers³⁰⁶. À lire l'analyse de ces critiques soviétiques, on est en présence d'une représentation concrète de l'acte. Ils expliquent : « ... malgré la synthèse monumentale de l'ensemble, malgré l'unité du mouvement et du sentiment qui pénètre toute la composition, la scène est représentée d'une manière extrêmement concrète³⁰⁷».

Il importe néanmoins de relativiser la question de la représentation concrète. Il est hors de question ici de la réalité objective, mais d'une réalité subjective qui devient concrète selon une perspective qu'on veut entamer à l'intérieur de la réalité. Les propos des artistes Fougéron, Milhau et Taslitzky peuvent en ce sens se révéler pertinents. Ces derniers soutiennent : « ... la réalité ne prend son sens humain que par le caractère social que lui confère le prolétariat. Elle devient matière d'art par l'élaboration des masses qui la prennent dans leur propre mouvement et la projettent dans leurs perspectives d'avenir³⁰⁸».

connu une grande résistance dans l'opinion française. Voir : GRITCHENKO, Michel, « La guerre d'Indochine : guerre régulière ou guerre irrégulière », *Stratégique*, 2009/1-2-3-4, n° 93-94-95-96, p. 339-355.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ FOUGERON, André, MILHAU, Jean, TASLITZKY, Boris, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *op.cit.*

De même, les auteurs soviétiques considèrent que les mouvements des personnages du *14 février à Nice* traduisent « l'irrésistible élan de la masse humaine »³⁰⁹. Ils critiquent toutefois la faiblesse psychologique des personnages de Singer³¹⁰. Mais l'œuvre la plus admirée dans cet article est *Le père algérien* [fig. 14] de Boris Taslitzky.

Cette toile fait partie de la série « Algérie 52 » réalisée comme « Le pays des mines » de Fougeron, à la faveur des visites effectuées sur le terrain algérien par les artistes Mireille Mialhe et Boris Taslitzky. Elle représente un manchot debout, tenant un enfant avec la main gauche. Derrière cet homme adulte se trouve un mur dont les touches suggèrent une certaine dégradation physique.

Les pierres empilées les deux côtés des pieds du personnage renforcent la poésie des ruines de la toile. Cet univers de précarité renforcé par les vêtements et les chaussures de l'homme contrastent avec une attitude frontale doublée d'un visage rayonnant d'optimisme traduisant une volonté de faire face énergiquement aux défis en question. La prise en compte à la fois de la souffrance et de la volonté de son dépassement diffère le tableau de certaines représentations misérabilistes d'André Fougeron comme *Le pensionné* et *Étude pour terres cruelles*.



Figure 14 : TASLITZKY, Boris, *Le père algérien*, 1952

³⁰⁹ NIKITIUK, O., PROKOKIEV, V., « Notes sur l'art progressiste en France (1950-1953) », *op.cit.*

³¹⁰ *Ibid.*

Les éloges d'O. Nikitiouk et V. Prokoviev ne manquent pas. Ils identifient une tendresse poétique et une grande humanité chez le personnage³¹¹. Ils pointent du doigt le courage et la tranquillité de son visage³¹². Ils considèrent cette toile en fin de compte comme l'une des meilleures œuvres de Taslitzky et comme un succès sur la route du réalisme socialiste en France³¹³.

Les jugements portés par les deux critiques soviétiques sur *Le 14 février à Nice* et *Le père algérien* se basent beaucoup plus sur des critères éthiques qu'esthétiques. L'analyse des formes se fait à partir des effets politiques attendus. Ce qui nous porte à adresser la question du contenu du nouveau réalisme français.

Le contenu du nouveau réalisme

L'un des éléments les plus importants du contenu du nouveau réalisme porte sur son caractère de classe. La classe ouvrière ou plus largement les masses populaires, sont comprises comme des forces de l'avenir sur lesquelles un art de l'avenir doit se reposer. D'après Fougeron, on se le rappelle, le peuple représente le sujet et les prémisses du nouveau réalisme³¹⁴.

Cette idée est reprise dans le numéro dix de la revue. Le choix du peuple come sujet de la réalité se justifie par rapport au fait que la force du peuple se trouve dans ladite réalité³¹⁵. Il convient de faire remarquer encore une fois que la réalité ici ne se comprend nullement comme la réalité objective. C'est la réalité appréhendée du point de vue de Victor Leduc précisant que l'exigence fondamentale faite par la classe ouvrière à l'art consiste dans : « ... la représentation véridique et concrète de la réalité en devenir³¹⁶ ». Ou du moins, la réalité telle que voulue par Taslitzky définissant le réalisme comme : « ... l'expression de la lutte progressive pour la libération humaine³¹⁷ ».

On a là un va-et-vient dialectique entre la réalité objective et le peuple qui place l'esthétique réaliste suivant l'angle de la réalité saisie par le sujet. La « réalité dans son

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ FOUGERON, André, « Le peintre à son créneau », *op.cit.*

³¹⁵ FOUGERON, André, MILHAU, Jean, TASLITZKY, Boris, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *op.cit.*

³¹⁶ LEDUC, Victor, « Sur quelques problèmes esthétiques nouveaux qui se posent aux plasticiens communistes », *op.cit.*

³¹⁷ TASLITZKY, Boris, « De la critique d'art et du nouveau réalisme français », *op.cit.*

développement révolutionnaire », la « réalité en devenir », la « réalité vivante », « le typique » etc. constituent autant d'expressions motivées par le même souci de présenter comme réalisme une option dans la réalité.

En outre, un autre facteur aussi bien important du contenu du réalisme se rapporte au rôle du parti. Le nouveau réalisme qui entend se constituer comme art de parti doit suivre les indications dudit parti pour parvenir au succès. Le parti s'avère être le guide par excellence des artistes dans la recherche la vraie voie du réalisme. À ce sujet, Taslitzky proclame : « C'est au sein du Parti ou en écoutant sa voix qu'un certain nombre de peintres et de sculpteurs ont puisé la force nécessaire qui leur a permis de se dégager de l'art imposé par la pensée bourgeoise et leur a donné l'ambition de servir à la fois en tant qu'homme et en tant qu'artiste³¹⁸ ». Cette même conception figure dans l'article de Jean Milhau du numéro cinquante-cinq de la revue. L'initiateur du terme nouveau réalisme signale que c'est au parti que revient la maîtrise du mouvement³¹⁹. Il est, dans cette perspective, l'élément moteur appelé à assurer l'unité et faciliter le progrès³²⁰.

Dans ce même numéro de *La Nouvelle Critique*, Geneviève Zondervan présente le parti comme le guide des hommes qui doivent construire l'avenir³²¹. Le nouveau réalisme doit montrer ces hommes, indiquer la possibilité de la lutte pour le bonheur³²². Zondervan résume ainsi les exigences de ce courant : exalter la lutte des peuples pour la libération, donner une image incitative et positive du pays, donner une image optimiste de l'homme ...³²³.

Le rôle du parti dans le contenu du réalisme amène à prendre en compte son objectif consistant à produire de l'efficacité politique. Selon Victor Leduc, la lisibilité, c'est-à-dire l'accessibilité immédiate, représente la première condition d'efficacité de l'œuvre³²⁴. Cela semble aller de soi, puisque pour pouvoir venir en appui à la lutte du prolétariat, il est impératif que l'art lui soit accessible.

³¹⁸ TASLITZKY, Boris, « La peinture et lyrisme de notre temps », *op.cit.*

³¹⁹ MILHAU, Jean, « Discussion sur la peinture », *op.cit.*

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ ZONDERVAN, Geneviève, « Discussion sur la peinture », *La Nouvelle Critique*, 1954, n° 55, p.158-163.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*

³²⁴ LEDUC, Victor, « Sur quelques problèmes esthétiques nouveaux qui se posent aux plasticiens communistes », *op.cit.*

Mais l'accessibilité, avec les peintres Fougeron, Milhau et Taslitzky, implique une auto-démystification³²⁵. Cette accessibilité est conçue dans un cadre dialectique où l'artiste peut non seulement rendre son œuvre accessible au prolétariat, mais se met tout aussi bien disponible à atteindre l'accessibilité de ce dernier, c'est-à-dire à être éduqué par lui³²⁶. Ces trois peintres formulent clairement ce point de vue dans les propos suivants : « Il s'agit bien pour l'artiste de s'élever jusqu'au peuple ; plus exactement, il s'agit de rattraper son retard sur les masses³²⁷ ». La question du contenu du nouveau réalisme nous porte à réfléchir sur le cadre spatial de ce contenu ; en d'autres termes, le rôle de l'héritage français dans ce mouvement artistique.

L'héritage français dans le nouveau réalisme

Aborder le nouveau réalisme par rapport à l'héritage culturel français revient à poser deux problèmes cruciaux de la pensée marxiste. Il s'agit de la question nationale et de celle du rapport du socialisme à la tradition. S'il existe quelques indications sur ces questions, l'échec du socialisme à prendre chair durablement dans les institutions réduit à sa plus simple expression, la possibilité de les théoriser.

Autour de la première préoccupation, en quoi la conception de nation du prolétariat se diffère-t-elle de la bourgeoisie ? Comment le prolétariat au pouvoir peut en même temps défendre ses intérêts et appliquer le principe de l'internationalisme prolétarien ? Quel le point de vue prolétarien sur la question identitaire ?

En ce qui concerne la deuxième, qu'est-ce qui constitue le fondement du nouveau en comparaison à l'ancien ? Qu'est-ce qui est nouveau et qu'est-ce qui est ancien ? Jusqu'où peut aller l'ancien dans le nouveau et le nouveau dans l'ancien ? Que signifie l'appropriation révolutionnaire de la tradition ?

Dans le numéro cinquante-trois de la revue, Jean Amblard veut être clair. Le nouveau réalisme puise ses racines dans la tradition du réalisme français³²⁸. Il va jusqu'à nier son existence en martelant : « En réalité, il n'y a pas de nouveau réalisme français. Par contre, il y a notre art français vieux de toute notre histoire³²⁹ ». Plus loin, il précise :

³²⁵ FOUGERON, André, MILHAU, Jean, TASLITZKY, Boris, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *op.cit.*

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ AMBLARD, Jean, « Discussion sur la peinture », *La Nouvelle Critique*, 1954, n° 53, p. 113-116.

³²⁹ *Ibid.*

Il n'y a pas de nouveau réalisme français né spontanément au Salon d'Automne de ces dernières années en vertu de quelques bonnes consciences. La tradition du réalisme français a toujours été pris en considération par nos peintres et, jusqu'à nos jours, les meilleurs artistes, voire les plus célèbres, s'intéressent à la réalité³³⁰.

On observe à peu près le point de vue dans l'article collectif de Fougeron, Milhau et Taslitzky. À leurs yeux, la France est le terrain favorable par excellence pour le réalisme³³¹. Aussi le réalisme socialiste favorise-t-il l'épanouissement et le couronnement de la tradition de l'art français³³².

À travers un article paru plusieurs années avant la constitution du nouveau réalisme mais repris dans le numéro six de *La Nouvelle Critique*, Louis Aragon poursuit dans cette même voie en rappelant que le réalisme socialiste doit s'adapter aux particularités nationales³³³. Il pense comme les auteurs qu'on vient de citer que la tradition réaliste française est un chemin vers le réalisme socialiste³³⁴. L'écrivain explique :

Vers le réalisme socialiste qui ne pousse pas comme une plante de serre sur une table de rose, il n'y a pas d'autre chemin, en France, en 1937, que le réalisme français. Le réalisme français, c'est la victoire à laquelle, à travers les siècles, nos écrivains et nos artistes ont donné le meilleur d'eux-mêmes, c'est le parachèvement de la pensée progressive de la France, et de lui, les écrivains, les artistes qui représentent aujourd'hui pleinement notre pays, qu'ils le veuillent ou non, ne se détourneront. Sans lui, pas de réalisme socialiste³³⁵.

Victor Leduc nous paraît celui qui a poussé plus loin cette question sans pouvoir cependant lui apporter une réponse. Dans le numéro trente-six de la revue, il formule de la manière suivante l'interrogation sur la forme ancienne et le contenu nouveau : « ... de quelle forme se saisira-t-on dans l'héritage national pour affronter dans les meilleures conditions le contenu nouveau ?³³⁶».

D'après lui, la solution à ce problème consiste en un retour aux artistes qui ont dans le passé exprimé la lutte de la classe révolutionnaire, donc une continuité dans le réalisme français³³⁷. Mais ce réalisme constitue, de son avis, en même temps une forme inadéquate

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ FOUGERON, André, MILHAU, Jean, TASLITZKY, Boris, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *op.cit.*

³³² *Ibid.*

³³³ ARAGON, Louis, « Réalisme socialiste et réalisme français », *La Nouvelle Critique*, 1949, n° 6, p. 27-39.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ LEDUC, Victor, « Sur quelques problèmes esthétiques nouveaux qui se posent aux plasticiens communistes », *op.cit.*

³³⁷ *Ibid.*

puisqu'il est la forme d'un contenu ancien³³⁸. Voilà pourquoi il propose une réévaluation critique du patrimoine pictural. Le militant communiste affirme : « La réévaluation *critique* du patrimoine pictural apparaît donc comme une tâche indispensable, essentielle, réévaluation qui est à faire en rapport avec les exigences précises de l'expression nouvelle³³⁹ ». Toutefois, ladite réévaluation se révèle pour lui insuffisante du fait que qu'il n'existe pas de recette pour résoudre ce problème³⁴⁰.

Aussi nuance-t-il la contradiction entre l'ancienne forme et le nouveau contenu en affirmant qu'elle est loin d'être insoluble et que la nouvelle forme finit par triompher « *Au cours même du conflit*, dans l'effort pour exprimer toujours plus pleinement le nouveau contenu³⁴¹ ».

La manière dont a été posée au sein de *La Nouvelle Critique* la question de l'héritage français du nouveau réalisme a abouti à l'adoption de l'art figuratif comme point d'appui pour l'esthétique révolutionnaire. Ce constat nous amène à réfléchir sur les enjeux politico-esthétiques de l'opposition abstraction/figuration.

Enjeux esthétiques et politiques de l'opposition abstraction/figuration

Tout au long du travail et particulièrement au sein de la troisième partie, on s'est aperçu que les écrits sur l'art de la revue *La Nouvelle Critique* appréhendent l'abstraction et le réalisme dans un rapport antagonique au double plan esthétique et politique. Cette compréhension structure l'attitude de justification générale du nouveau réalisme et de rejet quasi-total de l'art abstrait. Voyons quelques enjeux esthétiques de l'opposition abstraction/figuration.

Enjeux esthétiques

En effet, la première chose qu'on doit toujours avoir en tête quand on aborde cette question, c'est qu'on se trouve en présence de représentations. Ni l'art abstrait ni le réalisme ne constituent eux-mêmes la réalité. Ils sont plutôt des manières de peindre élaborées par des artistes à partir des objets de la nature en vue d'une fin esthétique.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*

Les deux esthétiques contiennent ainsi un rapport à la réalité. Un rapport qui prend naissance à partir des objets utilisés, des conditions de leur utilisation et de la vision de l'artiste. Du point de vue esthétique, l'art réaliste exprime ce rapport dans une certaine imitation des objets de la nature, tandis que l'art abstrait le traduit dans une prise de distance avec ces objets, une sorte d'épuration plastique de la réalité objective à l'instar de la purification métaphorique de la réalité par la poésie. Mais, il s'agit là de deux manières différentes de révéler le même rapport. Sans la réalité, l'art abstrait ne veut rien dire au sens où il tirerait sa prise de distance, son abstraction de rien. Ce serait un abstrait de l'abstrait qui, au final, ne deviendrait qu'une fausse abstraction.

Une seconde considération qu'il convient de faire ici consiste à préciser que la purification des objets de la nature et leur imitation ne sont jamais totalement réussies. L'art abstrait ne peut jamais s'émanciper complètement des formes de la nature tout comme l'art réaliste ne peut jamais être leur copie fidèle. Ils partagent tous les deux une dépendance vis-à-vis des objets de la nature qu'ils ont du mal à faire entrer pleinement dans une esthétique. On se demande si cette incapacité à conformer les formes naturelles à une esthétique, ou encore cette tension entre les formes picturales et les formes naturelles, ne constitue pas une condition d'existence de la peinture. Il reste à envisager les conséquences politiques de cette non-conformité des formes naturelles à une esthétique picturale.

Enjeux politiques

Au sein de la revue *La Nouvelle Critique*, l'opposition abstraction/figuration prend la forme de l'antagonisme bourgeoisie/prolétariat dans la société capitaliste. Dans cette perspective, l'art abstrait serait bourgeois et le réalisme prolétarien. Cette catégorisation n'est pas sans poser certains problèmes. D'abord, si le nouveau réalisme est prolétarien, comment caractériser l'ancien réalisme ? S'il est prolétarien, le nouveau réalisme devient superflu. S'il est bourgeois, ça signifie que le prolétariat peut utiliser l'esthétique de la bourgeoisie en le renouvelant.

Cette deuxième option correspond mieux aux positions exprimées dans la revue³⁴². Mais on a vu les préoccupations soulevées par Victor Leduc sur la question par rapport à la propre perspective marxiste sur la forme et le contenu, notamment la difficulté d'exprimer

³⁴² Voir la section « L'héritage français dans le nouveau réalisme » de ce chapitre.

un contenu nouveau avec une forme ancienne³⁴³. L'article de Victor Leduc et celui de Fougeron, Milhau et Taslitzky peinent à évacuer le problème. Ces derniers adressaient ainsi la question :

Un art réaliste fondé sur le mouvement du prolétariat, solidement lié aux réalités vivantes de la lutte du prolétariat dans sa forme nationale et dans sa signification internationale, ne peut pas, ne peut en aucune façon être un retour aux formes du passé, même s'il use, dans le sens qu'il se propose, les leçons les plus riches du passé. Ses nouvelles sources d'émotion, son nouveau contenu-sujet ne peuvent que faire naître des formes nouvelles³⁴⁴.

Les riches leçons du passé que mentionnent ces peintres ou encore la formule « l'effort pour exprimer toujours plus pleinement le nouveau contenu » de Victor Leduc ne peuvent porter ces auteurs à ignorer la reprise d'une forme passée, et de surcroît, les empêcher de revoir leur propre réception politique de l'opposition abstraction/figuration. D'ailleurs, en ce qui a trait à l'art réaliste, le critique d'art Christian Zervos le conteste comme une esthétique conforme à la pensée marxiste. Cette position lui a valu une réponse dans l'intervention de Laurent Casanova³⁴⁵ au XI^e congrès du Parti Communiste Français et deux autres plus offensives dans les numéros neuf³⁴⁶ et dix³⁴⁷ de la revue.

Dans sa réponse à Casanova, Christian Zervos avait reproché au parti de prôner une conception d'un art statique, d'un art au premier degré et conformiste. La domination de cette conception de l'art équivaldrait à une régression de la création artistique. Il soulignait :

[...] 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 données³⁴⁸.

Il y a deux aspects à considérer par rapport à ce point de vue de Zervos. D'abord, les considérations du critique d'art s'adressent à la conception que fait le PCF de l'art à partir du XI^e congrès. L'art qui réfléchit la réalité ne constitue pas nécessairement la négation de

³⁴³ LEDUC, Victor, « Sur quelques problèmes esthétiques nouveaux qui se posent aux plasticiens communistes », *op.cit.*

³⁴⁴ FOUGERON, André, MILHAU, Jean, TASLITZKY, Boris, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *op.cit.*

³⁴⁵ CASANOVA, Laurent, « Le communisme, la pensée et l'art », *op.cit.*

³⁴⁶ DAIX, Pierre, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *op.cit.*

³⁴⁷ FOUGERON, André, MILHAU, Jean, TASLITZKY, Boris, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *op.cit.*

³⁴⁸ ZERVOS, Christian, « Réponse à Laurent Casanova », *Cahiers d'Art*, no 1, 1949, Cité par KOLOKYTHA, Chara, « Christian Zervos critique d'art : partis-pris, polémiques et débats », *op.cit.*

l'art figuratif. L'effort artistique ainsi que la réflexivité à laquelle il fait allusion peuvent se retrouver tant dans l'art abstrait qu'à travers l'art figuratif. Ensuite, son point de vue s'est révélé pertinent au regard de l'exigence de l'efficacité politique du nouveau réalisme. Si les œuvres doivent être directement accessibles aux masses, elles perdent du coup en effort artistique et en réflexivité.

Ainsi, l'art figuratif conçu d'une manière plus accessible, pourrait s'avérer plus apte à accompagner la lutte des masses. Mais cela suppose toute une refonte de la dynamique artistique qui viserait, ne serait-ce que provisoirement, à réduire l'écart entre la vie réelle des masses et la pratique artistique. Là encore, la question mérite d'être nuancée. Au fur à mesure que la classe ouvrière s'habitue à se rapprocher de la dynamique picturale, elle trouverait également les moyens d'accéder à la compréhension et la délectation de l'art abstrait.

De ce fait, poser la question de la lisibilité de l'art du nouveau réalisme, ne revient-il pas à contourner les causes sociales de l'éloignement de la classe ouvrière de la culture artistique ? N'est-ce pas ignorer le caractère élitaire de l'art dans les sociétés de classes ? Pour Jacques Leenhardt, l'idée consistant à vouloir apporter de l'art au peuple est un piège de l'action culturelle³⁴⁹. Il se montre très pessimiste sur la possibilité d'une contestation pouvant faire passer l'art de la sphère où il se trouve à une pleine accessibilité au peuple. Il soutient :

Pas plus le surréalisme que ces pratiques ne font autre chose que favoriser le passage d'une structuration idéologique à une autre structuration, ils ne font pas sortir l'art de la sphère qui est la sienne, à savoir de vivre dans et pour une fraction de la société indépendamment de ce qui se passe dans les autres³⁵⁰.

Revenons à l'antagonisme abstraction/figuration. L'art abstrait est taxé dans la revue d'art décadent, réactionnaire. Elle assimile la décadence sociale de la bourgeoisie à sa décadence dans la peinture sous forme d'abstraction. Il s'agit là d'une simple dénonciation. On ne parvient pas à comprendre ce qui ferait de tout art abstrait un art décadent. Pourquoi « se placer sur les positions idéologiques et politiques de la classe ouvrière » se limiterait seulement à une démarche d'imitation des formes naturelles ?

³⁴⁹ LEENHARDT, Jacques, In: REVAULT D'ALLONES, Olivier et al., *Esthétique et marxisme*, Paris : Union Générale d'Éditions, Coll. 10/18, 1974, p. 276.

³⁵⁰ Ibid.

En réalité, l'art réaliste et l'abstraction se présentent comme deux pôles d'une même dynamique artistique. Ils partagent, sur le plan l'esthétique, la non-conformité des formes naturelles à une esthétique. Ils sont toujours, à des degrés divers, en tension avec la réalité. Au plan politique, ils partagent également le statut d'art séparé du reste de la vie, donc écarté de la réalité concrète de la classe ouvrière. L'utilisation révolutionnaire de l'art revient à envisager la possibilité d'utiliser et d'orienter ses tensions esthétiques avec la réalité vers une tension pratique avec un certain ordre social tout en ayant en tête l'idée que l'art pourrait réellement devenir émancipateur dans une société qui aura déjà réorganisé les rapports sociaux où il serait intégré pleinement à la vie pratique.

Conclusion

Le présent travail avait pour objectif d'étudier la réception du nouveau réalisme français à travers les articles sur l'art de la revue *La Nouvelle Critique* entre 1948 et 1954. Nous nous appliquons à poursuivre ledit objectif en explorant le fondement esthétique et politique de ces articles, les situer par rapport aux recommandations des textes officiels du Parti Communiste Français (PCF) sur sa revendication de la doctrine de l'art de parti et rendre compte de leurs traitements des certaines œuvres de ce courant artistique.

En effet, la doctrine de l'art de parti sur laquelle entendait s'appuyer le nouveau réalisme puise ses origines à travers quelques indications de Lénine et ses rapprochements avec d'autres réflexions d'auteurs marxistes divers. L'ensemble de ces réflexions de ces replacent au premier plan la problématique de la liberté de l'artiste dans la société bourgeoise et de la redéfinition du rapport de la création artistique à la vie pratique.

La tentative d'application de la doctrine de l'art de parti par le PCF formulée à partir du XI^e congrès du parti en 1947 en juin 1947 n'a pas fait long feu. Son court règne ne se trouve pas en adéquation avec les attentes qu'elle a suscitées. Son expression en peinture, le nouveau réalisme, se définit comme un art du reflet de la réalité concrète, un art qui accompagne la lutte de classe du prolétariat, un art fondé sur une esthétique réaliste et profondément ancré dans l'héritage de la création figurative française.

Le nouveau réalisme est certainement influencé par le réalisme socialiste. Ils ont en commun une revendication de classe, le parti pris ouvrier et le réalisme. Toutefois, il ne constitue pas une copie du courant artistique soviétique.

En outre, au sein de la *Nouvelle Critique*, le formalisme représente un courant à abattre. Pour les critiques de ce mensuel, le principe de la primauté de la forme sur le contenu de l'œuvre ou de la création artistique ayant les préoccupations formelles comme seul objectif consacre la séparation de l'art de la vie sociale. Le formalisme, pour la revue, se fait aider par la critique d'art qui reproduit cette vision de l'art séparé de la vie pratique qui finit par devenir une vaste entreprise de falsification de l'art. Le formalisme est considéré dans cette perspective comme une esthétique conservatrice ou hostile au progrès populaire au sens qu'elle participe de l'éloignement de l'homme du chemin de l'émancipation sociale.

Les articles sur l'art de *La Nouvelle Critique* rejettent également l'idée de l'autonomie de l'art. Ils se sont efforcés plutôt à révéler le poids des structures sociales sur la création. Aussi renvoient-ils à la poubelle une certaine vision « bourgeoise » de l'art

d'avant-garde qu'ils estiment détachée de l'avant-garde politique. Pourtant, les deux perspectives partagent la négation de l'autonomie de l'art à partir de prérequis différents, voire antagoniques.

À son tour, l'art abstrait est condamné dans la quasi-totalité des points de vue exprimés sur l'art de la revue. On l'attribue les étiquettes de peinture du rien dire et de la destruction pure des formes. Il est appréhendé comme la forme suprême du formalisme. Ce rejet de l'abstraction s'étend aux critiques d'art qui osent défendre ce courant. Ils sont assimilés à des complices de la bourgeoisie qui se contentent de promouvoir son goût.

Du point de vue politique, *La Nouvelle Critique* juge l'art abstrait comme une réaction. Il incarne l'expression à travers l'art de la décadence sociale de la bourgeoisie. À l'inverse, au sein de la revue, le réalisme constitue une alternative à l'abstraction. On le présente comme un courant constructeur, matérialiste et progressiste. Il permet, à en croire les critiques de ce périodique, de représenter la réalité vivante. Cependant, il ne s'agit pas de la réalité objective, mais de préférence la réalité telle que le voudrait une certaine perspective du prolétariat.

L'art réaliste pour la revue détient comme contenu politique : une option de classe fondée sur la lutte révolutionnaire du prolétariat, le respect des directives du parti, la recherche de l'efficacité politique des œuvres et l'inscription de ces dernières dans la tradition de l'art figuratif français.

En réalité, l'art abstrait et l'art réaliste doivent avant tout être compris comme des représentations. Ni l'un ni l'autre ne sont la réalité. Ce sont plutôt des manières de peindre élaborés par des artistes selon leur propre vision de la réalité, dans des conditions socio-historiques qu'ils n'ont bien sûr pas choisies. L'imitation des objets de la nature par le réalisme et l'épuration des formes naturelles par l'abstraction ne sont jamais totalement réussies. Ils ont en commun une tension entre les formes naturelles et les formes picturales.

Ainsi l'assimilation de l'opposition abstraction/figuration à l'antagonisme bourgeoisie/prolétariat pose-t-elle le problème de la caractérisation de l'ancien réalisme. La position dominante de la revue consistant à considérer le réalisme ancien comme bourgeois se heurte à la difficulté de concevoir, selon la propre démarche même du marxisme, l'utilisation d'une forme ancienne pour un contenu nouveau.

De plus, autour de l'antagonisme abstraction/figuration, l'art abstrait est vu par *La Nouvelle Critique* comme décadent et réactionnaire. On ne comprend pas pourquoi l'art

abstrait devrait être dans son essence une réaction, pourquoi il ne pourrait pas être utilisé dans la lutte du prolétariat de la même manière que l'art réaliste. Les deux esthétiques tirent leur spécificité d'être toujours en tension avec la réalité. Les deux peuvent être utilisés ou récupérés dans la reconversion de cette tension avec la réalité en une tension contre un ordre social.

En somme, l'exploration des écrits sur l'art de la revue *La Nouvelle Critique* entre 1948 et 1954 nous a permis de confirmer partiellement notre hypothèse de départ selon laquelle ces écrits représentent un instrument de la politique artistique du PCF fondée sur la revendication de la doctrine de l'art de parti dans le cadre d'un combat idéologique contre le formalisme et l'abstraction compris comme des courants artistiques « bourgeois ».

Les positions exprimées par le parti dans le domaine de l'art au cours de cette période sont presque totalement relayées et soutenues au sein de la revue. Cela pourrait s'expliquer par l'affiliation politique de ce périodique au PC français (dans la perspective de Lénine, la presse révolutionnaire doit devenir organisation du Parti d'avant-garde), par l'exercice de ce métier de critique d'art par des membres du parti ou encore par la contribution des artistes qui participent directement au mouvement du nouveau réalisme. Les points de vue dissidents sur cette question étaient plutôt rares pour ne pas dire quasi-inexistantes.

Toutefois, la courte durée du mouvement révèle peut-être les limites de ces articles. Le principe de l'art de parti est repris sans un effort sérieux de théorisation. Les critères des polémiques engagés contre l'« art bourgeois » sont loin d'être clairs et même sombrent parfois dans un schématisme antidialectique. La rigueur conceptuelle et théorique se trouve en deçà de l'agressivité idéologique et politique.

Toutefois, la revue a eu le mérite d'engager le combat politique et idéologique sur le terrain de l'art trop souvent perçu comme un domaine en dehors des luttes de classe. En ce sens, cette tentative d'application de la doctrine de l'art de parti éclaire le chemin sur les conditions de possibilité d'un art révolutionnaire. Il reste à continuer d'étudier cette expérience et à poursuivre patiemment et résolument la recherche les voies d'une théorisation de la possible rencontre entre la création artistique et les processus révolutionnaires en vue de tirer les leçons pour l'*avenir*. L'*avenir* compris ici dans son sens dialectique ; c'est-à-dire, ce qui *grandit* contre ce qui *dépérit*.

Bibliographie

Sources primaires

- AMBLARD, Jean, « Discussion sur la peinture », *La Nouvelle Critique*, 1954, n° 53, p. 113-116.
- ARAGON, Louis, « Art zone libre », *Les Lettres françaises*, 29 novembre 1946, p.1.
- ARAGON, Louis, « Réalisme socialiste et réalisme français », *La Nouvelle Critique*, 1949, n° 6, p. 27-39.
- ARAGON, Louis, « Intervention au XIII^e congrès du Parti Communiste Français », *Cahiers du communisme*, 1954, n° 6-7, Les Travaux du XIII^e Congrès du Parti Communiste Français, p. 834-848.
- ASTAKHOV, I., « Du caractère spécifique de l'art », *La Nouvelle Critique*, 1951, n° 31, p. 42-57.
- BOTTIGELLI, Émile, « À propos de l'esthétique de Lukacs », *La Nouvelle Critique*, 1949, n° 3, p. 51-58.
- BRETON, André, TROTSKI, Léon, « Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant », 1938, < www.marxists.org/francais/trotsky/oeuvres/1938/07/lt19380725c.htm>
- CASANOVA, Laurent, « Le communisme, la pensée et l'art », XI^e Congrès National du Parti Communiste Français, Éditions du Parti Communiste Français, Strasbourg, 25-28 juin 1947.
- CASANOVA, Laurent, « La classe ouvrière et les artistes », *La Nouvelle Critique*, 1950, Hors-série, p. 25-29.
- COGNIOT, Georges, « Les intellectuels et la Renaissance française », Discours au X^e Congrès du PCF, 26-30 juin 1945.
- COHEN, Francis, « "Réalisme socialiste ? Peinture d'aujourd'hui" ou les critiques de Fougeron », *La Nouvelle Critique*, 1951, n° 24, p. 110-115.
- COHEN, Francis, « Succès et problèmes de la peinture soviétique », *La Nouvelle Critique*, 1951, n° 25, p. 61-72.
- DAIX, Pierre, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *La Nouvelle Critique*, 1949, n° 9, p. 81-95.
- FOUGERON, André, « Le peintre à son créneau », *La Nouvelle Critique*, 1948, n° 1, p. 96-98.
- FOUGERON, André, MILHAU, Jean, TASLITZKY, Boris, « Révolution et contre-révolution en esthétique », *La Nouvelle Critique*, 1949, n° 10, p. 83-96.

- FRÉVILLE, Jean, « Peintre de la classe ouvrière », *La Nouvelle Critique*, 1951, n° 27, p. 77-83.
- GARAUDY, Roger, « Artistes sans uniforme », *Arts de France*, 1946, n° 9, p.17.
- GOLENDORF, Pierre, « Discussion sur la peinture », *La Nouvelle Critique*, 1954, n° 53, p. 116-120.
- GRACIÈS, André, « Discussion sur la peinture », *La Nouvelle Critique*, 1954, n° 52, p. 143-147.
- ENGELS, Friedrich, *Anti Dühring*, 1878, <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>
- ENGELS, Friedrich, « Lettre à J. Bloch », 21-22 septembre 1890.
- JDANOV, Andreï, « Discours au premier congrès des écrivains soviétiques », 17 août 1934, page consultée le 10 avril 2021, <<http://classiques.chez-alice.fr/staline/jdanov1>>
- JDANOV, Andreï, « Rapport sur la situation internationale », Pologne, 1947, page consultée le 15 mars 2021, <<http://www.classiques.chez-alice.fr/staline/jdanov1.html>>
- JOLY, Pierre, « À propos de Manet », *La Nouvelle Critique*, 1952, n° 35, p. 93-98.
- JOLY, Pierre, « Le grand désarroi de la critique d'art bourgeoise », *La Nouvelle Critique*, 1952, n° 37, p. 31-42.
- JOLY, Pierre, « Cézanne et les faussaires », *La Nouvelle Critique*, 1952, n° 40, p. 54-65.
- JOLY, Pierre, « Le réalisme de Cézanne », *La Nouvelle Critique*, 1952, n° 42, p. 96-104.
- JOLY, Pierre, « Georges De La Tour, français », *La Nouvelle Critique*, 1954, n° 54, p. 142-145.
- KANAPA, Jean, « Esthétique, critique et création, Sur " L'art et la vie sociale " de Plekhanov », *La Nouvelle Critique*, 1950, n° 15, p. 96-108.
- KANAPA, Jean, « À la lumière nationale, Une discussion sur la peinture », *La Nouvelle Critique*, 1953, n° 50, p. 6-16.
- LACOTE, René, « L'exposition " De Marx à Staline " », *Europe*, 1953, Vol. 31(90), p. 139-141.
- LEDUC, Victor, « Pour la défense de l'art français », *La Nouvelle Critique*, 1951, n° 31, p. 25-30.
- LEDUC, Victor, « Sur quelques problèmes esthétiques nouveaux qui se posent aux plasticiens communistes », *La Nouvelle Critique*, 1952, n° 36, p. 74-84.
- LÉGER, Fernand, « Discussion sur la peinture », *La Nouvelle Critique*, 1954, n° 53, p. 120-121.

- LE MARCHEIX, Charles, « Promesses d'un jeune peintre et portraits français », *La Nouvelle Critique*, 1954, n° 52, p. 190-195.
- LE MARCHEIX, Charles, « Le V^e Salon de la jeune peinture », *La Nouvelle Critique*, 1954, n° 53, p. 132-136.
- LÉNINE, V. *Que faire ?* Moscou : Éditions du Progrès, [1902] 1966, 292 p.
- LÉNINE, V., *Écrits sur l'art et la littérature*, Moscou : Éditions du progrès, 1969, 320 p.
- LÉNINE, V., *Les trois sources et les trois parties constitutives du marxisme*, KARL MARX, FRIEDRICH ENGELS, Moscou : Éditions du Progrès, 1978.
- MARCENAC, Jean, « Quatre ans d'une bataille », *Les Lettres françaises*, 7 novembre 1951, p. 5.
- MARX, Karl, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, 1851, <http://classiques.uqac.ca/>
- MARX, Karl, *Contribution à la critique de l'économie politique*, 1859, <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>
- MARX, Karl, *Le Capital*, Livre I, Postface de la deuxième édition allemande du 24 janvier 1873, Traduit de l'allemand par ROY, Joseph, Paris : Éditions Sociales, 1867,
- Parti Communiste Français, « La Nouvelle Critique, Revue du marxisme militant », *Cahiers du Communisme*, 1948, n° 4, p. 454-455.
- MODIGLIANI, Jeanne, « S'il y avait une esthétique de l'impérialisme... Sur la "Psychologie de l'art" d'André Malraux », *La Nouvelle Critique*, 1950, n° 31, p. 31-41.
- MODIGLIANI, Jeanne, « Légende et vérité de Vincent Van Gogh », *La Nouvelle Critique*, 1953, n° 44, p. 124-140.
- NIKITIOUK, O., PROKOKIEV, V., « Notes sur l'art progressiste en France (1950-1953) », *La Nouvelle Critique*, 1954, n° 52, p. 117-138.
- PLEKHANOV, Gueorgui, *L'art et la vie sociale*, Traduit du russe par BATAULT-PLEKHANOV, G., Paris/Moscou : Éditions sociales / Éditions du progrès, 1975, 83 p.
- STIL, André, « La peinture en mouvement », *La Nouvelle Critique*, 1951, n° 22, p. 47-58.
- TASLITZKY, Boris, « De la critique d'art et du nouveau réalisme français », *La Nouvelle Critique*, 1949, n° 2, p. 77-83.
- TASLITZKY, Boris, « Extraits d'un carnet de route », *La Nouvelle Critique*, 1949, n° 4, p. 58-65.
- TASLITZKY, Boris, « La peinture et lyrisme de notre temps », *La Nouvelle Critique*, 1950, n° 16, p. 98-107.
- TASLITZKY, Boris, « La commune et les artistes », *La Nouvelle Critique*, 1951, n° 28, p. 60-70.

-TASLITZKY, Boris, « L'art et les traditions nationales », *La Nouvelle Critique*, 1952, n° 32, p. 62-79.

-TASLITZKY, Boris, « Notes sur la critique d'art (Malraux, Zola, Aragon) », *La Nouvelle Critique*, 1952, n° 39, p. 58-76.

-THOREZ, Maurice, « Au service du peuple de France », XI^e congrès du PCF, 1947.

-THOREZ, Maurice, « La lutte pour l'indépendance nationale et pour la paix », Rapport au XII^e congrès du PCF, 2-6 avril 1950.

-ZONDERVAN, Geneviève, « Discussion sur la peinture », *La Nouvelle Critique*, 1954, n° 55, p.158-163.

Sources secondaires

Articles scientifiques

-BAUDORRE, Philippe, « Le réalisme socialiste français des années Trente : un faux départ », *Sociétés & Représentations*, 2003/2, n° 15, p. 13-38.

-BAZIN, Jérôme, « Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux », « *Vingtième. Revue d'histoire* », 2011/1, n° 109, 72-87.

-BUTON, Philippe, « Regard d'un historien. Les communistes et la paix », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1991, n° 21-22, p. 98-102.

-FOUGERON, Lucie, « Propagande et création picturale : l'exemple du PCF dans la guerre froide », *Sociétés et Représentations*, 2001/2, n° 12, p. 269-284.

-FOUGERON, Lucie, « Un exemple de mise en images : le "réalisme socialisme" dans les arts plastiques en France (1947-1954) », "*Sociétés & Représentations*", 2003/1, n° 15, p. 195-214.

-GRITCHENKO, Michel, « La guerre d'Indochine : guerre régulière ou guerre irrégulière », *Stratégique*, 2009/1-2-3-4, n° 93-94-95-96, p. 339-355.

-GREENBERG, Clément, « La peinture moderniste », Traduit de l'anglais par KRAJEWSKI, P, *Forum Lectures*, 1960, mis en ligne le 28 mai 2013, <<http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>>

-KARNOUOH, Claude, « Le réalisme socialiste de la période jdanovienne (1947-1953) » Vol. 1, BODIN, Antoine, *Les arts plastiques et leurs institutions, Revue des Slaves*, 1998, Tome 70, p. 918-922.

-LAZAR, Marc, « Damné de la terre et homme de marbre, L'ouvrier dans l'imaginaire du PCF du milieu des années trente à la fin des années cinquante », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 45^e année, 1990, n° 5, p. 1071-1096.

- LAZAR, Marc, « L'invention et la désagrégation de la culture communiste », « *Vingtième siècle, Revue d'histoire* », octobre-décembre 1994, n° 44, p. 9-18.
- RIOU, Gwenn, « Un rendez-vous raté : communistes et surréalistes dans les années 1930 », *Marges*, 2018/1, n° 26, p. 10-23.
- RIOU, Gwenn, « Le réalisme au prime du communisme. Les écrits sur la peinture de George Besson et Louis Aragon dans *Commune* et *Les Lettres françaises*, 1936-1954 », In : GISPERT, Marie, MÉNEUX, Catherine (dir.), *Critique d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, mars 2019, <https://hicsa.univ-paris1.fr/pdf/20_RIOU>
- TAMINIAUX, Jacques, « Sur Marx, l'art et la vérité », *Revue philosophique de Louvain*, 1974, 4^e série, tome 72, n° 14, p. 311-327.
- VERDÈS-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1979, n° 28, p. 33-55.
- WILSON, Sarah, « "La beauté révolutionnaire" ? Réalisme socialiste and French Painting 1935-1954 », *Oxford Art Journal*, 1980, Vol. 3, n° 2, p. 61-69.
- WILSON, Sarah, « Regard d'une historienne de l'art », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1991, n° 21-22, p.109-116.

Ouvrages

- BARR, Alfred Hamilton, *Cubism and Abstract Art*, New-York: the Museum of Modern Art, 1974.
- BARREIRO LÓPEZ, Paula, *Avant-garde Art and Criticism in Francoist Spain*, Liverpool: Liverpool University Press, 2017.
- BERTHET, Dominique, *Le P.C.F., la culture et l'art*, Paris : Éditions La Table Ronde, 1990. -BONFAND, Alain, *L'art abstrait*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, 1994.
- BONFAND, Alain, *L'art en France 1945-1960*, Paris: Nouvelles Éditions Françaises, 1995.
- BRECHT, Bertolt, *Écrits sur la littérature et l'art*, Texte français de GISSELBRECHT, André, Tome 2, *Sur le réalisme*, précédé de *Art et politique, considérations sur les arts plastiques*, Paris : L'Arche, 1970.
- CHAMPARNAUD, François, *Révolution et contre-révolution culturelles en U.R.S.S., De Lénine à Jdanov*, Textes de : Bogdanov, Boukharine, Lounatcharsky, Kollontai, Paris : Éditions Anthropos, 1975.
- CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves, « Du Pays des mines à la Civilisation atlantique, la peinture morale d'André Fougeron comme cité imaginaire », In : LEROY DU CARDONNOY, Éric, *Cités imaginaires*, Éditions Petra, 2013.

- FAUVET, Jacques, DUHAMEL, Alain, *Histoire du Parti Communiste Français de 1920 à 1976*, Vol. 1, Paris : Fayard, Coll. Grandes Études Contemporaines, 1977.
- FOUGERON, André, « Le Pays des mines », Catalogue d'exposition, Palais-de-Calais : Fédération Régionale des mineurs du Nord, 1951.
- LEENHARDT, Jacques, In: REVAULT D'ALLONES, Olivier et al., *Esthétique et marxisme*, Paris : Union Générale d'Éditions, Coll. 10/18, 1974.
- MINGLU, Gao, « The Historical Logic of Chinese Nationalist Realism from the 1940s to the 1960s », In: ENWEZOR, Okwi, SIEGEL, Katy, WILMES, Ulrich, *Postwar: Art between the Atlantic and the Pacific 1945-1965*, Munich/Londres/New-York: Prestel, 2016, p. 436-441.
- RESTANY, Pierre, *Avec le nouveau réalisme sur l'autre face de l'art*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, Coll. Critiques d'Art, 2000.
- ROCQUE, Georges, « Abstraction et modernisme », In : BUCH, Esteban, RIOU, Denis, ROUSSIN, Philippe (dir.), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2010, p. 51-70.
- VERDÈS-LEROUX, Jeannine, *Au service du Parti, Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Paris : Fayard / Minit, 1983.

Thèses

- REYNALD, Lahanque, *Le Réalisme socialiste en France (1934-1954)*, Thèse d'État sous la direction de BORRELI, Guy, Nancy II, 2002.
- RIOU, Gwenn, *La lutte idéologique sur le front artistique : les écrits sur l'art dans Commune et Les Lettres françaises (1933-1954)*, Thèse de doctorat en Histoire de l'Art, Sous la direction de PEZONE, Rossella Froissart, Aix-en-Provence, École Doctorale Espaces, Cultures, Société, 2019.

Sources iconographiques

- FOUGERON, André, *Parisiennes au marché*, 1948.
- FOUGERON, André, *Hommage à André Houiller*, 1949.
- FOUGERON, André, *Les juges*, 1950.
- FOUGERON, André, *Défense nationale*, 1951.
- FOUGERON, André, *Civilisation atlantique*, 1953.
- GERASIMOV, Sergej, *La fête au kolkhoze*, 1937.
- LÉGER, Fernand, *Les constructeurs*, 1951.

- MANET, Edouard, *L'exécution de Maximilien*, 1868-1869.
- PICASSO, Pablo, *Portrait de Staline*, 1953.
- PIGNON, Edouard, *L'ouvrier mort*, 1952.
- SINGER, Gérard, *Le 14 février à Nice ou V2 à la mer*, 1950.
- TASLITZKY, Boris, *Riposte (Port-de-Bouc)*, 1951.
- TASLITZKY, Boris, *Le père algérien*, 1952.

Autres sources

- BELLET, Harry, « Fougeron le maudit », *Le Monde*, mai 2014, page consultée le 15 février 2021, < https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/04/10/fougeron-le-maudit_4399340_3246.html>
- BOUCHET, Philippe. « FOUGERON ANDRE - (1913-1998) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], page consultée le 15 février 2021, < <https://www.universalis.fr/encyclopedie/andre-fougeron/>>
- Centre Pompidou, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm>. /
- FÉRON, Bernard, « Plekhanov le père du marxisme russe », *Le Monde diplomatique*, décembre 1963, consulté le 3 juin 2022, <monde-diplomatique.fr>
- <https://pandor.u-bourgogne.fr>
- https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Nikola%C3%AF_Ivanovitch_Boukharine/109697
- https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Alexander_Bogdanov
- <https://www.universalis.fr/encyclopedie/anatoli-vassilievitch-lounatcharski/>
- <https://www.universalis.fr/encyclopedie/lenine/>
- L'HÔTELLIER, Anysia, « MIAILHE Mireille [née GLODEK Mireille] », mis en ligne le 4 mai 2014, consulté le 20 mai 2022, < archive.wikimix.com>
- www.herodote.net/Le_theoricien_de_la_revolution_permanente-synthese-234.php
- www.marxists.org/francais/trotsky/oeuvres/1938/07/lt19380725c.htm

Annexes

Annexe 1 : Figures



Figure 2 : FOUGERON, André, *Hommage à André Houiller*



Figure 4 : FOUGERON, André, *Civilisation atlantique*



Figure 9 : MANET, Edouard, *L'exécution de Maximilien*

Annexe 2 : Texte

« L'organisation du parti et la littérature de parti »,

Lénine, 13 Novembre 1905 (sources : bibliothequemarxiste.net)

Les conditions nouvelles du travail social-démocrate, créées en Russie après la révolution d'octobre, ont mis à l'ordre du jour la question d'une littérature de parti. La distinction entre la presse légale et illégale, triste héritage du servage et de l'autocratie russes, commence à disparaître. Elle n'a pas encore tout à fait disparu, loin de là. Le gouvernement hypocrite de notre premier ministre sévit encore à un tel point que les Izvestia du Soviet des députés ouvriers s'impriment « illégalement » ; mais, en dehors de la honte qui rejaillit sur le gouvernement, en dehors de nouveaux échecs moraux qu'il subit, rien ne résulte de ses tentatives stupides pour « interdire » ce qu'il est impuissant à empêcher.

Lorsque la distinction entre la presse illégale et la presse légale existait encore, la question de la presse de Parti et de la presse hors-parti recevait une solution très simple, mais aussi très fautive et anormale. Toute la presse illégale était une presse de Parti, elle était éditée par des organisations et dirigée par des groupes qui se trouvaient liés de façon ou d'autre avec des groupes de militants du Parti se consacrant au travail pratique. Toute la presse légale était hors-parti, parce que les partis étaient interdits, mais elle « gravitait » autour de tel ou tel parti. Il s'ensuivait des unions monstrueuses, des « promiscuités » anormales, de fausses enseignes ; les réticences forcées de ceux qui voulaient exprimer des opinions de parti s'entremêlaient à l'incompréhension ou à la lâcheté de ceux qui n'avaient pas encore atteint la hauteur de ces opinions, qui n'étaient pas, au fond, hommes de Parti.

Maudite époque de discours en langue d'Esopé, d'avilissement littéraire, d'expression servile, d'asservissement de la pensée ! Le prolétariat a mis fin à cette ignominie qui étouffait tout ce qu'il y avait de vivant et de probe en Russie. Mais le prolétariat n'a jusqu'à présent conquis qu'une demi-liberté pour la Russie.

La révolution n'est pas encore terminée. Si le tsarisme est déjà impuissant à la vaincre, la révolution n'est pas encore assez forte pour abattre le tsarisme. Et nous vivons à une époque où, en tout et partout, se manifeste cette coexistence contre nature d'un esprit de parti ouvert, honnête, droit, conséquent, avec une « légalité » souterraine, déguisée,

« diplomatique », fuyante. Cette coexistence contre nature se répercute sur notre journal lui aussi : M. Goutchkov peut ironiser à son aise sur la tyrannie social-démocrate qui interdit la publication des journaux bourgeois modérés, il n'en reste pas moins que l'organe central du Parti ouvrier social-démocrate de Russie, le Prolétari, ne peut franchir la porte de la Russie autocratique et policière.

De toute façon, la moitié de la révolution accomplie nous oblige tous à nous remettre immédiatement à la besogne pour réorganiser les choses. La littérature peut être maintenant, même « légalement », pour les 9/10 une littérature de Parti. La littérature doit devenir une littérature de Parti. En opposition aux mœurs bourgeoises, en opposition à la presse bourgeoise patronale et mercantile, en opposition à l'arrivisme littéraire et à l'individualisme bourgeois, à l'« anarchisme de grand seigneur » et à la chasse au profit, le prolétariat socialiste doit préconiser le principe d'une littérature de Parti, le développer et l'appliquer sous une forme aussi pleine et aussi entière que possible.

En quoi consiste donc ce principe ? Non seulement aux yeux du prolétariat socialiste, la littérature ne doit pas constituer une source d'enrichissement pour des personnes ou des groupements ; mais d'une façon plus générale encore elle ne saurait être une affaire individuelle, indépendante de la cause générale du prolétariat. A bas les littérateurs sans-parti ! A bas les surhommes de la littérature ! La littérature doit devenir un élément de la cause générale du prolétariat, « une roue et petite vis » dans le grand mécanisme social-démocrate, un et indivisible, mis en mouvement par toute l'avant-garde consciente de la classe ouvrière. La littérature doit devenir partie intégrante du travail organisé, méthodique et unifié du Parti social-démocrate.

« Toute comparaison est boiteuse », dit un proverbe allemand. Ma comparaison de la littérature avec une vis, d'un mouvement vivant avec un mécanisme, boite-t-elle aussi. Il se trouvera même probablement des intellectuels hystériques qui pousseront des clameurs contre une pareille comparaison, laquelle signifierait une dégradation, une mortification, une « bureaucratisation » de la libre lutte idéologique, de la liberté de la critique, de la liberté de la création littéraire, etc., etc. De pareilles clameurs ne seraient, en fait, que l'expression de l'individualisme des intellectuels bourgeois. Il est indiscutable que la littérature se prête moins que toute chose à une égalisation mécanique, à un nivellement, à une domination de la majorité sur la minorité. Dans ce domaine, certes, il faut absolument assurer une plus large place à l'initiative personnelle, aux penchants individuels, à la pensée et à l'imagination, à la forme et au contenu. Tout cela est incontestable, mais tout cela prouve seulement que le

secteur littéraire du travail d'un parti prolétarien ne peut pas être mécaniquement identifié aux autres secteurs de son travail. Tout cela ne contredit nullement ce principe, étranger et bizarre pour la bourgeoisie et la démocratie bourgeoise, selon lequel la littérature doit nécessairement et obligatoirement devenir un élément du travail du Parti social-démocrate, indissolublement lié à ses autres éléments. Les journaux doivent devenir les organes des différentes organisations du Parti. Les écrivains doivent absolument rejoindre les organisations du Parti. Les maisons d'édition et les dépôts, les magasins et les salles de lecture, les bibliothèques et les diverses librairies doivent devenir des entreprises du Parti soumises à son contrôle. Le prolétariat socialiste organisé doit surveiller toute cette activité, la contrôler à fond, y introduire partout, sans exception, le vivant esprit de la cause vivante du prolétariat, mettant fin ainsi à ce vieux principe russe, semi-oblomovien, semi-mercantile : l'écrivain écrit quand ça lui chante, et le lecteur dit s'il lui chante.

Nous ne prétendons pas, naturellement, pouvoir réaliser d'un seul coup cette transformation de la littérature, avilie par la censure asiatique et la bourgeoisie européenne. Nous sommes loin de préconiser un système rigide quelconque ou de vouloir résoudre le problème par quelques règlements. Non, dans ce domaine il ne peut pas le moins du monde être question de schématiser. Il faut que tout notre Parti, tout le prolétariat social-démocrate conscient dans toute la Russie, prennent conscience de ce nouveau problème, le définissent clairement et s'attachent, toujours et partout, à le résoudre. Libérés des chaînes de la censure féodale, nous ne voulons pas accepter et nous n'accepterons pas de devenir les prisonniers des relations littéraires bourgeoises et mercantiles. Nous voulons créer et nous créerons une presse libre, libre non seulement au sens policier du mot, mais libre aussi du Capital, libre de l'arrivisme ; et, ce qui est plus encore, libre aussi de l'individualisme anarchique bourgeois.

Ces dernières paroles peuvent sembler au lecteur un paradoxe ou une raillerie. Comment ! va s'écrier peut-être quelque intellectuel, partisan passionné de la liberté. Comment ! Vous voulez donc soumettre à la collectivité un sujet aussi délicat, aussi individuel que celui de la création littéraire ! Vous voulez que des ouvriers résolvent, à la majorité des voix, les problèmes de la science, de la philosophie, de l'esthétique ! Vous niez la liberté absolue de la création purement individuelle de l'esprit !

Rassurez-vous, messieurs ! D'abord, il s'agit de la littérature de Parti et de sa soumission au contrôle du Parti. Chacun est libre d'écrire et de dire tout ce qu'il veut, sans la moindre restriction. Mais toute association libre (y compris le Parti) est libre aussi de

chasser les membres qui à l'abri de l'enseigne du Parti, prêcheraient des idées hostiles à ce dernier. La liberté de la parole et de la presse doit être entière. Mais il faut que la liberté d'association soit, elle aussi, entière. Je suis obligé de t'accorder, au nom de la liberté de parole, le plein droit de crier, de mentir et d'écrire tout ce qui te plaît. Mais tu es obligé, au nom de la liberté d'association, de m'accorder le droit de contracter ou de rompre une alliance avec des gens qui disent ceci ou cela. Le Parti est une association libre qui serait immanquablement vouée à la dissolution idéologique d'abord, matérielle ensuite, si elle ne s'épurait pas de ceux de ses membres qui répandent des idées hostiles au Parti. Or, pour délimiter ce qui correspond aux conceptions du Parti et ce qui leur est contraire, il y a le programme du Parti, il y a les résolutions tactiques du Parti et ses statuts, il y a enfin toute l'expérience de la social-démocratie internationale, des libres associations internationales du prolétariat. Ce dernier a constamment admis dans ses partis des éléments divers ou des courants, pas tout à fait conséquents, pas tout à fait marxistes, pas tout à fait sûrs, mais il a toujours procédé, d'autre part, à des « épurations » périodiques de ses partis. Il en sera de même chez nous, à l'intérieur du Parti, Messieurs les partisans de la « liberté de critique » bourgeoise : notre Parti devient maintenant d'un seul coup un parti de masses, nous assistons maintenant à un brusque passage à des formes ouvertes d'organisation, beaucoup de gens inconséquents (du point de vue marxiste), peut-être même des chrétiens, peut-être même des mystiques, vont fatalement venir à nous. Nous avons l'estomac solide, nous sommes des marxistes d'une trempe à toute épreuve. Nous saurons digérer ces éléments inconséquents. La liberté de pensée et la liberté de critique au sein du Parti ne nous feront jamais oublier la liberté pour les hommes de se grouper en associations libres, nommées partis.

En second lieu. Messieurs les individualistes bourgeois, nous tenons à vous dire que vos discours sur la liberté absolue ne sont qu'hypocrisie. Dans une société fondée sur la puissance de l'argent, dans une société où les masses laborieuses végètent dans la misère, tandis que quelques poignées de gens riches vivent en parasites, il ne peut y avoir de « liberté » réelle et véritable. Monsieur l'écrivain, ne dépendez-vous pas de votre éditeur bourgeois, de votre public bourgeois qui vous réclame de la pornographie et de la prostitution sous forme de « supplément » à l'art « sacré » de la scène ? Cette liberté absolue n'est, en effet, qu'une phrase bourgeoise ou anarchiste (car, en tant que conception du monde, l'anarchisme n'est qu'une philosophie bourgeoise à rebours). Vivre dans une société et ne pas en dépendre est impossible. La liberté de l'écrivain bourgeois, de l'artiste, de l'actrice,

n'est qu'une dépendance masquée (ou qui se masque hypocritement), dépendance du sac d'écus, dépendance du corrupteur, dépendance de l'entreteneur.

Et nous, socialistes, démasquons cette hypocrisie, nous arrachons les fausses enseignes non pour obtenir une littérature et un art en dehors des classes (cela ne sera possible que dans la société socialiste sans classe), mais pour opposer à une littérature prétendue libre, et en fait liée à la bourgeoisie, une littérature réellement libre, ouvertement liée au prolétariat.

Cette littérature sera libre, parce que ce ne seront pas l'âpreté au gain ni l'arrivisme qui lui amèneront des forces toujours nouvelles, mais l'idée du socialisme et la sympathie pour les travailleurs. Cette littérature sera libre, parce qu'elle ne servira pas une héroïne blasée, ni « les dix mille privilégiés » qui s'ennuient et souffrent de leur obésité, mais les millions et les dizaines de millions de travailleurs, qui sont la fleur du pays, sa force, son avenir. Cette littérature véritablement libre fécondera le dernier mot de la pensée révolutionnaire de l'humanité par l'expérience et le travail vivant du prolétariat socialiste, elle provoquera, de façon permanente, une action réciproque entre l'expérience du passé (le socialisme scientifique, couronnement de l'évolution du socialisme depuis ses formes utopiques primitives) et l'expérience du présent (la lutte actuelle des camarades ouvriers).

Et maintenant, au travail, camarades ! Nous avons devant nous une tâche difficile et nouvelle, mais, aussi, grande et noble, la tâche de promouvoir une littérature vaste, riche, variée, en liaison étroite et indissoluble avec le mouvement ouvrier social-démocrate. Toute la littérature sociale-démocrate doit devenir une littérature de Parti. Tous les journaux, revues, maisons d'édition, etc., doivent procéder immédiatement à leur réorganisation et prendre les mesures nécessaires pour s'intégrer entièrement, de façon et d'autre, à telle ou telle organisation du Parti. Alors seulement la littérature « social-démocrate » deviendra réellement social-démocrate, alors seulement elle saura remplir sa mission, alors seulement elle saura, même dans le cadre de la société bourgeoise, s'arracher à l'esclavage de la bourgeoisie et fusionner avec le mouvement de la classe qui marche véritablement à l'avant-garde et qui est révolutionnaire jusqu'au bout.

Table des illustrations

Figure 1 : FOUGERON, André, <i>Parisiennes au marché</i> , 1948.....	31
Figure 3 : PICASSO, Pablo, <i>Portrait de Staline</i> , 1953	34
Figure 5 : FOUGERON, André, <i>Les juges</i> , 1950.....	43
Figure 6 : GERASIMOV, Sergej, <i>La fête au kolkhoze</i> , 1937.....	49
Figure 7 : FOUGERON, André, <i>Terres cruelles</i> , 1950.....	49
Figure 8 : FOUGERON, André, <i>Défense nationale</i> , 1951.....	59
Figure 10 : PIGNON, Édouard, <i>L'ouvrier mort</i> , 1952.....	64
Figure 11 : LÉGER, Fernand, <i>Les constructeurs</i> , 1951	65
Figure 12 : TASLITZKY, Boris, <i>Riposte</i> , 1951.....	73
Figure 13 : SINGER, Gérard, <i>Le 14 février à Nice</i> , 1950.....	91
Figure 14 : TASLITZKY, Boris, <i>Le père algérien</i> , 1952	92
Figure 2 : FOUGERON, André, <i>Hommage à André Houiller</i>	112
Figure 4 : FOUGERON, André, <i>Civilisation atlantique</i>	112
Figure 9 : MANET, Edouard, <i>L'exécution de Maximilien</i>	112

Sigles utilisés

AEAR : Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires

AIT : Association Internationale des Travailleurs

IC : Internationale Communiste

IS : Internationale Socialiste

MRP : Mouvement Républicain Populaire

PCE : Parti Communiste Espagnol

PCF : Parti Communiste Français

POSDR : Parti Ouvrier Social-Démocrate Russe

SFIO : Section Française de l'Internationale Ouvrière

Table des matières

REMERCIEMENTS	4
SOMMAIRE.....	5
INTRODUCTION.....	6
PARTIE 1 - LE PARI COMMUNISTE FRANÇAIS FACE A L'APPLICATION DE LA DOCTRINE DE L'ART DE PARTI EN PEINTURE	15
Chapitre 1 – Origines de l'art de parti	16
Un phénomène superstructurel	16
L'apport des russes avant 1934.....	19
Gueorgui Plekhanov et V. Lénine	19
Auteurs en marge.....	22
Chapitre 2 – Le Parti Communiste Français et l'adoption de l'art de parti	28
Formulation	28
Le court règne du nouveau réalisme français	31
Chapitre 3 – Des fondements du nouveau réalisme à la critique de parti	40
Caractéristiques	40
L'influence soviétique ?	46
La nouvelle critique et la critique de parti	53
PARTIE 2 - LA CRITIQUE DE PARTI FACE AU FORMALISME	55
Chapitre 4 – La forme et le contenu : quelles liaisons ?	56
Une partie détachée du tout ?	56
De la falsification de l'art par la critique formaliste	60
Une déviation conservatrice	67
Chapitre 5 – Autour de la question de la liberté de l'artiste	69
Libre création et contraintes sociales.....	69
Liberté et avant-garde.....	75
L'autonomie comme condition de compréhension du formalisme	76
L'engagement politique dans l'art.....	78
PARTIE 3 - L'ART ABSTRAIT DANS LA LIGNE DE MIRE DE LA CRITIQUE DE PARTI	82
Chapitre 6 – L'art abstrait comme une décadence bourgeoise	83
La décadence du point de vue organique.....	83
De l'expression d'une décadence sociale	86
La critique d'art face à la décadence sociale	87
Chapitre 7 – La solution du réalisme et les enjeux esthétiques et politiques de l'opposition abstraction/figuration.....	90
Réalisme comme négation de l'abstraction	90
Le contenu du nouveau réalisme	93
L'héritage français dans le nouveau réalisme.....	95
Enjeux esthétiques et politiques de l'opposition abstraction/figuration.....	97
Enjeux esthétiques.....	97
Enjeux politiques.....	98
CONCLUSION	102

BIBLIOGRAPHIE.....	105
ANNEXES.....	112
TABLE DES ILLUSTRATIONS	118
SIGLES UTILISES	119
TABLE DES MATIERES	120

RÉSUMÉ

Lors XI^e congrès du Parti Communiste Français tenu à Strasbourg du 25 au 29 juin 1947, le parti adopte une politique artistique qu'il entend inscrire dans la doctrine de l'art de parti. Elle prend en peinture le nom de nouveau réalisme considéré comme une étape française vers le réalisme socialiste. À travers ce nouveau courant, le parti envisage de renforcer la dimension idéologique de sa lutte de classe contre la bourgeoisie en intervenant directement dans le domaine artistique. Pour mener à bien cette lutte, le PCF dispose d'une presse culturelle composée de plusieurs revues dont l'une des plus polémiques est *La Nouvelle Critique*. Notre recherche se propose, au moyen d'une démarche documentaire et iconographique, d'étudier la réception du nouveau réalisme à travers les articles de cette revue. Elle conclut que les écrits sur l'art de ce mensuel généraliste s'inscrivent dans le cadre d'un affrontement ouvert contre le formalisme et l'abstraction considérés comme des courants artistiques bourgeois. Ce travail permet de comprendre les impasses conceptuelles et théoriques qui peuvent se poser concrètement dans une dynamique de concilier création artistique et perspective révolutionnaire.

SUMMARY

During XI^e congress of the French Communist Party (FCP) held in Strasbourg from 25 to 29 June 1947, the party adopts an artistic policy that it intends to be part of the doctrine of party art. It takes in painting the name of new realism considered as a French step towards the socialist realism. Through this new artistic movement, the party plans to reinforce the ideological dimension of its class struggle against the bourgeoisie by intervening directly in the artistic field. To lead this struggle well, the FCP has a cultural press composed of several reviews of which one of the most polemical is *La Nouvelle Critique*. Our research proposes, by means of a documentary and iconographic approach, to study the reception of the new realism through the articles of this review. It concludes that the writings on art of this generalist monthly review are part of an open confrontation against formalism and abstraction considered as bourgeois artistic movement. This work allows understanding the conceptual and theoretical issues that can be posed concretely in a dynamics of conciliating artistic creation and revolutionary perspective.

MOTS CLÉS : Art de parti, Réalisme socialiste, Nouveau réalisme français, Lutte idéologique, Critique de parti, Analyse iconographique, Formalisme, Abstraction

Le nouveau réalisme français à travers les articles de la revue *La Nouvelle Critique* 1948-1954, Rivharold SIMON