



HAL
open science

**La réception de l'ouvrage dirigé par Liliane
Brion-Guerry, L'Année 1913. Les formes esthétiques de
l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale,
1971**

Yves Chevrefils Desbiolles

► **To cite this version:**

Yves Chevrefils Desbiolles. La réception de l'ouvrage dirigé par Liliane Brion-Guerry, *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, 1971. Alvaro Fleites Marcos; Caroline Bérenger. 1914. Ruptures et continuités, L'Harmattan, pp.191-205, 2016, 978-2-343-09101-3. hal-03175872

HAL Id: hal-03175872

<https://normandie-univ.hal.science/hal-03175872>

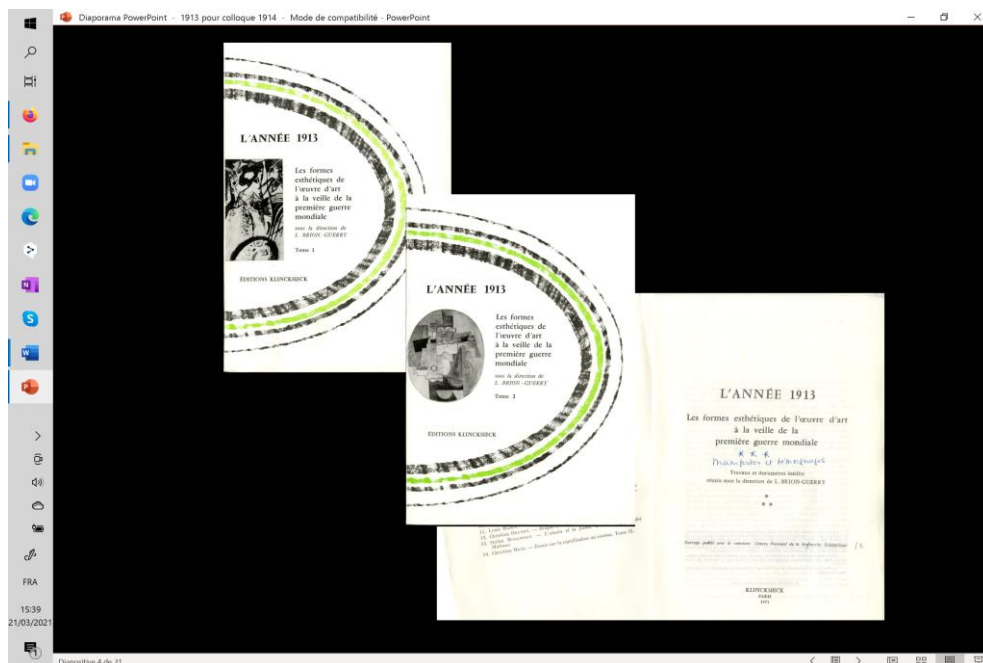
Submitted on 21 Mar 2021

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.

La réception de l'ouvrage dirigé par Liliane Brion-Guerry, *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, 1971

Yves Chevrefils Desbiolles
Institut Mémoires de l'édition contemporaine



« Mais qu'il est donc difficile d'ordonner le passé sans le secours du présent¹... »

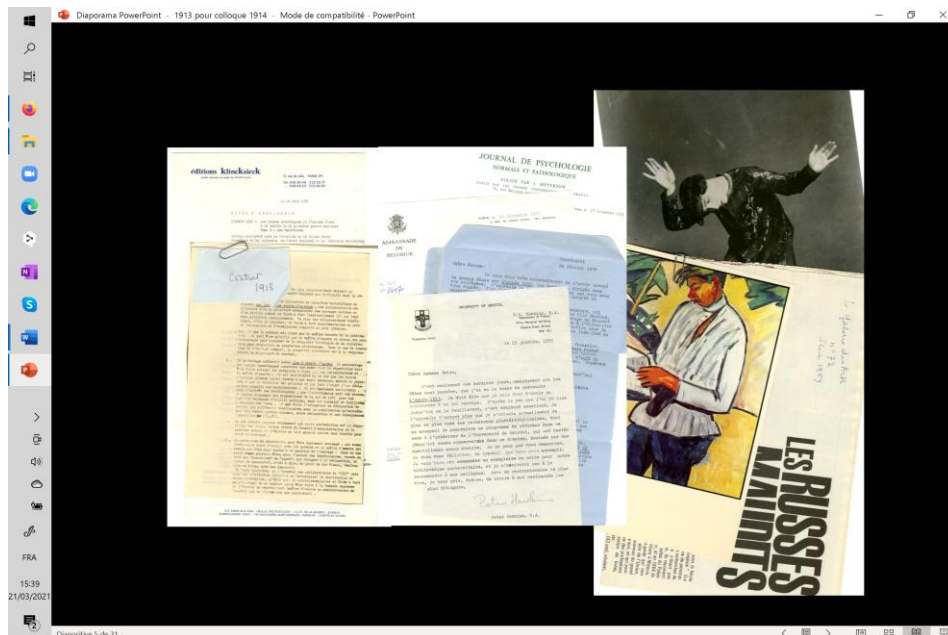
Ces mots sonnent comme un aphorisme paradoxal inversant la charge de la preuve quand il s'agit d'apprécier la valeur d'un anachronisme. Ils sont de Madeleine Rebérioux (1920-2005), historienne spécialiste de la III^e République, du socialisme français de la fin du XIX^e siècle et de l'œuvre de Jean Jaurès. Madeleine Rebérioux est aussi connue pour ses recensions érudites au style énergique, qui constituent parfois de véritables contributions au sujet abordé, au thème traité. Les deux recensions d'inégale longueur, mais traversées par un même souffle, qu'elle a consacrées à *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*² – une quinzaine de feuillets noircis par la typographie serrée des célèbres *Annales* – témoignent du choc causé en 1971 par la parution de cet ouvrage en trois volumes conçu et dirigé par

¹ Madeleine Rebérioux, « Note critique. 1913 : l'art et la réflexion sur l'art », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 29, n° 4, 1974, (p. 903-914), p. 914.

² Liliane Brion-Guerry, *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, Paris, Klincksiek, 3 vol., 1971 pour les deux premiers volumes, 1973 pour le troisième, environ 2500 pages.

Liliane Brion-Guerry : un coup de tonnerre épistémologique dans un monde académique français déjà fort secoué depuis 1968.

L'entreprise trouve cependant son origine avant le millésime fatidique ; elle est le fruit de quatre années de travail menées à partir de 1966 par une équipe scientifique française, appuyée par plusieurs chercheurs d'universités étrangères. Avant d'entrer au CNRS en 1948, Liliane Brion-Guerry (1916-2006) a étudié à l'Institut d'art et d'archéologie et à l'École du Louvre ; elle est élevée au grade de docteure ès lettres en 1947. En 1963, ses travaux, consacrés à la signification des différentes formes d'expression de l'espace dans la peinture, lui ont valu la médaille d'argent du CNRS ; son intérêt pour l'architecture fait d'elle une spécialiste des monuments à plan central couvert d'une coupole. Nommée directrice de recherche en janvier 1968, Liliane Brion-Guerry dirige le Groupe de recherches esthétiques de l'Institut d'esthétique et des sciences de l'art à Paris, au sein duquel naîtra *L'Année 1913*. Les archives de Liliane Brion-Guerry sont déposées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) depuis 2006 : vingt-trois boîtes d'imprimés et d'archives parmi lesquelles on trouve les trois tomes de *L'Année 1913* et l'ensemble des pièces constituant le dossier éditorial de l'entreprise éditoriale (correspondance avec les auteurs des articles, contrats avec l'éditeur, épreuves corrigées, documents administratifs, documents iconographiques, dossier de presse, etc.).



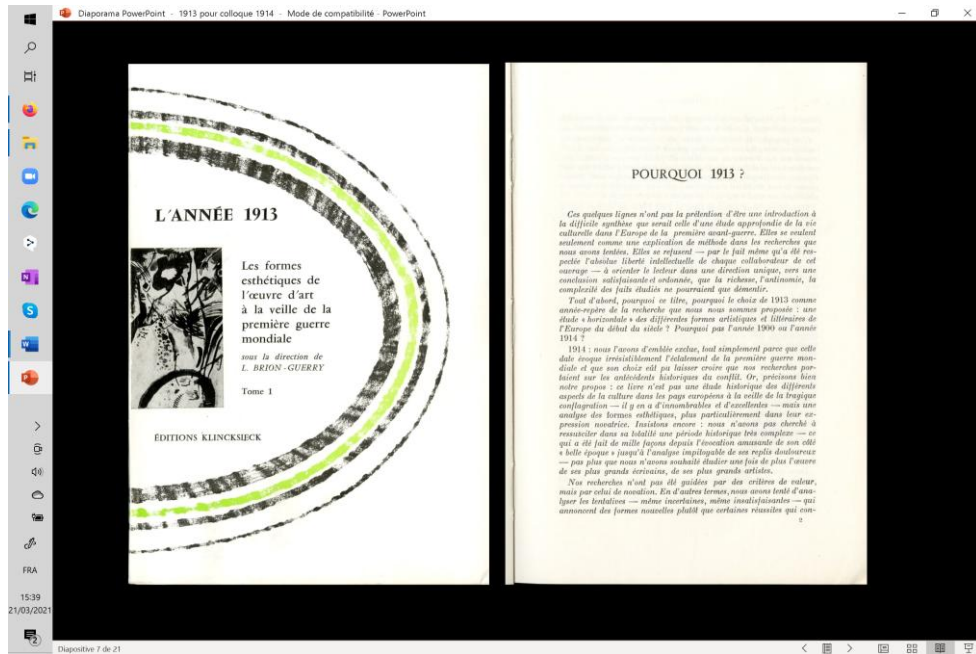
Après avoir surmonté les difficultés bien connues par tous ceux qui ont eu à diriger une publication collective : avance remboursable à réclamer au CNRS, réception souvent trop tardive des textes, laborieuse mise aux

normes scientifiques et typographiques, corrections d'épreuves, relations difficileuses avec l'éditeur, suivi des travaux d'impression et de façonnage, les deux premiers tomes de l'ouvrage, qui doit en compter trois, paraissent en 1971. L'éditeur, Klincksiek, établit le tirage de chacun des deux volumes à 3000 exemplaires. Le premier rassemble les communications érudites des chercheurs, le second – celui qui *a priori* étonne le plus parce que l'approche est alors totalement inédite – est consacré aux revues artistiques et littéraires « les plus représentatives » paraissant en 1913, c'est-à-dire celles animées par les « cercles créateurs les plus actifs³ ». Pour la première fois, LA revue est enfin traitée comme un genre littéraire autonome et considérée, bien au-delà du rôle de diffusion auquel le sens commun la confine, comme une véritable instance de production du savoir. La parution d'un troisième tome rassemblant des manifestes et des documents inédits est repoussée de deux ans.

« Pourquoi 1913 ? » Tel est aussi le titre de l'« explication de méthode » proposée par Liliane Brion-Guerry dans son introduction générale. 1913 est une *année-repère* idéale pour mener à bien une « étude horizontale des différentes formes artistiques et littéraires de l'Europe du début du siècle⁴ », avant qu'un certain ordre du monde ne disparaisse. En 1913, dans tous les champs de la créativité artistique, les expérimentations, les contestations, les disputes prospéraient tandis que fleurissaient avec un égal bonheur les formes plus traditionnelles héritées du siècle précédent. La Grande Guerre, à jamais associée au millésime suivant, aurait donné l'impression que l'entreprise portât sur la recherche des antécédents du conflit ou sur l'état de la culture dans les pays européens à la veille du conflit, ce qui aurait été le contraire de l'objectif poursuivi. L'année 1914 est une *année-pivot*. Il ne faut pas confondre *année-repère* et *année-pivot*.

³ Liliane Brion-Guerry, « Pourquoi 1913 ? », dans *L'Année 1913, op.cit.*, (p. 2-13), p. 12.

⁴ Liliane Brion-Guerry, « Pourquoi 1913 ? », *L'Année 1913, op.cit.*, p. 2.



Soit ! Mais encore, pourquoi 1913 ? Pourquoi ne pas élire 1905, l'année où Louis Vauxcelles s'exclame devant de scandaleux tableaux peints par de jeunes coloristes, « C'est Donatello dans la cage aux fauves » ? Ou 1908 quand le même Louis Vauxcelles, s'effrayant des formes géométrisantes incompréhensibles qui saturent les tableaux de Georges Braque, donne un nom à ce cubisme qui allait régner en maître durant deux décennies ? Ce ne sont que des anecdotes ? Pensons alors à l'année 1911, candidate sérieuse au statut d'*année-repère* : à Saint-Petersbourg, au cours d'un congrès d'artistes, on lit à haute voix *Du spirituel dans l'art* de Vassily Kandinsky ; à Genève, Saussure donne ses derniers cours de *Linguistique générale* ; à Montréal et à Manchester, le physicien Ernest Rutherford met au point son modèle planétaire de l'atome ; à Alfeld, Walter Gropius et Adolf Meyer construisent les fameuses usines Fagus ; à Munich, a lieu la première exposition du Blaue Reiter...

À vrai dire, ici, l'*année-repère* est entièrement redevable de l'*année-pivot*. C'est bien parce que 1913 précède 1914 et la Grande Guerre qu'elle a été désignée année idéale pour prendre la mesure de ce qui demain se brisera, se perpétuera ou, dans une indifférence feinte, sera mis en suspens le temps de surmonter la sidération des massacres guerriers. *Terminus ad quem* et *terminus a quo*, 1913 et 1914 sont solidaires. L'explicite de l'une ne se comprend que par l'implicite de l'autre. En fait, concède Liliane Brion-Guerry, l'ouvrage porte sur les quatre ou cinq années qui précèdent la Grande Guerre. Sinon, l'analyse serait trop restrictive. Ce qui pose fatalement la question de l'anachronisme constitutif de tout « regard rétrospectif ». Privilège ou handicap ? Ni l'un ni l'autre lorsqu'il s'agit

d'analyser des formes esthétiques « dans leur expression novatrice⁵ ». En d'autres termes, écrit Liliane Brion-Guerry dans un passage qui a été relevé par plusieurs commentateurs, « nous avons tenté d'analyser les tentatives – même incertaines, même insatisfaisantes – qui annoncent des formes nouvelles plutôt que certaines réussites qui confirment des conceptions antérieures [...]. C'est pourquoi le lecteur ne devra pas s'étonner si, par exemple, l'accent est mis plus sur Schönberg que sur Verhaeren, sur Marinetti plus que sur d'Annunzio, sur Brancusi plutôt que sur Bourdelle, sur Kandinsky plutôt que sur Picasso, sur Gropius plutôt que sur Perret... en quelque sorte, transposant le mot de Musil : “sur ceux qui ont engendré les temps” plutôt que sur ceux “qui ont été enfants de leur temps”⁶. »

Le sommaire de *L'Année 1913* couvre tous les champs de la création : poésie, roman, peinture, sculpture, cinéma, théâtre, musique, danse, et fait le point sur les avancées conceptuelles de la philosophie de l'esthétique. Après chacun des essais rassemblés dans le premier volume, de *petites chronologies* dites « horizontales », c'est-à-dire portant sur la période 1910-1914, précisent ou éclairent ce qui n'aurait pu être dit de manière explicite dans les analyses ou dans la narration des auteurs. Cet heureux artifice permet à Liliane Brion-Guerry d'accorder à chacun de ses collaborateurs une liberté intellectuelle totale, évitant ainsi d'imposer de manière artificielle une convergence de conclusions ; en revanche, Liliane Brion-Guerry compte sur l'interprétation variable faite par chacun des auteurs de la consigne générale de l'entreprise – parler de l'année 1913 ou partir et revenir vers elle – pour produire un puissant « effet de diffraction » qui déplace et multiplie les points d'observation à partir desquels toute narration s'élabore. Madeleine Rebérioux comprend parfaitement le parti-pris de Liliane Brion-Guerry lorsqu'elle écrit : « ...la succession des groupes, maladie qui ronge la peinture, présuppose en fait la continuité du progrès et s'appuie sur l'historicité positiviste traditionnelle. À nombre d'entre eux on pourrait d'ailleurs opposer la vieille question : qui t'a fait roi ? quel journaliste incompetent, en mal de copie ? C'est ailleurs qu'il faut chercher les moyens de classement, les références unifiantes : ne serait-ce pas la crise intellectuelle en cours, redoublée et réfractée par l'intensité du débat dont témoignent les revues et la vitalité des amitiés entre créateurs qui communiquerait ses valeurs au bariolage des produits culturels⁷ ? »

Le critère de « novation » retenu par Liliane Brion-Guerry, plus que celui de valeur confirmée ou de perfection, accorde soudainement une valeur relative au scandale du *Sacre du Printemps* de Stravinsky interprété par les Ballets russes le 29 mai 1913 et connu de tous ceux qui compulsent

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem*, p. 3

⁷ Madeleine Rebérioux, « Note critique. 1913 : l'art et la réflexion sur l'art », *op.cit.*, p. 910.

les précis d'histoire de l'art du premier XIX^e siècle, au point d'ailleurs que l'année 1913 est souvent appelée « l'année du Sacre ». En revanche, et dorénavant, ce scandale ne doit plus en cacher un autre – véritable novation celui-là – le concert atonal dirigé par Schönberg et hué à Vienne le 31 mars 1913. Le premier est un effort en couleurs chatoyantes pour liquider l'héritage du naturalisme ; le second correspond à l'irruption dans l'art de l'univers conceptuel ; le premier clôt une époque, le second en ouvre une autre. « La grandeur de cet instant – l'année 1913 – provient amplement de cette brève rencontre⁸ », note Madeleine Rebérioux. L'historienne poursuit par cette exclamation : *L'Année 1913* donne enfin « à lire aux Français ce qu'ils ignorent, l'École de Prague et celle de Munich, celle de Berlin et surtout celle de Vienne⁹ », écrit-elle encore, grâce bien sûr aux essais de chacun des contributeurs, mais aussi – gage d'unité – grâce à la *Grande Chronologie* qui clôt le second volume. Cette *Grande Chronologie*, structurée par aires culturelles elles-mêmes différenciées par nations, est forcément imparfaite (la Grèce et la Bulgarie apparaissent mal considérées), mais « presque toujours on découvre : les vertus de l'horizontalité n'ont plus besoin d'être chantées. Quoi ! *Le démon de midi* est contemporain des premiers poèmes d'Éluard et *Maria Chapdelaine* du *Paysage à l'église de Kandinsky* ? Zadkine a vingt-trois ans et il vit déjà à Paris, Biély trente-trois et il publie *Petersbourg*. Et Rodin participe, avec Brancusi à l'Armory Show... Ce genre d'index se lit avec plus de passion qu'un roman. À lui seul il dit le livre¹⁰. »

On peine à imaginer aujourd'hui l'effet de renouvellement ou même de rupture que pouvait produire la simple disposition, côte à côte, de textes relevant de disciplines et de méthodes différentes relevant des divers champs de l'histoire et des sciences humaines. Un témoignage trouvé dans la correspondance reçue par Liliane Brion-Guerry suffit pour le percevoir. Un jeune professeur du département d'études françaises de l'université de Bristol, qui deviendra bientôt un spécialiste de littérature, de cinéma et de chanson (traducteur notamment des textes de Léo Ferré), Peter Hawkins, ne cache pas dans sa missive du 15 janvier 1972, son bonheur d'avoir participé à l'une des premières opérations intellectuelles résolument interdisciplinaires. Sa volonté de promouvoir un programme de réforme au sein de sa propre université « dominée par des spécialismes assez étroits », en sort renforcée. Guère plus qu'en Grande-Bretagne, l'interdisciplinarité

⁸ Madeleine Rebérioux, « Note critique. 1913 : l'art et la réflexion sur l'art », *op.cit.*, p. 908.

⁹ Madeleine Rebérioux, [compte rendu pour le tome 3 de *L'Année 1913. Manifestes et témoignages*], *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 35, n° 1, 1980, (p. 114-116), p. 116.

¹⁰ Madeleine Rebérioux, « Note critique. 1913 : l'art et la réflexion sur l'art », *op.cit.*, p. 907.

n'allait d'elle même dans les universités et les centres de recherche français, pas plus d'ailleurs que l'intérêt pour l'histoire des avant-gardes et le primat accordé au concept incongru de « novation ». En témoigne Mikel Dufrenne dès les premières lignes de son essai intitulé *L'esthétique en 1913* : « Qui s'intéresse [en 1965-1966] aux arts et à la culture de 1913, lorsqu'il aborde l'esthétique, a l'impression de pénétrer dans un autre monde. Entre la praxis artistique de ce temps et la réflexion esthétique, peu de communication ; les esthéticiens et les historiens sont plus familiers avec la Renaissance qu'avec le fauvisme, le cubisme, la musique de Debussy, de Stravinsky ou de Schönberg. [...] Inversement, il est rare que les artistes se réfèrent aux penseurs : ils pensent par eux-mêmes et pour leur propre compte¹¹. »

Sur la place publique, la presse littéraire et artistique, les revues généralistes ou spécialisées sont tout aussi enthousiastes que Peter Hawkins. Pierre Daix dans *Les Lettres françaises* voit dans *L'Année 1913* un « travail collectif courageux et qui vient à son heure¹² ». Dans la revue *Zodiaque*, un compte rendu non signé file la double métaphore horticole et géologique devant une œuvre « ...où fleurit tout ce qui germait depuis 30 ans ! [...] Pour expliquer un fleuve, il faut bien remonter à ses sources. [...] Cet ouvrage est une mine : à nous maintenant de l'exploiter¹³. » Un sentiment de fierté affleure ici ou là, comme dans les pages de la vénérable revue *Études philosophiques* ; Jean Brun y fait part de son admiration devant une réalisation sans « équivalent dans n'importe quelle langue¹⁴ ». C'est Athènes, Rome et Byzance que semble convoquer Maurice Rheims lorsqu'il écrit dans *Les Nouvelles littéraires* : « L'ensemble de ce recueil, par sa richesse, est indispensable à l'humaniste¹⁵... » Un brin de mauvaise foi pointe parfois parmi ceux qui souffrent de ne guère vibrer à l'unisson de l'art le plus contemporain, comme dans *Jardin des arts* où on lit : « La connaissance de cette époque a de quoi rabattre la suffisance de prétendus novateurs¹⁶ » d'aujourd'hui.

¹¹ Mikel Dufrenne, « L'esthétique en 1913 » dans Liliane Brion-Guerry, *L'Année 1913*, *op.cit.*, (p. 25-57), p. 25.

¹² Pierre Daix, « Les Arts. L'année 1913 », *Les Lettres françaises*, 23 février 1972, (p. 23-24), p. 23.

¹³ [Ano. et sans titre], *Zodiaque*, octobre 1972, n.p.

¹⁴ Jean Brun, « Analyses et comptes rendus », *Les Études philosophiques*, avril-juin 1973, (p. 217-218), p. 217.

¹⁵ Maurice Rheims, « 1913 ou la contestation », *Les Nouvelles littéraires*, 17 janvier 1972, (p. 18-19), p. 19.

¹⁶ R.P., « Lecture. L'année 1913... », *Jardin des arts*, janvier 1972, (p. 73-74), p. 74.



Ailleurs, de beaux traits de plume soulignent le succès de l'entreprise de Liliane Brion-Guerry. « C'est dans les revues que l'on distingue le mieux la fêlure, la fascinante coexistence de ce qui se défait avec ce qui se construit », écrit Claude Jannoud dans *Le Figaro* (12 novembre 1971). En 1913, « l'avant-siècle est en train de se rompre [...] dans [...] un énervement partout sensible », précise Hubert Juin dans *Combat* (couverture de presse sans date). Certes ! Mais à quels indices, à quels petits faits peut-on aujourd'hui l'éprouver ? L'anachronisme nocif – celui qui enkyste pour longtemps au cœur de l'historiographie des distorsions à force de rechercher « dans certaines formes d'avant la coupure de la guerre, les cautions de divers développements datant généralement de l'entre-deux-guerres, mais aussi du nouvel après-guerre » – est dénoncé par Pierre Daix dans *Les Lettres françaises* (23 février 1972). « D'où, note-t-il avec justesse, l'insistance sur Kandinsky à cause de l'art abstrait. Et l'aplatissement de Braque faute de saisir des successeurs ». Le lecteur de 1971, prévient Jean-Marie Dunoyer dans *Le Monde* (21 avril 1972), ne doit pas se transformer en « prophète du passé ». En somme, Pierre Daix souligne le danger que porte en lui le succès même de *L'Année 1913*, celui de s'en tenir à une lecture naïve d'une modernité qui, *sui generi*, serait rupture, audace, originalité. « Si fondée soit-elle dans le texte de l'époque, la novation doit se définir par sa légitimité, c'est-à-dire par la possibilité de son articulation avec des éléments appartenant à d'autres séries¹⁷... » Car les signes de la modernité résident moins dans leur nouveauté ou originalité que « dans un nouveau type de relations entre eux ». Il y a eu modification du statut de la

¹⁷ Pierre Daix, *op.cit.*, p. 24.

peinture, écrit Daix, « non à partir du moment où les peintres se sont appuyés sur “l’art nègre”, mais à partir du moment où ils ont été conduits à découvrir que c’était un art et qui leur parlait¹⁸. »

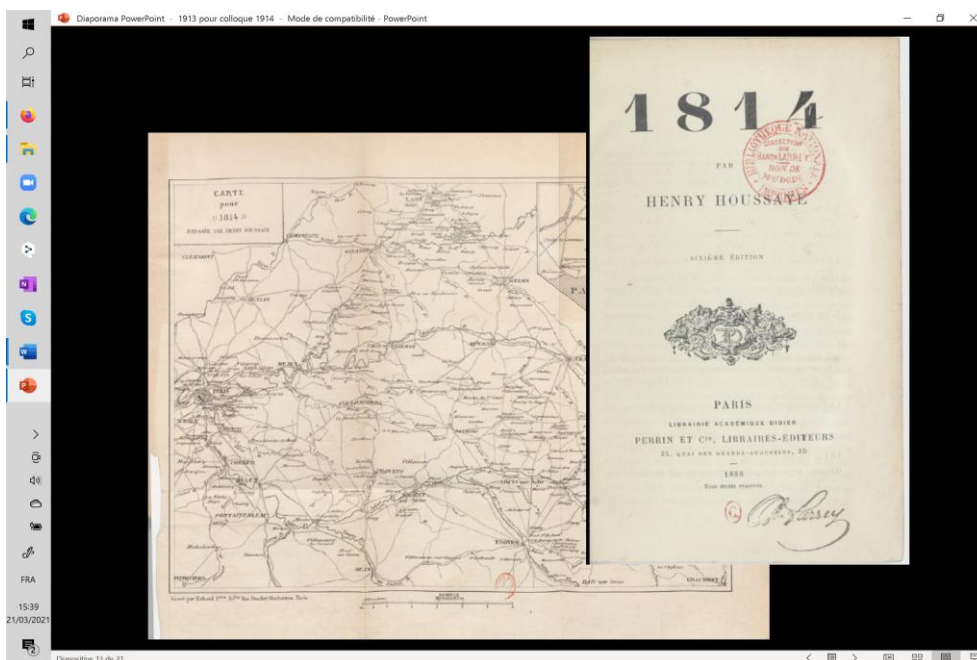
La réception critique de *L’Année 1913* donne parfois lieu à des naïvetés rhétoriques. Jean-Jacques Lévêque, dans *La Galerie* (mars 1973), présente l’artiste novateur comme un voyant, un moraliste et un justicier : « Parce qu’il détient un instrument de réflexion extraordinairement riche, étroitement lié aux sociétés qui se sont succédé ; et se sont donnés, à travers lui, des critères de valeurs morales, des justifications de vie, chaque fois remis en question, l’artiste peut, en principe, prévoir notre devenir et, de ce fait, l’aménager. » Plus sérieusement, une réserve est émise par René Micha dans *L’Art vivant* (avril 1973) : l’entreprise de Liliane Brion-Guerry et de ses collaborateurs « [tiendrait] du jeu plus que de la science ». Micha ne cache pas son malaise devant les imposantes classifications, les typologies complexes, les longues énumérations de mouvements, d’œuvres, de noms que certains articles imposent au lecteur. Le risque couru par toute tentative de dresser une sorte d’inventaire des formes esthétiques est bien celui-là, ceux qui n’y sont pas sont pour longtemps bannis de l’histoire !

Dans un compte rendu paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Germain Bazin propose une vision particulièrement pessimiste de l’art et de son évolution durant l’entre-deux-guerres. L’intensité de la vie culturelle dont *L’Année 1913* témoigne est aussi l’inventaire de ce que la guerre a tué : « une culture communautaire européenne ». L’idée de renaissance, d’une efflorescence des arts, d’un renouvellement des formes esthétiques, reste hors de son entendement. Au contraire, la fin de la Première Guerre mondiale sonne l’heure de la « décadence de la force créatrice dans ce domaine de la culture ». Dans les arts, dans l’architecture, « la Première Guerre mondiale a prodigieusement développé l’importance de la technique dans la vie humaine. L’énergie créatrice s’est orientée dans ce sens unique, rendant vain, gratuit, aberrant même, tout ce qui n’est pas de son ordre. Toutes ces causes vont être multipliées par la Deuxième Guerre mondiale, un nouveau pan de l’Europe va se trouver perdu pour la création artistique ; l’énergie créatrice sera de plus en plus détournée vers le progrès des sciences et la foi dans l’homme va sombrer définitivement, d’autant plus que bientôt on s’apercevra que la guerre n’aura pas tué la guerre ». Germain Bazin conclut son texte en souhaitant que Liliane Brion-Guerry et son équipe poursuivent leurs efforts en se tournant vers l’année 1937, celle de *Guernica*.

L’ouvrage au titre millésimé, approche méthodologique stimulante par la variété de points de vue qu’elle peut susciter, n’est pas en soi une

¹⁸ *Idem.*

nouveauté. Dès 1888, cette sorte de ruse méthodologique permet des succès de librairie flamboyants comme *1814. La campagne de France* d'Henry Houssaye – un best-seller avec ses 46 éditions – qui raconte l'invasion de la France par le nord, l'est et le sud-ouest par les armées coalisées (Russes, Allemands, Autrichiens, Anglais, Espagnols et Portugais), décidées à en finir avec Napoléon que la désastreuse campagne de Russie avait si considérablement affaibli. Henry Houssaye récidive avec un monumental *1815* napoléonien en trois volumes (imprimés en 1893, 1899 et 1905) qui s'appuie sur la quasi-totalité des sources alors disponibles.



Beaucoup plus près de nous, l'exposition et le catalogue *1917* a créé l'événement en 2012 au Centre Pompidou-Metz. 1917 – année cruelle durant laquelle se prolonge l'horreur des tranchées, mais aussi année de créativité littéraire, théâtrale, éditoriale. De manière emblématique, le parcours de l'exposition s'achevait devant l'immense rideau de scène conçu par Picasso pour *Parade*, pièce de Jean Cocteau et Érik Satie, nous rappelant une fois de plus – s'il en était besoin – que le temps de l'histoire n'est pas le temps de l'histoire de l'art ou de la littérature. Dans sa présentation, Laurent Le Bon, alors directeur du Centre Pompidou-Metz, écrit : « En choisissant l'exemple d'une seule année, notre méthode tient plus de celle du géologue ou de l'archéologie que de celle de l'historien d'art traditionnel qui étudie une période, son évolution¹⁹. » De son propre aveu, Le Bon reprend ici les termes utilisés par Françoise Cachin qui, vingt

¹⁹ Laurent Le Bon, « Bonne Année ! » dans Claire Garnier et Laurent Le Bon (dir.), *1917*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2012, (p. 8-13), p. 11.

ans auparavant, avait, elle aussi, conçu une exposition millésimée remarquée au Musée d'Orsay, *1893. L'Europe des peintres* (1993).



Plutôt que l'exploration horizontale qui avait prévalu dans *L'Année 1913*, l'exposition et le catalogue *1917* privilégient la verticalité ; tout l'effort des commissaires de l'exposition (Claire Garnier et Laurent Le Bon) a consisté à déblayer et à mettre au jour les différentes strates de l'année 1917, artistiques, mais aussi artisanales, scientifiques, religieuses, intimes, comme autant de discordances accumulées (le front/l'arrière ; militaire/civil ; vie/mort ; corps sain/corps blessé ; fidélité/adultère ; légèreté/angoisse..., l'accumulation de ces paradoxes permet de se tenir au plus près d'une vérité de l'époque non en éliminant l'inévitable anachronisme – constitutif de la rétrospection –, mais en les maîtrisant... « 1917 se caractérise par [...] la variété de situations des artistes par rapport au front, et par là même leurs différents degrés d'implication physique, psychologique, symbolique et intellectuelle dans les problématiques liées à la guerre²⁰ ». En ce qui concerne l'art et l'histoire de l'art, le catalogue *1917* – dans une copieuse bibliographie – énumère une quarantaine d'ouvrages (monographies, catalogues d'exposition ou autres) portant sur une année particulière, de *1893. L'Europe des peintres*, catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay cité plus haut, jusqu'au *Chronik 1888*, publié à Cologne en 1988. Pour l'année 1914, signalons le catalogue d'exposition dirigé par Javier Arnaldo, *¡1914! La Vanguardia y la Gran Guerra*, présentée à Madrid en 2008, et l'exposition *1914... Partis pour un été*, organisée par le

²⁰ *Idem.*

secrétariat d'État auprès du ministère de la Défense chargé des anciens combattants et des victimes de guerre, à Paris à l'automne 1984.

Alors *L'Année 1913* de Liliane Brion-Guerry, un modèle pour l'exposition 1917 du Centre Pompidou-Metz ? Malgré l'écart qui sépare un recueil d'articles savants et le catalogue d'une exposition, *L'Année 1913* et *1917* développent une perspective commune résolument mondiale : articles de fonds ou petits essais accompagnés de chronologies chez le premier et d'un almanach et d'un abécédaire chez le second. L'importance accordée aux revues est manifeste et solidement exprimée dans les deux cas. Comme *L'Année 1913*, le catalogue *1917* constitue un « un panorama mondial » (européen) de la création cette année-là. Et encore ceci qui rapproche l'événement *curatorial* de l'événement *éditorial*, tout en les différenciant. Les avant-gardes sont à l'honneur dans les deux ouvrages, mais tandis que dans *L'Année 1913*, grâce au fil patiemment déroulé de la « novation », elles occupent la surface de toutes les pages, elles ne sont plus les seules invitées dans le catalogue *1917* qui fait une place à toutes les tendances artistiques, décoratives, théâtrales, musicales, etc., sans exclusive. Si la volonté de ne pas restreindre l'histoire de l'art du XX^e siècle à l'histoire des avant-gardes, est aujourd'hui manifeste, il ne faut cependant pas oublier qu'en 1966, faire des avant-gardes un objet d'étude quasi exclusif était une façon de contester ou tout au moins de troubler le conformisme des universités françaises qui tendait à exclure l'art contemporain – tout comme la photographie et le cinéma – du champ des recherches académiques.

Ce qui fait également la force et l'originalité des deux ouvrages malgré la nature différente de leur démarche : théorique et conceptuelle pour l'une, démonstrative pour l'autre, Michel de Certeau a su l'exprimer de manière lumineuse dans son article intitulé « L'opération historique²¹ » : « En histoire, tout commence avec le geste de mettre à *part*, de rassembler, de muer ainsi en “documents” certains objets répartis autrement. Cette nouvelle répartition culturelle est le premier travail. En réalité elle consiste à *produire* de tels documents, par le fait de recopier, transcrire ou photographier ces objets en changeant à la fois leur place et leur statut. » C'est une invitation à assumer l'anachronisme, à le célébrer même, mais là où il doit être, dans un grand à bras-le-corps qui rassemble tous les facteurs sociopolitiques, tous les chemins de traverse et tous les paradoxes : mais qu'il est donc difficile d'ordonner le passé sans le secours du présent... »

²¹ Michel de Certeau, « L'opération historique » in *Faire de l'histoire*, t. 1 : « Nouveaux Problèmes », Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1974, p. 20.