

**Aliénor DEBROCQ**

## **La peinture en 1945 : un cri face à l'histoire**

### **Notice bibliographique**

Titulaire d'une maîtrise en Histoire de l'Art et Archéologie, l'auteur prépare sa thèse de doctorat à l'Université libre de Bruxelles, sous la direction du professeur Michel Draguet, grâce à un mandat d'aspirant du Fonds national de la recherche scientifique (2007-2011). Ses recherches portent sur la représentation de la violence dans la création picturale au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, dans le cadre du surréalisme et du mouvement Cobra. L'intitulé exact de sa thèse est le suivant : « Contribution à l'histoire des représentations à travers la question de la violence dans la création picturale entre 1945 et 1952 ».

### **Résumés**

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'art est traversé de doutes, à l'image de l'ensemble de la société. La question du « massacre de la peinture » se confond ainsi avec celle des massacres liés à la guerre, et de ce que l'on peut encore en dire ou non. Un sentiment généralisé de perte pèse ainsi sur les artistes européens et américains. Si certains revendiquent clairement l'héritage du traumatisme dans leurs œuvres – citons Olivier Debré ou Jean Fautrier –, d'autres laissent transparaître la violence de la guerre de façon moins évidente – les artistes expressionnistes américains et français comme Jackson Pollock et Georges Mathieu, ou encore les artistes du mouvement Cobra. Il ne s'agit donc plus d'une peinture d'Histoire mais d'une peinture « face à l'Histoire », qui ne cherche plus nécessairement à représenter mais plutôt à transmettre et crier un certain désespoir.

After the Second World War, art is full of doubts, as the whole society itself. The question of the "killing of painting" merges with that of war-related killings, and what we can still say about it – or not. European and American artists experiment a new widespread feeling of loss. If some want a clear

legacy of trauma in their works – as Olivier Debré and Jean Fautrier –, others evince the violence of war in a less obvious way – like the paintings of American and French expressionist artists such as Jackson Pollock and Georges Mathieu, or the works of the Cobra movement. Can we therefore still talk about a “history painting” or more about a painting which faces history – a painting which does not try to represent the reality anymore but which prefers to express the collective feeling of despair?

**Mots-clés :** Art moderne – violence – Seconde Guerre mondiale – Cobra – surréalisme – peinture gestuelle – abstraction lyrique – expressionnisme abstrait.

**Keywords :** Modern Art – Violence – Second World War – Cobra – Surrealism – Gestural Painting – Lyrical Abstraction – Abstract Expressionism.

## Sommaire

Introduction .....	76
1. Peindre la guerre .....	79
1.1. La notion de peinture d'histoire .....	79
1.2. Le tournant du 20 <sup>e</sup> siècle .....	82
1.3. La Première Guerre mondiale, une guerre salvatrice et nécessaire .....	83
2. Après 1945 : la peinture remise en question .....	84
2.1. La fin du modernisme ? .....	86
2.2. La prégnance du communisme .....	87
2.3. Un nouveau rapport à l'histoire .....	88
2.4. Repartir à zéro .....	90
2.5. L'expérience américaine .....	92
3. Un vaste désordre esthétique .....	93
3.1. Une violence libertaire .....	95
3.2. Un nouvel automatisme .....	97
En guise de conclusion .....	98
Bibliographie .....	100

## Introduction

La création artistique qui a vu le jour au lendemain de la Seconde Guerre mondiale a rarement été prise en compte dans la littérature spécialisée. Il s'agit d'une période souvent mésestimée, coincée entre les avant-gardes modernistes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et les bouleversements artistiques des années 1960 – citons, pour cette période, l'apparition de la performance artistique, du happening et de l'art conceptuel. La création artistique de l'immédiat après-guerre pose pourtant un certain nombre de questions spécifiques, ayant notamment trait aux rapports entre l'art et son époque – en particulier ce que l'on pourrait nommer *l'événement* historique que constitue la guerre –, et ses conséquences<sup>1</sup>. Dans le cadre de nos recherches, nous avons donc choisi de partir de la Seconde Guerre mondiale, en conservant le point de vue d'un historien de l'art, afin de comprendre en quoi la guerre et la Libération ont eu un impact sur les recherches des artistes après 1945, et comment la violence des années de guerre et d'après-guerre a été représentée ou signifiée d'une quelconque manière par les peintres de cette époque. Du point de vue historiographique, les travaux de certains auteurs, tels Laurence Bertrand-Dorléac<sup>2</sup>, Serge Guilbaut<sup>3</sup> ou Lionel Richard<sup>4</sup>, ont contribué à confirmer notre intuition de départ : que la peinture joue en effet parfois un rôle de sismographe, voire de reflet de son temps, et qu'elle a été amenée à traduire plastiquement le climat des années d'après-guerre.

Cette période est pleine de contradictions car elle combine l'optimisme de la reconstruction et le désenchantement d'un monde ayant connu le pire. De nombreux aspects de l'après-guerre ont déjà été étudiés, que ce soit sur le plan sociopolitique ou artistique. Nous avons quant à nous choisi d'analyser comment la violence liée à l'expérience de la guerre et, plus largement, au climat particulier de cette époque, transparaît dans le champ de la peinture. Il s'agit, plus précisément, de comprendre comment des individus – en

---

<sup>1</sup> À ce sujet, voir le catalogue de l'exposition *L'événement* 2007.

<sup>2</sup> BERTRAND-DORLEAC 2004 et 2010.

<sup>3</sup> GUILBAUT 2006.

<sup>4</sup> RICHARD 1995.

l'occurrence des peintres – peuvent jouer un rôle de catharsis pour l'ensemble de la société, par la réactivation d'une expérience traumatisante et catastrophique – celle de la guerre – via l'acte de peindre. Notons que nous parlons bien ici de « l'acte de peindre », et pas du « sujet » du tableau, car il ne s'agit plus nécessairement de représenter ou de montrer l'événement. La fonction de représentation de l'art – comment l'art peut rendre compte d'une réalité extérieure – est en effet profondément remise en cause à l'époque qui nous intéresse. Ainsi, à la Libération, de nombreux intellectuels et artistes se demandent s'il est encore possible de créer quoi que ce soit. C'est notamment le cas du philosophe allemand Theodor W. Adorno, qui déclare :

« Neutralisée et refaçonée, toute la culture traditionnelle est aujourd'hui sans valeur [...]. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes<sup>5</sup>. »

Il n'y a évidemment pas qu'une seule réponse possible face au faisceau de questions que pose notre recherche, et nous pouvons en donner une illustration plastique à travers deux tableaux très contrastés : le premier, *Les Parisiennes au marché*, peint en 1948 par André Fougeron, éminent représentant du réalisme socialiste français, et le second, *Désintégration*, peint en 1946 par Georges Mathieu, l'un des artistes emblématiques du courant de la Nouvelle Ecole de Paris, qui exploite, pour la première fois en Europe, le potentiel gestuel de la peinture, dans une veine assez proche de certains peintres américains contemporains, tels Jackson Pollock.

---

<sup>5</sup> ADORNO 1949, p.26. Adorno est le premier philosophe à thématiser la « déchirure d'Auschwitz », à une époque où l'attitude dominante est celle du silence face à l'incompréhension de la Shoah. Il y reviendra dans des écrits ultérieurs, mais sans jamais récuser les propos tenus en 1949. Si certains commentateurs trouvent son verdict sur l'impossibilité de la poésie après Auschwitz quelque peu excessif, Adorno a toutefois eu le mérite de marquer toute une génération d'intellectuels d'après-guerre.



Fig.1 : André Fougeron, *Les Parisiennes au marché*, 1948, Saint-Etienne, Musée d'art moderne [Photo : D.R.].



Fig.2 : Georges Mathieu, *Désintégration*, 1946 [Photo : D.R.].

## 1. Peindre la guerre

A ce stade, effectuer un petit détour par le passé s'avère nécessaire, pour rappeler que les rapports entre l'art et la guerre – ou, plus largement, l'événement historique – s'inscrivent dans une tradition très ancienne, celle de la peinture d'histoire.

### 1.1. La notion de peinture d'histoire

La peinture d'histoire est un genre très large : elle peut prendre pour sujet un épisode religieux, mythologique, historique ou allégorique. Il s'agit le plus souvent de peindre la grande et belle Histoire, même dans le cas de la guerre. Celle-ci est ainsi le plus souvent magnifiée et représentée d'un point de vue éminemment moral, comme on peut s'en rendre compte à travers les nombreuses scènes de batailles représentées par les peintres au cours des siècles<sup>6</sup>.

Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, la peinture d'histoire est considérée comme le genre majeur dans la hiérarchie des genres picturaux<sup>7</sup>. C'est le genre considéré comme le plus difficile car il requiert de nombreuses compétences, telles la composition, le sens du paysage, de l'anatomie, du portrait et de la nature morte. Il contient, en quelque sorte, tous les autres genres qui lui sont subordonnés. Il est évident que cette vision n'avait de sens que sous l'Ancien Régime, ce qui explique son déclin à partir du XIX<sup>e</sup> siècle – au moment de l'essoufflement du classicisme –, au profit d'autres genres comme le portrait, les scènes de genre et le paysage. La peinture d'histoire traverse alors une période de transition au cours de laquelle de nombreux artistes copient des styles ou des maîtres du passé. Cet historicisme

---

<sup>6</sup> À ce sujet, voir DELAPLANCHE 2009.

<sup>7</sup> Dans la peinture classique, la hiérarchie des genres est la suivante : l'histoire, le portrait, la scène de genre, le paysage et la nature morte. Cette hiérarchie a été codifiée en 1667 par André Félibien dans une préface des Conférences de l'Académie.

débouche, à la fin du siècle, sur le style « pompier », qui signe en quelque sorte la fin du genre dans sa définition classique.

Le XIX<sup>e</sup> siècle est cependant aussi le siècle qui voit quelques rares artistes jouer un rôle de précurseurs en développant une vision moins idéaliste et plus pessimiste de la guerre à travers leurs œuvres. C'est notamment le cas du peintre espagnol Francisco de Goya, qui est l'auteur de deux œuvres devenues emblématiques de l'injustice militaire, *Dos de Mayo* et *Tres de Mayo*. Le premier tableau montre le soulèvement de la population madrilène face aux troupes françaises de Joseph Bonaparte qui occupent alors la ville – soulèvement qui marque le début de la guerre d'indépendance espagnole. Le second tableau représente la répression des troupes françaises, qui exécutent les insurgés faits prisonniers dans la nuit qui suit le soulèvement. Outre cet hommage à la résistance espagnole, Goya réalise également une série de quatre-vingt-deux gravures, intitulée *Les désastres de la guerre*, entre 1810 et 1820.

Tous les auteurs s'accordent pour dire que les tableaux et gravures de Goya font partie des œuvres les plus emblématiques de la représentation des horreurs liées à la guerre. *Tres de Mayo* est en outre considérée comme une toile révolutionnaire, annonciatrice de l'ère moderne en peinture. Elle a servi de source d'inspiration à d'autres artistes, l'exemple le plus célèbre étant très certainement *L'exécution de Maximilien*, peinte par Edouard Manet en 1867, ainsi que *Guernica* et *Massacre en Corée*, peints par Picasso en 1937 et 1951.



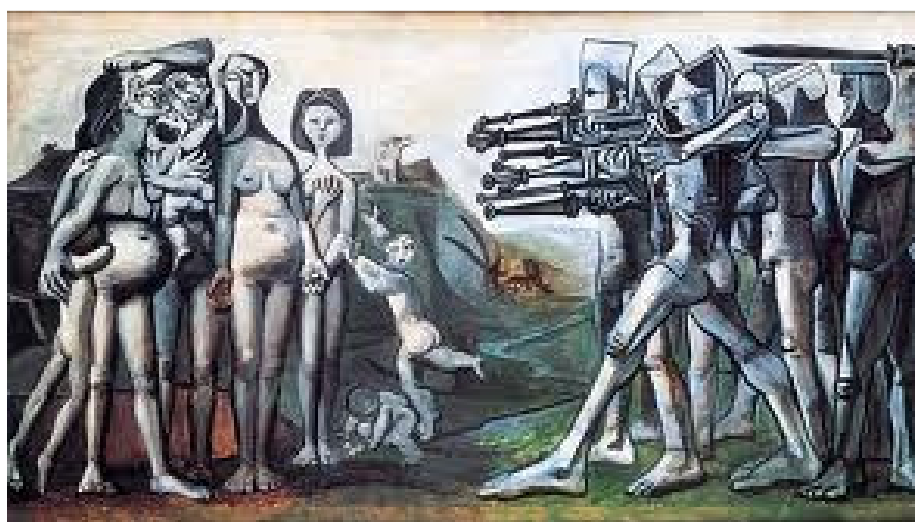


Fig.3 (page 7): Edouard Manet, *L'exécution de Maximilien*, 1867, Mannheim, Städtische Kunsthalle [Photo: D.R.].

Fig.4 (en haut, page 8): Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia [Photo: D.R.].

Fig.5 (en bas, page 8): Pablo Picasso, *Massacre en Corée*, 1951, Paris, Musée Picasso [Photo: D.R.].

La toile de Manet fait écho à l'exécution de l'empereur du Mexique, Maximilien de Habsbourg, par les républicains mexicains, après que les troupes de Napoléon III aient choisi de ne plus le protéger. Dans la version finale du tableau, Manet a cependant opté pour une libre interprétation de la scène, en choisissant notamment de montrer les soldats français exécutant eux-mêmes Maximilien, signifiant par là que l'abandon des troupes françaises était

un véritable acte criminel, puisqu'il laissait l'empereur à la merci des rebelles mexicains. Georges Bataille déclarera à propos de cette œuvre :

« *A priori*, la mort, donnée méthodiquement, froidement, par ces soldats, est défavorable à l'indifférence : c'est un sujet chargé de sens, d'où se dégage un sentiment violent, mais Manet paraît l'avoir peint comme insensible ; le spectateur le suit dans cette apathie profonde. Ce tableau rappelle étrangement l'insensibilisation d'une dent : il s'en dégage une impression d'engourdissement envahissant [...]. Manet fit poser quelques personnes : elles ont pris l'attitude les unes de ceux qui meurent, les autres de ceux qui tuent, mais d'une manière insignifiante, comme ils achèteraient une "botte de radis". Tout facteur d'éloquence, vraie ou fausse, est éliminé. Restent les taches de différentes couleurs et l'impression égarante qu'un sentiment aurait dû naître du sujet : c'est l'étrange impression d'une absence<sup>8</sup>. »

On constate, avec cette citation, que la notion de violence au sein de la représentation picturale n'est pas toujours évidente à appréhender, et que le sujet – ici, une exécution capitale – n'est pas toujours suffisant pour donner au spectateur le *sentiment* de la violence.

## 1.2. Le tournant du 20<sup>e</sup> siècle

Il n'est pas nécessaire de rappeler que le XX<sup>e</sup> siècle va ouvrir la voie à une évolution picturale – voire *des évolutions* – radicale. C'est en outre le siècle au cours duquel la notion de peinture d'histoire comme *genre* va perdre tout à fait son sens, les classifications de l'époque classique étant devenues obsolètes. L'Histoire demeure cependant très fréquemment convoquée dans les œuvres d'art. La raison en est sans doute que le XX<sup>e</sup> siècle a dû faire face à une Histoire marquée, dès le début, par les conflits les plus brutaux et les violences les plus innommables. La peinture n'est donc plus, à proprement parler, une *peinture d'histoire* au sens courant du terme, mais le lieu où l'histoire est prise en compte et intégrée à l'œuvre comme objet d'un questionnement inlassable. Selon Maurice Fréchuret, dont nous rejoignons le point de vue, « le XX<sup>e</sup> siècle pourrait bien être tout entier celui de ce double constat : l'exceptionnelle prise en charge de l'histoire par l'art et, parallèlement, le renouvellement radical de la forme. [Le siècle] qui sut intégrer le plus profondément le questionnement sur

---

<sup>8</sup> BATAILLE 1994, p.38-39.

l'histoire comme moteur de bien des œuvres et de bien des démarches artistiques<sup>9</sup> ». Et cela sans pour autant *représenter* la guerre ou l'événement historique comme par le passé.

Nous touchons ici à l'une des questions centrales de notre recherche, qui est la suivante : comment se traduit l'influence de la Seconde Guerre mondiale dans la peinture ? Est-ce par le contenu ou par la forme ? Cette question peut être illustrée par une œuvre de Barnett Newman, un peintre américain de la nouvelle génération : ce tableau, sans titre, souvent surnommé *Le vide*, peut être considéré comme une œuvre abstraite, dans la veine de l'expressionnisme abstrait qui se développe alors au sein de l'école de New York, mais on peut aussi le lire d'une toute autre manière, en résonance avec l'explosion de la bombe atomique.



Fig.6: Barnett Newman, *Sans titre (Le vide)*, 1946, Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art [Photo: D.R.]

### 1.3. La Première Guerre mondiale, une guerre salvatrice et nécessaire

---

<sup>9</sup> FRECHURET 1997, p.230. Dans un même mouvement et dans un même temps, la forme s'est ainsi trouvée prise dans un processus irréversible de déconstruction et de déstructuration qui l'a conduite à se métamorphoser radicalement.

Demeurons un moment encore au début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans les années qui précèdent la Première Guerre mondiale, l'idée de la guerre sacrée, nécessaire, habite plusieurs artistes, comme les peintres allemands Otto Dix et Franz Marc, ou les futuristes italiens, pour qui la guerre est la « seule hygiène du monde », comme le déclare Marino Marinetti. Du point de vue français ou russe, la guerre est également ressentie et même désirée comme une épreuve nécessaire, une étape vers une nouvelle société spirituelle. C'est le cas de Wassily Kandinsky, qui exploite de façon répétée le thème du déluge juste avant le début des hostilités. Dans ses écrits, il développe en outre l'idée qu'une grande destruction ne serait pas une catastrophe mais aurait au contraire un effet de résurrection pour l'art<sup>10</sup>.

Cette vision esthétisante et purificatrice de la guerre est alors partagée par d'autres artistes, mais la plongée dans l'horreur des tranchées va conduire à un premier effondrement de ce mythe de l'homme nouveau, dont l'avènement ne peut avoir lieu que par la destruction et la violence. Ce mythe va dès lors se dissiper peu à peu pour laisser la place à une autre idée tout aussi inquiétante, celle d'une « société nouvelle », bientôt récupérée et pervertie par les idéologies totalitaires qui envahissent l'Europe au cours de l'entre-deux-guerres. L'une des œuvres emblématiques de la violence du siècle est alors peinte par Pablo Picasso, en 1937, lors du bombardement de la ville de Guernica, au cours de la guerre d'Espagne. Cette œuvre, d'abord perçue comme le symbole de la répression franquiste, devient ensuite l'emblème de l'horreur de toute guerre, quelle qu'elle soit.

## **2. Après 1945 : la peinture remise en question**

Deux auteurs britanniques, Richard Bessel et Dirk Schumann, se sont essayés à comparer l'après-1918 et l'après-1945 sur le plan des formes artistiques utilisées pour témoigner des années de guerre qui viennent de se terminer. Selon leurs travaux, le contraste entre les conséquences des deux guerres mondiales est surprenant. Après 1918, il semble que les sociétés européennes aient trouvé les mots et les expressions culturelles justes pour décrire le choc vécu, tandis qu'après 1945, il est désormais impossible de dépeindre et

---

<sup>10</sup> À propos de l'art et de la Première Guerre mondiale, voir : DAGEN 1996.

d'interpréter la souffrance et la mort, tout comme il est inconcevable de donner un sens à l'Occupation, à la collaboration et, surtout, aux déportations ou à la bombe atomique. Le plus souvent, le silence serait de mise – un silence accompagné du besoin urgent de rétablir un semblant de normalité. La Seconde Guerre mondiale n'aurait pas, selon eux, généré de poésie, de romans ou de réflexions artistiques comme l'avait fait la Première. En résumé, tout se passe comme si aucune forme artistique commune, globale, n'avait pu témoigner des formes diversifiées de violence expérimentées pendant la guerre<sup>11</sup>.

Il nous semble que ce type de déclarations se doit d'être nuancé. On peut en effet considérer que la Seconde Guerre mondiale a elle aussi généré des productions artistiques qui sont entrées en résonance avec les événements historiques récents, mais cela s'est fait d'une toute autre façon qu'en 1918. En 1940-1945, la culture occidentale, soi-disant si raffinée, n'a pas pu empêcher la barbarie de prendre le dessus, et l'humanisme n'a pas pu endiguer la sauvagerie politique et militaire. L'homme a choisi de se détruire, comme en témoignent la Shoah et la bombe atomique. Face au résultat aberrant des dérives idéologiques, le chantier qui s'offre désormais aux artistes est immense : il leur faut tenter une refondation complète de la culture occidentale. La période de la Libération est donc un moment extrêmement complexe et ambivalent, à propos duquel Philippe Buton a parlé de « joie douloureuse<sup>12</sup> », pour signifier ce paradoxe. Deux œuvres de Pablo Picasso, peintes en 1945 et 1946, nous semblent illustrer parfaitement cette ambivalence. La première, *Le charnier*, est une sorte de *Guernica* revisité, qui n'apporte finalement pas grand-chose de neuf à l'histoire de la peinture. La seconde, la *Joie de vivre*, peinte un an plus tard, indique que l'après-guerre est également, pour le peintre espagnol, un moment placé sous le double signe de la joie collective et d'un nouvel amour<sup>13</sup>.





Fig.7 (à gauche): Pablo Picasso, *Le charnier*, 1945, New York, Museum of Modern Art [Photo : D.R.].

Fig.8 (à droite) : Pablo Picasso, *Joie de vivre*, 1946, Antibes, Musée Picasso [Photo : D.R.].

## 2.1. La fin du modernisme ?

Une des hypothèses qu'on peut émettre à propos de cette période est qu'elle a brisé la logique moderniste qui prévalait en Occident depuis le XIX<sup>e</sup> siècle et qui permettait à chaque nouveau courant d'avant-garde de faire table rase des options stylistiques précédentes pour en proposer de nouvelles, ainsi que l'illustre le célèbre schéma d'Alfred Barr, historien d'art américain et premier directeur du MoMA de New York.

L'idée de modernisme implique un recommencement perpétuel, le rejet de tout ce qui a précédé et l'invocation d'une nouveauté radicale, et cette logique est celle de toutes les avant-gardes qui se sont succédé au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Mais le modernisme fonctionnait grâce à un « sens » de l'Histoire, du déroulement logique des événements, voire d'un « destin » collectif, que la Seconde Guerre mondiale a mis à mal, brisant cette succession d'avant-gardes devenue en quelque sorte obsolète et dépassée. Pour les artistes, il va dès lors falloir inventer des œuvres en-dehors de toute tradition, sans les mots d'ordre politiques ou idéologiques qui caractérisaient jusque-là l'art moderne<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> C'est sur ce postulat que se basait notamment l'exposition *Repartir à zéro*, présentée au Musée des Beaux-Arts de Lyon en 2008-2009. Voir DE CHASSEY 2008.

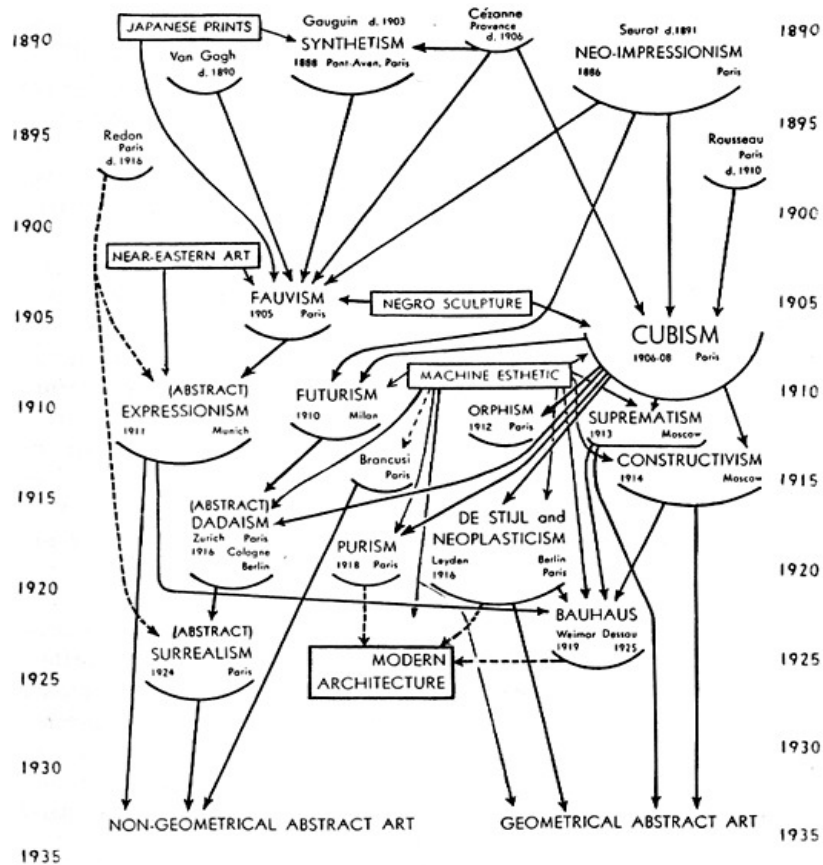


Fig.9 : Alfred Barr, Schéma de l'avant-garde au XX<sup>e</sup> siècle [Photo : D.R.].

Pourquoi cette remise en question brutale du modernisme, alors que celui-ci avait survécu à la Première Guerre mondiale ? Sans doute parce que ce premier grand événement traumatique qui a « ouvert » le XX<sup>e</sup> siècle avait déjà permis de vérifier que se contenter de renouveler les stratégies positives n'était pas suffisant. Un mouvement artistique comme Dada a ainsi tenté d'incarner par l'absurde le deuil et la négation liés à la guerre 1914-1918, mais sans succès durable. Après 1945, le constat qui finit par s'imposer est que les formes artistiques déjà explorées et connues ne pouvaient plus constituer une réponse satisfaisante aux événements récents.

## 2.2. La prégnance du communisme

Une autre hypothèse de recherche sur laquelle nous avons choisi de nous pencher est celle des rapports entre art et politique. Il faut en effet se rappeler que l'après-guerre

constitue, en Europe occidentale, une période faste pour le communisme. En France, par exemple, le Parti bénéficie d'un regain de popularité et de pouvoir, grâce à son action résistante pendant la guerre et au rôle joué par l'armée rouge. Ce succès sur le plan politique se répercute sur le plan intellectuel, et il est manifeste que les années d'après-guerre sont marquées par le sceau du communisme, à l'Est comme à l'Ouest. Si les personnalités intellectuelles qui s'engagent réellement au sein du Parti sont rares – citons Pablo Picasso et Fernand Léger –, la question de l'engagement politique domine très largement les débats de l'époque. Cette situation contamine également le monde de l'art, au sein duquel les tensions sociopolitiques ont une influence marquée. On peut ainsi considérer la Libération comme une brève respiration suspendue entre deux glaciations, celle de l'Occupation et celle de la guerre froide.

Sur le plan esthétique, la doctrine du réalisme socialiste, définie en URSS en 1934, est rapidement adoptée en France après la guerre, et va imposer un cadre assez strict, que les artistes et les écrivains qui se revendiquent du communisme vont devoir accepter. Des peintres comme André Fougeron et Edouard Pignon vont ainsi devenir les symboles de ce « nouveau réalisme ». En Belgique, le Parti n'impose pas officiellement de ligne de conduite, mais le réalisme socialiste va tout de même être mis à l'honneur par quelques artistes attachés à une certaine revalorisation de l'artisanat – par exemple le groupe Forces Murales, créé en 1947. Ces artistes considèrent que la peinture de chevalet est bourgeoise et responsable du divorce entre l'art et le public. Ils vont dès lors utiliser l'architecture et la fresque pour revaloriser la tradition artisanale<sup>15</sup>.

### **2.3. Un nouveau rapport à l'histoire**

L'importance croissante du réalisme socialiste ne va pas empêcher d'autres artistes – qu'on pourrait encore qualifier d'avant-garde, à condition que ce terme garde du sens après la fin supposée du modernisme – de réagir face à la perte et au traumatisme vécus pendant la guerre. L'ambivalence et la complexité de la Libération apparaissent donc aussi dans le champ pictural, même s'il faut toujours rester prudent lorsque l'on tente une comparaison

---

<sup>15</sup> Voir DEVILLEZ 2003.

entre le *Zeitgeist*, l'esprit du temps, et les productions des artistes. L'art ne transcrit en effet jamais mécaniquement l'évolution du réel ou de ses perceptions.

La série des *Otages* de Jean Fautrier constitue un premier exemple de réaction face au trauma. Le peintre français commence cette série en 1942, en mémoire des prisonniers exécutés par les Allemands dans la forêt voisine du lieu où il séjourne, la Vallée-aux-Loups. À cette époque, Fautrier a rejoint la Résistance et se cache dans cette résidence, perdue au milieu d'un parc immense. Témoigner des exécutions toutes proches, contre lesquelles il ne peut rien faire, oblige Fautrier à inventer un nouveau langage artistique, loin des moyens de représentation traditionnels. Les figures des *Otages* semblent en effet surgir d'une matière lourde de formes en devenir et de traces ineffaçables. Cet effet est en partie dû à la technique utilisée par Fautrier, qui a choisi d'abandonner définitivement la peinture à l'huile au profit d'une technique mixte, qui marie pâtes épaisses et graphisme à l'encre ou à l'aquarelle. Jean Paulhan écrit d'ailleurs que la peinture de Fautrier devient « une étrange pâte, fort gênante [...], l'ambiguïté en quelque sorte y quitte le sujet. Elle se fait peinture<sup>16</sup> ». Ces œuvres montrent clairement le débat qui agite alors la critique autour des notions de geste, de signe et de matière, et le scandale qu'elles provoquent lorsqu'elles sont exposées pour la première fois, en 1945, tient surtout à leur façon de tourner en dérision la valeur du beau. Le poète Francis Ponge déclare à leur sujet : « Cela tient du pétale de rose et de la tartine de camembert<sup>17</sup>. »

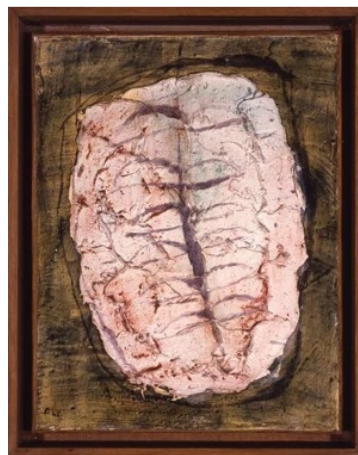


Fig.10 : Jean Fautrier, *Tête d'otage n°1*, 1944, Los Angeles, Museum of Contemporary Art [Photo : D.R.].

---

<sup>16</sup> PAULHAN 1962, p.32.

<sup>17</sup> PONGE 1945, p.41.

Nous sommes aussi dans un contexte où la photographie documentaire, la photographie de presse et les actualités cinématographiques répandent déjà massivement les images de destruction et de violence, ce qui explique en partie le fait que les artistes évitent la représentation figurative et mimétique et cherchent d'autres moyens de montrer ce qui est advenu, notamment en travaillant au plus près de la matière brute, pour tenter de rendre compte de ce qui est tout simplement infigurable.

De nombreux artistes résidant en France, tels Jean-Michel Altan, Wols, Pierre Soulages, Georges Mathieu et Hans Hartung – pour n'en citer que quelques-uns –, sont profondément marqués par le travail de Fautrier. De nationalités différentes, ils composent la scène artistique parisienne au lendemain de la guerre. Ils ne se fédèrent pas en un groupe structuré mais ont en commun d'avoir été marqués par l'esprit de la Résistance, même sans en faire officiellement partie. Par leur lutte pour conserver une création libre, qui maintienne la dignité humaine pendant l'Occupation, ils ont contribué clandestinement au combat contre le nazisme : maintenir une forme de contact avec la liberté via la création constituait pour eux une forme de survie psychique en temps de guerre. C'est grâce à cette attitude que va germer, dès l'Occupation, la rupture esthétique qui s'affirmera ensuite à la Libération. A ce moment, l'art est traversé de doutes, à l'image de l'ensemble de la société. La question du « massacre de la peinture » se confond avec celle des massacres de la guerre. C'est aussi un temps où l'art doit « retrouver sa liberté », perdue sous la censure des nazis, et menacée par une nouvelle dictature, celle du réalisme socialiste. Retrouver la liberté de peindre et d'exposer après un événement traumatique ne va pas de soi, car le bouleversement général des valeurs atteint également, comme nous allons le voir, le registre de l'esthétique.

#### **2.4. Repartir à zéro**

Comment se manifeste, au sein de la création artistique, la nécessité d'un nouveau départ ? On constate qu'en Europe, la plupart des artistes s'expriment selon des modalités où dominant la négativité, la désillusion, voire la destruction volontaire. Chaque pays a cependant vécu la guerre de façon différente, et l'on ne s'exprime pas nécessairement de la

même manière selon que l'on se trouve, par exemple, en Allemagne ou en Angleterre. On peut cependant effectuer des rapprochements transnationaux, même entre vainqueurs et vaincus.

On peut dès lors s'interroger sur une possible unité artistique du monde occidental au lendemain de la guerre. Cette unité, si elle existe, est à chercher du côté d'une même solution de base, celle qui propose en quelque sorte de faire table rase du passé. La *tabula rasa* peut en effet fonctionner comme dénominateur commun pour de nombreux artistes occidentaux de cette période. Ceux-ci manifestent un besoin de recommencement radical, et accompagnent leurs œuvres de déclarations plus ou moins explicites à ce sujet. La plus emblématique est sans doute celle que nous livre Barnett Newman, lors d'une interview postérieure à la Libération, dans laquelle il revient sur l'importance cruciale de cette époque :

« Il y a eu la guerre et Pearl Harbor et la Bataille d'Angleterre, et la peinture, si vous voulez, existait sous trois formes. Il y avait la peinture qui essayait de donner au monde une belle apparence – vous savez, la peinture de fleurs ou celle qui représente des jeunes filles jouant du violoncelle. Il y avait aussi la peinture qui essayait d'être pure, fondée sur le cubisme, où le monde réel n'existait pas et où régnait le soi-disant paradis des formes pures. Il me semblait que c'étaient là des occupations futiles pour un homme. D'un côté, les puristes cubistes. De l'autre les artistes du folklore qui représentaient des bibelots rustiques : Tom Benton et tous ces gars là-bas, dans l'Ouest. Les surréalistes eux aussi s'épuisaient, parce qu'ils créaient un monde imaginaire, même si cela était bien plus pertinent que tout le reste au regard de ma propre expérience. Au moins, ils peignaient, ou indiquaient qu'il était possible de peindre ; quelque chose qui avait du sens. [...] Ce que cela a signifié pour moi, c'est qu'il me fallait repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé, ce qui pût me servir, et en même temps j'étais persuadé que la situation était telle que c'était tout le processus qu'il fallait examiner. [...] Le problème du sujet commença clairement à m'apparaître comme le problème crucial en peinture. Pas la plasticité, pas l'apparence, pas la surface : rien de cela ne signifiait grand-chose. [...] Les vieux trucs étaient

dépassés. Ils n'avaient plus de sens. Ils n'avaient plus aucun intérêt dans cette situation de crise morale<sup>18</sup>. »

En Allemagne, cette volonté est symbolisée par l'expression « Stunde Null », l'heure zéro, qui exprime la nécessité de reconstruire un univers neuf sur les décombres du troisième Reich.

## 2.5. L'expérience américaine

Une autre question que l'on peut se poser est la suivante : existe-t-il des différences, voire des divergences, ou au contraire des similitudes entre la peinture européenne et américaine de cette époque ? On sait que c'est l'après-guerre qui va en quelque sorte « lancer » la peinture américaine, sous le label de l'« école de New York ». Mais cette conscience de ne plus pouvoir dire ou montrer la guerre, qui se ressent alors vivement en Europe, est-elle partagée par les Américains ? La réponse à cette question n'est pas simple. On remarque que les Américains expérimentent alors la guerre d'une façon relativement inédite, ce qui leur permet de croire encore en ses vertus positives, comme c'était le cas en Europe en 1914-1918. Aux Etats-Unis, l'expérience de la Seconde Guerre mondiale se vit sur un mode plus optimiste, en faisant simplement le deuil des solutions collectives pour proposer des solutions individuelles, par des images radicalement nouvelles. Mais la prise de conscience des bouleversements engendrés par la guerre se retrouve avec plus ou moins d'acuité chez tous les artistes américains au cours des années 1940. L'optimisme outre-Atlantique doit donc être nuancé, car les Américains aussi ont intériorisé, même de loin, le gigantesque conflit et la destruction mondiale. Jackson Pollock lui-même a ainsi produit des métaphores de l'ère atomique. *The Water Bull*, ainsi que d'autres tableaux peints durant l'été 1946, ont en effet très probablement été influencés par les essais nucléaires américains effectués à la même période à Bikini<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Barnett NEWMAN, « Interview with Emile de Antonio » [1970], dans DE CHASSEY 2008.

<sup>19</sup> Voir GUILBAUT 2007.



Fig.11: Jackson Pollock, *The Water Bull*, 1946, Amsterdam, Stedelijk Museum [Photo : D.R.].

Malgré les dissensions politiques qui apparaissent rapidement après la guerre entre les Etats-Unis et l'Europe, on peut dès lors effectuer un rapprochement esthétique entre les courants picturaux des deux côtés de l'Atlantique – courants que l'on dénomme habituellement abstraction lyrique en France et *Action painting* ou expressionnisme abstrait aux Etats-Unis<sup>20</sup>.

### 3. Un vaste désordre esthétique

Lorsqu'on travaille sur un sujet comme celui-ci, il faut rester conscient qu'aucune hypothèse de recherche ne peut être unilatéralement appliquée à la réalité – toujours multiple – de la création artistique d'une époque. On l'a vu, la guerre a eu un impact tel qu'elle a détruit la logique moderniste partagée par toutes les avant-gardes de la première moitié du siècle. La création picturale qui en découle va donc diversifier, multiplier, les tentatives de répondre à l'histoire récente – ne pas y répondre ou ne pas y faire allusion constituant une stratégie parmi les autres. Cette multiplication des possibles nous amène à un premier constat, relatif au foisonnement, au désordre esthétique, des années 1940 et 1950. Ce constat rejoint les propos de Lionel Richard :

---

<sup>20</sup> Notons qu'à cette époque, les peintres lyriques français découvrent, grâce aux expositions organisées en France, une peinture américaine qui ressemble en partie à ce qu'ils font. Cette découverte esthétique déborde donc le débat politique, essentiellement communiste, dans lequel l'art se trouve piégé après la guerre.

« De la Seconde Guerre est né un désordre extrême, aux résonances infinies. Du figuratif à l'abstrait et au conceptuel, les artistes ne semblent avoir apporté, en définitive, qu'une réponse : une interrogation sur le destin de l'art<sup>21</sup>. »

Ce désordre extrême s'explique par le fait que le monde de l'art se trouve alors, comme l'ensemble de la société, traversé de flux divergents, d'antagonismes et de paradoxes multiples. Ces antagonismes peuvent être énoncés de la façon suivante : individualisme et communautarisme ; désenchantement et engagement ; art libéral et art social ; renversement et respect des valeurs ; abstraction et figuration ; corps et esprit ; archaïsme et modernité – pour n'en citer que quelques-uns. L'expérience de la guerre ayant touché tout un chacun, les clivages de la scène artistique résident finalement moins entre les tenants d'un art contre un autre qu'entre deux conceptions de la place de l'individu dans le monde. La dialectique aurait donc plutôt tendance à se situer entre les constructeurs et les déconstructeurs, entre les porteurs d'un projet global et ceux qui n'en ont plus, entre les défenseurs d'un projet qui vaudrait pour tous et ceux d'un projet qui ne vaudrait jamais que pour un seul. Ce constat ne vaut cependant que pour une très courte période. Comme le dit Laurence Bertrand-Dorléac : « En 1946, les choses ne sont pas encore figées et l'on peut encore – pour très peu de temps – vivre sans choisir son camp et passer de l'un à l'autre<sup>22</sup>. »

Christian Dotremont, poète membre fondateur du mouvement Cobra, s'exprime également sur le contexte artistique de l'après-guerre :

« Après la guerre, de nombreux artistes rêvent d'une force créatrice indivisible, ni organisée ni désorganisée, où soient mêlés la forme et le contenu, la fin et les moyens, la laideur et la beauté, le dessin et la couleur, les puissances subjectives et les références aux réalités extérieures – dualités entretenues depuis la Renaissance par l'art aristocratique, puis bourgeois<sup>23</sup>. »

Dépasser ces dualités ancestrales constitue bien entendu une autre forme d'utopie qui ne pourra pas se réaliser complètement, surtout dans le contexte extrêmement politisé de la

---

<sup>21</sup> RICHARD 1995, p.332.

<sup>22</sup> BERTRAND-DORLÉAC 1996, p.15. La querelle qui divise alors les défenseurs de l'abstraction et ceux de la figuration nécessiterait ainsi d'être revue en profondeur, à la lumière de cette nouvelle vision de l'histoire de l'art.

<sup>23</sup> Voir DOTREMONT 1962.

Libération. C'est cependant grâce à de telles déclarations que l'on peut mesurer la force avec laquelle certaines aspirations avant-gardistes ont malgré tout survécu à la guerre et rejaillissent dans des discours toujours teintés de la volonté moderniste de fonder un art révolutionnaire, en rupture avec ce qui a précédé – et qui se propose, dans le cas présent, de gommer les dualités esthétiques qui imprègnent l'art occidental depuis la Renaissance.

### 3.1. Une violence libertaire

Si certains artistes conservent une façon assez « classique » ou « traditionnelle » de représenter la guerre et ses conséquences, on ne peut pas faire de cette réalité une constante de la peinture d'après-guerre, mais plutôt un cas particulier. Ce qu'on constate, par contre, des deux côtés de l'Atlantique, c'est le besoin partagé par de nombreux artistes de manifester la violence dans leur travail<sup>24</sup>. Il s'agit le plus souvent d'une violence symbolique, principalement *picturale*, et il faudra attendre les années 1950 et 1960 pour que cette violence s'incarne par des *actions* – citons des mouvements comme l'actionnisme viennois, Gutai, Fluxus, l'Internationale situationniste ou les Nouveaux Réalistes français<sup>25</sup>.

Cette violence se traduit picturalement par une pratique essentiellement gestuelle, relativement inédite dans le champ de la peinture occidentale, et qui a pour conséquence directe de renverser le rapport habituel de l'artiste à la toile. L'expressionnisme abstrait américain, à travers la figure de Jackson Pollock, en est certainement l'illustration la plus célèbre, bien que l'abstraction lyrique française développe une pratique similaire, à peine moins « héroïque » et théâtrale que la technique du *dripping* de Pollock. Le peintre Georges

---

<sup>24</sup> À propos de la notion de violence, nous renvoyons à BAQUE 2009 ; MICHAUD 2004 ; VAUTRELLE 2009. Au sens le plus courant, la violence renvoie à des comportements et à des actions *physiques* : elle consiste dans l'emploi de la force contre quelqu'un, avec les dommages physiques que cela entraîne. Cette force est considérée comme manifestation de *violence* par rapport à des normes – normes qui varient nécessairement selon des paramètres historiques et culturels. Il est dès lors extrêmement difficile de se référer à une définition objective de la violence. Retenons simplement que la violence est généralement assimilée à la suspension de l'ordre, à l'imprévisible, à l'absence de forme et au dérèglement absolu. Elle induit la notion d'un écart, d'une transgression, par rapport aux normes et aux règles en vigueur. Elle fait planer sur un monde stable et régulier la menace de l'imprévisible et du chaos.

<sup>25</sup> À ce sujet, nous renvoyons à nouveau à BERTRAND-DORLEAC 2004.

Mathieu tente ainsi lui aussi de rejeter l'héritage pictural de la Renaissance. Il l'énonce clairement : « La liberté, c'est le vide<sup>26</sup> ». Au sein de cette peinture française, qui se revendique de l'abstraction gestuelle, figurent également les noms de Nicolas de Staël et Hans Hartung. Wols et Jean Dubuffet sont quant à eux des cas un peu particuliers, qui évoluent entre abstraction et figuration<sup>27</sup>.



Fig.12 : Georges Mathieu en train de peindre, 1971 (photographie tirée du film de Frédéric Rossif, *Georges Mathieu ou la fureur d'être*) [Photo : D.R.].

Cette violence picturale n'est pas uniquement destructrice : elle peut également être considérée comme libératrice, voire cathartique, dans la lignée de l'existentialisme de Jean-Paul Sartre et de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty. La gestualité remet dès lors en question le sens et la possibilité mêmes de la peinture, et celle-ci devient le lieu d'un accomplissement existentiel – celui d'une mise en scène de la catastrophe vécue, qui passe par le combat physique de l'artiste avec la toile. Pour assumer les conséquences du conflit, l'artiste revendique une liberté nouvelle pour la peinture, et délaisse partiellement la représentation du réel pour néanmoins offrir à son art un ancrage profond dans le monde,

---

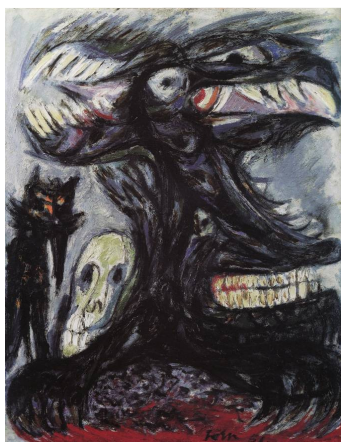
<sup>26</sup> Georges Mathieu en 1948, dans le catalogue de l'exposition chez Colette Allendy.

<sup>27</sup> Les questions d'abstraction ou de figuration présentent cependant beaucoup moins d'intérêt lorsque l'on considère le champ pictural sous un angle que l'on peut qualifier d'« existentiel », et non plus de formaliste.

par le geste-même de peindre. On peut dès lors considérer la violence comme un processus de création, et non plus comme un thème à représenter.

### 3.2. Un nouvel automatisme

Une autre façon d'exorciser la catastrophe par la peinture est celle qu'ont développée les artistes du mouvement Cobra (1948-1951) en s'inspirant librement de l'héritage surréaliste et des traditions populaires. Ils ont ainsi ouvert la porte à un art libertaire et spontané, qui peut cependant lui aussi revendiquer une forme de violence symbolique. En voici deux exemples avec *Le droit de l'aigle*, une œuvre du peintre danois Asger Jorn, et *La guerre*, du Hollandais Constant. Le premier tableau, peint par Jorn en 1950, nous donne à voir une figure fortement connotée dans l'histoire des symboles : celle de l'aigle – notamment reprise comme emblème du régime nazi. L'aigle peint par Jorn est bicéphale et menaçant (voire dentu), et est en outre accompagné d'un chat noir et d'une tête de mort. Tout, dans ce tableau, évoque la noirceur du récent passé européen, mais avec une spontanéité et une liberté formelle nouvelles. Dans les mêmes années, Constant réalise quant à lui une série de tableaux autour de la thématique de la guerre – tableaux que Philippe Dagen a dénommés « peinture des désastres<sup>28</sup> ». Comme Jorn, Constant aborde ce thème historique et dramatique d'une façon nouvelle, à l'opposé des poncifs de la peinture d'histoire classique. Chez Constant, la représentation de la guerre tient davantage du dessin d'enfant et du chaos entre les éléments que de la scène de bataille codifiée.



---

<sup>28</sup> Voir DAGEN 2001.

Fig.13 (page 24, à gauche) : Asger Jorn, *Le droit de l'aigle*, 1950, Silkeborg Museum of Art [Photo : D.R.].

Fig.14 (page 24, à droite) : Constant, *La guerre*, 1950, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen [Photo : D.R.].

Après 1945, on assiste à un regain et à une radicalisation de la méthode automatique. Comment l'expliquer ? Une piste de recherche est d'envisager que l'automatisme trouve son fondement dans l'expérience même de la guerre : il est en quelque sorte perçu comme la seule réponse possible face aux résultats catastrophiques produits par la raison humaine. Cette pratique artistique garantit que chaque œuvre est en soi une aventure non prévisible, un événement inédit qui ne renvoie à aucune des traditions que la guerre a rendues bancales. Par cette victoire de l'absurde sur la rationalité, l'automatisme renvoie dès lors à la bombe atomique et à l'absurdité de l'ensemble de la guerre.

L'automatisme est issu de la tradition surréaliste, mais le mouvement Cobra va transformer cette notion pour la reprendre à son propre compte. L'automatisme dépasse ici le domaine purement psychique et développe un ancrage physique, presque charnel, organique. Cette idée d'ancrage physique, matériel, est intéressante à creuser dans le contexte de l'après-guerre : une fois encore, c'est comme si la raison ne pouvait plus servir de garantie à l'homme, et que celui-ci choisissait de revenir à une réalité de base, très concrète, celle du corps et de la matière. Dans nos recherches, nous tentons de vérifier si ce concept pourrait fonctionner comme dénominateur commun pour des courants contemporains aussi différents que l'expressionnisme abstrait, l'abstraction lyrique et Cobra, par exemple. Il ne s'agit pas d'une volonté de ramener l'ensemble de l'art d'une même époque à une seule idée de base, mais plutôt de suivre des pistes de réflexion autour de cette idée de *Zeitgeist*, d'esprit du temps.

### **En guise de conclusion**

L'aperçu artistique que nous venons de réaliser prouve qu'on ne peut se permettre de dessiner un panorama artistique uniforme, à l'échelle du monde occidental, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. La transformation notable du paysage artistique qui s'opère alors peut s'expliquer par une volonté collective de rendre à la pensée et à la création la

puissance d'invention qu'elles ont failli perdre sous le joug des totalitarismes. C'est une sorte de résidu de l'esprit de résistance qui anime les artistes et les intellectuels de l'après-guerre, dans le but d'œuvrer à la transformation nécessaire de l'homme et du monde.

Il est donc essentiel de repenser cette époque en éliminant les distinctions rapides d'une certaine histoire de l'art qui a, par exemple, trop longtemps réduit la richesse de l'époque à la lutte légendaire entre abstraction et figuration. Il est nécessaire de rappeler que cette distinction était loin de constituer le seul débat du moment, bien au contraire : si l'on cherche à établir une ligne de démarcation, elle ne se trouve certainement pas entre ces deux registres formels, mais plutôt du côté de la capacité ou non des artistes à traduire leur sentiment face à un monde qui a basculé. Emmanuel Levinas l'a noté avec pertinence :

« Bien des choses ont changé dans le monde et les mœurs tels qu'ils se promettaient, au lendemain de la Libération, pendant des années. Mais la liberté n'est pas devenue plus facile<sup>29</sup>. »

---

<sup>29</sup> LÉVINAS 1963, p.7.

## Bibliographie

*L'événement*, Paris, Musée du Jeu de Paume, 2007.

*Picasso, 1945-1949 : l'ère du renouveau*, Antibes, Musée Picasso, 2009.

ADORNO 1949 : Theodor W. ADORNO, « Critique de la culture et société » [1949], trad. française dans *Prismes*, Paris, Payot, 1986.

BATAILLE 1994 : Georges BATAILLE, *Manet*, Lausanne, Skira, 1994.

BAQUE 2009 : Dominique BAQUE, *L'effroi du présent. Figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009.

BERTRAND-DORLEAC 1996 : Laurence BERTRAND-DORLÉAC, « La Joie de Vivre, et après ? », dans *1946. L'art de la Reconstruction*, Antibes, Musée Picasso, 1996, p.15-64.

BERTRAND-DORLEAC 2004 : Laurence BERTRAND-DORLEAC, *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard (« Art et Artistes »), 2004.

BERTRAND-DORLEAC 2010 : Laurence BERTRAND-DORLEAC, *Après la guerre*, Paris, Gallimard (« Art et Artistes »), 2010.

BESSEL 2003 : Richard BESSEL, Dirk SCHUMANN (dir.), *Life after Death: Approaches to a Cultural and Social History of Europe during the 1940s and the 1950s*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

BUTON 2004 : Philippe BUTON, *La joie douloureuse : la libération de la France*, Bruxelles, Complexe, 2004.

DAGEN 1996 : Philippe DAGEN, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996.

DAGEN 2001 : Philippe DAGEN, « Constant : une politique de la peinture », dans *Constant : une rétrospective*, Antibes, Musée Picasso, 2001, p.14-31.

DE CHASSEY 2008 : Eric DE CHASSEY, Sylvie RAMOND (dir.), *1945-1949. Repartir à zéro. Comme si la peinture n'avait jamais existé*, Paris, Hazan, 2008.

DELAPLANCHE 2009 : Jérôme DELAPLANCHE, Axel SANSON, *Peindre la guerre : la peinture de bataille de la Renaissance à la Grande Guerre*, Paris, Chaudun, 2009.

DEVILLEZ 2003 : Virginie DEVILLEZ, « La faucille ou le pinceau ? Le dilemme des artistes belges face au Réalisme socialiste », dans Paul ARON *et al.*, *Le réalisme socialiste en France*, Paris, CREDHESS, 2003, p.345-361.

- DOTREMONT 1962 : Christian DOTREMONT, « Cobra », dans *L'œil*, n°96, 1962, p.57-65.
- FRECHURET 1997 : Maurice FRECHURET, « Les formes engagées », dans *Face à l'histoire. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p.230-237.
- GUILBAUT 2006 : Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide* [1983], Paris, Hachette (« Pluriel Arts »), 2006.
- GUILBAUT 2007 : Serge GUILBAUT à ce sujet, dans le catalogue de l'exposition *Be-Bomb: the Transatlantic War of images and all that Jazz. 1946-1956*, Barcelone, MACBA, 2007.
- LÉVINAS 1963 : Emmanuel LÉVINAS, « Note préliminaire », dans *Difficile liberté* [1963], Paris, Albin Michel (« Biblio essais »), 1984.
- MICHAUD 2004 : Yves MICHAUD, *La violence*, Paris, PUF (« Que sais-je ? »), 6e éd. refondue, 2004.
- PAULHAN 1962 : Jean PAULHAN, *Fautrier l'enragé*, Paris, Gallimard, 1962.
- PONGE 1945 : Francis PONGE, « Notes sur les Otages, peintures de Fautrier » [1945], dans *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977.
- RICHARD 1995 : Lionel RICHARD, *L'art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1995 (Hachette, « Pluriel », 2006).
- VAUTRELLE 2009 : Hervé VAUTRELLE, *Qu'est-ce que la violence ?*, Paris, Vrin (« Chemins philosophiques »), 2009.