



HAL
open science

Du Pays des mines à Civilisation atlantique, la peinture morale d'André Fougeron comme cité imaginaire

Yves Chevrefils Desbiolles

► To cite this version:

Yves Chevrefils Desbiolles. Du Pays des mines à Civilisation atlantique, la peinture morale d'André Fougeron comme cité imaginaire. Éric Leroy du Cardonnoy. Cités imaginaires, Éditions Pétra, pp.91-108, 2013. hal-03175814

HAL Id: hal-03175814

<https://normandie-univ.hal.science/hal-03175814>

Submitted on 21 Mar 2021

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.

Du Pays des mines à *Civilisation atlantique*, la peinture morale d'André Fougeron comme cité imaginaire

Yves Chevrefils Desbiolles (IMEC – Caen)

Le drame de la réalité exprimée par le geste courageux du mineur qui met jusqu'à sa vie en jeu pour arracher seulement de quoi se nourrir, ne peut avoir qu'un aspect intolérable à celui qui vit de l'oppression du mineur.

André Fougeron, « Le peintre à son créneau », *La Nouvelle Critique*, n° 1, décembre 1948.

Une « arme » nouvelle au service de la libération du prolétariat est testée au cours du Salon d'automne de 1948, celle de la *peinture de réalité* dont on espère une efficacité « à l'égale de la parole ou de la chose écrite¹. » La « bataille du Salon d'automne » qui s'engage alors doit jeter les bases d'un véritable art de parti, un art dont les thèmes et la forme seraient déterminés par le Parti communiste, un art dont le Parti communiste fixerait les règles de diffusion à travers un vaste programme de commandes². Intégrant au plus profond de lui-même la rhétorique guerrière de ce temps, André Fougeron assigne au peintre une mission. Celui-ci doit être un guetteur, une sentinelle « à son créneau », qui observe pour le dénoncer le « drame de la réalité », celui du mineur comme de tous les prolétaires et, d'une certaine façon, celui de Fougeron lui-même dans la mesure où, renonçant à une carrière prometteuse, il deviendra le prophète malheureux d'un éphémère Nouveau Réalisme français³. Nous présenterons dans cet article les principes de ce mouvement en tentant de montrer la manière dont il peut être interprété comme une cité imaginaire, dans le sens où il a pour but de faire du « réalisme » ainsi conçu un mode d'intégration des couches populaires dans le monde de l'art et du commerce de l'art.

En juin 1945, à la tribune du X^e congrès du Parti communiste – congrès dit de la « Renaissance française » –, Roger Garaudy interpelle à voix haute André Fougeron et un autre peintre, Édouard Pignon : « Je demande à Pignon, à Fougeron qui sont là, “où est votre

¹ ESTAGER, Jacques, « Fougeron devant les mineurs », *Liberté*, (coupure sans date). Sans autre indication, les pièces d'archives mentionnées dans cet article – dactylogrammes, coupures de presse, lettres – proviennent du fonds Fougeron conservé à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Abbaye d'Ardenne (Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, près de Caen).

² VERDES-LEROUX, Jeannine, « L'art de parti », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1, 1979, p. 41.

³ Pour la biographie d'André Fougeron (1930-1998), je renvoie à l'inventaire des archives du peintre réalisé par Anyssia Lhôtellier dans le cadre de sa maîtrise et de son DEA d'histoire, de 2002 à 2004, à l'Université de Caen Basse-Normandie.

véritable climat ?'», dans les petites galeries d'art, chapelle du snobisme, où vous présentez les idoles du culte des oisifs, ou dans cette salle où votre art répond au besoin du peuple, où votre œuvre peut incarner les hautes passions d'un peuple dans les harmonies de la beauté ? » Prenant au mot Garaudy au retour d'un long voyage en Italie, Fougeron dénonce en 1947 le contrat qui le lie avec la galerie Billet-Caputo.

Les vertus révolutionnaires de la composition

Fougeron dira plus tard avoir d'abord retenu de ses pérégrinations italiennes le pouvoir de la peinture : « Quand elle est partout, elle exerce une pression constante sur la sensibilité, sur la réflexion. » Le peintre prend subitement conscience de la proximité de son art avec l'action politique. « Je voulais faire sauter les verrous *en même temps que j'entreprenais une réflexion sur la langue de la peinture, ses discours, ses signes*⁴. » Peintre, André Fougeron devient aussi producteur de textes comme par exemple cette *Étude sur la situation des artistes et de l'art français contemporain* – sans doute un rapport présenté devant l'Assemblée générale des artistes membres du Parti communiste le vendredi 5 mars 1948 – dans laquelle il exhorte ses confrères à ne pas tomber dans le piège tendu par l'abstraction : « Le principe du contenu-sujet, nié aujourd'hui, n'a jamais entravé l'esprit de recherche (technique ou formel) ni la diversité des écoles nationales. [...] N'oublions pas que, dès les origines de l'art jusqu'au milieu du XIX^e siècle le contenu-sujet a joué un rôle déterminant. Il justifiait simplement la nécessité de la commande ! » Entendez : la commande sociale. Celle-ci se confond, chez Fougeron, avec le soutien offert aux artistes par les instances communistes (fédérations, municipalités, syndicats), qui achètent des œuvres ou financent la décoration de places ou de bâtiments publics. Autrement dit, Fougeron redéfinit les priorités de la peinture dans un univers industriel en se faisant promoteur d'une conception picturale qui opère un retour en arrière du point de vue de l'histoire de l'art. Lu et cité par ses camarades peintres, Fougeron devient un homme qui compte dans l'organisation du Parti. Au Salon d'automne de 1948, il décide de porter un grand coup avec *Les Parisiennes au marché*, tableau d'inspiration sociale qui rompt brutalement avec le style modernisant antérieur. Avec ces corps et ces regards figés comme pour mieux souligner la détermination des femmes appartenant à la classe ouvrière éclairée, la toile fait scandale dans la presse spécialisée et dans les rubriques artistiques des grands journaux. Elle est considérée comme le premier jalon d'un « Nouveau Réalisme

⁴ PERROT, Raymond, *Esthétique de Fougeron*, Paris, Éditions E.C., 1996, p. 78 [Je souligne].

français » attestant l'existence d'une sensibilité proprement nationale, dans la ligne du réalisme socialiste. Cette toile redit la foi de Fougeron en un réalisme tourné vers le peuple, unique source d'inspiration, c'est-à-dire unique sujet⁵.

Quelques semaines plus tard, un fait divers allait cependant apporter à Fougeron un « sujet » bien au-delà de ce qu'il n'aurait jamais pu souhaiter : un militant communiste, André Houllier, occupé à coller des tracts reproduisant une de ses affiches, est tué par un policier. Les obsèques de Houllier ont lieu dans un déploiement de drapeaux rouges à Saint-Mandé, le 18 décembre 1948⁶. Choqué, se sentant de quelque façon responsable de ce drame et par ailleurs inquiet par la justice qui lui reproche d'avoir, par son affiche, « participé à une entreprise de démoralisation de l'armée et de la Nation », Fougeron réalise un *Hommage à André Houllier*, très grande toile qu'il expose au Salon d'automne 1949. Cependant, les couleurs du drapeau français reprises dans les vêtements des trois personnages se tenant par la main et la rigidité de la composition (comparable aux Piero della Francesca vus par Fougeron en Italie), rendent perplexes une partie de la critique d'art, communiste ou non, peu portée vers tout ce qui ressemble à l'allégorie ou au symbolisme en peinture⁷ [FIG. 1]

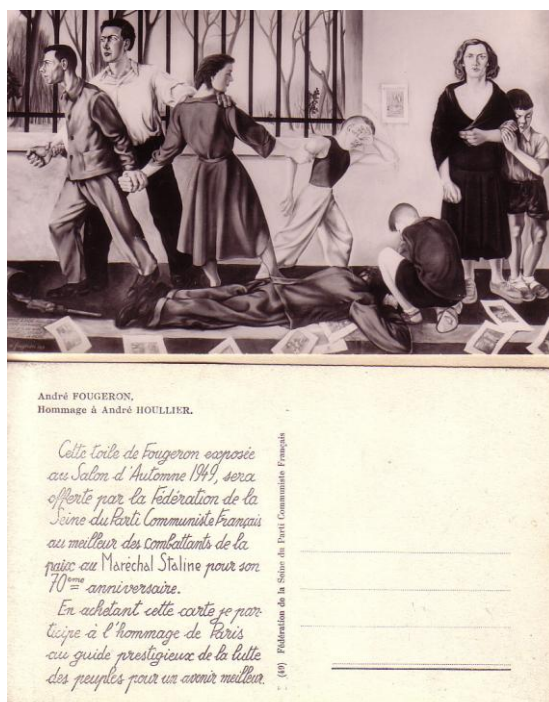


FIG.1

« Hommage à André Houllier ». Reproduction du tableau de Fougeron mise en vente par le Parti communiste français afin d'offrir cette toile à Staline à l'occasion de son 70^e anniversaire. (Fonds Fougeron / IMEC)

⁵ FOUGERON, André, « Le peintre à son créneau », *La Nouvelle Critique*, op. cit., pp. 96-98.

⁶ FOUGERON, Lucie, « Propagande et création picturale. L'exemple du PCF dans la guerre froide », *Sociétés & Représentations*, n° 12, 2001, p. 279.

⁷ FOUGERON, André, « Note de voyage », *Arts*, 24 octobre 1947. Voir aussi WILSON, Sarah, « Regard d'une historienne », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 2, 1991, p. 113.

Dans « Critique et autocritique », long texte surtitré par la rédaction « Le peintre à son créneau », Fougeron apparaît tourmenté : « Je me disais en ce qui concerne l'*Hommage à Houllier*, peut-être plus de laisser-aller, moins de concision dans le dessin, de réticence à l'égard des charmes trompeurs de la couleur, m'auraient permis d'aller plus loin⁸. » Aller plus loin, certes, mais dans quelle direction et de quelle manière participer à la construction esthétique d'une « cité », qui aurait la bénédiction du parti, sans aller contre son propre génie artistique ?

En 1950, Fougeron travaille à une grande exposition personnelle intitulée *Le Pays des Mines*, une commande du Parti communiste obtenue par l'intermédiaire de la Fédération nationale des mineurs du Nord et du Pas-de-Calais. Un contrat d'un an – trois mois d'étude et sept mois d'exécution – accompagné d'une promesse d'achat est proposé à Fougeron⁹. L'impulsion de ce projet vient de la grande grève des mineurs de l'automne 1948, dont les épisodes les plus violents ont marqué l'actualité sociale du moment. L'artisan, pour ainsi dire, de cette commande est Auguste Lecœur, secrétaire de la Fédération, un homme réputé efficace, mais aussi autoritaire et impatient. *Le Pays des Mines* s'installe du 13 au 26 janvier 1951 dans une galerie d'art luxueuse, située à Paris dans le quartier par excellence des mondanités bourgeoises et de la spéculation marchande, la galerie Bernheim-Jeune, rue du Faubourg Saint-Honoré¹⁰. L'exposition porte le sous-titre éloquent de « Contribution à l'élaboration d'un nouveau réalisme français ». [FIG. 2]

⁸ FOUGERON, André, « Le peintre à son créneau. Critique et autocritique », *Arts de France*, 1949, n° 27-28, p. 69. Le surtitre – qui reprend le titre de l'article-manifeste de l'année précédente, cité en exergue – n'apparaît pas dans la version dactylographiée conservée dans les archives Fougeron.

⁹ PERROT, Raymond, *Esthétique de Fougeron*, *op. cit.*, p. 142.

¹⁰ Fougeron mène les négociations au nom de la Fédération des mineurs. La grande salle de la galerie est louée pour une somme de 100 000 francs auxquels s'ajoutent 40 000 francs pour l'ouverture exceptionnelle de la galerie les dimanches 14 et 21 janvier (Lettre de Bernheim à Fougeron, 24 octobre 1950. Lettre de Fougeron à Bernheim, 22 novembre 1950). Devenue itinérante, l'exposition est présentée à Lens, Douai, Saint-Étienne, Alès, Marseille.



FIG.2

Galerie Bernheim-Jeune, Fougeron dédicant un catalogue devant son tableau « Terres cruelles »
(Fonds Fougeron / IMEC)

Elle est conçue à la manière d'« un “reportage” de la vie du mineur¹¹ », comme le souhaitait Auguste Lecœur à propos de la mise en page de la brochure qui servira de catalogue : « Chacune des reproductions serait suivie d'une page explicative. Par exemple, après le silicosé, il y serait dit ce que représente cette maladie pour les mineurs, après le tableau sur les trieuses seraient indiquées les conditions infernales du travail dans la poussière des jeunes filles trieuses, etc. etc. Comme tu le vois, cela nécessiterait un certain ordre et aussi d'autres perspectives puisque, au travers de tes peintures il serait possible de “filmer” l'essentiel de la vie des mineurs¹². » Le rôle de Lecœur aura donc été déterminant dans la conception intellectuelle de l'exposition¹³. En revanche, cet accrochage, agençant autour des toiles de formats divers, études, esquisses et dessins préparatoires, « témoigne [aussi] du souci de Fougeron de montrer la peinture en actes, son travail lui-même¹⁴ », dans un dispositif linéaire alternant paysage, portrait, nature morte, scène de genre, et se concluant par une grande peinture d'histoire : il s'agit de proposer une organisation des objets exposés de telle sorte qu'un ensemble surgisse, que le pays des mines devienne une « cité » digne de ce nom. Même si elle n'est que la reproduction imaginaire d'une réalité sociale, elle présente au public mondain du microcosme artistique de la capitale, le monde ignoré du travail manuel et

¹¹ Cité par PERROT, Raymond, *Esthétique de Fougeron, op. cit.*, p. 79.

¹² Lettre d'Auguste Lecœur à André Fougeron, 25 mai 1950.

¹³ Bien que celui-ci s'en défende : « Quand la Fédération nationale des Mineurs du Nord et du Pas-de-Calais demanda à André Fougeron de faire une série de tableaux sur “Le Pays des Mines”, aucune indication, en dehors de l'idée générale, ne lui fut donnée. » (*Auguste Lecœur et André Stil présentent Le Pays des Mines d'André Fougeron*, Paris, Cercle d'art, 1951)

¹⁴ FLANDIN, Simone, *André Fougeron : le parti pris du réalisme 1948-1953*, mémoire de maîtrise, sous la direction de Jean-Paul Bouillon, Université de Clermont-Ferrand, 1982.

physique et les aléas de la vie des mineurs en une fresque qui fera le tour du territoire, véritable cité imaginaire itinérante.

Dans la presse de droite, certains – comme le critique Jean de Morgiou – ne s’attardent guère aux compositions les plus politiques de l’exposition, leur préférant les tableaux proches de la peinture religieuse italienne [FIG. 3].

LA PEINTURE
L'IDÉALISME
d'André FOUGERON

Quand la peinture réaliste (1950) du Nord et du Pas-de-Calais va, sans le vouloir rejoindre la peinture de Florence (XV^e siècle)

Nous publions cette reproduction, inédite à Marseille, pour illustrer et confirmer notre article sur André Fougeron, paru dans « La France » du 21 janvier.

On nous avait annoncé, pour le mois de mars, l'exposition complète, à Marseille, des dernières œuvres de ce peintre, mais la date vient d'être avancée



« LA TRIEUSE »
(André Fougeron)
(Photo M. Rigal - Paris).

et c'est du 17 au 25 février qu'elle aura lieu à la Galerie Moulot.

Nous publierons, à ce moment-là nos appréciations uniquement objectives sur l'art de Fougeron. A l'occasion de son exposition actuelle, à Paris, Galerie Bernheim jeune, bien des critiques passionnées ont été soulevées. Elles ont souvent, à nos yeux, les unes et les autres, le tort de n'être que des polémiques n'ayant rien de commun avec un équitable jugement sur la valeur artistique d'une œuvre.

C'est un jugement de cette dernière sorte que je me suis réservé de donner « en toute objectivité » lors de sa prochaine exposition dans notre ville.

JEAN DE MORGIOU J. de M.

*La France de
Marseille et du S.E.*

FIG.3

Article de Jean de Morgiou paru dans *La France de Marseille et du Sud-Est*, 1951, avec une reproduction de « La Trieuse ». (Fonds Fougeron / IMEC)

À l'opposé, dans la grande presse communiste, l'accueil de l'exposition est lyrique, la plupart des chroniqueurs évitant cependant de s'égarer dans des considérations plastiques : ému, Jacques Estager, qui écrit dans un quotidien marseillais, décrit : « le pré imbibé d'eau au pied du terril » où « Fougeron a planté son chevalet. Il peint. [...] Les mineurs ont découvert un homme comme eux, animé des mêmes préoccupations. Les mineurs savent déjà que son art est un puissant moyen de lutte¹⁵. » Néanmoins, à l'intérieur des rangs du Parti, des réticences au *Pays des Mines* s'expriment. Elles sont de deux ordres. Une partie de la critique communiste résiste à l'idée même d'un nouveau réalisme volontairement oublieux des avancées plastiques fauves et cubistes. Par ailleurs, chez des militants tentés par une interprétation idéaliste sinon ouvriériste de l'exposition, on reproche à Fougeron « d'avoir oublié de peindre la joie et l'espoir » ou de n'avoir « pas été plus violent ». Fougeron esquive ces contradictions en se réfugiant dans une sorte de profession de foi bien peu plasticienne : « Si j'écoute bien le Parti [...], si je suis un bon communiste, je serai un bon peintre¹⁶. »

« Ce que j'ai écrit de plus bête »

Toutefois, André Fougeron doit vite admettre que l'équivalence entre « bon communiste » et « bon peintre » ne va pas de soi. Son envoi au Salon d'automne de 1952, une grande toile en hommage à Victor Hugo pour le 150^e anniversaire de sa naissance, suscite de nouvelles réticences. [FIG. 4]

¹⁵ ESTAGER, Jacques, « En le regardant peindre », *La Marseillaise-Dimanche*, 14 janvier 1951.

¹⁶ DUCHE, Jean, « Grand débat public à la Grange-aux-Belles. Le peintre Fougeron serait-il mauvais communiste ? », *Le Figaro*, (coupure sans date). On aurait pu développer ici les termes d'une opposition proprement plastique au *Pays des Mines* de Fougeron venant de peintres membres ou proches du Parti communiste : Édouard Pignon peint la seconde version de son *Ouvrier mort*, dans laquelle le lyrisme gestuel l'emporte sur la figuration sans toutefois l'annihiler (PIGNON, Édouard, *Contre courant*, préface de Jean-Louis Ferrier, Paris, Stock, 1974, p. 102) ; de son côté, Robert Lapoujade expose à la Galerie Arnaud, du 13 octobre au 19 novembre 1952, une série de toiles totalement abstraites sous le titre *L'Enfer et la Mine*, cherchant à démontrer que l'abstraction peut atteindre à la même éloquence que la figuration lorsqu'il s'agit d'exprimer et de dénoncer les dures conditions de vie des mineurs. (WILSON, Sarah, « From Sartre to Althusser: Lapoujade, Cremonini and the turn to antihumanism », in *The Visual World of French Theory*, New Haven & London, Yale University Press, 2009).



FIG.4

Étude pour « Le 18 mars 1871. L'enterrement du fils de Victor Hugo ». Catalogue de l'exposition *André Fougeron. Pièces détachées, 1937-1987*, galerie Jean-Jacques Dutko, 1987.

Dans un texte vraisemblablement inédit, une communication faite à l'intérieur des instances du Parti, Fougeron tente de comprendre les raisons d'un échec relatif. « Ce que le camarade Aragon a fait pour V.H., il fallait tenter de le faire avec la peinture¹⁷. » Aragon, le maître du réalisme socialiste national lu, écouté, scruté par Fougeron au point d'être lui-même surnommé – la comparaison à vrai dire peu amène dans l'esprit de celui qui la profère – l'« Aragon de la peinture¹⁸ ».

Fougeron le rappelle, « des files de visiteurs ont passé de longs moments devant cette toile. Je devrais être tenté de croire à un succès. Alors j'aimerais qu'on éclaire ma lanterne. [...] De deux choses l'une : ou bien le tableau est mauvais, ou il faut penser que ce n'était pas le sujet qu'il fallait traiter. » Fougeron penche pour la seconde hypothèse. Il aurait mieux fallu faire « à la lettre » comme Aragon, c'est-à-dire peindre une toile liée à l'actualité politique du Parti

¹⁷ FOUGERON, André, « Le Salon d'automne 1952 ne paraît pas avoir eu pour le Parti la même importance que ces dernières années », 1952 (dactylogramme).

¹⁸ « À la broche, l'Aragon de la peinture », *Le Populaire de Paris*, coupure de presse sans date [1951]. Fougeron fait ici allusion à une brillante analyse d'un curieux fait divers menée par Aragon sur un ton polémique en première page des *Lettres françaises* au mois de juin 1951 : dans le cadre des festivités entourant le deuxième millénaire de la fondation de Paris, la municipalité organise un concours au bénéfice des scouts aveugles ; en jeu, une voiture Ford que l'on expose durant quinze jours là où se trouvait la statue de Victor Hugo, sur le square du même nom, enlevée par l'occupant allemand une dizaine d'années plus tôt pour être fondue au nom de l'effort de guerre. Le long texte d'Aragon constitue une charge contre l'impérialisme américain et son dispositif militaire, casernes, bases logistiques et aéroports installés dans cinquante-cinq départements français, voir ARAGON, Louis, *Les Lettres françaises*, n° 369, 28 juin 1951.

plutôt qu'une toile commémorative dont l'action se situe dans le passé¹⁹. Ces considérations désabusées tissent la trame d'un troisième texte d'André Fougeron intitulé « Le peintre à son créneau », vraisemblablement inédit, mais sans doute destiné à une publication dans *La Nouvelle Critique*. Le titre est cette fois prolongé par ces mots : « Entretien courtois avec mes confrères ». Dans ce long dactylogramme de 21 feuillets, non daté, mais que l'on peut situer au début de 1953, Fougeron s'interroge : pourrait-on s'orienter vers une « simplification des moyens traditionnels en tenant compte de certains apports de la peinture moderne » dans le cadre d'une diversification des expressions plastiques à la disposition du peintre ? En d'autres mots, le temps serait-il venu de mettre en cause à la fois le réalisme socialiste tel que pratiqué en Union soviétique et celui prôné par Aragon, ancré dans la tradition française ? C'est au cœur de cette interrogation – *une interrogation de peintre* – que se produit un double événement qui provoquera bientôt la chute de Fougeron, créateur de cités imaginaires, mais dans lequel sont également inscrits les termes de sa renaissance picturale une trentaine d'années plus tard.

Le premier temps de cet événement correspond à la mort de Staline en mars 1953, au moment où le peintre sait très bien que le rapport de force ne joue plus en sa faveur ni en celle du Nouveau Réalisme français. Il lui faut manœuvrer pour sauver le mouvement dans lequel il a investi toute son énergie d'artiste, pour lequel il a renoncé au confort matériel²⁰.

Fougeron, malheureusement, fait partie de ceux qui ont le plus vivement réagi. Aragon « porte la responsabilité première de la parution d'un tel dessin. C'est l'aider à son tour que de faire connaître l'indignation et la tristesse des camarades devant une telle chose », écrit-il. Cette lettre adressée au secrétariat du Parti communiste français, mais à l'attention du « Camarade Lecœur », n'était pas destinée à être publiée, confiera plus tard Fougeron. Mais elle l'a été de la manière la plus spectaculaire, au centre de la page imaginée par les typographes des *Lettres françaises* dans son édition du 26 mars 1953, la seule lettre, d'ailleurs, à porter une

¹⁹ FOUGERON André, « Le Salon d'automne », *op. cit.*

²⁰ L'affaire est connue : le 12 mars 1953, *Les Lettres françaises* publient un portrait de Staline commandé à Picasso par Aragon. Le Staline que choisit de représenter Picasso est jeune ; son traitement au fusain est dominé par une simplification trop proche, au goût de certains, de la pochade ou de la caricature. Le portrait tranche avec la représentation quasi photographique du « petit père des peuples » à laquelle les militants communistes sont habitués. La publication de ce portrait de Staline par Picasso est immédiatement désapprouvée par le secrétariat du Parti, toujours dominé par Auguste Lecœur et ses proches, qui voient ici l'occasion de contrer l'influence d'Aragon à l'intérieur comme à l'extérieur du Parti communiste français. Dans un communiqué, le secrétariat « félicite les nombreux camarades qui ont fait part de leur désapprobation » et demande au camarade Aragon – suprême humiliation – d'assurer la publication de ces lettres en guise de « critique positive » : Communication du secrétariat du Parti communiste français en première page de *L'Humanité* du 18 mars 1953, citée PAR FOUGERON, Lucie « Une affaire politique », *op. cit.*, p. 121.

signature²¹. À l'intérieur du Parti communiste, deux lignes s'affrontent. Celle d'Auguste Lecœur, ouvrieriste et internationaliste, et à qui Fougeron, *nolens volens*, reste associé, et celle, plus nationale, de Maurice Thorez, qui achève sa convalescence en URSS. À ces lignes de force s'agglomèrent des motifs multiples liés, semble-t-il, à la déstalinisation qui point, au déclin électoral du Parti et à des conflits de personnes. En tout état de cause, l'affaire du portrait de Staline cache un rapport de force qui dépasse Fougeron, mais le pousse à adopter – pour préserver son rang – une position opportuniste.

Le deuxième temps de cet événement a lieu au Salon d'automne de la même année. Fougeron y présente deux toiles. La première, *Les Paysans français défendent leur terre*, est dans le style allégorique des grandes toiles du *Pays des mines*. La surprise vient de la seconde, intitulée *Civilisation atlantique*²². Aujourd'hui, la vue de cette grande toile, qui anticipe de vingt ou trente ans les diverses figurations critiques en France et ailleurs, étonne encore par sa contemporanéité foisonnante, par sa vitalité : comment Fougeron a-t-il pu peindre cette toile *de rupture* après avoir brocardé quelques mois plus tôt le portrait de Staline par Picasso, un portrait si respectueux de son modèle lorsqu'il est comparé à l'imagerie déstabilisante de *Civilisation atlantique* ? Y repensant beaucoup plus tard, Fougeron porte cette mention manuscrite dans la marge supérieure d'une copie ancienne de sa lettre déplorant la reproduction dans *Les Lettres françaises* du portrait de Staline par Picasso : « Erreur. Ce que j'ai écrit de plus bête... » [FIG. 5 et FIG. 6]

²¹ Certains des passages les plus durs envers Aragon, comme celui cité plus haut, ne seront pas retranscrits dans *Les Lettres françaises*.

²² Cette histoire a été plusieurs fois évoquée dans les ouvrages et les articles traitant des rapports entre le Parti communiste français et les intellectuels. Mais elle n'a été relatée comme un événement appartenant pleinement à l'histoire de l'art qu'au début des années 80, lorsque *Civilisation atlantique*, resté de longues années enroulé dans l'atelier de l'artiste, a été soudainement redécouvert par des conservateurs et des historiens de l'art, Bernard Ceysson à Saint-Étienne, Germain Viatte à Paris et Sarah Wilson à Londres.



FIG.5
Portrait de Staline par Picasso, *Les Lettres françaises*, 12 mars 1953.

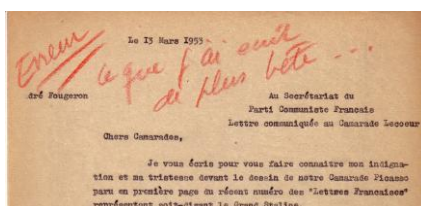


FIG.6
Lettre d'André Fougeron au secrétariat du PCF, 13 mars 1953. (Fonds Fougeron /IMEC)

Deux tableaux peints d'un seul geste

En 1953 toutefois, ni mélancolie ni indulgence chez Aragon qui, dans *Les Lettres françaises* de la mi-novembre, écrit : « Mais l'in vraisemblable ici [...], c'est la peinture même, hâtive, grossière, méprisante, du haut d'une maîtrise que l'on croit posséder une fois pour toutes, la composition antiréaliste, sans perspective vraie, par énumération de symboles, sans lien, sans respect de la crédibilité [...]. Il faut dire halte-là à Fougeron²³. » La violence de ce texte, l'absence de profondeur de vue dont il témoigne en apparence et l'impression d'impunité qui s'en dégage a pour socle la blessure profonde d'Aragon tout comme l'appui apporté à ce dernier par Maurice Thorez depuis Moscou. Fougeron organise sa défense qui prend d'abord la forme d'un bref, mais dense dactylogramme. Il met en avant l'esprit de recherche plastique qui l'anime et sa quête d'une fusion entre le peintre et ceux pour qui il voudrait peindre.

²³ ARAGON, Louis, « Toutes les couleurs de l'automne », *op. cit.*

Fougeron insiste : ce sont deux compositions presque d'égaies surfaces qu'il a exposées au Salon d'automne d'un seul geste et d'une même volonté tournée vers un unique sujet, « à savoir – écrit Fougeron – la nouvelle occupation de ma Patrie par de nouveaux occupants [américains]. Et, ce qui caractérise MES tableaux, c'est, dans la différenciation volontaire de la manière dont le sujet est exprimé en peinture, la recherche de l'expression la plus significative pour ce que je voudrais donner à voir. »



L'article de Georges Ravon paru dans *Le Figaro* (coupage de presse sans date [1953]) compare un tableau du peintre Rechetnikov, peint dans une veine réaliste-socialiste soviétique, avec *Civilisation atlantique* de Fougeron : « La confrontation de ces deux tableaux montre avec quels yeux différents le néo-réalisme prolétarien regarde la réalité de part et d'autre du rideau de fer ». De grand format (380 x 560 cm), le tableau de Fougeron n'a été ici que partiellement reproduit : deux importantes zones à droite et à gauche de la composition ont été supprimées par le metteur en page du *Figaro*. Pour une reproduction complète du tableau, voir le site de la Tate Modern à Londres : <http://www.tate.org.uk>

Fougeron place fermement l'expérience du Nouveau Réalisme français hors de l'influence directe de la peinture soviétique [FIG. 7] : « Un tableau comme “Civilisation Atlantique”, dans la forme que je lui ai donnée, est impensable en Union Soviétique. Ce qui n'infirme nullement qu'il ne soit pas juste de le faire tel qu'il est, à Paris, en 1953. » En revanche, d'un même mouvement, il se met à l'abri d'une théorie soviétique, ou du moins – de manière opportune – à l'abri d'une citation extraite d'un rapport de Georges Malenkov présenté au 19^e Congrès du

Parti communiste soviétique : « Une exagération voulue, une présentation plus aiguë de l'image n'exclut pas son caractère typique, mais au contraire le découvre plus pleinement et le met en avant. Le typique est le principal terrain d'expression de l'esprit de parti dans l'Art Réaliste²⁴. » Il semble qu'avec ces deux tableaux, de manière volontaire ou non, Fougeron ait été l'interprète de l'un comme de l'autre idéologue. *Les Paysans défendant leur terre* tient de l'approche jdanovienne qui attend « de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire » ; *Civilisation atlantique* penche vers l'« exagération voulue » de Malenkov. Ainsi l'ambiguïté de la position de Fougeron est-elle l'expression de sa tentative de créer par le nouveau réalisme à la française, en essayant de continuer à s'inscrire dans la ligne du Parti, une « cité imaginaire » picturale ouverte à tous.

Quoi qu'il en soit, le statut de ce court texte de trois feuillets n'apparaît pas clairement dans les archives : article, adresse aux camarades de la cellule locale ou galop d'essai pour cet autre dactylogramme beaucoup plus long – trente-trois feuillets – intitulé pour la quatrième fois « Le peintre à son créneau », ici sous-titré « Quelques observations personnelles à propos de la discussion ouverte » ? Peut-être s'agit-il d'un texte destiné à une publication dans *La Nouvelle Critique* de février 1954 dans le cadre d'une tribune intitulée « Discussion sur la peinture²⁵ » ? Un texte alors refusé, dans lequel Fougeron, amplifiant le propos qu'il vient de tenir, se défend avec vigueur, développant une argumentation déliée, exempte de cette langue de bois qu'il a pourtant si bien apprise à manier. « La critique en France – écrit-il – ne devrait pas se calquer sur celle pratiquée en URSS. Elle doit trouver sa forme française correspondant à l'état de nos forces et à la différence de la situation. » Encore faudrait-il qu'en France, la critique soit alerte et créative. Or, ajoute Fougeron, en France, si « on n'a pas la chance de plaire à tout le monde et à ses frères, [...] tout est bon à mettre au rebut », que ce soit *Civilisation atlantique* ou *Le 8 Mars 1871*. Et quand il s'agit de parler de membres du Parti « pour qui les problèmes esthétiques restent en dehors de la lutte politique » – Fougeron pense certainement à Picasso, mais aussi Édouard Pignon ou Fernand Léger –, « cette même critique [...] se montre alors d'une complaisance qui tourne à l'opportunisme. »

²⁴ FOUGERON, André, « À propos des passages me concernant dans l'article d'Aragon sur le Salon d'Automne », dactylogramme non daté (novembre ou décembre 1953). Notons que Malenkov, proche de Staline, avait été aussi le rival d'Andrei Jdanov, le grand idéologue de la guerre froide comme du réalisme socialiste, mort en 1948. Les idées de Jdanov ont prévalu au sein de l'appareil soviétique jusqu'en 1953, prolongeant probablement la rivalité entre les deux hommes.

²⁵ *La Nouvelle Critique* de février 1954, dans le cadre d'une tribune intitulée « Discussion sur la peinture », février à mai 1954, n° 52 à 55.

Mais le cours de l'histoire comme celle des sensibilités esthétiques a évolué. En 1982, à l'occasion d'une conférence à Nanterre, la projection de *Civilisation atlantique* suscite étonnement et émotion : « Les élèves plasticiens, les artistes et les critiques d'art présents ne doutèrent pas qu'ils venaient de retrouver l'un des maillons manquants de la vaste histoire des figurations²⁶. » Le Musée national d'art moderne acquiert sa toile *Les Juges*, tandis qu'à Londres, la Tate Modern achète *Civilisation atlantique*. En 1983, Fougeron écrit une petite note qui commence par les mots suivants : « Il s'est produit un réexamen positif de mon travail », celui accompli autour du Nouveau Réalisme. Mais, poursuit-il, « je n'ai jamais cessé de peindre, parfois envers et contre tous. [...] On a étudié une "tranche", une période très discutée, mais je ne suis pas un saucisson ! Cette "tranche" aujourd'hui réévaluée ne doit pas occulter l'Unicité de ma trajectoire... » Il n'est donc pas interdit de penser, comme nous l'évoquions en propos liminaire de cet ouvrage, que c'est finalement l'art qui sert de modèle à l'histoire et non l'inverse. Dans l'utopie qu'il propose d'une cité imaginaire, l'artiste crée la forme que viendra habiter l'histoire.

Personnage singulier, Fougeron est un peintre qui ne se méfie jamais du militant, mais un militant qui se soucie toujours du peintre ; peintre dont la carrière est curieusement rythmée par un jeu de soumission idéologique et de sursaut plastique ; peintre communiste orthodoxe qui n'a jamais fait taire en lui l'explorateur de formes nouvelles. Nous terminerons en rappelant les mots que Diderot adressait à Greuze après avoir contemplé au Salon de 1763 son tableau *La piété filiale* : « Courage, mon ami [...], fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela ! Lorsque tu seras au moment de quitter ta vie, il n'y aura aucune de tes compositions que tu ne puisses te rappeler avec plaisir²⁷.

²⁶ PERROT, Raymond, *Esthétique de Fougeron*, op. cit., p. 69.

²⁷ DIDEROT, *Salons de 1759, 1761, 1763*, texte établi par Jean Seznec, Paris, Flammarion, « Images et idées. Arts et Métiers graphiques », 1967, pp. 158-159. Je remercie Annie Chèvrefils-Desbiolles d'avoir retrouvé cette citation de Diderot.